

Розділ 4



МУЗИКАНТИ і його час

УДК 78.01 : 78.037 (436) 5

Неоніла Очеретовська

ВІДЕНСЬКІ КЛАСИКИ ЯК ТВОРЦІ МУЗИЧНО-КОМІЧНОГО

Об'єктом дослідження у даній статті є творча діяльність віденських класиків по втіленню в музиці однієї із найбільш стародавніх категорій естетичної думки – комічного. Музика і сфера комічного – це тема, межі якої простягаються від античних комедій до джазу та сучасної кіномузики. Обрядові ігри Діонісійських свят включали хорові процесії з жартівливими пісеньками, танцями. Незважаючи на глибокі історичні корені, категорія музично-комічного належить до недостатньо вивчених, що обумовлює **актуальність** теми дослідження, яке має за **метою** відстежити різноманітність форм музично-комічного в музиці віденських класиків, котрим ця сфера естетичного була особливо близькою, відповідала їх світосприйняттю.

В історії музично-естетичної думки категорія комічного не знайшла широкого відображення і наукового обґрунтування, якщо порівняти її, наприклад, із категорією музично-прекрасного, котрій мислителі різних історичних епох приділили набагато більше уваги. Тим значніший інтерес являє стаття Р. Шумана «Комічне в музиці» (1834). Р. Шуман вважав, що «не дуже освічені люди схильні чути у музиці без тексту або страждання, або радість – чи (середнє поміж ними) смуток; вони не в силах розчути у музиці більш тонкі відтінки почуттів, як, наприклад, гнів і розкаяння, що відноситься до страждання, безтурботність, що належить до радості, у зв'язку з чим їм так

важко дається розуміння таких майстрів, як Бетховен, Франц Шуберт, котрі будь-який життєвий стан вміли перекласти на мову звуків» [5, с. 94]. Комічні ефекти, до яких прагнуть композитори, вимагають більш точного і адекватного відтворення та розпізнавання в уяві слухачів. Шуман наводить в статті ряд цікавих комічних ефектів з творів Бетховена, демонструючи зразок аналітичної проникливості і яскравості образних характеристик.

Однак як геніального творця музично-комічного слід згадати, насамперед, Й. Гайдна. «Батько» симфонії, квартету та сонати, Й. Гайдн, як вважав Б. Асаф'єв [2], мав гармонічний світогляд, поєднуючи у своїй вдачі чистосердечність і вдовolenість існуючою дійсністю, простоту душі і життєрадісність, «овіяну... здоровим селянським сміхом, не позбавленим, звичайно, лукавства. <...> Ясність контурів і легкість конструкцій» [2, с. 9], які притаманні партитурам композитора, в однаковій мірі відбивають жанрово-стильову семантику ліричного і комічного, поєднуючись із потоком живого руху звукової енергії, справжнім виразом святкових настроїв народного життя. Вже перші квартали Гайдна (ор. 1, 2) «викликали загальну сенсацію. Одні сміялись, забавляючись надзвичайною простодушністю і веселощами, котрі випромінювала ця музика, інші галасували про зниження музики до рівня забави блазня і про нечувані октави. Саме він першим увів в квартет спосіб посилення мелодії октавою, він змушував першу і другу скрипку грати в октаву, що дає сильну дію у великих оркестрах, коли треба виразити глибокі почуття. Та невдовзі, незважаючи на галас, всі звикли до цієї манери. Кінець кінцем її почали наслідувати» [6, с. 139]. Леопольд Новак [6] відзначав і притаманну квартетам Гайдна свободу, бо вони написані легкою віртуозною рукою. Жарт і сміх, ледве стримуючись, прориваються в цих партитурах, особливо у фінальних частинах.

Симфонізація народно-жанрового тематизму органічно пов'язана з програмними тенденціями, зображальністю його музики, вмінням композитора давати влучні характеристики своїм персонажам. Зображальність стане супроводжуючою якістю створюваних ним музичних образів, у тому числі, комічних. При цьому, як відзначають дослідники, тенденція до зображальної конкретності у Гайдна «обмежується алегоріями, умовними звуковими аналогіями, звуконаслідувальними натяками» [4, с. 78].

Шлях програмного симфонізму, що був плідним уже в ранніх симфоніях композитора, відкривав можливості широкої розробки музично-комічного у поєднанні жартівливості та жанровості. Так, одну зі своїх «Паризьких» симфоній композитор назвав «Курка» (№ 83), що свідчить про характерний для нього підхід до музичної образності з опорою на коло побутових народних тем. Жанрову народну сценку змальовує і фінал симфонії із «серйозною» назвою «Ведмідь» (№ 82.) Комічний ефект у її першій частині досягається контрастним співставленням тематичних структур енергійного та образно-танцювального змісту.

Багатоманітність тематичного матеріалу відрізняє 12 «Лондонських» симфоній, фінали котрих звучать піднесено і життєстверджуюче. Жартівливість і сміх втілюються тут завдяки різнобарвній оркестровці, несподіваним тембровим ефектам, узагальненню і перетворенню рис хорватських, сербських мелодій. Гайдн долає надмірну типізацію симфонічної тематики, підкреслюючи локальний колорит, включаючи народні поспівки в процеси варіаційного сонатного розвитку. Багатство жанрово-інтонаційних джерел – звернення до танцювальності, побутової лірики (серенади, дивертисменти), театральної музики, як опери, так і спектаклю театру маріонеток – надає особливої легкості музичному руху та демонструє зв'язок композитора з образно-емоційною атмосферою соціального середовища, в якому він творив. Так, в головних і побічних партіях «Лондонських» симфоній виявляється танцювальна основа лендлеру, менуету, сальтарели, буре. Жартівливість, народний гумор притаманні і повільним частинам цих опусів. Нерідко вони виявляються і завдяки яскравим гармонічним ефектам.

Легкий віртуозний стиль Гайдна привів його цілком природним шляхом і до італійської комічної *opera-buffa*, яка репрезентована в його творчості низкою і досі непізнаних людством у повній мірі шедеврів. Першим кроком, котрий Гайдн зробив як театральний композитор, було написання музики до п'єси «Кульгавий чорт» Бернардона, відомого у Відні автора пародій та зінгшпільів. Останній попросив молодого композитора написати музику до окремих сцен імпровізованої комедії, жанру, популярного в той період, причому найбільш важливим для нього було зображення музичними засобами бурі на

морі. Курйозним було те, що юнак, який ніколи у житті не бачив моря, не зміг спочатку зрозуміти, що автор п'єси прагне почути. Тоді Бернардон на весь зріст розтягнувся впродовж кількох стільців, зображуючи утопаючого [6, с. 129]. Отже, комічне поступово входило в творчу майстерню Гайдна – різними шляхами. Згадаймо китайський театр, де жестами і діями акторів зображуються цілі сцени, картини природи, рух часу, оточуюче середовище, тоді як на сцені – мінімум декорацій, нерідко лише стілець та стіл, а вся комедійність ситуацій покладена на силу імпровізаційного обдарування актора. Згадаймо і китайську залу маскарадів та китайські мотиви в архітектурному декорі помістя Естергаз, з яким був пов'язаний життєвий і творчий шлях Гайдна, що стимулювали імпровізаційну фантазію великого композитора.

Тонке драматургічне чуття, реалістична випуклість характеристик діючих осіб, чудовий мелодизм, що об'єднують вокальні та інструментальні твори автора, знаходять прояв в операх «Аптекарь», «Рибачки», «Обманута невірність», «Несподівана зустріч», «Місячний світ» та інші. Влучно змальовані в музиці сценки бюргерського життя, оригінально розробляється характерна для епохи турецька тема з перевдяганнями («Аптекарь»). Стрімкі темпи і веселі звукові потоки відповідають атмосфері святковості, що панувала в Естергазі. Оперні форми, використані композитором, почерпнуті з традицій зингшпілю та *opera-buffa*: це сольні номери аріозо-пісенного типу, динамічні фінальні ансамблі з плутанинами та їх комедійною розв'язкою. Джерелом музично-комічного в операх XVIII ст. є й зіткнення серйозного та комічного. Так, в музичній комедії «Рибачки», написаній Гайдном на текст Гольдоні, композитор демонструє високу майстерність образних характеристик: одні арії він пише у стилі *opera-seria*, інші – у стилі *opera-buffa*.

Ствердженню такого художнього прийому в комічних операх Гайдна сприяв і театр маріонеток в Естергазі, де часто виконувалися пародії. «Зображати трагічне у веселому обличчі – це було часопродовження, що водночас давало художню насолоду і відпочинок» [6, с. 215]. Відомості набула пародія на оперу Глюка «Альцеста» в цьому театрі. Прийоми пародіювання були засновані на «зниженні» серйозної теми. Серйозна музика «поміщається у чужорідне середовище жанру-антиподу. Мінімальних штрихів комедійної фабули, деталей акторської

гри, інтонації чи текстової імпровізації (що було у дусі жанру) цілком достатньо, щоб ця впроваджена у комедійний світ музика зазвучала сміхотворно. Таким шляхом розкривається комічність, пародійність ситуацій: серйозний персонаж (почуття, афект) з його серйозним макросвітом опиняється буквально не в своїй тарілці» [7, с. 54].

Цікава паралель з Глюком виникає у зв'язку з комічною оперою Гайдна «Несподівана зустріч». Варіант лібрето Карла Фриберта, покладений в основу цього твору, згодом знайшов відгуки, хоча й на іншій літературній основі, у «Викраденні із сералю» Моцарта. Глюк також написав на аналогічний сюжет комічну оперу «Пілігрими із Мекки». Дослідники творчості Глюка висвітлюють наявність ряду паралелей у згаданих операх: це близькість образного строю, протиставлення орієнтальних образів європейським, подібність сюжетної канви та її музичного втілення [7, с. 54]. Глюк також виявив особливий інтерес до опери Моцарта «Викрадення із сералю». Оскільки він не зміг бути присутнім на її прем'єрі 16 липня 1782 р., то через кілька днів цей твір був повторений спеціально для нього за його проханням. Моцарт, в свою чергу, склав варіації для фортепіано на тему комічної опери Глюка «Пілігрими із Мекки». Таким чином, даний сюжет став предметом творчої взаємодії трьох великих представників музичної культури XVIII ст. – Гайдна, Глюка і Моцарта.

Опера «Несподівана зустріч» Гайдна, приурочена до приїзду ерцгерцога Фердинанда та його дружини Марії Беатриси в Естергаз у серпні 1775 р., яскраво відтворює популярний жанр комічних турецьких опер зі змішенням стильових рис двох різновидів оперного жанру – *opéra-seria* та *opéra-buffa*. Що стосується опери «Викрадення із сералю» Моцарта, то вона була створена на 7 років пізніше, ніж опус Гайдна, і увібрала в себе як риси творчої індивідуальності композитора, так і той шлях, котрий комічна опера пройшла у європейській культурі.

Траговки Моцартом музично-комічного відбивають оперні дискусії XVII–XVIII ст. Достатньо згадати критику італійської *opéra-seria*, що розгорнулась у XVIII ст., оперну реформу Глюка чи «війну буфонів» у Франції. Однією з відомих пам'яток цієї «війни» став «Лист про французьку музику» Руссо (1753), в якому вперше була висловлена одна із найбільш плідних ідей музичної естетики – про інтонаційну

природу музики у зв'язку з особливостями національної вербальної мови. В цих дискусіях гостро ставились проблеми національного в музиці, музичного змісту у світлі певного ідеалу, що хвилювало і Моцарта. У творчих пошуках німецького генія особливу роль відіграли форми національного зингшпілю, що включали живі розмовні діалоги, музичні номери народнопісенного характеру. Серед численних творів цього жанру Моцарт виділяв зингшпілі Йіржи Бенди, в яких був помітним прогрес як за формою, так і за змістом. Зокрема, значним кроком уперед була поява акомпанованого речитативу, поєднання в музичних номерах строфічності з варіаційністю, розширення ролі арій та музичних картин, наявність наскрізних музичних мотивів, ансамблів. Як відзначає Г. Аберт, «у вираженні теплого, благородного почуття Бенда нерідко (і це, звичайно, не випадково) дотикається з Моцартом; зустрічаються у нього і несподівані моцартовські емплази – патетичні вигуки, що вриваються в спокійну течію таких мелодій» [1, с. 400].

У «Викраденні з сералю» Моцарт не тільки розширив амплітуду комічного, а й пов'язав її зі шкалою естетичних опозицій: прекрасне – потворне, піднесене – низьке, трагічне – комічне. Мова італійської буфонади, використана для характеристики стража сералю Осміна (гротескові інтонації, зловісні трелі, хроматичні стрибки), відтворює низькі почуття цього жорстокого, підступного і, в той же час, комічного персонажа. Освоюючи турецьку тему, Моцарт ішов шляхом поглиблення розуміння комічного у музиці. Г. Аберт відзначав, що «комічна опера усіх країн зображала турків то як жорстоких пашей чи пронириливих торгашів, то як зухвалих кадї чи як похитливих тюремних сторожів і т. п. Однак невдовзі під впливом ідей Руссо картина міняється, і буйний турок витісняється турком благородним» [1, с. 408]. Моцарт вбачає у людському житті єдність трагічного і комічного, він відмовляється від протиставлення героїчного і комічного, його герої більш складні, тому гумор його виявляється як менш напористий і більш ліричний, ніж той, з яким слухач зустрічається в італійській комічній опері.

Цьому сприяла і особистість Моцарта, що поєднувала оптимістичне світовідчуття, енергійність, надзвичайну працелюбність з піднесеністю релігійних почуттів. Сім'я Леопольда Моцарта рідко брала

участь у розвагах зальцбуржців, хоча Вольфганг і схвалював схильність жителів міста до гострослів'я і забав, любив танцювати й стався вирізнитись у маскарадах [1, с. 13]. Спілкування композитора із знатними дворянами не тільки посилювало його інтерес до освіченості, а й давало багатий життєвий матеріал щодо моральних норм аристократів, котрі відображені великим майстром комічного в операх «Весілля Фігаро» та «Дон Жуан». Легкість народження нових естетичних ідей поєднувалась у Моцарта з художньо-синтезуючою силою його надзвичайного музичного інтелекту. Один із творців симфонічного жанру віденських класиків, Моцарт зміцнив його засади в професійному спілкуванні і щирій дружбі з музикантами Мангейму. В цей період ще існувала техніка basso continuo, але фактура симфонічних творів мангеймців все більше збагачувалась розвинутими середніми голосами. «Мангеймські симфоністи стали провозвісниками нового часу і в тому, що у протилежність до попередньої скупості виконавських позначок вони точно позначали динаміку, тим самим диригент уступав композитору одне із найважливіших своїх прав» [1, с. 81]. Гумор та веселі настрої наповнюють переписку Моцарта із мангеймськими колегами-однодумцями.

Висновки. Отже, комічне є важливою складовою музики віденського класицизму. Гра, гумор – невід'ємні якості світогляду Гайдна. В його музиці «головне – м'яке світло ..., а в психологічному плані – наївне почуття та неவிбагливий гумор» [2, с. 9]. «Меланхолічні сторінки музики Гайдна – лише скороминущі епізоди: легкі хмарки на ясному небі» [2, с. 9]. Більш напружені звучання, різкі вторгнення, які наче спрямовані до майбутньої романтичної епохи, пов'язані з театральністю задумів Гайдна, атмосферою гри. Музично-комічне виявляє себе у різних жанрах його творчості, насамперед, як життєстверджуюча сила, відбиття народно-карнавального, людського, природного.

Перетини та взаємодії трагічного і комічного, такі характерні для Моцарта, знаходять розвиток у мистецтві романтиків і особливо композиторів ХХ ст., часу, коли жажливі і жорстокі дії людей нерідко дістають комічне забарвлення. Потік сатири, пародії, гротеску відкидає трагічний ореол з чола сучасного суспільства, зображуючи його у світлі вічного сміхового дзеркала. Знаходить підтвердження думка

визначного романтика Гофмана щодо спорідненості музично-естетичних категорій комічного і трагічного, такого їх злиття, яке дає особливий цілісний ефект. Амбівалентність романтичної іронії знаходить продовження у амбівалентності сміху, його одночасній дії як у напрямку ствердження, так і заперечення. Сучасне мистецтво у різних видах і жанрах демонструє і відверту клоунаду, і карикатурне зображення складної новітньої дійсності, і тонку іронію. Такий сплав трагікомічного, трагісатиричного наявний як у творах Ф. Достоевського, так і у Ф. Кафки, С. Беккета, У. Фолкнера. Перелив різних барв трагічного і комічного нерідко пов'язаний із проблемою двійництва (наприклад, у петербурзькій поемі Ф. Достоевського «Двійник»). Як зазначав В. Белінський, лише морально сліпі і глухі не можуть не бачити і не чути в «Двійнику» глибоко-патетичного, трагічного колориту і тону, що сховались за гумор, замаскувались ним, як у Гоголя в «Записках божевільного» [3, с. 281]. Двійництво передбачає двозначність, знаковість, амбівалентність, джерелом якої є музика романтиків, у котрих герой завжди є своєрідним двійником самого творця.

А ще глибше джерело ми знаходимо у моцартівській музиці, адже геніальний композитор не визнавав комізму в розумінні його попередників: «Цілком своєрідно сплавляючи трагедійне і комічне, співставляючи низьке з найбільш піднесеним, він тим самим у незвичайній величезній мірі розширив пізнання людини – у тій частині, в якій це торкається музичної драми» [1, с. 423]. Позитивне в його творчості проходить шляхами заперечення зла, розвінчання негативних сторін дійсності. Надавши могутнього імпульсу розвитку музично-комічного, Моцарт відкрив шляхи до його сучасного розуміння й трактування композиторами – від дружньої посмішки до сатири.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт [Текст] / Г. Аберт ; пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. — М. : Музыка, 1988. — Ч. I, кн. 2. — 608 с.
2. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.
3. Достоевский Ф. М. Бедные люди. Двойник. Из статьи В. Г. Белинского, помещенной в «Петербургском сборнике» (1846 г.) [Текст] / Ф. М. Достоевский. — М. : Сов. Россия, 1992. — 288 с.

4. *Кремлев Ю. Йозеф Гайдн [Текст] : Очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 317 с.*
5. *Музыкальная эстетика Германии XIX века [Текст] : в 2-х т. / сост. А. Михайлов, В. Шестаков ; ред. Н. Шахназарова. — М. : Музыка, 1983. — Т. 2. — 432 с.*
6. *Новак Л. Йозеф Гайдн [Текст] / Л. Новак ; пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова, предисл. Б. Левики. — М. : Музыка, 1973. — 446 с.*
7. *Рыцарев С. Кристоф Виллибальд Глюк [Текст] / С. Рыцарев. — М. : Музыка, 1987. — 183 с.*

УДК 78.072.1(430)

Ирина Петренко

ПРИНЦ-МУЗЫКАНТ – ЗАБЫТЫЙ ГЕРОЙ БЕТХОВЕНСКОГО ПОСВЯЩЕНИЯ

Традиция авторских посвящений пришла в музыкальное искусство из литературы, где она бытовала ещё в Древнем Риме в эпоху меценатства. Пройдя многовековой исторический путь, сформировав отдельный литературный, так называемый «печальный», жанр, практика посвящений получила широкое распространение и в музыкальной культуре, став особо популярной среди композиторов в XVIII в. Не стал исключением и Л. Бетховен, с завидным постоянством выносивший на титульный лист изданий имя того или иного человека, зачастую игравшего важную роль в его жизни.

При изучении немецких изданий сочинений Бетховена автору статьи удалось обнаружить посвящение его Третьего фортепианного концерта, не фигурировавшее ни в одном из советских и постсоветских изданий. Вероятнее всего, посвящение, как и его герой – принц Луи Фердинанд Прусский – по идеологическим причинам были сознательно вымараны не только с титульной страницы концерта, но и из советского изложения истории европейской музыки в целом.

В то же время, результат анализа научных исследований и публикаций иллюстрирует неугасающий интерес западноевропейских