

На правах рукописи



Варламова Екатерина Геннадьевна

**СИМФОНИИ АВСТРИЙСКОЙ ЛОМБАРДИИ
30–60-Х ГОДОВ XVIII ВЕКА: ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Казань – 2020

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»

- Научный руководитель:** доктор искусствоведения, профессор
Дулат-Алеев Вадим Робертович
- Официальные оппоненты:** **Лебедева-Емелина Антонина Викторовна**
доктор искусствоведения,
ФГБНИУ «Государственный институт
искусствознания»,
ведущий научный сотрудник
сектора истории музыки
Шакирьянова Александра Алексеевна
кандидат искусствоведения,
ГАУК СО «Свердловская государственная
академическая филармония»,
руководитель департамента просветительских
проектов и образовательных программ;
ФГБОУ ВО «Уральская государственная
консерватория имени М. П. Мусоргского»,
старший преподаватель кафедры
теории музыки
- Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Российская академия музыки
имени Гнесиных»

Защита состоится 10 декабря 2020 года в 11 часов на заседании диссертационного совета Д 210.027.01 при Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Большая Красная, д. 38, ауд. 120.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, адрес сайта: <https://kazancons.ru>

Автореферат разослан « ____ » _____ 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения,
доцент

М. Е. Гирфанова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Музыкальное наследие XVIII века вызывает неизменный интерес у профессиональных музыкантов – исполнителей и искусствоведов. В последнее время как в отечественном, так и в зарубежном музыкознании прослеживается устойчивая тенденция к изучению неизвестных образцов инструментальной музыки XVIII века. На сегодняшний день малоисследованной областью является итальянская симфония.

Ретроспективный взгляд на историю развития жанра европейской симфонии позволяет оценить важную роль творческих достижений композиторов австрийской Ломбардии¹ в этом процессе. Менее столетия понадобилось для того, чтобы европейская симфония, пройдя стадии возникновения и развития, обрела свой классический облик в творчестве композиторов венской школы.

Внимание авторов подавляющего большинства научных исследований фокусируется на симфониях эпохи венского классицизма. В имеющихся отечественных работах (С. В. Блинова, В. Н. Дарда, А. В. Дворницкая, М. Е. Пылаев, О. А. Гумерова, Л. С. Сидельников) рассматриваются и предклассические образцы этого жанра в творчестве композиторов мангеймской школы.

¹ Понятие «австрийская Ломбардия» (ит. «Lombardia Austriaca» или «Lombardia austriaca») достаточно широко использовалось в исторических документах XVIII века (например: *Atti della Società patriottica di Milano*. Milano: Imperial Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1789. Vol. II. 310 p.; *Celidonio D. C. Relazione della venuta e dimora in Milano delle altezze reali della serenissima Maria Teresa arciduchessa d’Austria, e gran-duchessa di Toscana, e del serenissimo Francesco III duca di Lorena, e di Bar, gran-duca di Toscana, ec. col serenissimo suo fratello principe Carlo di Lorena Nel mese di Maggio dell’Anno 1739. E loro Viaggio per gli Stati di Mantova, Parma e Piacenza*. Milano: Regia-Ducal Corte, per Giuseppe Richino Malatesta Stampatore Regio Camerale, 1739. 72 p.). В современном итальянском музыкознании это понятие использует исследователь «миланской симфонии» Ч. Фертонани (см.: *Fertonani C. La sinfonia «milanese». Il contributo allo sviluppo di un ‘nuovo’ stile strumentale // Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo: atti del convegno internazionale, Alessandria, 20–21 settembre 2008 / a cura di D. Daolmi, C. Fertonani*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010. P. 17–44).

Значение ломбардской симфонии, которая так же, как мангеймская, подготовила появление классической симфонии, остается недооцененным. В существующей литературе произведения итальянских симфонистов XVIII века чаще всего рассматриваются локально (по персоналиям или проблемам) либо просто упоминаются их авторы. И в отечественном, и в зарубежном музыкознании отсутствует целостное исследование, посвященное итальянской симфонии XVIII века, в котором была бы представлена ее комплексная характеристика – генезис и дальнейшая эволюция, практика исполнения и оркестровый стиль, музыкальный язык, тематизм и формообразование. Кроме того, имеющиеся научные источники ориентированы лишь на ограниченный круг итальянских композиторов, что существенно сужает представление о ломбардской симфонии как о весьма важном этапе в истории европейского симфонизма. Все это свидетельствует об актуальности темы данной работы.

Степень научной разработанности темы. Некоторые вопросы, связанные с изучением симфоний итальянских композиторов, обозначены в работах зарубежных авторов XIX века. Научные поиски в этом направлении продолжились и в XX веке. Всплеск интереса к симфоническому наследию Ломбардии произошел во второй половине XX – начале XXI веков.

В ряде статей итальянских музыковедов Л. Аверсано (2010), Ч. Фертонани (2010), В. Моретто (2010) исследуются проблемы стиля итальянской инструментальной музыки XVIII века, включая жанр симфонии.

В фундаментальных исследованиях по истории музыки А. Галли (1975), Дж. Пестелли (1991) и в монографиях М. Брене (1882), А. Бустини (1904), К. Нефа (1921), посвященных изучению жанра симфонии в целом, содержится лаконичная характеристика инструментального творчества Джованни Баттиста Саммартини. Именно он, по мнению большинства музыковедов, является одним из первых авторов симфоний. В некоторых работах наряду с Дж. Б. Саммартини упоминаются имена Дж. Тартини и Л. Боккерини.

Вопросы стиля симфоний Дж. Б. Саммартини освещаются в работах Э. Бюкена (1934) и Л. Арнальдо, М. Коломбо² (2001).

Симфоническому наследию конкретных итальянских композиторов посвящены: исследование Ф. Торрефранка (1915), диссертация Б. Хургин (1963), монография Д. Префумо (2002), а также ряд статей Б. Хургин (1975, 2010), Б. ван Боера (2010), Д. Верга (2010), Д. Даолми (2010), С. Мандель-Йехуда (2010).

В имеющихся источниках рассматриваются вопросы формообразования и тематизма в ранних итальянских симфониях. Сведения о структуре первых частей на примере произведений Дж. Б. Саммартини содержатся в монографии Ф. Аббьати (1961) и «Кембриджском справочнике по симфонии» (2013). Предметом изучения в статье С. Мандель-Йехуда является сонатная форма в симфониях А. Бриоски³. В статье М. Джуджоли (2010) дается сравнение первых частей некоторых симфоний Дж. Б. Саммартини и А. Бриоски. Особенности тематизма симфоний Дж. Б. Саммартини очень лаконично очерчены Г. Абертом (1987) в монографии о В. А. Моцарте.

Зарождение жанра симфонии в Италии происходило в тесной взаимосвязи с концертной практикой середины XVIII века. Фактологические материалы об исполнении инструментальной музыки в Милане, родине ломбардской симфонии, содержатся в статьях Г. Барблана (1958), Л. Индзаги (2000), С. Мартинолли (2000).

Информационные данные об авторах ломбардских симфоний содержатся в каталогах инструментальных сочинений итальянских композиторов, составленных музыковедами во второй половине XX – начале XXI века. Среди них – каталог оркестровых и вокальных сочинений Дж. Б. Саммартини, выполненный Н. Дженкинсом и Б. Хургин (1976). Имеются каталоги,

² *Arnaldo L., Colombo M. Cenni stilistici* [Electronic source] // Giovan Battista Sammartini. Le origini italiane dello Stile Classico. Saggi dedicati al più importante compositore milanese. URL: <http://www.notturνομusica.org/Sammartini.html> (accessed: 20.10.2016).

³ *Mandel-Yehuda S. The Symphonies of Antonio Brioschi: Aspects of Sonata Form* [Electronic source]. URL: http://www.biu.ac.il/hu/mu/ims/Min-ad/vol_1/brioschi.htm (accessed: 24.10.2016).

посвященные творческому наследию Ф. Галимберти и Дж. Паладини (И. Беттин, 2010), А. Дзани (Д. Кольяти, К. Галассо, 2010) и Дж. Ф. Бривино (Д. Стефани, 2010) и содержащие вступительные статьи об этих авторах.

В отечественном музыкознании упоминания об итальянской симфонии и ее месте в инструментальном наследии XVIII века носят эпизодический, а порой и точечный характер. В существующей литературе генезис жанра и динамика его развития освещены не в полной мере или просто оставлены за рамками изучения. Имена даже наиболее известных создателей итальянских симфоний называются крайне редко.

Во всех имеющихся отечественных работах итальянская симфония по праву связывается с ее главным представителем – Дж. Б. Саммартини. Имя Дж. Б. Саммартини в рамках исторического обзора фигурирует во «Всеобщей истории музыки» Е. М. Браудо (1925), в монографии В. Дж. Конен (1974), в статье Л. В. Михеевой (1977), в статье Б. С. Штейнпресса о симфонии в «Музыкальной энциклопедии» (1981), в учебнике Т. Н. Ливановой, в справочнике Л. В. Михеевой и А. К. Кенигсберг (2000) и в статье Ю. С. Бочарова (2016), в которой наряду с Дж. Б. Саммартини названа фамилия А. Бриоски. Дж. Б. Саммартини нередко упоминают в связи с творчеством В. А. Моцарта (П. В. Луцкер и И. П. Сусидко, 2008) и К. В. Глюка (С. А. Рыцарев, 1987; И. П. Сусидко, 2017; Л. В. Кириллина, 2018).

Сведения об авторах итальянских симфоний носят исключительно информативный характер. Определенные сведения (биографические данные, жанровый диапазон творчества) содержатся в источниках справочно-энциклопедического профиля (Ю. С. Бочаров, 2005; Т. Н. Соловьёва, 1978). Творчеству Д. Даль Ольо⁴ посвящена статья В. Б. Фелицианта (2000).

В некоторых случаях ссылки на итальянские симфонии и их авторов возникают в связи с изучением других жанров инструментальной музыки

⁴ В тексте диссертации фамилия «Dall'Oglio» транскрибируется как «Даль Ольо», в отличие от общепринятой в отечественной литературе версии «Далольо». В итальянском языке «Dall'» – это форма соединения предлога и артикля. Поэтому русскоязычный вариант записи фамилии «Даль Ольо» представляется более корректным.

XVIII века. Так, имя Дж. Б. Саммартини упоминается в исследовании Ю. С. Бочарова «Увертюра в эпоху барокко» (2005). А. В. Епишин в работе «Магия музыки барокко: итальянская трио-соната» (2006) ведущими авторами «миланской школы» называет Дж. Б. Саммартини, Дж. Саммартини и Дж. Б. Лампуньяни. Итальянская трио-соната в этом исследовании представлена как один из значимых источников жанра симфонии. Г. Г. Фельдгун (1995) в своей диссертации также использует определение «миланская школа композиторов», связывая ее с именами Дж. Б. Саммартини, Н. Йомелли и А. Бриоски. Автором рассматривается тематизм и инструментальный состав симфоний. В диссертации Б. Д. Напреева «Оркестр и fuga: проблемы взаимодействия» (2005) в поле зрения исследователя оказываются имена таких композиторов, как Дж. Б. Мартини, А. Бриоски, П. Анфосси, Г. Пуньяни, Н. Дзингарелли, Г. Брунетти, Л. Боккерини. Автор акцентирует внимание на исполнительском составе симфоний и их оркестровом стиле, а также указывает количество созданных ими симфоний.

Цель работы заключается в исследовании симфоний австрийской Ломбардии в контексте стилевых тенденций инструментальной музыки XVIII века.

Поставленная цель требует решения следующих **задач**:

- осветить социокультурное пространство Милана 1730–1770-х годов;
- найти и собрать фактологический материал для использования его в качестве доказательной базы;
- изучить генезис ломбардской симфонии, ее становление и функционирование в музыкальном искусстве Италии в 1730–1780-х годах;
- уточнить понятие «концертная симфония»;
- рассмотреть терминологический аппарат, представленный в трактатах итальянских авторов XVIII века;
- выявить стилевые особенности симфоний на основе работы с архивными и опубликованными нотными источниками;

– определить место ломбардской симфонии в истории европейского симфонического искусства XVIII века.

Объектом исследования являются симфонии композиторов австрийской Ломбардии 1730 – 1760-х годов, **предметом исследования** – система жанрово-стилевых и музыкально-языковых особенностей ломбардской симфонии.

Материалом исследования стали симфонии итальянских авторов, изученные: 1) по манускриптам XVIII века, существующим в виде отдельных инструментальных партий и сведенным автором диссертационного исследования в единый нотный текст; 2) по опубликованным в XVIII веке печатным копиям оркестровых голосов; 3) по архивным рукописным партитурам XVIII века; 4) по партитурам, опубликованным во второй половине XX – в начале XXI века. Информационными источниками послужили письма, воспоминания, дневники, теоретические трактаты итальянских авторов о музыкальном искусстве конца XVIII века, а также словари и энциклопедические издания; научные труды по истории и культуре Италии, по истории и теории музыки отечественных и зарубежных исследователей XIX – начала XXI века.

Методы исследования. Для выявления жанровых особенностей ранних итальянских симфоний были использованы аналитический и компаративный методы исследования. Освещение ломбардской симфонии в музыкально-историческом контексте XVIII века обусловило применение историко-стилевого подхода. Работа с нотными манускриптами и текстами книг XVIII – XIX веков потребовала обращения к источниковедческому методу. Категории и термины, представленные в трактатах Ф. Галеацци (1796) и К. Джервазони (1800), в определенной мере помогли воссоздать аутентичную позицию итальянских музыкантов XVIII века относительно жанра симфонии.

Методологическую основу исследования составили положения ряда работ отечественных и зарубежных музыковедов. При рассмотрении закономерностей музыкальной формы учитывались подходы, выработанные в трудах В. Р. Дулат-Алеева, Ю. К. Евдокимовой, А. И. Климовицкого,

Т. С. Кюрегян, Е. А. Ручьевской, И. В. Способина, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, С. Мандель-Йехуда и Б. Хургин. Изучение особенностей музыкального языка симфоний потребовало обращения к принципам фактурного и гармонического анализа, примененным в исследованиях Т. С. Бершадской, Л. С. Дьячковой, Л. А. Мазеля, Ю. Н. Тюлина и М. А. Этингера. Для характеристики оркестровой ткани и инструментального состава за основу были взяты установки из работ таких авторов, как И. А. Барсова, Л. В. Раков, Л. С. Сидельников, Г. Г. Фельдгун, С. Адлер, Э. Беакко, Е. Ф. Витачек, Л. Индзаги, А. Карс, С. Мартинолли, Дж. Спитцер. В процессе изучения стиля привлекались исследования Е. В. Безрядиной, Л. В. Кириллиной, О. М. Шушковой, Л. Аверсано, Э. Бюкена, Р. О. Гьердингена, В. Моретто, Ч. Розена, Ч. Фертонани. При рассмотрении жанра как целостного явления был воспринят опыт, получивший отражение в исследованиях Ю. С. Бочарова, А. В. Епишина, П. В. Луцкера, И. П. Сусидко, М. Брене, К. Нефа, А. Дж. Б. Хатчингса.

Научная новизна диссертационного исследования определяется следующими показателями:

- впервые в отечественном музыковедении выполнено исследование, посвященное ломбардской симфонии;
- впервые в рамках одного исследования ломбардская симфония, рассмотренная в различных аспектах, представлена в целостном виде;
- в научный обиход отечественного музыковедения введены новые имена и ранее неизвестный фактологический материал о композиторах и музыкальной культуре Милана XVIII века;
- найдены и изучены неизвестные образцы итальянских симфоний XVIII века;
- впервые отдельные инструментальные партии ряда итальянских симфоний XVIII века, существующие в виде манускриптов, собраны и объединены в оркестровые партитуры;

– введена в научный обиход отечественной музыкальной науки терминология, использовавшаяся в итальянских трактатах XVIII века.

Теоретическая значимость диссертации заключается в расширении информационного пространства отечественного музыкознания в области итальянской инструментальной музыки. Данная работа может стать основой как для дальнейшего, более глубокого изучения феномена ломбардской симфонии, так и для исследования панорамы инструментальной музыки XVIII века в целом.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования материала диссертации в лекционных курсах истории музыки, музыкальной формы и истории оркестровых стилей для студентов различных музыкальных специальностей в высших и средних учебных заведениях. Представленная в Приложении 1 партитура Симфонии G-dur Д. Даль Ольо может быть использована в междисциплинарной исполнительской практике и в публичных концертных программах.

Положения, выносимые на защиту:

1. Патронаж со стороны австрийской и итальянской аристократии способствовал интенсивному развитию в XVIII веке инструментальной музыкальной культуры столицы Ломбардии.

2. Многочисленные частные и публичные концерты («академии»), объединившие силы любителей музыки («dilettanti») и профессиональных музыкантов («professori») Милана вызывали постоянную потребность в создании и расширении инструментального репертуара.

3. Статус Филармонической академии Милана, функционировавшей в качестве образовательной и концертной организации, позволил создать благоприятные условия для развития жанра симфонии. Нередко композитор и исполнитель объединялись в одном лице.

4. Социокультурное пространство Милана начала 1730-х годов позволило этому городу стать «колыбелью» европейской симфонии. Ее первым образцом стала «миланская симфония».

5. В итальянском инструментальном искусстве XVIII века симфония оказалась чрезвычайно востребованным и универсальным жанром, легко адаптируемым к различным условиям исполнения.

6. Возникшая на стыке двух эпох – барокко и классицизма, ломбардская симфония обладала комплексом характерных стилевых и жанровых признаков. Будучи самодостаточным явлением, она стала одним из прототипов модели классической симфонии.

Достоверность результатов выполненного исследования обеспечивается применением методов, соответствующих его целям и задачам, а также обращением к широкому спектру документальных источников и музыкально-исторических материалов.

Апробация результатов исследования. Основные положения работы были представлены в виде докладов на конференциях: Международная научно-практическая конференция «Западноевропейская доклассическая музыка: вопросы истории, теории и практики» (Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 29-30 октября 2014 г.), III Международная научно-практическая конференция «Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия» (Высшая школа искусств им. Салиха Сайдашева Казанского (Приволжского) федерального университета, 19 ноября 2014 г.), Международная научная конференция «Музыка как национальный мир искусства» (Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 23–25 апреля 2015 г.). Результаты исследования получили отражение в семи публикациях, включая три статьи в журналах, входящих в Перечень рецензируемых изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. 17 сентября 2020 года решением кафедры диссертационная работа была рекомендована к защите.

Структура работы. Диссертационное исследование содержит введение, три главы, заключение, список литературы (248 наименований), список нотных источников (34 наименования), дискографию (11 наименований), список рисунков (нотных примеров), список таблиц и пять приложений. В приложениях представлены: партитура симфонии G-dur Д. Даль Ольо, информационно-биографический очерк о К. Джервазони, переводы фрагментов трактата К. Джервазони «Школа музыки», а также иллюстративный материал.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** аргументируется актуальность темы диссертации, выявляется степень ее научной разработанности, определяются цели, задачи, объект, предмет и материал исследования, указываются методы и методологическая основа исследования, освещается теоретическая и практическая значимость работы и ее научная новизна, формулируются положения, выносимые на защиту, характеризуется степень достоверности результатов исследования и апробация его результатов, а также обозначается структура работы.

В **Главе 1 «Миланская симфония» как один из первых жанров симфонической музыки»** исследуется генезис «миланской симфонии». Выявляется комплекс предпосылок, детерминировавших возникновение и последующее развитие этого жанра; систематизируется информация о творчестве композиторов миланской школы – авторов ранних итальянских «концертных симфоний».

1.1. Музыкальная культура Милана 1730–1770-х годов. Геополитическая ситуация и социокультурное пространство Милана обеспечили благоприятные условия для зарождения жанра «концертной симфонии». В первой половине XVIII века произошел переход Ломбардии на австрийскую систему правления. Общекультурная стратегия эрцгерцогини Марии Терезии, курировавшей жизнь Ломбардии и ее столицы с 1740 по 1780 годы, активно поддерживалась

аристократической средой Ломбардии и ее правителями в лице австрийских подданных. Знатные персоны, среди которых было немало любителей музыки (ит. «dilettanti»), внесли значимый вклад в развитие музыкальной культуры Милана.

Заметный след в музыкальной жизни Милана оставил Дж. Л. Паллавичини – губернатор австрийской Ломбардии. Ему принадлежала идея организации общедоступных «общественных (или публичных) концертов на открытом воздухе» («concerti pubblici all'aperto») у Замка Сфорца. Обязательной частью репертуара этих концертов являлись симфонии маэстро Дж. Б. Самmartини, исполнявшиеся под его же руководством.

Показателем стремительного развития музыкальной культуры Милана стало основание в 1758 году Филармонической академии, деятельность которой курировал «professore» (в переводе – «профессиональный музыкант») Дж. Б. Самmartини. Академия была ориентирована на любителей музыки. Согласно регламенту в обязанности ее членов входило сочинение симфоний и участие в репетициях оркестра. Миланская Филармоническая академия как сообщество, объединившее исполнительскую, композиторскую и просветительскую функции, непосредственным образом участвовала в становлении, развитии и популяризации жанра итальянской «концертной симфонии».

В итальянском музыкальном искусстве понятие «академия» применялось и для обозначения концертов с участием тех или иных исполнителей. Наиболее часто «академии» проходили во дворцах знати и предназначались для узкого круга слушателей в лице представителей общественной элиты. Как правило, в концертных программах всегда звучали симфонии.

В XVIII веке в Италии существовала традиция проведения концертов, которые объединяли на сцене людей, различных по своей профессиональной деятельности и социальному статусу. Практика совместного музицирования «dilettanti» и «professori» существовала и в Милане – в частных академиях, на

торжественных церемониях и праздниках, требующих увеличения масштабов оркестра (в частности, при исполнении симфоний).

Со второй половины XVIII века итальянская «концертная симфония», существовавшая как светский жанр, была официально допущена в церковную обстановку согласно энциклике «Annus, qui hunc» (1749) папы Бенедикта XIV. Адаптированные и деликатно встроенные в процесс богослужения, симфонии тем самым обрели весьма необычную локацию.

Возникновение жанра «концертной симфонии» и его последующий расцвет были обусловлены богатыми традициями в области изготовления струнно-смычкового инструментария. В Милане существовала собственная мастерская школа, инструменты которой в XVIII веке были известны и востребованы.

Ведущие позиции в Милане занимало инструментальное искусство. Оно находилось на очень высоком уровне, что подтверждается письменно зафиксированными высказываниями европейских музыкантов, писателей и историков, посетивших Ломбардию в первой половине XVIII века.

Общекультурными предпосылками для возникновения жанра итальянской «концертной симфонии» стали: 1) неподдельный интерес к музыке и покровительство со стороны итальянских и австрийских правителей и аристократов; 2) «мода» на музыкальное любительство; 3) создание и постоянное совершенствование струнных инструментов. Симфония стала важным атрибутом культурной жизни Милана.

1.2. «Концертная симфония»: вопросы терминологии. С момента своего появления слово «симфония» применялось не только в разных значениях, но и в разных контекстах. На рубеже XVII–XVIII веков в Италии использовался его итальянский вариант – «sinfonia», обозначавший любые инструментальные композиции. Симфониями назывались как произведения для любого инструментального состава без определенной жанровой характеристики, так и произведения вступительного или интермедийного характера как часть вокально-хоровых и даже инструментальных сочинений.

В Италии термин «sinfonia» использовался также в качестве названия оркестрового вступления к опере. Именно вступительные «sinfonie» к неаполитанским операм сыграли важную роль в процессе формирования симфонии как самостоятельного произведения для оркестра.

Разновидность симфонии, возникшую в начале 1730-х годов в творчестве композиторов Милана, итальянские исследователи Ф. Аббати и Ч. Фертонани назвали «sinfonia da concerto» («концертная симфония», букв. – «симфония для концерта»). Тем самым они подчеркнули ее изначальное предназначение, а именно – исполнение в концертной обстановке. Существует и другое определение – «sinfonia concertante», которое в отечественном музыкознании традиционно переводится как «концертная симфония». «Sinfonia concertante», совместившая жанрово-стилевые признаки симфонии и concerto grosso, представляет собой исторически более позднее явление и относится ко второй половине XVIII века.

Для выявления специфики жанра итальянской симфонии понятия «sinfonia da concerto» и «концертная симфония» в диссертационном исследовании используются как равнозначные.

На стиль итальянской «концертной симфонии» оказали влияние некоторые инструментальные жанры первой половины XVIII века. Среди них – соната da camera, трио-соната и инструментальный концерт.

1.3. «Концертная симфония» в творчестве миланских композиторов первой половины XVIII века. Первые образцы «концертной симфонии» были созданы композиторами миланской симфонической школы – А. Бриоски, Дж. Ф. Бривлио, Ф. Галимберти, М. Кьеза и Дж. Б. Лампуньяни. Все они были профессиональными музыкантами.

Применительно к симфониям этих авторов в современном итальянском музыкознании (Ч. Фертонани, М. Джуджоли, В. Моретто) используется определение «миланская симфония» («sinfonia milanese»).

В диссертационном исследовании применяются несколько определений: «концертная симфония» (жанр, возникший в начале 1730-х годов и

обладающий рядом стилевых признаков), «миланская симфония» (относится к сочинениям, созданным композиторами миланской школы в жанре «концертной симфонии»), ломбардская симфония (регионально-географическая дефиниция, предполагающая практику создания «концертной симфонии» композиторами не только Милана, но и всей австрийской Ломбардии).

Значительный вклад в развитие итальянской «концертной симфонии» внесли как композиторы миланской школы, так и музыканты, работавшие в Северной Италии – в Ломбардии или в соседних с ней областях. Меняя место службы, композиторы часто перемещались по разным городам, тем самым способствуя расширению ареала «sinfonia da concerto» с севера на юг Италии.

Из множества симфоний, созданных композиторами Ломбардии в 1730–1760-х годах, сохранилась малая их часть. Сочинения сохранились в виде манускриптов (автографов и выполненных в XVIII веке рукописных копий симфоний), а также печатных экземпляров, публикация которых начала осуществляться тогда же, в первой половине XVIII века.

Глава 2 «Жанровые и стилевые особенности ломбардской симфонии» посвящена изучению инструментального состава, музыкального языка, структуры цикла и формообразования в ранних итальянских симфониях. При их рассмотрении наряду с современной терминологией используются понятия и термины, существующие в трактатах Ф. Галеацци и К. Джервазони. «Концертная симфония» как малоизученный музыкальный феномен рассматривается сквозь призму итальянского музыкально-теоретического наследия XVIII века.

2.1. Трактаты о музыке Ф. Галеацци и К. Джервазони. Трактат Ф. Галеацци «Основы теории и практики музыки» – одно из наиболее фундаментальных и значимых итальянских исследований XVIII века о музыке в целом, включая законы музыкальной композиции. По мнению отечественных и зарубежных музыковедов, в своем трактате Ф. Галеацци охарактеризовал строение сонатной формы. Однако композиция, которой следует придерживаться при сочинении произведений разных жанров, в том числе

симфоний, не определяется автором понятием «сонатная форма». Наиболее важным «элементом» композиции является «главный мотив» («*motivo principale*»).

Важная информация о сонатной форме содержится в трактате «Школа музыки» К. Джервазони. Понимание и практическое освоение «*Allegro*» автор трактата связывает со знаниями правил построения тонально-гармонического плана. Объясняя их, К. Джервазони делает особый акцент на модуляции и технике ее выполнения. Структуру сонаты он рекомендует использовать в качестве образца для дуэтов, трио, квартетов, квинтетов, концертов. Законом «построения сонаты» («*formazione della sonata*») должна следовать и симфония.

В терминологическом аппарате Ф. Галеацци и К. Джервазони обнаруживаются некоторые совпадения. Во многом сходными оказались их взгляды на строение сонатной формы. В них прослеживается связь сонатной формы с исторически более ранней двухчастной формой. Форма сонаты в понимании авторов предполагает три обязательных этапа: показ музыкального материала, его развитие и повторение. В описываемой музыкантами двухчастной форме первая часть соответствует экспозиции, разделы второй соотносимы с разработкой и репризой. В трактатах отсутствуют термины «экспозиция» и «разработка»; термин «реприза» встречается только в работе Ф. Галеацци. Тональное развитие и тональные планы, рассмотренные К. Джервазони в тесном взаимодействии с тематизмом, детально изучены и отсистематизированы.

В трактатах Ф. Галеацци и К. Джервазони представлен целостный взгляд на музыкальное искусство, на методику изучения теории музыки и композиции и на практическое освоение теоретических знаний. Оба труда являются ценными источниками информации об основах и методах композиции, существовавших в музыкальной практике XVIII века.

2.2. Инструментальный состав симфоний. Авторы ранних «концертных симфоний» следовали традициям, сложившимся на тот момент в итальянской инструментальной музыке. Большинство из них опирается на нормативный

инструментальный состав, включающий четыре партии: «violino I» – первая скрипка, «violino II» – вторая скрипка, «viola» – альт или виола (в нотных источниках может быть назван «alto viola» или «violetta») и «basso». Партия «basso» предназначалась, как правило, для низких струнных инструментов и «sembalo» (или «clavicembalo»). В исследованных манускриптах отсутствуют конкретные указания на исполняющие ее струнные инструменты. Однако различные косвенные свидетельства, а также труды по истории оркестра позволяют установить, что ими могли быть виолончели и контрабасы вместе либо по раздельности.

Партия «sembalo» записывалась при помощи сигнатур и акциденций, что свидетельствовало о продолжавшей существовать в то время практике «basso continuo». Существовала и другая, так называемая «нецифрованная форма баса» (определение И. А. Барсовой), при которой нотный текст не сопровождался сигнатурами.

Инструментальный состав ломбардских симфоний мог отличаться от нормативного в сторону уменьшения или увеличения. У некоторых композиторов имеются «симфонии для трех голосов» («sinfonie a 3 voci»). Обнаруживается значительное количество симфоний с бóльшим составом исполнителей и с новыми тембровыми красками: к струнной группе и клавесину добавлены духовые инструменты – валторны, трубы. Количество струнных и духовых инструментов могло варьироваться и зависело от конкретной ситуации или обстановки, в которой исполнялась симфония.

Расширение состава оркестра в симфониях было связано и с практикой игры «colla parte», распространенной в Италии в XVIII веке. При этом группа струнных инструментов в симфонии всегда оставалась основой оркестра.

В трехчастной «концертной симфонии» проявилась тенденция к созданию более насыщенной оркестровой ткани в крайних частях и более прозрачной в средней. Контраст достигался за счет усиления звучания струнной группы оркестра.

2.3. *Музыкальный язык симфоний.* Музыкальный язык итальянской «концертной симфонии» на всех этапах ее существования отличался сочетанием новизны и традиционности.

«Sinfonia da concerto» первой половины XVIII века опиралась на нормативный четырехголосный склад, что соответствовало числу основных инструментальных партий и их фактурным функциям. Гомофонно-гармоническая фактура стала основной формой организации музыкальной ткани ломбардских симфоний. Однако в ней сохранилось «дыхание» полифонической эпохи в виде кратких имитаций.

Гармонический язык ранних итальянских симфоний является образцом предклассического этапа гармонии. В нем синтезируются средства эпохи барокко с приемами и принципами зарождающегося классицизма, ставшими преобладающими в музыкальном языке симфоний. Законы тонально-функциональной логики занимают ведущие позиции.

Функциональная логика в симфониях подчиняется централизованной тональности с выстроенной иерархией гармонических функций. Центром притяжения является тонический аккорд. В симфониях преобладают консонантные звучности (опора на трезвучные аккорды).

Одним из способов развития музыкального материала в ломбардских симфониях являются секвенции. Они используются в развивающих разделах преимущественно в их диатонической разновидности и значительно реже – в хроматическом варианте.

В музыкальной ткани «концертных симфоний» ритм выполнял динамически-организующую функцию. Благодаря ему тематический материал приобретал характерный облик. Ритмический рисунок рельефных и фоновых голосов подчинялся принципу дифференциации. Особым богатством и разнообразием ритма отличались голоса, выполняющие мелодическую функцию.

В симфониях итальянских композиторов имеются случаи использования так называемого «ломбардского ритма» – своего рода знака, напоминающего о ломбардском происхождении «концертной симфонии».

В музыкальном языке ломбардских симфоний отчетливо проявился «новый стиль» («nuovo stile»), демонстрирующий изящество и красоту звучания оркестра достаточно простыми музыкальными средствами. В этом понятии, которое используется в современном итальянском музыковедении, отразился процесс смены стилевых приоритетов. «Nuovo stile» окончательно закрепил позиции гомофонии в инструментальной музыке, превратив вертикально-гармонические отношения в главенствующий принцип. В сравнении со стилем барокко произошло упрощение музыкального языка, в результате чего сочинения стали доступными для исполнения как профессиональными музыкантами, так и любителями – «dilettanti». «Новый стиль», заявивший о себе в Италии в 1730-е годы, совпал со временем появления первых образцов «миланской симфонии». Концепции «нового стиля» и «концертной симфонии» оказались созвучны.

2.4. Композиция и форма. Ранние ломбардские симфонии отличались небольшими размерами. Каждая из симфоний – это своего рода индивидуальный творческий поиск в области формы.

Композиционная модель ломбардской симфонии представляла собой трехчастный цикл, структурированный по принципу контраста.

В *первых частях* симфоний 1730–1750-х годов композиторы обращались к сонатной форме, на что указывают современные зарубежные исследователи. Прочтение сонатной формы как важной части «sinfonia da concerto» соответствовало ее традиционному пониманию в условиях эпохи барокко. При написании «Allegro» итальянские авторы придерживались двухчастной структуры. Каждая из частей повторялась дважды, что обозначалось знаком «ritornello».

Небольшими размерами отличались тематические элементы «Allegro». Тематизм ранних симфоний не обладал той структурной оформленностью,

которая впоследствии стала показательной для произведений композиторов эпохи классицизма. Лаконичность построений позволяет предположить, что авторы жанра «sinfonia da concerto» мыслили категорией мотива, а не темы.

Контрастирование главного (по Ф. Галеацци и К. Джервазони – «главный мотив», ит. «motivo principale») и побочного (по Ф. Галеацци – «характерный шаг», ит. «passo caratteristico») тематизма, характерное для классической сонатной формы, в ранних итальянских симфониях не было еще столь явным или вовсе отсутствовало. Главный критерий, позволяющий дифференцировать тематизм, – это тональные соотношения.

В первых частях «Allegro», сходных по своей функции с экспозицией сонатной формы, композиторы всегда следовали определенной, фактически классической схеме тонального развития. Вторая часть «Allegro» в соответствии с двухчастной старинной сонатной формой включала два раздела: развивающий, напоминающий разработку сонатной формы и требующий от композитора умения работать с тематизмом, и второй – репризный. Во внутреннем строении разделов нет единых матриц. Решение репризного участка формы отличалось высокой степенью вариативности.

В «Allegro» «концертных симфоний» наблюдается интенсивное мотивное развитие на микроуровне. Основным интонационным источником являлся «главный мотив».

Несмотря на то, что жанр симфонии находился на стадии экспериментальных поисков, в «Allegro» ломбардских симфоний отчетливо проявились те конструктивно-логические принципы, которые впоследствии стали основополагающими в «Allegro» сонатно-симфонического цикла венских классиков.

Сравнительный анализ *вторых*, медленных частей «концертных симфоний» позволяет сделать вывод о множественности вариантов решения их формы. Наиболее часто композиторы обращались к старинной двухчастной форме, применяя различные варианты ее композиционной схемы. В симфониях Дж. Б. Самmartини, А. Бриоски, Д. Даль Ольо имеются примеры обращения к

«одночастной форме». Кроме того, вторые части симфоний не всегда облекались в законченную, самостоятельную форму. Иногда они выполняли роль связки между «Allegro» и финальной частью.

В *третьих*, быстрых частях большинства симфоний обнаруживается опора на танцевальные жанры (жигу или менуэт). Заключительные части, как и все предыдущие, различны по своему структурному решению. В них используются и старинная сонатная форма, и разновидности двухчастной формы. Редкий случай решения формы заключительной части имеется в Симфонии №19 В-dur (J.–С. 77) Дж. Б. Саммартини. В ней содержатся признаки 7-частного рондо, в котором последнее проведение рефрена заменяется кратким заключением.

В творчестве композиторов австрийской Ломбардии сложилась типовая модель «концертной симфонии» – трехчастный цикл, основанный на принципе многоуровневого контраста. Проявившись на уровне темпа, лада, тональности, фактуры, ритма, тембра, принцип контрастирования стал основой композиции цикла.

В **Главе 3 «К проблеме эволюции итальянской симфонии»** исследуется область распространения сочинений ломбардских авторов за пределами Италии, а также степень влияния ломбардской симфонии на творчество европейских композиторов; дается обзор стилевых особенностей итальянских симфоний второй половины XVIII века в сравнении с симфониями 1730–1750-х годов.

3.1. Итальянская музыка «на экспорт». В XVIII веке симфонии ломбардских композиторов имели большой успех не только в Италии, но и в других странах Европы. Расширение географических границ популярности этого жанра происходило благодаря существовавшей в то время практике копирования авторских текстов в виде манускриптов. Нотные тексты «концертных симфоний» в XVIII столетии не только переписывались, но и публиковались европейскими издательствами: «De la Chevardiere», «Grange'»,

«Petit», «Venier», «Vernadez» – в Париже, «Longman and Broderip» – в Лондоне, «J. J. Hummel» – в Амстердаме.

На протяжении XVIII века симфонии композиторов Ломбардии часто исполнялись в различных европейских городах. Известны факты исполнения симфоний в Австрии, Голландии, Англии. Во второй четверти XVIII века об итальянской «концертной симфонии» стало известно в России.

Молодой итальянский композитор Д. Даль Ольо, чей творческий путь начинался в 30–е годы XVIII века на севере Италии, в области, близкой к австрийской Ломбардии (город Падуя), в 1735 году переехал в Санкт-Петербург. На протяжении трех десятилетий он служил в Придворной капелле и создавал произведения разных жанров, в том числе симфонии, для придворных концертов в императорских резиденциях.

Итальянская «концертная симфонии» оказала влияние на творчество европейских композиторов. Стиль Дж. Б. Самmartини получил отражение в творчестве его учеников – К. В. Глюка, И. К. Баха, К. Каннабиха. Многие композиторы Австрии, Германии, Чехии, Швеции, не являясь непосредственными учениками Дж. Б. Самmartини, восприняли его творческие новации. Влияние итальянской симфонии прослеживается в творчестве Й. Гайдна и В. А. Моцарта. По мнению О. Сакадзакки, если Й. Гайдн – это «отец симфонии», то Дж. Б. Самmartини, стоявший у истоков этого жанра, является «дедушкой симфонии»⁵.

3.2. *Симфония в творчестве итальянских композиторов второй половины XVIII века.* Во второй половине XVIII века «концертная симфония» по-прежнему занимала важное место в творчестве итальянских композиторов. В жанре симфонии работали представители как старшего поколения симфонистов, так и младшего, продолжая традиции своих учителей.

В 1760–1770-х годы итальянская симфония вступила в период зрелости, сохранив свои характерные жанрово-стилевые признаки. Вместе с тем, в

⁵ Sakazaki O. G. B. Sammartini, nonno della sinfonia [Electronic source] // Giovan Battista Sammartini. Le origini italiane dello Stile Classico. Saggi dedicati al più importante compositore milanese. URL: <http://www.notturnomusica.org/Sammartini.html> (accessed: 20.10.2016).

сочинениях итальянских авторов наблюдается дальнейшее развитие накопленного творческого опыта. Эволюционный процесс проявился на разных уровнях и в разных направлениях.

В сравнении с «концертными симфониями» первой половины XVIII века в итальянских симфониях второй половины XVIII века прослеживается стремление к увеличению масштабов композиции. Расширение композиции осуществлялось, прежде всего, за счет крайних, быстрых частей цикла.

Сонатная форма первых частей симфоний приобрела более ясные очертания и оформленный вид. В соответствии с установившимися в первой половине XVIII столетия правилами сочинения симфоний, итальянские авторы по-прежнему понимали форму «Allegro» как двухчастную с показательным знаком «ritornello» в конце каждой из частей.

Интонационно-тематический облик «главного мотива» и «характерного шага» становится более индивидуализированным, благодаря чему контраст между главным и побочным тематизмом оказался более явным, чем в ранних симфониях. Изменился принцип контрастирования: он стал не только тональным, но и интонационно-тематическим. При этом в тематических элементах по-прежнему отсутствовала четкая структурная оформленность, а квадратность не превратилась в приоритетную форму выражения музыкальной мысли.

Медленная часть в «концертной симфонии», окончательно потеряв свою функциональную подчиненность третьей части, стала полностью самостоятельной и обрела вид двухчастной формы. В финальных частях симфоний итальянские музыканты следовали установившимся традициям, используя двухчастную или сонатную формы.

С 1780-х годов типичное для «концертной симфонии» трехчастное строение цикла начало уступать место четырехчастной композиции. Вместе с тем, итальянские авторы (среди них Н. А. Дзингарелли) продолжали обращаться к трехчастному циклу, следуя первоначальной региональной концепции «концертной симфонии».

В симфониях этого времени произошло расширение оркестрового состава. Включение в состав оркестра медных духовых (валторн) и деревянно-духовых (флейты, гобои, фагот) инструментов сопровождалось увеличением участников струнной группы. В творчестве итальянских композиторов второй половины XVIII века закрепился парный состав оркестра. Его темброво-инструментальный состав лежал в русле общеевропейских классических решений. К 70-м годам XVIII века «концертная симфония» окончательно превратилась из «квартетной симфонии» (термин Г. Г. Фельдгуна) в симфонию для оркестра. Произведения, которые бы включали четыре или три инструментальных партии, полностью исчезают.

Нотные тексты некоторых итальянских симфоний свидетельствуют о том, что даже в 1760-х – начале 1770-х годов партия «Basso» сопровождалась сигнатурами для клавесина. Однако фиксация *basso continuo*, которая не всегда была обязательной даже в первой половине XVIII века, во второй половине XVIII века встречалась все реже. Со временем клавесин был полностью выведен из состава оркестра.

В более чем полувековой истории итальянской «концертной симфонии» можно выделить три этапа: ранний – 1730-е–1750-е годы, период расцвета – конец 1750-х–1770-е годы и поздний период – 1780-е годы.

В **Заключении** содержатся выводы, сделанные на основе проведенного исследования.

Феномен «*sinfonia da concerto*» заключается в том, что она стала родоначальницей нового инструментального жанра – симфонии. Появившись в эпоху барокко, испытал в момент своего рождения воздействие существовавших жанров и оказав влияние на ближайшее окружение в лице иных национальных школ, итальянская «концертная симфония» органично вписалась в историю европейской музыкальной культуры.

Изучение многочисленных источников, связанных с историей и музыкальной культурой Италии XVIII века, и ранее неизвестных

фактологических данных дает право утверждать, что родиной европейской симфонии следует признать Италию, точнее, столицу Ломбардии – Милан.

Архивно-библиографический поиск, основанный на работе с манускриптами и печатными изданиями XVIII–XXI веков, привел к следующим результатам: 1) обнаружилось большое количество произведений, написанных в жанре «концертной симфонии»; 2) выявилось внушительное число авторов, работавших в этом жанре – 69 композиторов. Из них семь авторов (Дж. Б. Самmartини, А. Бриоски, М. Къеза, Дж. Б. Лампуньяни, Дж. Ф. Брививо, Ф. Галимберти, К. Монца) являются представителями миланской школы. Биографические сведения о них впервые изложены в систематизированном и уточненном виде.

Миланская школа композиторов, заявившая о себе в 30-е годы XVIII столетия, стала первой симфонической школой Европы. Спустя десятилетие на арене европейского инструментального искусства возникает мангеймская школа. Начиная с этого времени, две предклассические школы существуют параллельно, развивая и обогащая своими достижениями жанр европейской симфонии. И итальянские, и мангеймские композиторы внесли свой весомый вклад в формирование основ классической симфонии. Изучение взаимовлияния этих школ представляется перспективным направлением для отдельного научного исследования.

Творчество итальянских симфонистов XVIII века совпало с рубежным временем в истории европейского инструментального искусства. Итальянские композиторы XVIII века не только создали новый жанр симфонической музыки, но и осуществили стилевой переход от эпохи барокко к эпохе классицизма, тем самым выполнив важную историческую миссию.

Рассмотрение симфоний австрийской Ломбардии позволяет расширить горизонты наших представлений об итальянском музыкальном искусстве XVIII века.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации***Публикации в изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденный Министерством образования и науки России:***

1. Варламова, Е. Г. «Миланская симфония». К вопросу о зарождении европейского симфонизма / Е. Г. Варламова // Музыкаведение. – 2015. – № 3. – С. 21–26.

2. Варламова, Е. Г. Карло Джервазони и его “La scuola della musica” / Е. Г. Варламова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 4 (66). – Ч. 1. – С. 39–43.

3. Варламова, Е. Г. Концертная жизнь Милана в эпоху становления классического стиля (1750–1775 гг.) / Е. Г. Варламова // Музыка и время. – 2017. – № 7. – С. 3–7.

Прочие публикации:

4. Варламова, Е. Г. Из доклассической истории симфонии: Антонио Бриоски / Е. Г. Варламова // Вестник музыкальной науки. – 2014. – № 4 (6). – С. 64–69.

5. Варламова, Е. Г. Симфония до Гайдна: к проблеме музыкально-исторических оценок в музыкальных учебных курсах / Е. Г. Варламова // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы III Международной научно-практической конференции, Казань, 19 ноября 2014 года / отв. ред. З. М. Явгильдина, Н. В. Шириева. – Казань: Отечество, 2015. – С. 132–134.

6. Варламова, Е. Г. «Миланская симфония»: генезис, структура, стиль / Е. Г. Варламова // Музыка как национальный мир искусства: материалы Международной научной конференции, Казань, 23–25 апреля 2015 года / сост. и

отв. ред. Е. В. Порфирьева. – Казань: Казанская государственная консерватория, 2015. – С. 149–156.

7. Варламова, Е. Г. Творчество Андреа Бернаскони в аспекте истории итальянской симфонии XVIII века / Е. Г. Варламова // Музыкальный мир наций / сост. В. Р. Дулат-Алеев, А. А. Сокольская. – Казань: Казанская государственная консерватория, 2020. – С. 126–131.