

Р

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти

*У. Тайдн - І. Котляревський:
мистецтво оптимізму*

Збірник наукових праць
Випуск 27

110554



Бібліотека ХНУМ



110554

АБ

Харків
2009

УДК 78.01
ББК Щ31
П 78

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (протокол № 3 від 29 жовтня 2009 р.)

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т. Б.

народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХДУМ ім. І. П. Котляревського (голова)

ДРАЧ І. С.

доктор мистецтвознавства, професор

ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л.

доктор мистецтвознавства, професор

КРАВЦОВ Т. С.

доктор мистецтвознавства, професор

РОЩЕНКО О. Г.

доктор мистецтвознавства, професор

ЧЕРКАШИНА М. Р.

доктор мистецтвознавства, професор

ПАПОВАЛОВА Л. В.

доктор мистецтвознавства, доцент

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

П78 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Вип. 27. Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Харків : Тимченко, 2009. — 298 с.
ISBN 978-966-8661-55-6

Смислові домінанти пропонованої тематичної збірки наукових статей визначені пам'ятними датами: 200-річчям від дня смерті Й. Гайдна та 240-річчям від дня народження І. П. Котляревського. Творчість двох видатних митців осмислюється із сучасних методологічних позицій у широкому культурному контексті. Розвиток здобуває й тема оптимізму в музиці класицизму і сьогодення. Окрему увагу приділено проблематиці музичного театру та специфічним питанням виконавства і педагогіки. Об'єктами теоретичного розгляду постають також комунікативний, інтерпретаційний та семантичний аспекти буття класичного тексту.

Спектр репрезентованих досліджень дозволяє адресувати збірку як студентам, аспірантам і викладачам профільних музично-театральних вузів та училищ, так і усім зацікавленим мистецько-естетичною проблематикою читачам.

ББК Щ31

ISBN 978-966-8661-55-6

© Харківський державний
університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського, 2009.
© ФОН Тимченко А. М., 2010

ЗМІСТ

Розділ 1

ПОСТАТЬ МИТЦЯ КРИЗЬ СТОЛІТТЯ

<i>Роценко-Авер'янова О.</i> «NON OMNIS MORIAR»: ЙОЗЕФ ГАЙДН– КОМПОЗИТОР-ДЕМУРГ	9
<i>Приходько І.</i> ЙОЗЕФ ГАЙДН, УЧЕнь ЙОЗЕФА ФУКСА.....	24
<i>Ботунюва Г.</i> РОЛЬ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО У СТАНОВЛЕННІ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ	42
<i>Коваленко Ю.</i> ПОГЛЯДИ НА ДРАМАТУРГІЮ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО У ДОСЛІДЖЕННЯХ ХІХ – ХХ СТ.	52

Розділ 2

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ У ЧАСОПРОСТОРОВОМУ ДІАЛОЗІ

<i>Червинська Н.</i> ВАРІАЦІЇ ор. 56а Й. БРАМСА НА ТЕМУ Й. ГАЙДНА.....	61
<i>Борисенко М.</i> ТРАНСКРИПЦІЇ І ТРАНСПОЗИЦІЇ: МЕТОД КОМПАРАТИВНОГО РОЗГЛЯДУ	71
<i>Данченко Н.</i> КОМУНІКАТИВНА СПЕЦИФІКА СТРУННОГО КВАРТЕТУ В ТВОРЧОСТІ ЙОЗЕФА ГАЙДНА.....	89
<i>Соколова Л.</i> ФОРТЕПІАННИ ТРІО ГАЙДНА В КОНТЕКСТІ ЙОГО ТВОРЧОГО СПАДКУ	97
<i>Ганзбург Г.</i> ДО ІСТОРІЇ ВОКАЛЬНИХ ПЕРЕКЛАДІВ ТВОРІВ Й. ГАЙДНА	113

Розділ 3

ТЕАТР ВІД КЛАСИЦИЗМУ ДО ПОСТМОДЕРНУ

<i>Бачинська Ю.</i> ГЕНІЙ ТА МІФ В ОПЕРНОМУ БАЧЕННІ Й. ГАЙДНА.....	123
<i>Бабій О.</i> «АПТЕКАР» Й. ГАЙДНА ТА «БАСТЬЕН І БАСТЬЕННА» В. МОЦАРТА ЯК ЗРАЗКИ НІМЕЦЬКОЇ КОМІЧНОЇ ОПЕРИ ХVІІІ СТОРІЧЧЯ.....	129
<i>Черкашина-Губаренко М.</i> ВІДОМИЙ ТА НЕВІДОМИЙ ДЖОАККІНО РОССІНІ.....	136
<i>Сердюк О.</i> МУЗИКА Й. ГАЙДНА В КОНТЕКСТІ ШУКАНЬ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ	146
<i>Чепалов О.</i> СИМФОНІЯ РЕ-МАЖОР Й. ГАЙДНА У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ТЕАТРІ І. КУПАНА	154
<i>Шмельова Н.</i> СВІТ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ КОМЕДІЇ У РАННІЙ ТВОРЧОСТІ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА	162

Розділ 4

ШЛЯХАМИ ОПТИМІЗМУ: ФІЛОСОФСЬКО-МУЗИКОЗНАВЧІ РЕФЛЕКСІЇ

<i>Разбєглова Т.</i> ВИТОКИ ТА МЕЖІ ОПТИМІЗМУ: КУЛЬТУРНО-ЕПІСТЕМОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ КЛАСИЧНОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ	172
<i>Терещенко В.</i> ГУМОРИСТИЧНІ КАПРІЧЧІО ГАЙДНА І БЕТХОВЕНА АБО «КОМЕДІЇ ПОМИЛОК» ВЧИТЕЛЯ ТА УЧНЯ	184

Григор'єва М. ПРО ГУМОР У МУЗИЦІ КЛАСИКІВ	195
Бевз М. «ЕГЮДИ ОПТИМІЗМУ» В. БОРИСОВА: ПОГЛЯД У МАЙБУТНЄ.....	207
Деркач Л. ФІЛОСОФІЯ ОПТИМІЗМУ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ В. ЗОЛОТУХІНА «ЖЕРЕБ ПОЕТА» НА ВІРШІ Б. ЧІЧІБАБІНА.....	216
Дедюля Ю. ФАНТАЗІЯ ДЛЯ АЛЬТА І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ М. СТЕЦЮНА ЯК ПРИКЛАД МИСТЕЦТВА ОПТИМІЗМУ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.	224

Розділ 5

КЛАСИКА: ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Давидов М. СТИЛЬНІСТЬ ГРИ ЯК КРИТЕРІЙ ВИКОНАВСТВА.....	232
Ломоносова Н. ЙОЗЕФ ГАЙДН ТА ЙОГО СТИЛЬ У ХХ СТОРІЧЧІ (про редакторські версії клавірних сонат).....	242
Данилов В. КЛАВІРНА МУЗИКА ГАЙДНА В СУЧАСНОМУ МЕДІАПРОСТОРІ... ..	250
Алтухов В. ЛЮДВІГ ШПОР ТА КЛАРНЕТ.....	260
Михальова Є. «СПІВАК ІЗ РОРАУ» ТА «ДИВО-ДИТИНА». ЯК РОЗПОВІДАТИ ДІТЯМ ПРО ГАЙДНА І МОЦАРТА.....	267

POST SCRIPTUM

Рощенко-Авер'янова О. ХVІ ФЕСТИВАЛЬ «ХАРКІВСЬКІ АСАМБЛЕЇ»: ЛОГІКА ДИВА	275
Відомості про авторів	296

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1

СКВОЗЬ СТОЛЕТИЯ – ОБРАЗ МАСТЕРА

<i>Роценко-Аверьянова Е.</i> «NON OMNIS MORIAR»: ЙОЗЕФ ГАЙДН – КОМПОЗИТОР-ДЕМИУРГ	9
<i>Приходько И.</i> ЙОЗЕФ ГАЙДН, УЧЕНИК ЙОЗЕФА ФУКСА.....	24
<i>Ботунова Г.</i> РОЛЬ И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО В СТАНОВЛЕНИИ УКРАИНСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА	42
<i>Коваленко Ю.</i> ДРАМАТУРГИЯ И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО В ИССЛЕДОВАНИЯХ XIX – XX СТОЛЕТИЙ	52

Раздел 2

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОМ ДИАЛОГЕ

<i>Червинская Н.</i> ВАРИАЦИИ op. 56a И. БРАМСА НА ТЕМУ Й. ГАЙДНА.....	61
<i>Борисенко М.</i> ТРАНСКРИПЦИИ И ТРАНСПОЗИЦИИ: МЕТОД КОМПАРАТИВНОГО РАССМОТРЕНИЯ	71
<i>Данченко Н.</i> КОММУНИКАТИВНАЯ СПЕЦИФИКА СТРУННОГО КВАРТЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ЙОЗЕФА ГАЙДНА	89
<i>Соколова Л.</i> ФОРТЕПИАННЫЕ ТРИО ГАЙДНА В КОНТЕКСТЕ ЕГО ТВОРЧЕ- СКОГО НАСЛЕДИЯ.....	97
<i>Ганзбург Г.</i> К ИСТОРИИ ВОКАЛЬНЫХ ПЕРЕВОДОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Й. ГАЙДНА	113

Раздел 3

ТЕАТР ОТ КЛАССИЦИЗМА К ПОСТМОДЕРНУ

<i>Бачинська Ю.</i> ГЕНИЙ И МИФ В ОПЕРНОМ ВИДЕНИИ ГАЙДНА.....	123
<i>Бабий О.</i> «АПТЕКАРЬ» Й. ГАЙДНА И «БАСТЬЕН И БАСТЬЕННА» В. МОЦАРТА КАК ОБРАЗЦЫ НЕМЕЦКОЙ КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ XVIII СТОЛЕТИЯ	129
<i>Черкашина-Губаренко М.</i> ИЗВЕСТНЫЙ И НЕИЗВЕСТНЫЙ РОССИНИ.....	136
<i>Сердюк А.</i> МУЗЫКА Й. ГАЙДНА В КОНТЕКСТЕ ИСКАНИЙ ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ.....	146
<i>Чепалов А.</i> СИМФОНИЯ РЕ-МАЖОР Й. ГАЙДНА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ И. КИЛИАНА.....	154
<i>Шмелёва Н.</i> МИР ШЕКСПИРОВСКОЙ КОМЕДИИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ВИТАЛИЯ ГУБАРЕНКО.....	162

Раздел 4

ДОРОГАМИ ОПТИМИЗМА: ФИЛОСОФСКО-МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ РЕФЛЕКСИИ

<i>Разбеглова Т.</i> ИСТОКИ И ГРАНИЦЫ ОПТИМИЗМА: КУЛЬТУРНО-ЭПИСТЕМОЛО- ГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КЛАССИЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ	172
---	-----

<i>Терещенко В.</i> ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ КАПРИЧЧИО ГАЙДНА И БЕТХОВЕНА или «КОМЕДИИ ОШИБОК» УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКА	184
<i>Григорьева М.</i> О ЮМОРЕ В МУЗЫКЕ КЛАССИКОВ	195
<i>Бевз М.</i> «ЭТЮДЫ ОПТИМИЗМА» В. БОРИСОВА: ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ.....	207
<i>Деркач Л.</i> ФИЛОСОФИЯ ОПТИМИЗМА В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ В. ЗОЛОТУХИНА «ЖРЕБИЙ ПОЭТА» НА СТИХИ Б. ЧИЧИБАБИНА.....	216
<i>Дедюля Ю.</i> ФАНТАЗИЯ ДЛЯ АЛЬТА И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА Н. СТЕЦЮНА КАК ПРИМЕР ИСКУССТВА ОПТИМИЗМА В НАЧАЛЕ ХХІ ВЕКА.....	224

Раздел 5

КЛАССИКА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

<i>Давыдов Н.</i> СТИЛЬНОСТЬ ИГРЫ КАК КРИТЕРИЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА.....	232
<i>Ломоносова Н.</i> ЙОЗЕФ ГАЙДН И ЕГО СТИЛЬ В ХХ ВЕКЕ (о редакторских версиях клавирных сонат).....	242
<i>Данилов В.</i> КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА ГАЙДНА В СОВРЕМЕННОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ	250
<i>Алтухов В.</i> ЛЮДВИГ ШПОР И КЛАРНЕТ	260
<i>Михалёва Е.</i> «ПЕВЧИЙ ИЗ РОРАУ» И «ЧУДО-РЕБЁНОК», КАК РАССКАЗЫВАТЬ ДЕТЯМ О ГАЙДНЕ И МОЦАРТЕ.....	267

POST SCRIPTUM

<i>Роценко-Аверьянова Е.</i> XVI ФЕСТИВАЛЬ «ХАРЬКОВСКИЕ АССАМБЛЕИ»: ЛОГИКА ЧУДА.....	275
<i>Об авторах</i>	296

TABLE OF CONTENTS

Section 1

AN IMAGE OF MASTER ACROSS THE CENTURIES

<i>Roszhenko-Averyanova, Yelena.</i> «NON OMNIS MORIAR»: JOSEPH HAYDN – THE COMPOSER-DEMIURGE.....	9
<i>Prichod'ko, Igor.</i> JOSEPH HAYDN, PUPIL OF JOSEPH FUX.....	24
<i>Botunova, Galyna.</i> THE ROLE OF I. P. KOTLYAREVSKY IN FOUNDING OF UKRAINIAN PROFESSIONAL THEATRE.....	42
<i>Kovalenko, Julia.</i> THE DRAMATURGY OF IVAN KOTLYAREVSKY IN THE RESEARCHES OF XIX – XX CENTURIES.....	52

Section 2

THE ARTISTIC TEXT IN THE DIALOGUE OF TIME AND SPACE

<i>Chervinskaya, Nataliya.</i> BRAHMS, VARIATIONS ON A THEME BY HAYDN, op. 56a.	61
<i>Borisenko, Maria.</i> TRANSCRIPTIONS AND TRANSPOSITIONS: THE METHOD OF COMPARATIVE EXAMINATION.....	71
<i>Danchenko, Nataliya.</i> THE COMMUNICATIVE SPECIFICS OF STRING QUARTETTE IN CREATIVE ACTIVITY OF JOSEPH HAYDN	89
<i>Sokolova, Lydia.</i> PIANO TRIOS OF HAYDN IN HIS CREATIVE LEGACY CONTEXT....	97
<i>Gansburg, Grigory.</i> TO THE HISTORY OF HAYDN'S WORKS VOCAL TRANSLATIONS.....	113

Section 3

THE THEATRE FROM CLASSICISM TO POST-MODERN

<i>Bachynska, Yuliana.</i> GENIUS AND MYTH IN JOSEPH HAYDN'S VISION OF OPERA.....	123
<i>Babiy, Oksana.</i> J. HAYDN'S "CHEMIST" AND W. MOZART'S "BASTIEN AND BASTIENNE" AS THE EXAMPLES OF GERMAN COMICAL OPERA OF XVIII CENTURY.....	129
<i>Cherkashina-Gubarenko, Marina.</i> WELL-KNOWN AND UNKNOWN GIOACHINO ROSSINI	136
<i>Serdiyuk, Alexander.</i> J. HAYDN MUSIC IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN THEATRICAL SEARCHES OF THE END OF XX – XXI CENTURIES	146
<i>Chepalov, Alexander.</i> THE SYMPHONY IN D-MAJOR BY JOSEPH HAYDN IN THE CHOREOGRAPHIC THEATER OF JIRI KYLIAN.....	154
<i>Shmelyova, Nataliya.</i> THE WORD OF SHAKESPEARIAN'S COMEDY IN EARLY WORKS OF VITALIY GUBARENKO.....	162

Section 4

ROADS OF OPTIMISM:

THE PHILOSOPHICAL AND MUSICOLOGICAL REFLECTIONS

<i>Razbjeglova, Tatiyana.</i> SOURCES AND BORDERS OF OPTIMISM: CULTURAL AND EPISTEMOLOGICAL BASES OF CLASSICAL MUSICAL THOUGHT.....	172
--	-----

Terezchenko, Victoria. THE HUMORISTIC CAPRICCIOS BY HAYDN AND BEETHOVEN or "COMEDIES OF MISTAKES" OF THE TEACHER AND THE PUPIL	184
Grigoriyeva, Margarita. ABOUT THE HUMOR IN MUSIC OF CLASSICS.....	195
Bezv, Marina. "ETUDES OF OPTIMISM" BY V. BORISOV: VIEW IN THE FUTURE	207
Derkach, Larissa. THE PHILOSOPHY OF OPTIMISM IN THE VOCAL CYCLE BY V. ZOLOTUHIN "DESTINY OF A POET" ON B. CHICHIBABIN'S VERSES	216
Dedyulya, Julia. THE PHANTASY FOR VIOLA AND CHAMBER ORCHESTRA BY NICOLAY STETSIYUN AS THE EXAMPLE OF OPTIMISTIC ART IN THE BEGINNING OF XXI CENTURY	224

Section 5

CLASSIC: PERFORMING AND PEDAGOGIC ASPECTS

Davydov, Mycola. THE STYLENESS OF THE PLAYING AS THE CRITERION OF PERFORMING	232
Lomonosova, Nataliya. JOSEPH HAYDN AND HIS STYLE IN XX CENTURY (about performer's editions of piano sonatas).....	242
Danilov, Vytaliy. HAYDN'S CLAVIER MUSIC IN THE MODERN MEDIA SPACE.....	250
Altuchov, Valeriy. LUDWIG SCHPOR AND THE CLARINET.....	260
Michaliyova, Eugenia. "THE SINGER FROM RORAU" AND "CHILD-MIRACLE" or HOW TO SPEAK WITH CHILDREN ABOUT HAYDN AND MOZART.....	267

POST SCRIPTUM

Roshchenko-Averyanova, Yelena. THE SIXTEENTH KHARKIV ASSEMBLIES FESTIVAL: LOGIC OF A MIRACLE.....	275
About authors	296

УДК 78.01 : 78.071.1. Гайдн

Елена Рощенко-Аверьянова

«NON OMNIS MORIAR»: ЙОЗЕФ ГАЙДН – КОМПОЗИТОР-ДЕМИУРГ

Разработаны критерии бессмертия гения и его наследия в рамках европейской художественной традиции: установлены уровни проявления до-философской и философской концепций демиурга в связи с типом личности и творчеством Й. Гайдна; предложена типология функций демиурга, реализованных в наследии венского олимпийца.

Олена Рощенко-Авер'янова. «Non omnis moriar»: Йозеф Гайдн – композитор-деміург. Розроблено критерії безсмертя генія та його спадку у межах європейської художньої традиції; встановлено рівні прояву до-філософської і філософської концепцій деміурга у зв'язку із типом особистості та творчістю Й. Гайдна; запропонована типологія функцій деміурга, що реалізовані у доробку віденського олімпійця.

Olena Roszhenko-Aver'yanova. «Non omnis moriar»: Joseph Haydn – the composer-demiurge. The criteria of immortality of genius and his legacy in the scope of European art tradition are worked out; the levels of displaying pre-philosophical and philosophical conceptions by demiurge in the connection with the J. Haydn's type of personality and creation are determined; the typology of demiurgic functions what were realized in the Viennese master's heritage is proposed.

Тема исследования как его генокод, отражая масштабность заключенной в нём проблемной ситуации (а, возможно, и не одной!), предопределяя логику её разрешения, играет важнейшую роль на всех этапах оформления работы. Ею обусловливается выбор материала и методологии, необходимых для достижения поставленной цели, объём и характер привлечённых в работу понятийного аппарата, системы дефиниций; задачами раскрытия темы исследования определяется его структура и, наконец, достигнутые научные результаты.

Критериями дифференциации тем исследования на различные типы выступают, прежде всего, отражённая в формулировке проблемная ситуация и особенности её понятийного выражения.

Чем определяется специфика темы данного исследования, и по каким путям должен быть направлен процесс её раскрытия?

Два смысловых уровня содержатся в формулировке заявленной темы, вокруг каждого формируется самостоятельная проблемная ситуация. Разрешение первой из них (её вербальное выражение сопряжено с латинским изречением, цитатой из знаменитого «Памятника» Горация – «Non omnis moriar») требует выявления сущности концепции бессмертия гения и его наследия, связанной в данном случае с творческой личностью и искусством Йозефа Гайдна. Вторая проблемная ситуация обусловлена необходимостью раскрытия типа гения Й. Гайдна как композитора-демиурга – творца оригинальной художественной вселенной, регу-

лирующего процессы её создания и развития на основе системы взаимообусловленных законов. Следует учитывать, что дефиниция «композитор-демиург» требует специального обоснования и имеет право на существование в том случае, если в научном тексте будет установлена система соответствий между её философским значением и типом гения, который являет собою изучаемый художник. Кроме того, должны быть установлены отношения изоморфизма между миром, сотворенным Создателем, и художественной вселенной, рождённой искусством смертного гения («по образу и подобию»).

Разрешение двух указанных проблемных ситуаций обуславливает наличие **двух уровней задач** предлагаемого исследования.

Вместе с тем, полное раскрытие темы не должно ограничиться только лишь последовательным осмыслением каждой из обозначенных проблемных ситуаций и разрешением обусловленных ими научных задач. Предполагается установление связей между ними: обнаружение и раскрытие того «третьего смысла» – той третьей проблемной ситуации, которая, возможно, в каждом отдельно взятом проблемном срезе и не содержится. Ибо этот искомый «третий смысл» может возникнуть, родиться только в результате синтеза двух исходных. То есть, избранная тема содержит три проблемных сферы (ситуации), из которых две поименованы в самой формулировке, третья же, не имеющая номинации и потому (временно!) обладающая таинственным, мистическим содержанием, носит итоговый, результирующий, синтезирующий характер. Её появление может (или не сможет!) стать возможным лишь в результате не только последовательного раскрытия содержания названных проблемных аспектов, но и установления взаимоотношений между ними. Следовательно, раскрытие данной темы в его полном объеме предполагает возникновение стадии синтеза заявленных выше проблемных ситуаций.

Рождение «третьего смысла» в процессе рассмотрения избранной темы означает правомерность сопоставления обозначенных в ней аспектов. Его «не-возникновение» станет объективным свидетельством изначальной ошибочности всего «предприятия», каковым в данном случае является исследование самодостаточных по содержательно-смысловому объёму тематических конструктов, не обнаруживающих, однако, между собой ни малейших признаков причинно-следственных или каких-либо иных типов связей.

Таким образом, предполагаемая внутренняя логика процесса исследования заставляет считать установление третьей проблемной ситуации и обнаружение сущности связанного с ней «третьего смысла» **целью** на пути к наиболее полному раскрытию избранной темы.

Несколько уровней смысла – биографических и творческих – содержит первая проблемная ситуация («**Non omnis moriar**»), обнаруживаемая в данном исследовании.

Гайдна, достигшего преклонных лет, волновала проблема, которая позднее будет признана определяющей сущность романтизма – прижизненная и посмертная судьба художника и его искусства, бессмертие, достигаемое гением в сотворенных им шедеврах. Однако и во времена Гайдна – на излёте эпохи Просвещения – проблема эта волновала умы современников композитора. Так, Радищев, назвавший музыку Гайдна «душу в исступлении приводящей», в 1792 г. написал трактат «О человеке, о его смертности и бессмертии».

По мере того, как с годами остывала творческая сила композитора, как исполнение его долга творца приближалось к окончательной реализации, его всё более занимал вопрос не столько прижизненной славы (а Гайдну посчастливилось быть свидетелем собственных триумфов!), сколько посмертного величия, обретение которого целиком обусловлено судьбой наследия художника. Неудивительно, что в знаках проявления славы прижизненной Мастер пытался разглядеть символы своего посмертного признания. О том, насколько важно это было для композитора, свидетельствует приводимый далее фрагмент его биографии, оставшейся в целом «за кулисами» истории¹, раскрывая сущность отношения придворного капельмейстера и к прижизненной, и к посмертной славе, целиком обусловленной судьбой его творений.

Получив памятную медаль в честь исполнения в Париже 24 декабря 1800 г. оратории «Сотворение мира», 68-летний Гайдн отослал почитателям своего таланта следующий ответ: «Я часто сомневался, переживет ли меня моё имя, и вот доброта ваша исполнила меня веры, и памятка, которой вы меня удостоили, быть может, даст мне право говорить, что *весь я не умру*» [цит. по: 5, с. 421–422].

С признанием своего труда «надменными потомками» связывал Гайдн свое бессмертие. В этом сказывается европейская традиция трактовки бессмертия, сформированная ещё в античном мире, сущность которой заключалась в том, чтобы обессмертить своё имя при жизни. Гайдн, тяготивший к включению в свои рукописи латинских и немецких изречений, введя в ответ восславившим его гением парижанам первую строку «Памятника» Горация, подтвердил тем самым свою приверженность к этой традиции. Как и древнеримский поэт, Гайдн получил основания утверждать: «Создал памятник я, бронзы литой прочней», ибо таковым памятником – памятником нерукотворным – были для композитора сотворённые им произведения. Только в них – в этой «заветной лире» – душа Гайдна могла «пережить прах» и «тленья убежать».

¹ Значение каждого факта из биографии Гайдна необыкновенно ценно, поскольку они малочисленны и разрозненны.

Спустя 5 лет после смерти Гайдна один из его учеников – Сигизмунд Нейкомм – в качестве эпиграммы на рукотворный памятник Учителю решил избрать те слова из «Памятника» Горация, что столь часто в последние годы жизни повторял Мастер – «**Non omnis moriar**». Слова эти были положены Нейкоммом в основу бесконечного канона – символа бессмертия («Канон на могилу Йоз. Гайдна от его воспитанника С. Нейкомма» [цит. по: 5, с. 445]). Так рукотворный памятник Гайдну должен был претворить и идею памятника нерукотворного, каковым являлось величественное наследие Учителя. Предвиденное Гайдном посмертное бессмертие начиналось.

Но чем же обусловлено бессмертие души Гайдна – его музыки? Для ответа на этот вопрос необходим выход за пределы первой проблемной ситуации, её размыкание, и переход к рассмотрению второй: «**Й. Гайдн – композитор-демиург**». Её введение, а, точнее, возвращение в музыковедение сопряжено с разрешением ряда вопросов, подчиненных центральному.

Прежде всего, необходимо уяснить, возможна ли в принципе постановка вопроса о демиургийной функции личности и творчества Й. Гайдна. Так, опровергая саму возможность постановки подобной проблемы, Ю. Кремлёв пишет: «После изучения и публикации ряда инструментальных опусов полузабытых или вовсе забытых предшественников и современников Гайдна распалась наивная легенда о сверхъестественной его роли – роли демиурга, якобы создавшего на "пустом месте" "высокоразвитую инструментальную музыку"» [3, с. 284].

На этом же основании Ю. Кремлёв в работе, посвящённой творчеству Моцарта [4], столь же последовательно подвергает сомнению уникальность и феноменальность творчества и этого венского гения: ведь и «солнечный юноша» оперировал ни чем иным, как «интонационным словарем своей эпохи» (Б. Асафьев), не создав «из ничего» новую музыкальную материю. «Разоблаченная» Ю. Кремлёвым концепция Гайдна-демиурга (как и Моцарта-демиурга) основана на одном из множества аспектов толкования функции творца, а именно – теистическом, согласно которому Бог творит мир «из ничего». Очевидно, что теистическая трактовка демиургийной роли Гайдна безосновательна, ибо он действительно не создавал новый музыкальный мир «из ничего», но предстал в роли того собирателя (а потом уж сеятеля!), что отобрал и сложил уже существующие в искусстве предшественников и современников «элементы ... в целостную систему». Её отличительные черты – «прозрачность, лаконизм ... формы» и кажущаяся «элементарная простота» [2, с. 90–91] свидетельствуют о её совершенстве. На новом историческом этапе, в результате работы с иными музыкальными элементами, Гайдн осуществил собирательную функцию, ранее реализованную И. С. Бахом. Вспомним в этой свя-

зи мнение А. Швейцера: из Баха ничего не исходит, но всё восходит к нему [7].

Однако а-демиургийная концепция функции Гайдна не выходит за пределы музыкального языка. В случае ограничения трактовки демиургийной роли художника уровнем исключительно музыкального и – шире – художественного – языка, пожалуй, ни один гений мира демиургом быть назван не может. Ведь и Гомер, и Данте, и Вергилий, и Шекспир, и Пушкин, и Котляревский, и Шевченко, и Бах, и Моцарт, и Вагнер, и Лысенко, и Римский-Корсаков, и Скрябин, даже став творцами того или иного национального языка (литературного или музыкального), пользовались лексемами своей исторической эпохи, опирались на достижения предшественников. Вот почему, исходя из «из-ничего-сотворийной» концепции, назвать этих художников демиургами, по-видимому, невозможно. Однако ни одного из этих гениев нельзя упрекнуть в подражательстве и пассивном заимствовании! Ибо их роль в области литературного или музыкального языка заключалась не в сотворении нового «из ничего», но в **преображении, одухотворении первозданной словесной, музыкальной (или музыкально-словесной) материи, порой достаточно «неразумной» и «хаотичной», сообщении ей статуса интонации, то есть Логоса.**

В процессе преобразования, одухотворения открывалось неизвестное ранее значение общепринятых, «ритуальных» мотивов и фраз, обретавших статус интонации; музыка постигала своё предназначение «искусства интонируемого смысла» (Б. Асафьев). Великие композиторы прошлого не только обращались к уже созданному «интонационному словарю эпохи» (Б. Асафьев), но и сами творили его, создавая тот интонационный стиль, что стал воплощением их музыкального мышления. На вновь созданные основы художественного языка опирались последователи. Гении, чьи имена названы выше, являют собой тип художника-демиурга не столько в масштабах тех языковых деталей, которыми они оперировали, но на уровне того величественного целого – художественного мира, который они творили в своем искусстве. Неслучайно Р. Роллан в статье «О плагиате у Гёнделя» подчеркивал, что великий немец, обвиненный англичанами в бесчисленных безадресных заимствованиях, допущенных им в оратории «Израиль в Египте», на самом деле раскрыл ту глубинную красоту «чужих» музыкальных тем, которая не проявилась в изложении придумавших их композиторов, в полном смысле слова «не ведавших, что творят!» Одухотворение «чужой» музыкальной материи было осуществлено Гёндемом, открывшим её подлинную природу и создавшим («слепившим») из неё подлинный шедевр.

Стоит, однако, вспомнить некоторые признания и высказывания Гайдна, чтобы понять степень новизны сотворенного им интонационного художественного мира. «Я был отдален от света, – писал капельмейстер князя Эстергази. – Ни-

кто из окружающих меня не мог ввести в заблуждение и мучить; таким образом, я должен был стать оригинальным» [3, с. 73]. Не является ли эта мысль Гайдна своего рода «подсказкой» современному ценителю его творчества касательно того, что созданный композитором музыкальный язык не только основывался на «интонационном словаре эпохи», но и являлся во многом плодом его изобретения – *inventio*? И не должна ли в связи с этим быть подвергнута пересмотру а-демиургийная концепция роли Гайдна и его искусства на основании осуществления им столь значительного вклада в создание нового – классицистического – музыкального языка?

А вот как понимал Гайдн миссию композитора как творца мелодии – той самой, которой приверженцы его а-демиургийной функции отказывали в оригинальности: «Прелесть музыки в мелодии, и создать мелодию крайне трудно; механическое в музыке можно усвоить путем настойчивости и изучения, но изобрести красивую мелодию есть дело гения, и подобная мелодия не требует дальнейших украшений; если хочешь узнать, действительно ли она прекрасна, – спой её без сопровождения» [3, с. 76]. В этом высказывании заключено гайдновское понимание сущности мелодии как высшего достижения музыки и проявления творения, выражения самой сущности творчества как демиургийного процесса, как способа отличия мастерства ремесленника от изобретательности гения.

Кроме того, *сотворение космоса из со-вечной ему материи при созерцании вечного первообраза-парадигмы составляет сущность деяния демиурга в философии Платона*. Следовательно, Гайдн (как и другие гении!), сотворивший музыкальный мир из материи, ему со-вечной, то есть, на основе обращения в качестве первообраза-парадигмы к «интонационному словарю эпохи», предстает как демиург. Вместе с тем, и само творчество Гайдна стало первообразом-парадигмой для искусства будущего: взирая на созданные «венским олимпийцем» образцы, композиторы последующих эпох творили новые художественные миры.

Данный этап развёртывания исследования предполагает выявление тех свойств, которыми должны обладать художник и его искусство, что позволили бы соотнести его с понятием «демиург».

Понятие «демиург» исторически обладало различными смыслами, его философское толкование основано на системе значений. Возможно ли сопряжение смыслов, закреплённых за понятием «демиург», с личностью и творчеством Гайдна? Каков объём связанных с понятием «демиург» смыслов, соотносимых с феноменом венского гения и его наследия? Проявят ли свою значимость лишь некоторые из них, либо же в связи с искусством «отца симфонии» определится действие

всех связываемых с понятием «демиург» значений?

Первоначальный – до-философский – смысл понятия «демиург» связан с его бытовым, повседневным, практическим толкованием. Ибо изначально «демиург» – это «свободный ремесленник, мастер, художник» [6, с. 144]. Буквальное значение, связываемое с понятием «демиург» – «мастер, изготавливающий вещи для народа» (об этом его смысле свидетельствует наличие в его составе частей слов «демос» и «труд», объединенных в сложносоставное понятие «демиург»).

Имеет ли этот – практический – смысл понятия «демиург», в большей степени соотносимый с античным «техне», нежели собственно с искусством, отношение к Гайдну и его творчеству? Бесспорно, да. При этом проявления данного уровня смысла изучаемого понятия, как в типе творческой личности композитора, так и его наследии, многомерны.

Здесь уместно вспомнить о происхождении Гайдна – сына мастера, изготавливающего повозки («каретных дел мастера»). Почтение к ремеслу, уважение к человеку труда и созданному им изделию («творению!»), очевидно, были усвоены Гайдном «с молоком матери». Изначально свойственно было Гайдну и осознание необходимости тщательнейшей, безупречной отделки каждой изготовленной «вещи», каждого «экземпляра», «штуки», «пьесы» (*Stuck*). Общепринятым в музыковедении является определение сущности гения Гайдна как ремесленника, ювелира. Отточенность деталей, единство которых обуславливает совершенство целого, изготовленного как ремесленником, так и художником, позволила Глинке отметить такое свойство творений Гайдна, как «благоустроенность музыкальной архитектоники, ничем не нарушаемая соразмерность частей и целого» [1, с. 27]. Гайдн необычайно ценил такие качества музыканта, необходимые и для ремесленника, как прилежание, настойчивость, усердие в овладении мастерством, умение воспроизвести утвержденный в качестве совершенного образец, прежде чем создать собственный «новый стиль» («...я очень многим обязан Эммануилу Баху, ... я его понял и прилежно изучал; сам Эммануил Бах однажды сделал мне комплимент по этому поводу», – писал Й. Гайдн [3, с. 35]). Неслучайно Гайдн считал, что наиболее удачной была бы такая надпись на его могиле: «**Vixi, scripsi, dixi**» («Пришел, писал, ушел»), отражающая характерные для него скромность, трудолюбие и, вместе с тем, чувство достоинства, свойственного Мастеру, выполнившему свой долг, – черты, присущие ремесленнику в той же степени, что и художнику.

Работа Мастера невозможна без выдумки, фантазии, вложенных в каждое творение, отличающих их одно от другого. Гайдн-изобретатель, создавший модель идеальной симфонии, её архетип, отнюдь не стремился к «изготовлению» всё по-

вых и новых образцов по раз и навсегда изготовленному трафарету. Вместо этого композитор почти в каждую из них вкладывал некую «изюминку». Среди симфонических «inventionen» Гайдна – то «удар», то «тремоло литавр», то «военный» сигнал, то действительность, заменившая им же самим утверждённое созерцание в качестве содержательной основы II части (таков, например, марш из 3-й [или 6-й?] «Лондонской симфонии», представленный в виде темы с вариациями, и являющий собой прообраз Allegretto бетховенской Седьмой симфонии!); то многочисленные «ритмоформулы судьбы», предваряющие знаменитую бетховенскую тему (как, например, в 103-й Симфонии), то введённые в предназначенные для изысканного королевского двора opus'ы «простонародные» темы и образы (как, например, тема чешской несенки «Будь со мной, милый мой», ставшая основой Finale 104-ой, или тяжеловесный деревенский Менуэт, в котором слышно притопывание деревянных крестьянских башмаков!). Не является ли демократизм искусства Гайдна (правда, отнюдь не исключаяющий его аристократизма!) подтверждением того, что представление о творческой личности композитора соответствует до-философской трактовке понятия «демиург» как «изготовитель вещей для народа»?

Казалось бы, качества ремесленничества в значении совершенного владения мастерством относительно Гайдна как демиурга сомнения вызывать не могут. Однако, как в таком случае быть со свободой, вернее, с представлением о почти полном её отсутствии в жизни и творчестве Гайдна? Ведь, согласно древнегреческому толкованию, мастер-демиург должен быть «свободным художником», тогда как Гайдн 30 лет своей жизни был художником придворным, «рабом», «службой своего князя»?

Проблема «свободы» и «не-свободы» Гайдна, его искусства – одна из наиболее актуальных в современном гайдноведении. Проблема эта требует своего пересмотра по нескольким причинам.

Прежде всего, потому, что творческий путь Гайдна значительно превосходит 30-летний период его пребывания на службе у князя Эстергази в должности придворного канцеляриста. А это означает, что Гайдн отнюдь не всегда придворным художником являлся, и что эта ипостась не была единственной на протяжении его долгого творческого пути, охватывающего более полувека. 30-летний «не-свободный период» в судьбе композитора обрамляют два 10-летних периода, когда Гайдн был «свободным художником». Однако насколько различной была мера самореализации его гения в течение этих двух «10-летьев свободы!».

Первый из этих периодов – «венский» – в духе грядущих романтических идеалов может быть назван «годами мытарств, скитаний и учения». В это время творче-

ские работы Гайдна были малочисленны и носили случайный характер: кто станет заказывать музыку малоизвестному (или даже безызвестному) юнцу? Будучи свободным, юный Гайдн не имел возможности раскрыть тогда свой гений художника: одной лишь свободы оказалось недостаточно для того, чтобы предстать в роли демиурга (ремесленника, мастера). Ведь, чтобы быть «творцом вещей для народа», необходима и материальная основа для их реализации, которая в то время у Гайдна отсутствовала.

Гайдн второго 10-летнего – «лондонского» – периода независимости являл собой совсем иной тип «свободного художника». Прославленный, окруженный почитанием и восхищением олимпийцев, он получал престижнейшие заказы написание монументальных произведений. Вот когда осуществление творческих замыслов действительно свободного художника не регламентировалось никакими материальными проблемами! Сочинённые им в этот период произведения – венец его бессмертия художника, лира, сберегшая его вечную душу. Тогда Гайдном был создан поздний стиль, основанный на взаимодействии высочайшей свободы и столь же высочайшего мастерства, обобщивший все его поиски на протяжении предыдущих 10-летий и указавший пути развития «искусства будущего».

Вторая причина, на основании которой должен быть осуществлен пересмотр проблемы взаимодействия «свободы» и «не – свободы» в творчестве Гайдна, заключается в необходимости осознания того, как сам композитор понимал её содержание. Выбор «не-свободы» был совершен им осознанно: за 2 года до начала работы у Эстергази Гайдн занимал пост капельмейстера при дворе одного чешского магната, а это означает, что музыкант вполне определённо представлял, какие преимущества и «недостатки» сулит ему эта самая «служба». Главным для Гайдна было то, что видимость не-свободы, сопряжённой с постом придворного музыканта, на самом деле давала ему возможность подлинной свободы – свободы творчества.

«Хозяин» Гайдна, князь Эстергази, без сомнения, являл собой воплощение идеала эпохи Просвещения, соответствуя функции «просвещенного властителя». Князь позволял своему капельмейстеру по его собственному усмотрению обустраивать руководимую им капеллу, не скупясь на оплату расходов. Не свидетельствует ли о наличии творческой свободы тот факт, что по мере пребывания на службе у «своего князя», Гайдн трансформировал, обновлял и расширял состав руководимой им капеллы? Вот в партитуры симфоний композитора вводятся отсутствовавшие ранее партии деревянных духовых инструментов. Вот – появляются столь любимые Гайдном литавры. Благодаря чему эти нововведения стали возможны? Благодаря тому, что «просвещенный властитель» позволял Гайдну пригласить в оркестр пре-

190574



восходных музыкантов, которых прежде в капелле не было, и, по-видимому, снабдить их столь же великолепными инструментами. О мастерстве приглашённых князем Эстергази музыкантов, отобранных Гайдном, свидетельствует тот факт, что инструментальные концерты, сочинённые придворным капельмейстером, исполнялись, как правило, силами музыкантов капеллы. Virtuозность сольных и оркестровой партий в гайдновских концертах является лучшим доказательством высочайшего профессионального мастерства работающих в капелле музыкантов, жалование которым, между прочим, платил не кто иной, как Эстергази.

Важным аспектом творческой свободы, которой располагал Гайдн-придворный капельмейстер, была и возможность прослушать только что написанное экспериментальное произведение в исполнении музыкантов капеллы – оркестра, ансамбля, хора, солистов. Гайдн имел редкую возможность как немедленного усовершенствования нотного текста, так и духовного подтверждения своей правоты художника, тогда как многие его современники и преемники были лишены возможности хотя бы услышать свои наиболее выдающиеся симфонии! Моцарту было не суждено услышать три свои последние симфонии, написанные не по заказу, а по велению сердца. Не потому ли великий гений более чем за три года до смерти прекратил работу в этом жанре? Шуберт не услышал большую часть из числа написанных им симфоний, целиком полагаясь в сотворении новаторских образцов жанра на внутренний слух.

Результатом длительного, непрерывного творческого эксперимента, ведомого Гайдном-придворным капельмейстером, явилось утверждение и парного состава оркестра, и 4-хчастной модели симфонии. «Я мог в качестве руководителя оркестра делать пробы <...> улучшать, прибавлять, отсекаать, рисковать», – писал Гайдн-экспериментатор [3, с. 73]. Будучи придворным музыкантом, оставаясь свободным художником, Гайдн использовал арсенал понятий, свойственных труду ремесленника, экспериментирующего в оттачивании деталей творимого им изобретения. Но, подобно мастеру-ремесленнику, Гайдн при «отсечении» или «прибавлении», идя на определенный риск, «изделие» (музыкальное произведение) не портил! Свообразие творческого процесса Гайдна, отражённое, в частности, в почти полном отсутствии черновиков его произведений, написанных набело, свидетельствует как о практической, так и о теоретической (интеллектуальной) стороне проводимых им экспериментов. Не потому ли, что искусство придворного капельмейстера Гайдна являло собой воплощение свободы, ему были явлены первые знаки его будущей жизни свободного художника «лондонского» периода ещё в 1765 г., когда английское нотное издательство, заинтересовав-

шись произведениями этого затворника и отшельника, начало переписку с ним о возможности их публикации?

Жизнь и творчество Гайдна – блистательное подтверждение определения свободы как осознанной необходимости, сознательно осуществленного выбора, предоставившего композитору единственное искомое им право на творчество, на ту истинную свободу, которой (единственной!) искал музыкант.

Вместе с тем, **ремесленническая сторона трактовки понятия «демиург» обладает не только практически-повседневным, бытовым, но и философским смыслом, проявляющимся, однако, в контексте не платонической, но аристотелевской философии.** Аристотель игнорировал учение Платона о демиурге и употреблял данное понятие только в прямом значении, вернув ему изначальный смысл – «ремесленник, мастер». Следовательно, пресловутое ремесленничество Гайдна-музыканта позволяет считать его демиургом и в философском смысле слова, исходя из его аристотелевского понимания!

В музыке, как и в любом другом виде искусства, овладение ремеслом – условие достижения мастерства, его начальная ступень, те «оковы», вне которых невозможна творческая свобода как осознанная необходимость (вспомним высказывание Стравинского: «Я люблю сочинять в оковах!»). Сотворение мира как изначальная задача и конечная цель композитора-демиурга вне совершенного владения ремеслом (мастерством!) невозможна. Без мастерства высочайшего класса мир сотворенный («сотворенная природа») вряд ли будет совершенным и гармоничным, подобным миру Божественному, в котором также действуют законы «*perpetuum mobile*» и «*et lux perpetuum*», взаимодействия возвышенного и земного, отражения горнего в дольнем, единства в разнообразии, разумного изобилия. Вместе с тем, Гайдн-труженик и рационалист отдавал предпочтение свободе перед ремеслом: «Искусство свободно и не должно связывать себя никакими ремесленными узами» [3, с. 286]. Один из уровней платоновской концепции демиурга сопряжен с его пониманием как **«второго ума», порожденного мировым умом (Нусом)** – целевой причиной всего существующего, стоящего (по Анаксагору) во главе иерархии универсума, у истоков сотворения мира как его перводвигатель. **Демиург как «второй ум»** содержит в себе идеальные образцы творения, будучи сферой пребывания парадигм. Среди его атрибутов – единое, сущее, отец, создатель, первый бог.

Как ярко проявляется демиургийная роль Гайдна в аспекте её реализации как «второго ума», того перводвигателя, что создает образцы творения, востребованные «искусством будущего»? В его творчестве, основанном на рационализме высочайшего класса (мир сотворенный должен быть совершенным, иначе

он обречен!), торжествует та ипостась творца, что предстает как атрибутивное свойство демиурга как воплощения ума, – «отец», в моцартовской интерпретации обретшая определение «папаша». Воплотитель «второго ума», творец художественной вселенной, Гайдн-демиург представил в своем творчестве систему парадигм для развития музыкального искусства будущего. Гайдн как основоположник классических образцов инструментальной и вокально-хоровой музыки и для своих современников, и для потомков предстает в функции «отца» («отец симфонии», «отец концерта» и т. д.). Так не является ли определение «отец», сопровождавшее Гайдна на всех этапах прижизненной и посмертной истории его искусства, свидетельством признания его демиургической функции?

Роль Гайдна-демиурга как «второго ума», «отца» художественной вселенной, была во многом нивелирована в XIX ст. Великие симфонисты и критики романтического века, не помня родства, именовали «отца симфонии» «добродушным старичком симфонической музыки» (Чайковский), «гением мещанской музыки» (Балакирев), уподобляли «старикуну Гретри» (Бизе), а его творения казались им не более, чем «quasi-симфониями», «симфоническими бирюльками» (Серов). Что могло оттолкнуть гениев XIX ст. от искусства Гайдна? Вероятно, тот тип мироощущения и характер его раскрытия, которые были свойственны «венскому олимпийцу» и не находили отклика в творчестве композиторов-романтиков. Действительно, в наследии Гайдна трудно найти «ключевые темы» романтического искусства. Творчеству Гайдна не свойственны ни романтическое безумие, ни «мировая скорбь», ни всеобъемлющее разочарование – болезнь, отравившая умы и души сыновей XIX века, испытывавших «комплекс Чайльд-Гарольда». Вместо видения рая, божественной радости, являвшейся романтическому герою, жаждущему искупления на грани жизни и смерти, сочинения Гайдна даруют возможность долговременного и изначального пребывания в раю, в котором радость достижима, реальна и зрима. Романтиками было утрачено, забыто, им стало непонятным и потому казалось примитивным то искусство оптимизма, которым владел их «отец», создатель идеального образца симфонии Йозеф Гайдн.

Однако историческое развитие искусства, пройдя путями отрицания отрицания, привело к *ренессансу искусства Гайдна как одной из магистральных установок современной культуры.*

Одно из толкований функции демиурга в платоновской философии связано с его пониманием как **творца мировой души и бессмертной части души человеческой.** Данный уровень трактовки понятия «демиург» позволяет соотнести первую и вторую проблемные ситуации исследования. Как творец совершенного художественного мира, Гайдн явился также и творцом бессмертной части собственной души.

Демиургийная функция Гайдна сказала и на уровне отдельного произведения искусства. Ярчайшее свидетельство тому – оратория «Сотворение мира», сама художественная тема которой обладает демиургийной природой. Сочиня ораторию, Гайдн словно бы взирал на тот образец-парадигму, что некогда в течение шести дней был создан Творцом. В качестве такового образца выступало само мироздание. Но был для Гайдна, творящего художественную вселенную, и ещё один образец, играющий парадигматическую роль в создании оратории Сотворения. Им стала Библия, содержащееся в ней описание сотворения мира, согласно которому Гайдн осуществлял сотворение музыкальной вселенной, последовательно воспроизводя его этапы. В опоре на образцы-парадигмы Гайдн создал произведение искусства, меру совершенства которого могут выразить слова Пушкина, сказанные русским поэтом о «Божественной комедии» Данте: «Уже сама её конструкция есть плод великого гения». Неслучайно, прославление воцарившегося после первого дня Творения порядка (Логоса), сменившее «Представление о Хаосе», становится центральной идеей № 2 (Arie mit Chor) в 1 части. Признанная «бетховенской», тема «от мрака к свету» была сформирована Гайдном, соединившим её с темой перехода «от хаоса к Логосу».

Важнейшей особенностью, раскрывающей сущность демиургийной концепции творения, содержащейся в гайдновской оратории, есть воссозданный в ней тип отношения между Творцом и творением, сущность которого – в гармонии, согласии между ними. Сотворение мира как рая стало для Гайдна, взиравшего в качестве образца парадигмы на макромир, воплощением одухотворяющей творение любви, венцом которой стал человек.

Свидетельством того, что сотворение мироздания, осуществлённое Творцом, обладало парадигматической ролью для гайдновской оратории, является воссозданный в ней библейский тип взаимодействия между Словом как перводвижателем творения и Делом как его действительной реализацией. Примером, раскрывающим сущность этого взаимодействия, может стать заключительный раздел № 1 (Einleitung «Представление о Хаосе») 1 части: своего рода послесловие, итог, подводимый Уриэлем первому дню Творения (recitativo secco «И Бог увидел, что свет – это хорошо, и Бог отделил свет от тьмы»).

В творчестве Гайдна явлена гармония чувственного и рационального, двух демиургийных субстанций – одна из них исходит из сотворения мировой души, другая – мирового ума. Гармония демиургийных субстанций раскрывает суть сотворенного Гайдном художественного мира.

Ипостась художника-демиурга предполагает опору на целый ряд вспомогательных, дополняющих основополагающую, функций. В каждом случае слагаемые этой системы функций, замыкаемые ипостасью демиурга, будут отличаться своеобраз-

зисм, обусловленным личностными качествами и свойствами искусства являющего эту ипостась художника, его индивидуальностью.

Слагаемыми, определяющими сущность ипостаси «композитор-демиург», выражающей суть личности и творчества Гайдна, являются взаимоисключающие, казалось бы, друг друга функции. Скромный ремесленник (ювелир) и величественный олимпиец, экспериментатор и просветитель, изобретатель и созерцатель, затворник и кавалер («человек света»), философ и импровизатор, труженик и мудрец, аскет и фантазёр, рационалист и сентименталист, выразивший преромантическую атмосферу «Sturm und Drang», придворный музыкант и свободный художник, «отец» и пророк «нового стиля», творец бессмертного искусства, в котором взаимодействуют «душа» и «ум»... Парадоксальность, антиномичность – принципы, определяющие сущность творческой личности Гайдна-демиурга. Соединение несоединимого, предельного и беспредельного, взаимодействие разного, слиянность неслиянного, возникающее на основе синтеза синтезов, *summa summarum* единство и борьба противоположностей – свидетельства таких качеств сотворенного Гайдном искусства, как гениальность, гармоничность, мера, без которых построение художественной вселенной, то есть, реализация ипостаси демиурга невозможна.

Функция Гайдна – художника-просветителя – не исчерпывается рамками репрезентируемой его творчеством эпохи, но развивается вплоть до сего дня. И есть все основания предполагать, что её становление будет продолжено как в обозримом, так и в необозримом будущем. Ибо постижение музыки Гайдна для любого музыканта начинается в тот самый момент, когда осуществляется его вхождение в мир музыки. С этого мгновения музыка Гайдна сопровождает музыканта на всех этапах его профессионального совершенствования. Вне музыки Гайдна немислим ни один консерваторский курс. Все специальные классы (фортепиано, струнно-смычковых и духовых инструментов, классы концертно-камерного и оперного пения, хорового и симфонического дирижирования), все историко-теоретические и практические курсы (среди них – «История западноевропейской музыки», «История оркестровых стилей», «История хоровой литературы», «История исполнительских стилей», «Сольфеджио», «Гармония», «Полифония», «Анализ музыкальных произведений», «Чтение оркестровых партитур», «Чтение хоровых партитур») основываются на фундаментальном изучении наследия венского классика.

Но не только этим ограничивается поле бессмертия, очерченное Гайдном в его искусстве. Демиургическая мощь гения Гайдна такова, что право на бессмертие обретает входящий в сотворенный им мир. Как не вспомнить высказывание одного мудреца, созерцателя жизни: *«Сущность гения заключается в постижении и*

реализации своей миссии». Гайдн, постигнув и реализовав собственную миссию «строителя» (демиурга) художественного мира, позволяет постигать и реализовывать свой талант (а, возможно, и гений!) всем тем, кто способен и желает приблизиться к сотворенной им вселенной музыкального искусства.

Если надпись на вратах дантова Ада венчал приговор «Lasciate ogni speranza», то на вратах, вводящих в мир, сотворенный Гайдном, должно было бы значиться иное: «Упованья – входящему!», «Жизнь – входящему!», «Бессмертие – входящему!». ***Входящий в храм бессмертия, бессмертие да обрящет.***

И это – тот итог, исходящий из разрешения третьей проблемной ситуации исследования, того предполагаемого в ней «третьего смысла», что предусматривает раскрытие избранной для осмысления темы.

В «коде», призванной завершить форму исследования, в роли вступления к которому предстали рассуждения методологического характера, следует возвратиться к методологическим же аспектам.

Возможна ли перемена мест слагаемых (проблемных ситуаций), отраженных в формулировке темы, в процессе получения «суммы» как того обобщения, итога, достижение которого является конечной целью исследования? Ведь, в частности, и этим (но не только этим!) проверяется правильность и логичность проведённых в работе исчислений (паучных изысканий)!

В итоге указанной «перемены» искомая «сумма» будет представлять собой следующее доказательство: как художник-демиург, сотворивший совершенный художественный мир – «нерукотворный памятник», капельмейстер Гайдн обессмертил своё имя; его душа «в заветной лире», победила смерть, пережив прах и тленья убежав.

Изменится ли полученная «сумма» при условии возвращения слагаемых темы «в исходное положение»? В таком случае вывод получит следующую формулировку: Гайдн обрёл бессмертие как художник, создавший божественно прекрасный, оригинальный и, вместе с тем, созданный по образцу и подобию макрокосма художественный мир, то есть – как композитор-демиург.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Глинка М. И. Автобиография. Заметки по инструментовке [Текст] / Михаил Иванович Глинка ; [под ред. проф. С. Л. Гинзбурга]. — Л. : Музгиз, 1937. — 34 с.
2. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии [Текст] / Валентина Джозефовна Конен. — М. : Музыка, 1975. — 376 с.
3. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества [Текст] / Юлий Анатольевич Кремлёв. — М. : Музыка, 1972. — 318 с.

4. Кремлев Ю. Историческое и эстетическое значение Моцарта [Текст] // Кремлев Ю. Избранные статьи. — Ленинград : Музыка, 1976. — С. 191—203.
5. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение [Текст] / Леопольд Новак. — М. : Музыка, 1973. — 447 с.
6. Философский энциклопедический словарь [Текст]. — М. : Советская энциклопедия, 1983. — 840 с.
7. Швейцер Л. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / Альберт Швейцер. — М. : Музыка, 1964. — 723 с.

УДК 781.42

Игорь Приходько

ЙОЗЕФ ГАЙДН, УЧЕНИК ЙОЗЕФА ФУКСА

Рассматриваются и сопоставляются сведения об образовании Й. Гайдна, содержащиеся в различных биографических источниках. Ставится под сомнение распространенное суждение о Гайдне как композиторе-самоучке. Уточняются представления о путях развития теории полифонии во второй половине XVIII – XIX вв.

Игор Приходько. Йозеф Гайдн, учень Йозефа Фукса. Розглядаються і зіставляються відомості про освіту Й. Гайдна, вміщені в різних біографічних джерелах. Ставиться під сумнів поширена думка про Гайдна як композитора-самоука. Уточнюються уявлення про шляхи розвитку теорії поліфонії в другій половині XVIII – XIX ст.

Igor Prichod'ko. Joseph Haydn, pupil of Joseph Fux. Pieces of information from different biographic sources about Josef Haydn's education are examined and compared. Widespread notion of Haydn as a self-taught composer is called in question. The conception of counterpoint theory development in the second half of XVIII – XIX centuries is refined.

Описывая детство и раннюю юность Йозефа Гайдна, принято ссылаться на истории, рассказанные композитором его первым биографам Георгу Августу Гринингеру и Альберту Кристофу Дису. Эти истории и, в особенности, комментарии, которыми снабдили их Гринингер и Дис, создают образ композитора-самоучки, достигшего вершин европейской музыки исключительно собственными силами и вопреки неблагоприятным социальным условиям. Образ художника-гения, противостоящего враждебному окружению, хорошо соответствует не только романтической идеологии, но и доктрине исторического материализма. Поэтому его придерживаются и советские исследователи, и австрийский ученый Леопольд Новак, чья монография о Гайдне остается на сегодняшний день единственным переведенным на русский язык зарубежным источником такого рода.

На свидетельства собеседников Гайдна опирался и Карл Фердинанд Поль, опу-

бликовавший в 1875 г. первое научное исследование жизни и творчества композитора. Поль также имел доступ ко многим впоследствии утраченным документам, включая экземпляр первого издания трактата Иоганна Йозефа Фукса *Gradus ad Parnassum* (1725) с многочисленными пометками Гайдна. Эта книга, которую Гризингер охарактеризовал как „*ein stark abgenutztes Exemplar*“², сторела во время Второй мировой войны. К счастью, Поль скрупулезно перенес все комментарии Гайдна в другой экземпляр трактата, который ныне хранится в библиотеке *Gesellschaft der Musikfreunde* в Вене.

Альфред Манн в процессе перевода трактата Фукса на английский язык подробно исследовал пометки Гайдна, а затем изложил результаты своих исследований в ряде статей, на которые, но-видимому, отечественные музыковеды ещё не обратили должного внимания. Между тем, представления об объёме и систематичности знаний Гайдна в области теории музыки, вытекающие из исследований Манна, никак не согласуются со сведениями о характере и содержании начального обучения композитора, которые приводят Гризингер и Дис. Изученные Манном документы свидетельствуют о том, что Гайдн был одним из крупнейших знатоков теории контрапункта, и помогают восстановить его репутацию как преподавателя, испорченную в глазах биографов занятиями с Бетховеном. Отсюда вытекает необходимость критически осмыслить некоторые биографические материалы и порожденные ими устойчивые стереотипы.

Обращаясь к работам А. Манна, нельзя не упомянуть о важном вкладе, внесенном им в методологию теоретического музыкознания: Манн одним из первых выдвинул требование соотносить особенности композиторской техники с современным им уровнем развития теоретического музыкознания. Коль скоро Гайдн, как выяснилось, в высшей степени компетентен в обеих этих областях, появляется возможность путем критического анализа некоторых фактов его биографии уточнить представления о том, как развивалось и соотносилось с композиторской практикой учение о контрапункте и фуге в конце XVIII – начале XIX в., что, собственно, и составляет цель настоящей статьи.

* * *

Л. Новак следующим образом характеризует обучение Гайдна: «...никогда он не имел настоящего руководителя, ибо всегда *не хватало денег и связей [здесь и ниже курсив мой – И. П.]*; никогда у него не было *наставника, который всецело посвятил бы себя ему*. Неумоимое трудолюбие и острый дар наблюдательности, связанные со способностью быстро всё схватывать, расчищали перед ним тернистый путь к искусству. Для других путь этот в большой степени облегчался *консерваториями и учителями*» [2, с. 103].

Чтобы опровергнуть тезис Новака о недостатке денег и отсутствии связей, достаточно просто продолжить чтение его книги. На с. 117 упомянут «некий Бухгольц», который ссудил юному Гайдну без процентов весьма приличную сумму в 150 гульденов. На с. 134 перечислены весьма влиятельные в музыкальном мире знакомые начинающего композитора: «С Диттерсдорфом он был в дружбе, Вагензейль и Бонно его знали, Глюк, бывший с 1754 года капельмейстером придворной оперы, уже тогда, пожалуй, его заметил...». На с. 136—137 мы знакомимся с Карлом Йозефом фон Фюрнбергом, который всячески опекал молодого композитора и ввел его в аристократическое общество, включавшее графов Морцина и Туна. Там же рассказывается о том, как в конце 1755 г. Гайдн – уже весьма популярный композитор и педагог – сменил мансарду на удобную квартиру, где его, увы, обокрали, но «доброжелатели вскоре возместили ему эту потерю».

Об отношении к Гайдну при дворе князей Эстергази на с. 167 сказано: «...он всецело зависел от князя и его повелений, но зато был свободен от каких бы то ни было житейских забот. Их убирал с его пути, как и у всех своих служащих, хозяин – князь. Да и не только в этом дело: как показывает долгий период службы Гайдна, все князя Эстергази: Пауль Антон, Миклош I Великолепный, Антон и Миклош II – вели себя по отношению к Гайдну весьма великодушно. Не говоря о том, что ему постоянно повышался оклад, он получал и другие доказательства высочайшего к нему благоволения, убеждавшие его в том, что, несмотря на обращение к нему только в третьем лице, его высоко ценили как творческую личность».

На с. 400 упомянут небезызвестный барон Готфрид ван Свитен, смотритель императорской придворной библиотеки, которому Новак, кажется, не особенно симпатизирует. Тем не менее, «не кто иной, как ван Свитен побудил двенадцать знатных особ выделить для автора “Сотворения” гонорар в 500 дукатов, дабы Гайдн мог без помех закончить ораторию. Дис перечисляет их: это князя М. Эстергази, Траутмасдорф, Лобковиц, Шварценберг, Кинский, Ауэрсберг, Лихтенштейн, Лихновский, графы Гаррах, Фрис, барон фон Шпильман и Свитен».

Теперь остановимся на роли учителей и консерваторий. Последних вплоть до конца XVIII в. нигде, кроме Италии, просто не было, а в Италии, как известно, консерваториями называли не высшие музыкальные учебные заведения, а приюты – своего рода начальные и средние школы, где сирот в числе прочего учили пению и игре на музыкальных инструментах. Многочисленные консерватории, основанные в XIX в., упростили доступ к музыкальному образованию, но оценка их роли неоднозначна: так, по мнению Н. Арнокура, деятельность Парижской консерватории имела ката-

строфические последствия для музыкального образования и привела к существенному понижению статуса музыки в европейской культуре [3, с. 15—17].

Фигура наставника, без остатка отдающего себя музыкальному образованию одного или нескольких учеников, также плохо соотносится с реалиями XVIII в.: все известные музыкальные педагоги того времени, включая Леопольда Моцарта, немало сил отдавшего воспитанию своего гениального сына, занимались, кроме преподавания, и другими важными делами – скажем, композицией. Не хочется думать о том, какой ущерб был бы нанесен музыке, если бы, например, И. С. Бах отказался от сочинения, чтобы всецело посвятить себя обучению сыновей и прочих многочисленных учеников!

Эффективная музыкальная педагогика была в XVIII в. ремесленной в самом высоком смысле этого слова: музыкант, как и всякий мастер³, достигший определенных успехов, передавал секреты ремесла ученикам. Чем талантливее был ученик, тем внимательнее и требовательнее становился мастер, который нуждался в квалифицированной помощи при исполнении и даже сочинении музыки. В силу данного обстоятельства ремесленное обучение имело некоторые преимущества перед пришедшим ему на смену консерваторским: ведь консерватория, будучи социальным институтом, должна была заботиться о своем статусе, который зависел (как, впрочем, зависит и ныне) от способности поддерживать определенный стандартный уровень музыкального образования. Готовя специалистов, соответствующих универсальным образовательным стандартам, консерватория всегда с некоторой настороженностью относилась к преподавателям и студентам, устремлявшимся за пределы, установленные этими стандартами. Хотя консерватория всегда гордится своими лучшими воспитанниками, в процессе обучения она вынуждена обращать особое внимание на ту часть студентов, которую не хочется, но иногда приходится называть посредственными.

Гайдн, как видим, не попал в консерваторию по объективным причинам: он не был италийским сиротой и не умел путешествовать во времени. Первым его школьным учителем был кузен матери Иоганн Магиас Франк, ректор школы в Гайнбурге. Со слов композитора известно, что на Франка, посетившего родственников в Рорау, произвело впечатление его пение в семейном ансамбле, сопровождаемое аккомпанементом на воображаемой скрипке: малыш держал дощечку и махал рукой в такт музыке, подражая движениям смычка. Гайдн покинул родную деревню в 1737 г. пяти лет от роду и на два года переселился

3 Гайдн, кстати, всегда говорил, что он *Tonkünstler*, а не *Komponist*. С этим связан известный анекдот о глуховатом таможеннике, который решил, что солидный пожилой господин – горшечник (*Topfkünstler*) и, наверное, очень хороший, раз может себе позволить дорогую карету. Гайдн очень гордился такой оценкой.

в дом дядюшки Франка. Биографы, описывая нелегкую жизнь маленького Зепперля в чужом доме, неизменно цитируют слова Гайдна о том, что он будет благодарен Франку до конца своих дней, хотя тумачов получал больше, чем еды.

Попробуем посмотреть на ситуацию с другой стороны: легко ли было Франку, у которого уже было двое маленьких детей (через год после приезда Гайдна родился третий), взять в дом ещё одного ребенка, которого, кроме всего прочего, надо было кормить? Скромно оплачиваемые обязанности ректора школы были весьма многочисленны: «Школьные учителя в мелких городах... не только преподавали школьные предметы и церковную музыку, они были одновременно и причетниками. Обязанность последних состояла в том, чтобы заботиться о хранившейся в ризнице церковной утвари и облачении, звонить в колокола и помогать священнику при исполнении любых треб. Они были заняты по горло. Им ещё приходилось заниматься работой в поле и в саду... И потому нас несколько не удивляет, что их обхождение с учениками из-за постоянной спешки подчас бывало чересчур крутым [курсив мой – И. П.] и само преподавание ограничивалось самыми необходимыми предметами» [2, с. 96].

Круг предметов, которые осваивал Гайдн под руководством Франка, был всё же достаточно широк: чтение, письмо, счёт, катехизис, нотная грамота, знакомство со струнными и духовыми инструментами. Известно даже, как Зепперль учился играть на литаврах, натянув на сито для муки кусок материи. Новак восторженно комментирует этот эпизод: «Так же как он, будучи совсем малышом, в правильном ритме аккомпанировал “на скрипке” игре своих родителей, так он и теперь мгновенно сообразил, что именно от него требуется. Примета гения [курсив здесь и ниже мой – И. П.] в том и состоит, что он всегда с быстротой молнии схватывает самое существенное, всё умеет делать, не учившись» [2, с. 100].

Гений – понятие, которое можно использовать двумя разными способами. В одном случае мы рассматриваем произведение и говорим, что его автор гениален, поскольку сумел чрезвычайно искусно организовать музыкальный материал. То есть, суждение о гениальности автора высказывается на основании рационально организованных процедур анализа⁴. В другом случае речь идет о том, что

⁴ Нередко от музыкантов-исполнителей можно услышать, что рациональный анализ лишает восприятие музыки непосредственности и даже убивает чувство прекрасного. Это утверждение может быть справедливым, если анализ, выполняемый формально, нацелен на обнаружение соответствий со схемами и правилами, изложенными в учебниках теории музыки. Но и формальное исполнение, с которым особенно часто приходится сталкиваться, когда речь идет об «обязательной программе» из произведений венских классиков, столь же далеко от идеалов художественности. Музыка Гайдна, Моцарта и Бетховена зачастую кажется молодым исполнителям невыносимо скучной именно потому, что непонятна. Понимание того, насколько логичны и изобретательны трансформации исходного тематического материала

композитор наделен необычными способностями. За всё отвечает чудесная сила, которая влечёт художника по неизведанному пути и диктует ему единственно правильные решения возникающих проблем, а исследователь освобождается от необходимости что-либо объяснять рационально. Нельзя отрицать, что в гениальном произведении или исполнении мы чувствуем действие чудесной и необъяснимой силы, но не следует забывать и о том, что подлинная встреча с чудом становится возможной лишь после того, как всё, что могло получить рациональное объяснение, его получило. Теоретическое музыкознание в качестве отрасли научного знания прокладывает свой специфический путь к постижению гения и переживанию чуда искусства именно через рациональное объяснение, а областью, где уместны ссылки на сверхъестественную силу гения, является музыкальная критика или беллетристика.

Будучи учеником школы в Гайнсбурге, Гайдн постоянно пел в церкви. Именно прекрасный дискант привел мальчика в капеллу собора св. Стефана в Вене. В 1738 г. капельмейстером здесь был назначен Карл Георг фон Рейтер-младший, который в поисках хороших певчих объезжал провинциальные города. Во время первой встречи Рейтер «заставил его для начала пропеть несколько итальянских и латинских строф, содержания которых Гайдн не понимал, и спросил его затем, может ли он воспроизвести трель. Гайдн ответил, что не может, ведь даже дядюшка этого не умеет делать. Рейтер показал ему, и *после двух попыток на третьей [курсив мой – И. П.]* трель получилась у него так хорошо, что капельмейстер собора сказал: «Ты останешься у меня» [2, с. 102]. Но как возможно, чтобы Гайдн, о котором мы двумя страницами раньше узнали, что он всё схватывал на лету, справился с трелью только с третьей попытки? Он не был гением, или гений всё же нуждается в обучении? Второе более вероятно.

Ещё один эпизод Новак приводит вместе с комментариями Диса: «...Гайдн должен, по совету Рейтера, упражняться в пении, заниматься сольфеджио по итальянской методике. Дис рассказывает по этому поводу: «Что делает гений

в классическом сонатном *allegro* или рондо, насколько прочна та тонкая нить, на которую нанизаны все эти преобразования, выходит за пределы первоначального эмоционального переживания материала, но в процессе анализа способно вызывать эмоции, не менее плодотворные для исполнения, чем восхищение красотой мелодии или гармонии.

Хотя знаменитое остроумие Гайдна проявляется в свистульках и трещотках «Летской» симфонии (иногда, кстати, приписываемой Леопольду Моцарту или Эдмунду Ангереру) и в финале «Прощальной», квинтэссенцией этого остроумия является всё же именно изобретательная работа с материалом. Некоторые проявления гениальности Гайдна непосредственному чувственному восприятию просто недоступны. Например, только серьезная интеллектуальная работа позволяет оценить то искусство, с которым он в своих «однотемных» сонатных *allegri* переносит на почву гомофонных форм принципы тонального ответа и мотивной разработки, сложившиеся в экспозиции и интермедиях фуги Высокого барокко.

в таких случаях? Если он попадает в тиски, он вырывается из них и прокладывает себе новые нехоженные тропы [здесь и ниже курсив мой – И. П.]. Йозеф изобрел себе самую естественную школу; он сам стал своим учителем. Каждый день он беспечно сольмизировал, распевая до — ре — ми — фа — соль и так далее, *соблюдая при этом, неосознанно, все правила сольфеджио*; он делал такие огромные успехи, что Рейтер, когда истек назначенный им срок, пришел в изумление» [2, с. 104].

В рассуждении Диса о гении, идущем нехоженными тропами, есть любопытная деталь: «повизна» пути, по которому пошел Гайдн в изучении сольфеджио, состоит не в изобретении какой-нибудь новой системы сольмизации, а в освоении традиционной аретинской с делением звукоряда на гексахорды. Согласно Новаку, эта система не была известна ни Франку, ни кому-либо другому в Гайнсбурге: «Гайдну приходилось надеяться только на себя» [2, с. 103]. Но кто-то же должен был объяснить ребенку, что такое гексахорд, и почему следует называть одним и тем же слогом *Ut* три разные ноты, и нужен был, наконец, материал для самостоятельных занятий. Рискну предположить, что Рейтер снабдил Гайдна и тем, и другим – первоначальными сведениями об аретинской сольмизации и экземпляром *Singfundament* Иоганна Йозефа Фукса, по которому в то время обучали певчих в соборе св. Стефана. Так могло состояться первое знакомство Гайдна с трудами Фукса

По свидетельству К. Ф. Э. Баха, И. Й. Фукс занимал первое место среди композиторов, высоко ценимых его отцом в последние годы жизни [1, с. 243]. И. С. Бах приобрел, изучил и передал своему ученику Лоренцу Мицлеру для перевода на немецкий язык экземпляр *Gradus ad Parnassum* – трактата, роль которого в музыкальном образовании Гайдна, Моцарта и Бетховена трудно переоценить. К моменту переезда Гайдна в Вену Фукс на протяжении четверти века занимал пост первого придворного капельмейстера. Перед назначением на эту должность он почти десять лет служил в соборе св. Стефана: в 1705 г. стал помощником капельмейстера, а в 1712 – 1714 г. был первым капельмейстером; затем его сменил на этом посту отец Карла Рейтера. По каким-то причинам Фукс, считая старшего Рейтера выдающимся органистом, недолго любил его сына. Для начала в 1724 г. Фукс отклонил прошение шестнадцатилетнего Рейтера-младшего о зачислении в придворную школу, и тот продолжил обучение, начатое под руководством отца, у вице-капельмейстера Антонио Кальдара. После успеха первой оперы Рейтера Фукс трижды отклонял его прошения о зачислении на должность придворного органиста. Лишь в 1730 г., вернувшись из Италии, Рейтер-младший смог поступить на службу к Габсбургам и начал при поддержке будущей императрицы Марии Терезии продвигаться по служебной лестнице. Долж-

ность капельмейстера собора св. Стефана была важной, но не последней ступенькой в этом продвижении: в 1747 г. Рейтер станет придворным вице-капельмейстером, с 1751 г. будет исполнять обязанности первого придворного капельмейстера и в 1769 г. официально получит статус первого капельмейстера.

В соборе св. Стефана Рейтеру приходилось постоянно исполнять церковную музыку Фукса. Манн, ссылаясь на тематический каталог, приложенный к изданию биографии Фукса, утверждает, что «его мессы и вечерни составляли важнейшую часть репертуара хора» [5, р. 323]. Ориентируясь на даты первых исполнений литургических сочинений Фукса, указанные на обложках хоровых партий, «можно составить впечатляющую подборку сочинений, которые Гайдн должен был слышать» [там же]. Гайдн наверняка участвовал в исполнении многих из этих сочинений. Спорным представляется лишь утверждение Манна о том, что Гайдн мог петь под управлением Фукса [4, р. 721; 6, р. 197]. Фукс скончался 13 февраля 1741 г. в возрасте 81 года, и перед этим несколько лет болел. Гайдн, скорее всего, поступил в капеллу св. Стефана в апреле 1740 г. Едва ли тяжело больной Фукс в последние месяцы своей жизни руководил службами в соборе св. Стефана. Если Гайдн когда-нибудь и видел Фукса, то только на отпевании.

Исполнялась в соборе и музыка Рейтера-младшего, о которой Новак отзывается не слишком благосклонно. Другого мнения придерживались Моцарт и Бетховен: первый, совершенствуя технику сочинения церковной музыки, копировал некоторые сочинения Рейтера, а второй, планируя занять пост придворного капельмейстера, приобрел для изучения копию его мессы. Гайдн же в разговоре с Гринингером признался только, что помнит два урока композиции, полученных *von dem braven Reutter*⁵. Это признание цитируется во всех биографиях Гайдна как доказательство пренебрежительного отношения Рейтера к обязанностям педагога. Однако Новак [2, с. 111] и Манн [5, р. 323] подчеркивают, что капельмейстер был обязан заботиться о содержании певчих, но отнюдь не об их обучении. Два урока, о которых говорил Гайдн (могли быть и другие!), свидетельствуют об исключении, сделанном из общей практики обучения в капелле св. Стефана, где с младшими воспитанниками занимались старшие. Гайдн запомнил имена Адама Гегенбауэра и Игнаца Финстербуша, обучавших его пению, игре на клавире и скрипке, характеризуя обоих в разговоре с Грининге-

5 Игра слов, указывающая, похоже, на прозвище, которым могли наградить Рейтера Гайдн и его соученики. Фамилия „*Reutter*“ созвучна слову „*Reuter*“ – конник, а „*brav*“ означает и «усердный, работающий», и «храбрый, bravey». „*Der braver Reutter*“ звучит как „*der braver Reuter*“ – «бравый кавалерист» или, если угодно, «смелый наездник».

ром как прекрасных специалистов. Неясно только, откуда старшие воспитанники капеллы черпали знания и умения, передаваемые младшим. Вероятно, каждый из них в своё время тоже получил свои два урока.

В 1745 г. в капеллу поступил младший брат Гайдна Михаэль, и тринадцатилетний Йозеф, в свою очередь, стал его наставником. С обязанностями он справлялся неплохо, судя по тому, что через четыре года Михаэль получил ко дню рождения денежное вознаграждение за исполнение обязанностей органиста в соборе, включавшее, по некоторым сведениям, исполнение прелюдий и фантазий собственного сочинения. Этому, видимо, предшествовали очередные два урока. К первым композиторским опытам Михаэля мог иметь некоторое отношение его старший брат, но ко времени, когда Михаэль Гайдн получил награду, карьера Йозефа в соборе св. Стефана прервалась⁶, и дальнейшим обучением брата он заниматься уже не мог.

Сведения об обучении Михаэля Гайдна композиции отсутствуют, но известен отклик Рёйтера на первый композиторский опыт Йозефа – *Salve Regina* для двенадцатиголосного хора: «Эх ты, глупый мальчишка, тебе бы хоть с двумя голосами справиться!» [2, с. 111]. Замечание вполне резонное, но обратимся к комментарию Новака: «...в этой маленькой реплике содержится *приговор одной эпохи над другой, ей предшествовавшей. Поборнику неаполитанской школы многоголосие безусловно казалось пройденным этапом, чем-то архаичным [курсив мой – И. П.]*. Он видел в сольном пении панацею от всех бед, а дуэт, как выражение декламационной и драматической возможностей, был для него одной из важнейших композиционных форм и в церковной, и в театральной музыке» [2, с. 113].

Становится немного обидно за неаполитанскую школу, представители которой писали не только замечательные оперы, но и не менее замечательную церковную музыку полифонического склада. Но действительно ли Рёйтер, говоря о двухголосии, имел в виду оперный дуэт? Автор многочисленных опер не мог не понимать, что в аккомпанированном оперном дуэте на самом деле участвуют как минимум три obbligatных голоса, а капельмейстер собора св. Стефана, регулярно сочинявший для хора *a cappella*, должен был в середине XVIII в. ориентироваться на строгий контрапункт, нормы которого были кодифицированы в трактате Фукса.

Постоянно проводимое Новаком противопоставление «старого» и «нового» представляется некорректным, поскольку ни поколение Монтеверди, впервые зафиксировавшего различие между *prima* и *seconda prattica*, ни следующие поколения

6 Именно прервалась, а не завершилась, как иногда ошибочно полагают. Новак приводит список обязанностей Гайдна в середине 50-х гг.: первый скрипач в оркестре церкви Милосердных отцов, помощник органиста в капелле графа Хаутвица и... певчий собора св. Стефана [2, с. 135].

не собирались отказываться от двухвекового опыта европейской церковной музыки строгого письма. Владение им было в XVII – XVIII вв. таким же признаком профессионализма, каким позднее станет умение сочинить фугу. В середине XVIII в., согласно падре Мартини, существовала только одна система преподавания строгого письма – система Фукса [7, р. xii]. Нет ничего невероятного в предположении, что двухголосие, о котором говорил Рёйтер, – разряды Фукса, а приводимая Новакком фраза содержит намек на начало занятий контрапунктом.

А. Манн предполагает, что Й. Гайдн начал штудировать *Gradus ad Parnassum* в середине 50-х гг., то есть примерно через десять лет после описанного случая. Гайдн мог приобрести книгу Фукса по совету Николо Порпоры, в услужение к которому поступил в 1753 г. и занятия с которым высоко ценил: «Я сочинил усердно, но без прочной основы, пока мне наконец не выпало счастье изучить у знаменитого господина Порпоры (поскольку он в ту пору находился в Вене) подлинные основы искусства композиции» [2, с. 132]. Разумеется, «не было недостатка ни в ругательствах ... [опустим их перечисление – И. П.], ни в колотушках; дабы пабраться у Порпоры опыта в пении и композиции, а также изучить итальянский язык» [там же].

К моменту начала занятий с Порпора Гайдн и не мог иметь прочной основы – ведь он пока что получил только эквивалент современного среднего музыкального образования. Но существует ряд фактов, свидетельствующих о том, что образование это было весьма солидным.

Во-первых, Гайдн должен был аккомпанировать возлюбленной итальянского посла, которой Порпора давал уроки пения, и ясно, что это мог делать только человек, основательно освоивший практику генерал-баса.

Во-вторых, систематическое изучение написанного на латыни трактата Фукса требовало знания языка, и Гайдн не только прочел книгу от корки до корки, но и комментировал её преимущественно на латыни же.

В-третьих, чтобы понимать содержание трактата, необходимо было ориентироваться в основных понятиях теоретического музыкознания.

Сольмизацией, как мы знаем, Гайдн уже владел, и, судя по содержанию комментариев на полях *Gradus ad Parnassum*, в процессе изучения трактата освоил весь необходимый объем теоретических знаний. Оказывается, обучение в капелле вполне отвечало современному критерию креативности – оно как минимум не препятствовало обновлению полученных знаний. В библиотеке Гайдна появились труды И. Маттезона, включая трактат *Der vollkommene Capellmeister*, на который имеются ссылки в комментариях к Фуксу. Аналогичные ссылки на трактат И. Ф. Кирнбергера *Die Kunst des reinen Satzes* свидетельствуют о том, что

Гайдн штудировал *Gradus* не менее двадцати лет⁷. Наконец, очень интересна одна из упоминаемых Манном заметок на полях *Gradus*⁸. Гайдн пишет: «*et hunc usurpabant veteres, etiam G. Reutter*»⁸. Оказывается, пресловутые два урока оставили в памяти Гайдна достаточно глубокий след, и он все ещё считает мнение Рейтера авторитетным.

Итак, за десять лет, проведенных в школе при соборе св. Стефана, Гайдн получил качественное среднее музыкальное образование, и учителя не отбили у него охоту продолжать обучение, завершённое под руководством Порпора. Что же до тумачов и колотушек, которые буквально сыплются со страниц биографий Гайдна, то от них, похоже, была и некоторая польза: непоседливый и склонный к рискованным проделкам ребёнок вырос человеком спокойным, неизменно доброжелательным и с превосходными манерами. Судя по той интонации, с какой Гайдн упоминал о полученных в детстве наказаниях, он считал их неизбежными и даже заслуженными. Я не собираюсь пропагандировать подобный способ воспитания, но нельзя не видеть разницы между честно заработанной, хотя и унижительной, поркой и теми беспричинными побоями, которые доставались в детстве Бетховену. Различия в условиях воспитания повлияли на формирование двух совершенно несходных характеров, столкнувшихся в конце 1792 г., когда Бетховен, ещё не достигший двадцати двух лет, приехал в Вену совершенствоваться в композиции под руководством шестидесятилетнего Гайдна. На конфликт характеров сылаются в попытке объяснить неудачу, якобы постигшую Гайдна в занятиях с Бетховеном.

В этой связи следует заметить, что ни разница в возрасте, ни очевидное несходство характеров не отразились на удивительной дружбе, на протяжении десяти лет связывавшей Гайдна с Моцартом. Широко известны слова «*Al mio caro amico Haydn*», которыми начинается посвящение шести «гайдновских» квартетов Моцарта, и слова, сказанные Гайдном Леопольду Моцарту: «Ваш сын – величайший композитор из всех, кого я знаю лично, не только по имени» [2, с. 304]. Приводя эти слова, Новак продолжает: «Без всякой зависти один признавал величие другого, один учился у другого, Моцарт у Гайдна – технике разработки, Гайдн у Моцарта – мелодической выразительности, щедрой живописи, уравновешенной красоте целого» [там же, с. 305]. А. Манн вполне обоснованно полагает, что Гайдн и Моцарт, сверх того, обсуждали вопросы теории контрапункта.

7 Первый том трактата Кирнбергера был издан в 1771 г. и переиздан через три года, второй выходил тремя выпусками с 1776 по 1779 г.

8 И так, согласно Г. Рейтеру, поступали старые мастера (лат.) [5, p. 324].

После публикации в *Neue Mozart-Ausgabe* упражнений Томаса Эттвуда, изучавшего контрапункт под руководством Моцарта в 1785 – 1787 гг., стало ясно, насколько серьезным было отношение последнего к преподавательской и музыкально-теоретической деятельности. Моцарт, как и Гайдн, штудировал *Gradus ad Parnassum*. В сохранившихся экземплярах трактата, которые принадлежали Л. Моцарту и падре Мартини, имеются пометки владельцев, и они позволяют А. Манну после сопоставления с комментариями Гайдна сделать вывод о том, что «толчком к тщательному изучению *Gradus*'а, о котором свидетельствуют страницы упражнений Эттвуда, было подробное обсуждение с Гайдном» [6, р. 197]. Наиболее красноречиво о влиянии Гайдна свидетельствует трактовка четвёртого разряда, в котором контрапунктирующий голос движется четвертными нотами: Фукс позволяет здесь использовать диссонанс на третьей доле, что соответствует нормам строгого письма начала XVIII, но не XVI в. Л. Моцарт и Мартини принимают эту норму без обсуждения. Гайдн, в соответствии с ещё более поздней практикой, допускает использование в проходящем движении двух диссонансов подряд – кварты и уменьшенной квинты. Кроме того, Гайдн особо оговаривает возможность заполнить весь такт движением по звукам трезвучия. Те же самые нововведения в занятиях с Эттвудом предлагает и Моцарт.

Совместное изучение строгого контрапункта, предпринятое Гайдном и Моцартом в 80-е гг., объясняет заметное возрастание роли полифонии в их произведениях этого, последнего для Моцарта, периода, а также систематическое обращение Гайдна к полифонической технике и полифоническим формам в более поздних произведениях – в особенности в таких шедеврах, как шесть последних месс. К 1789 г. относится и документ, проливающий дополнительный свет на педагогическую деятельность Гайдна. Это *Elementarbuch* – своего рода опорный конспект для занятий контрапунктом, изготовленный одним из учеников Гайдна. Хотя этот конспект был известен Густаву Ноттебому, заслуга тщательного исследования и публикации оригинального немецкого текста *Elementarbuch* с комментариями и параллельным переводом на английский язык принадлежит А. Манну. К сожалению, этот конспект неполный – он прерывается на двухголосии третьего разряда.

По мнению Густава Ноттебома, подобный конспект использовался и в занятиях Гайдна с Бетховеном. Помимо экземпляра, исследованного Манном, Ноттебом располагал ещё одной копией, охватывавшей все пять разрядов. В её достоверности исследователь сомневался. Тем не менее, обе копии учитывались им при реконструкции общего плана занятий, которые продолжались не более года (в январе 1794 г. Гайдн во второй раз уехал в Лондон), и остаются одним из наиболее дис-

кусионных моментов в биографиях обоих композиторов. Кроме того, Ноттебом располагал тетрадь упражнений Бетховена, изучив которую, выдвинул в адрес Гайдна как учителя ряд серьёзных обвинений: он-де был тороплив, невнимателен, непослователен и вообще недостаточно хорошо знал правила и принципы строгого контрапункта.

Из книги А. Манна мы узнаём, что «сдва ли имеется хотя бы один спорный момент на 280 страницах *folio* труда Фукса, который не сопровождался бы самыми придирчивыми и тщательными [*the most exacting and thorough*] комментариями Гайдна» [6, pp. 198—199]. Многочисленные исправления, внесенные рукой Гайдна в нотные примеры из трактата, сопровождаются разъяснениями, почему отмечена та или иная ошибка: Гайдн не только был отлично знаком с принципами и правилами контрапункта, но и прекрасно видел, как именно они реализуются или не реализуются в практических упражнениях. Поэтому обвинение в некомпетентности следует признать безосновательным.

Новак использует для оправдания Гайдна другие аргументы: «Как самоучка [*курсив здесь и ниже мой – И. П.*], Гайдн, вероятно, не обладал даром систематического преподавания. К тому же в момент встречи с Бетховеном он был крупным мастером, которому вряд ли доставляло удовольствие излагать школьные правила. Сверх того, Гайдну скоро предстояла вторая поездка в Англию, и к ней необходимо было подготовиться. Всё это не способствовало регулярным занятиям, следующим по строго намеченному плану» [2, с. 364]. По поводу утверждения «Гайдн-самоучка» выше было сказано достаточно. А вот обвинение в поспешности следует признать справедливым. Действительно, один год – сравнительно небольшой срок: Игнаца Плейеля, например, Гайдн обучал целых пять лет, а с Фрицем и Эдмундом, сводными братьями Карла Марии фон Вебера⁹, занимался четыре года. Неизвестно, правда, доставляли ли Гайдну эти занятия удовольствие, но они принесли ему немалый педагогический опыт и репутацию одного из наиболее авторитетных учителей композиции. Первый год занятий отводился на изучение разрядов Фукса. Такого же плана придерживался и Моцарт: по свидетельству Эттвуда, который горел желанием как можно скорее перейти к сочинению фут, учитель посоветовал ему заниматься разрядами не менее двенадцати месяцев [4, p. 724].

Описанная Ноттебомом тетрадь содержит неполный комплект упражнений в двух-, трёх- и четырёхголосии всех пяти разрядов. Неполнота объясняется тем, что страницы, содержавшие, по мнению А. Манна, 32 упражнения в двух- и трёхголосии четвёртого и пятого разрядов, были впоследствии утрачены¹⁰. Однако от

9 Карл Мария фон Вебер учился у Михаэля Гайдна.

10 На это указывает карандашная пагинация, выполненная в начале XX в.

Ноттебома ускользнул ряд деталей, свидетельствующих о том, что в его руках была не рабочая тетрадь, а её копия, выполненная Бетховеном после окончания работы над упражнениями и заново проверенная Гайдном, на что обратил внимание Манн. Получается, что Бетховен не только прошел под руководством Гайдна полный курс разрядов Фукса, но и закрепил пройденный материал. Обвинение в отсутствии системы оказывается также необоснованным.

Теперь о невнимательности. Причину, по которой Гайдн якобы пропустил целый ряд ошибок в упражнениях Бетховена¹¹, Манн объясняет следующим образом: «Пометки Гайдна показывают, что его внимание было направлено на определенный круг проблем, но избранные проблемы он рассматривал систематически» [4, р. 718]. В качестве наиболее важных Гайдн выделил те нормы голосоведения, по поводу которых Фукс не дал подробных разъяснений: скрытые совершенные консонансы в трёх- и четырёхголосии и необычное расположение голосов. Учитель рассматривал все случаи, когда голосоведение могло быть улучшено в указанных аспектах, и сознательно не отмечал другие ошибки¹², если соответствующие правила были более подробно прокомментированы Фуксом.

Особенно досталось Гайдну от Ноттебома за исправление скрытых квинт в одном из трёхголосных упражнений Бетховена. При этом возникли скрытые октавы, из чего Ноттебом, собственно, и сделал вывод о некомпетентности Гайдна. Манн вновь обращает внимание на обстоятельство, ускользнувшее от внимания Ноттебома: в отличие от Фукса, который запрещал использовать скрытые последовательности в двухголосии и без всяких комментариев применял их в трёх- и четырёхголосии, Гайдн при использовании скрытых последовательностей в многоголосии опирается на систему правил маскировки прямого движения к совершенному консонансу. Внося изменение, которое так возмутило Ноттебома, Гайдн убирает скрытую последовательность в крайних голосах и компенсирует скрытые октавы противоположным движением третьего голоса, что, несомненно, улучшает голосоведение. Ни о какой невнимательности со стороны Гайдна здесь не может быть и речи. Напротив, судя по отдельным исправлениям, в невнимательности можно упрекнуть скорее Бетховена: Гайдну пришлось исправить неверно выставленный ключ и неправильно скопированный *cantus firmus*. В итоге из всех обвинений, выдвинутых Ноттебомом против Гайдна, в силе остаётся только одно: поспешность,

11 На это обратил внимание Бетховена И. Шенк, ученик Г. К. Вагензейля, то есть музыкальный «внук» Фукса. Занятия с Шенком дополняли курс контрапункта в разрядах, который Бетховен проходил под руководством Гайдна

12 Комментируя упражнения Фукса, Гайдн подобные ошибки не пропускал.

но при смягчающих обстоятельствах, обусловленных нехваткой времени. Поэтому Гайдн сконцентрировал внимание лишь на некоторых трудностях, возникающих при освоении разрядов, сознательно опуская работу над другими.

Утверждают, что Бетховен, недовольный занятиями с Гайдном, ушел от него к Иоганну Георгу Альбрехтсбергеру, но дело, видимо, обстояло иначе. Первоначально планировалось, что Бетховен поедет в Англию вместе с Гайдном, но досадная история, поставившая Гайдна в неловкое положение, привела к тому, что Бетховен получил из Бонна предписание оставаться в Вене до дальнейших распоряжений и лишился денежного пособия, увеличения которого пытался добиться не совсем честным способом. Гайдн имел все основания разорвать отношения с Бетховеном, однако, уезжая в Англию, направил его для продолжения занятий к своему давнему другу¹³. После возвращения из Англии встречи Гайдна с Бетховеном возобновились.

Альбрехтсбергер придерживался оригинальной методики обучения контрапункту и фуге. В её основе лежала ориентация на современную композиторскую практику. Модернизированная трактовка отдельных разрядов применялась в педагогической практике Гайдна и Моцарта, но ни один из них не заходил так далеко, чтобы отказаться от системы церковных тонов в пользу двухладовой тональной системы. Такой шаг, сделанный в конце XVIII в., следует оценивать не иначе, как революционный. Другим важным нововведением было построение связной дидактической системы, в которой сочинение фуги являлось продолжением работы над разрядами. Альбрехтсбергер даже сформулировал ряд специальных правил её написания. Такого рода правила отсутствовали и в трактатах первой половины XVIII в., и в музыкально-теоретическом наследии Гайдна. Методика Альбрехтсбергера была сформулирована в его *Gründliche Anweisung zur Komposition* (1790).

В отношении фуги взгляды Гайдна и Альбрехтсбергера принципиально расходятся. Комментарии Гайдна к *Gradus ad Parnassum* показательным образом меняются, когда в трактате Фукса речь заходит о фуге: если раздел, посвященный разрядам, снабжен подробными уточнениями и разъяснениями по поводу тех или иных теоретических положений, то далее рассматриваются и корректируются только конкретные примеры, без формулирования обобщающих правил. Причина в том, что, с точки зрения Гайдна, фуга представляет собой самостоятельную область полифонической композиции, связанную с элементарным контрапунктом лишь кос-

13 Мани [4, p. 722] упоминает о том, как в 1806 г. Альбрехтсбергер и Гайдн обменялись канонами. Канон Альбрехтсбергера был посвящен «старому и искреннему другу» – косвенное подтверждение бесконфликтного перехода Бетховена от Гайдна к Альбрехтсбергеру.

венно: разряды нацелены на освоение голосоведения и совершенно не затрагивают проблему формообразования, которая при изучении фуги становится основной.

Гайдн, который внес огромный вклад в кодификацию гомофонных форм, не случайно отказался от выработки аналогичной унифицированной структурной схемы, которой могло бы следовать сочинение фуги. В произведениях гармонического склада, особенно в классический период середины XVIII – начала XIX вв., форма как логический принцип организации музыкального материала в произведении почти неотличима от композиционной структуры произведения. Обилие новых задач, порождаемых принципами конкуренции тем и мотивной разработки¹⁴, необходимостью утвердить главенство тоники в агрессивной тональной среде, приводит к выработке стандартизированных структурных схем, призванных облегчить работу композитора и восприятие слушателя. В фуге, напротив, главным принципом формообразования становится раскрытие индивидуализированной темы при помощи соответствующих её характеру приёмов полифонического письма. Тема фуги и голоса, её излагающие, должны быть представлены определённым образом, и этим исчерпывается действие большинства требований регламента фуги. Дальнейшее зависит от характера темы и мастерства композитора.

Такое восприятие фуги, унаследованное от эпохи Высокого барокко, руководило практической деятельностью венских классиков, но теория фуги в этот период начала постепенно удаляться от практики, и трактат Альбрехтсбергера сыграл здесь немалую роль. Стремление свести представления о музыкальных формах в единую систему и кодифицировать структурную схему фуги наподобие гомофонных форм привело к тому, что к концу XIX в. возникло понятие «правильной» или «школьной» фуги с определённым количеством разделов и обязательным набором используемых приёмов полифонического письма. Противоречие между этим понятием и реальной композиторской практикой XVIII – XIX вв. настолько очевидно, что не нуждается в специальном обсуждении.

Но Альбрехтсбергер стоял только в самом начале пути, приведшего к столь глубокой пропасти. Как и Гайдн, он имел чёткий план занятий, рассчитанный на продолжительное обучение, и вновь, как и при занятиях с Гайдном, Бетховен вскоре начал терять терпение: в письмах друзьям он жаловался на необходимость сочинять «скелеты фуг» [4, р. 724]. Занятия были поспешно свёрнуты. Мож-

14 А. Шёнберг называл мотивную разработку венских классиков «ликвидацией», справедливо полагая, что в её основе лежит принцип последовательного сокращения мотивных групп. Позволю себе предложить иное название – «концентрация», указывающее на цель такого сокращения, которая состоит в привлечении внимания к основным звуковысотным и ритмическим характеристикам темы.

но ли целиком возложить ответственность за две неудачи, постигшие Бетховена в занятиях контрапунктом, на его учителей, самых опытных и авторитетных в тогдашней Вене? Самое простое объяснение состоит в том, что Бетховен был гением и должен был идти своим путем, но, кроме того, двадцать один год – не самый подходящий возраст для начала систематических занятий основами контрапункта. Гайдн в таком же возрасте уже имел хорошую подготовку и, хотя Новак с этим не согласился бы, привычку к регулярным занятиям. У Бетховена такой привычки не было, а его первые учителя, при всём уважении к Х. Г. Нефе, всё-таки не были профессионалами уровня Рейтера-младшего.

Наиболее любопытным результатом обучения Бетховена у Гайдна оказалось то, что, готовясь в 1809 г. к занятиям с эрцгерцогом Рудольфом, Бетховен избрал традиционный план, которого придерживался Гайдн, а не новую методику Альбрехтсбергера. В подготовленных Бетховеном для этих занятий *Materialen zum Kontrapunkt A. Mann* усматривает прямое влияние *Elementarbuch* Гайдна [4, p. 725].

Манн справедливо полагает, что «возрожденный интерес к контрапунктической технике был важнейшим фактором, послужившим возвышению классического венского стиля» [4, p. 721]. Характерной чертой этого стиля в контрапунктическом аспекте оказывается, как видим, разумный консерватизм. Даже в больших футах позднего Бетховена, где очевидно плодотворное влияние техники письма, выработанной под руководством Альбрехтсбергера, не ощущается ни желание разрушить регламент фути, ни стремление его унифицировать. Несомненная заслуга в том, что творческий опыт немецкого и австро-итальянского барокко вместе с педагогической методикой Фукса был передан по наследству XIX веку, принадлежит Йозефу Гайдну.

Каждый профессиональный музыкант хранит память о своих учителях, но совершенно особые обстоятельства нужны, чтобы сохранились воспоминания о подробностях того, как нас учили нотной грамоте, гаммам или соединению трезвучий. Такие навыки приобретаются обычно очень рано и кажутся такими же естественными, как чтение или письмо. Любого из нас учили ходить, читать и другим полезным вещам. Многие благодарны за это родителям и учителям, но в памяти остаются лишь отдельные детали процесса обучения. Запоминается обычно то, что давалось с трудом или закончилось неудачей: трель, получившаяся с третьей попытки, детский опыт сочинения для двенадцатиголосного хора... Представляется бесспорным, что дорога в мир музыки, по которой Гайдн двигался столь долго и успешно, была проложена, наряду с

собственным гением композитора, его профессиональными учителями и систематическими занятиями.

Гайдна можно также назвать и великим учителем. Если говорить об общих чертах мышления венских классиков, несомненным оказывается очевидный консерватизм в отношении к преподаванию контрапункта. Парадоксальным образом умение воздержаться от радикальных реформ и опора на традиции оказали стимулирующее воздействие на полифоническую практику Гайдна, Моцарта и Бетховена. Их усилия увенчались тем, что в истории полифонии появилась новая вершина – fuga венских классиков. При этом в отношении к теории и практике преподавания контрапункта Гайдн оказывается безусловным лидером, подлинным главой венской классической школы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха [Текст] / Сост. Х.-Й. Шульце ; [пер. с нем. и коммент. В. Ерохина]. — М. : Музыка, 1980. — 271 с.*
2. *Новак Л. Йозеф Гайдн [Текст] / Л. Новак [пер. с нем.]. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.*
3. *Харнокурт П. Розуміння музики та музична освіта [Текст] // П. Харнокурт. Музика як мова звуків : пер. з нім. — Суми : Собор, 2002. — С. 10–19.*
4. *Mann Alfred. Beethoven's Contrapuntal Studies with Haydn [Text] / Alfred Mann // The Musical Quarterly. — 1970. — LVI(4). — P. 711–726.*
5. *Mann Alfred. Haydn as Student and Critic of Fux [Text] / Alfred Mann // Studies in Eighteenth-Century Music : a Tribute to Karl Geiringer [ed. H. C. R. Landon and R. E. Chapman]. — New York & London, 1970. — P. 323–332.*
6. *Mann Alfred. Haydn's Elementarbuch: a Document of Classical Counterpoint Construction [Text] / Alfred Mann // Music Forum. — 1973. — iii. — P. 197–237.*
7. *The Study of Counterpoint [from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum] [Text] / Alfred Mann, translation and edition. — NY : Norton, W. W. & Company, Inc., 1965. — 156 p.*

РОЛЬ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО У СТАНОВЛЕННІ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ

У статті акцентовано фундуочу роль драматургії І. П. Котляревського у становленні українського професіонального театру.

Галина Ботунова. Роль И. П. Котляревского в становлении украинского профессионального театра. В статье рассматривается основополагающее значение драматургии И. П. Котляревского в становлении украинского профессионального театра.

Galyna Botunova. The role of I. P. Kotlyarevsky in founding of Ukrainian professional theatre. The article deals with Ivan Kotlyarevsky's significant role in the formation of Ukrainian professional theatre.

Коли у 1838 р. помер І. П. Котляревський, тоді ще молодий Т. Г. Шевченко у своїй елегії «На вічну пам'ять Котляревському» написав такі проникливі, пророчі слова:

«Будеш, батьку, панувати,

Поки живуть люди;

Поки сонце з неба сяє,

Тебе не забудуть!» [27, с. 12].

Інший геній українського народу, І. Я. Франко, порівняв Котляревського з «орлом могутим», що, знімаючись із снігової вершини, відбив крилом «грудку снігу», що покотилася, перетворившись на могутню, нездоланну лавину, яка «ревла дужче грому»:

«Так Котляревський у щасливий час

Українським словом розпочав співати,

І спів той виглядав на жарт не раз,

Та був у нім завдаток сил багатий.

І огник, ним засвічений, не згас,

А розгорівсь, щоб всіх нас огрівати» [25, с. 141].

То що ж такого зробив І. П. Котляревський, автор всього декількох творів («Енеїда», «Пісня на новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну», «Ода Сафо» та дві п'єси – «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник»), щоб заслужити таку високу оцінку і вдячність двох найвеличніших поетів України та багатьох митців і науковців більш пізнього періоду?

Відповідь знаходимо знову ж таки у І. Я. Франка – не тільки видатного поета, але й талановитого літературознавця й основоположника українського театрознавства, який сказав: «Ми не повинні забувати, що й перед Котляревським у нас було письменство і були писателі; було духове життя, були люди, що сяк чи так вибігали

думкою поза тісний круг буденних, матеріальних інтересів, що саяк чи так шукали якихось ідеалів і доріг для їх осягнення». Але тільки «від часу Котляревського українське письменство приймає характер новочасної літератури, стає чимраз ближче реальному життю, чимраз відповідніше до його потреб» [26, с. 7].

Безперечно, творчість Котляревського – епохальне явище в українському культурному житті. Загальноприйнятим є вважати, що з «Енеїдою» І. Котляревського «народилася нова якість української національної культури, новий тип художньо-літературної свідомості» [7, с. 17]. Більше того, академік О. Білецький слушно зауважив, що «Енеїда» І. Котляревського з'явилась в епоху, коли «історичні обставини поставили під знак питання дальше майбутнє української мови, а також всієї української культури. *Бути чи не бути українському народові, який втратив останні рештки автономії, який перетворився в малій своїй частині в “малоросійське дворянство”, а в більшій – у кріпаків і все сильніше відчував соціальний і національний гніт царського уряду? Бути! – відповіла на це питання поема Котляревського [курсив мій – Г. Б.]» [4, с. 18].*

Так само, як «Енеїда» стояла біля витоків нової поезії, «Наталка Полтавка», а з нею і «Москаль-чарівник», започаткували становлення нової української драматургії, а їх сценічне втілення у 1819 р. – український професіональний театр.

Мета статті – наголосити на основоположній ролі І. П. Котляревського у становленні українського професіонального театру.

«Вистави “Наталки Полтавки” та “Москаля-чарівника” Ів. Котляревського 1819 р. знаменували зародження професіонального українського театру [курсив мій – Г. Б.]», – пише один із найавторитетніших дослідників українського театру, академік Академії мистецтв України, професор Р. Пилипчук [19, с. 295].

Між тим, протягом тривалого часу остаточної визначеності у цьому питанні не було, та, власне, її немає й до сьогодні, оскільки деякі науковці ще донедавна стверджували, що основоположниками професіональної традиції українського театру слід вважати його корифеїв, до яких, як відомо, відносимо М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Заньковецьку, М. Садовського, П. Саксаганського та інших їхніх соратників. Особливо гостро розгорілися ці суперечки в українському театрознавстві на початку 80-х рр. минулого століття, а точніше – у 1982 р., коли урочисто відзначали 100-річчя театру корифеїв. Були проведені ювілейні наукові конференції та урочисті вечори в Києві та Кіровограді, вийшов цілий ряд статей в періодичних виданнях, в результаті чого було зміщено акценти, і одночасно зі 100-річчям театру корифеїв відзначили 100-річчя українського професіонального театру. Таким трактуванням було порушено концепцію розвитку

українського професіонального театру. Як вірно зазначив професор Р. Пилипчук, «наукові істини було відкинуто на догоду псевдополітичній кон'юктурі <...> чим світові і самим собі було продемонстровано, що ми, українці, найостатніші серед народів Центральної і Південно-Східної Європи, здобулися на професіональний театр [курсив мій – Г. Б.] <...>. Насправді ж процес становлення українського професіонального театру ХІХ ст. вписаний у контекст слов'янського національного відродження кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. ...» [20, с. 13].

І величезна, можна сказати, основоположна, заслуга в цьому, пасамперед, належить І. П. Котляревському. Саме він за дорученням князя Репніна у 1818 р. стає на чолі Полтавського вільного театру та докладає значних зусиль для його професіоналізації, добору трупи та репертуару. Відомий український театрознавець Ю. Бобошко слушно зауважив, що заслуга І. Котляревського як творця нової драми «на тривалий час затьмарила, заслонила собою його творчо-організаторську роль у розвитку тогочасного сценічного мистецтва в очах наступних поколінь. Новаторська діяльність І. Котляревського на посаді керівника Полтавського театру <...> сама по собі заслуговує на те, щоб бути відзначеною як одна з найцікавіших сторінок історії нашого театру [курсив мій – Г. Б.]» [5, с. 97]. Насамперед, можна припустити, що саме Котляревський сприяв запрошенню харківської трупи І. Ф. Штейна до Полтави. Прямі свідчення тому, правда, не підтверджені документально, знаходимо у статті Анатолія Залашка, упорядника двох збірок документів та матеріалів, присвячених І. П. Котляревському [11; 12]: «Знаючи, що поет [І. П. Котляревський – Г. Б.] часто буває у Харкові в справах товариства прихильників красного письменства та в навчальному комітеті Харківського університету, не минає жодної вистави своїх і приїжджих труп, Репнін доручив Котляревському запросити до Полтави антрепризу І. Ф. Штейна [курсив мій – Г. Б.]» [8, с. 69].

Як відомо, на посаду директора театру було призначено, крім І. П. Котляревського, ще й О. Імберга, однак, як свідчать спогади А. С. Щепкіна, брата видатного актора М. С. Щепкіна, саме І. Котляревський був «головним директором» [28, с. 241]. Доречно нагадати тут і слова П. Рудіна, який стверджує, що «головний тягар керування театром лежав на Котляревському; був з нього, сучасною театральною термінологією висловлюючись, “мистецький керівник” театру, з Імберга ж – директор, що відав фінансовою справою в театрі; хоч і тут чимала, певно, частина праці спаладала на плечі того ж таки Котляревського» [22, с. ХІХ].

Згадувані спогади Абрама Щепкіна містять і інші надзвичайно цінні свідчення

щодо роботи І. Котляревського у якості керівника театру: «Іван Петрович протягом існування трупи у м. Полтаві постійно бував на всіх репетиціях і на всіх виставах. Він справді багато допомагав артистам, особливо у влаштуванні побуту. За його сприяння багатьом акторам були надані казенні дуже зручні квартири у великому приміщенні, що знаходилося поблизу театру. <...> Крім того, він багато допомагав і там, де справа стосувалася сценічних вистав. Як тільки потрібно було переробити чи змінити яке-небудь місце в п'єсі, він зараз же придумував нові діалоги чи вирази, які цілком замішували ті незручні місця, особливо у віршах: він дуже добре володів версифікацією» [28, с. 241].

Ясна річ, що І. Котляревський, як мистецький керівник, мав значний вплив на формування репертуару Полтавського вільного театру, більш того, як стверджує відомий російський театрознавець С. Дурилін, «репертуар театру, безперечно, затверджувався Котляревським, виходячи з його посади головного директора» [6, с. 83].

Слід зазначити, що репертуар Полтавського театру, в порівнянні з іншими тогочасними трупамі, відзначався високохудожністю, витриманістю і обширністю і «нічим не поступався репертуару столичних театрів» [6, с. 84]. До його складу входили кращі твори російських драматургів: «Недоросток» Д. Фонвізіна, «Ябеда» В. Капніста, «Хвалько» і «Диваки» Я. Княжніна, «Своя сім'я» О. Грибоедова (у спів-авторстві), «Мельник – чарівник, брехун і сват» О. Аблесімова, «Урок донькам» І. Крилова та ін. Із зарубіжних – п'єси Ж. Б. Мольєра, А. Коцебу, Р. Шерідана, значна кількість оперних вистав.

Напевно, не без участі І. П. Котляревського, Полтавський театр одним із перших включив до репертуару двомовні п'єси, тобто ті, в яких були окремі персонажі, що говорили українською мовою, або ті, що в них хоча б відображалась українська тематика. Серед таких були «Леста, дніпровська русалка» (український варіант комічної опери Ф. Кауера «Дунайська русалка»), опера-водевіль «Удача від невдачі» П. Семенова (музика Ю. Е. Леонгарда), дія якої відбувається на Волині, «Козак-віршописець» О. Шаховського та «Марфа і Угар, або Лакейська війна» О. Корсакова та ін. [17].

Важливо підкреслити, що більшість очевидців залишили позитивні відгуки про рівень сценічного втілення цих п'єс. Зокрема, А. Щепкін свідчив: «Незважаючи на обширність цього репертуару, більша частина п'єс виставлена якнайкраще і зовсім задовільно. <...> Деякі п'єси були обставлені і зіграні краще, ніж на московській сцені» [28, с. 244].

Високо цінував роботу І. Котляревського як керівника театру і князь Репнін, що добре видно з його листа до письменника: «Ваші клопотання про тутешній театр

сприяли тому, що він набув схвалення публіки і дістав усе необхідне, потрібне для його влаштування. Ось чому я прошу покійно продовжувати оне і в майбутньому часі, зауважуючи при цьому іменем моїм акторам і актрисам, що вони мають платити Вам цілковитим послухом і що в разі якої-небудь проти цього провини винуватців буде суворо покарано, бо я не дорожитиму будь-яким талантом, якщо з ним не поєднується благонравність і хороша поведінка» [12, с. 20].

Додамо ще один штрих, який дуже виразно характеризує І. П. Котляревського як людину, надзвичайно віддану своїй справі. Коли 1821 р. через матеріальну скруту Полтавський театр припинив свою діяльність, І. Котляревський був дуже засмучений, і за свідченням А. Щепкіна, «... Іван Петрович був, здається, чи не єдиною людиною, яка хотіла постійного існування театру у м. Полтаві» [28, с. 252].

Як би високо ми не цінували організаційно-мистецьку діяльність І. П. Котляревського на чолі Полтавського вільного театру, все ж найбільшим його досягненням стало створення двох п'єс для поповнення репертуару того ж таки Полтавського театру – «Наталки Полтавки» і «Москаля-чарівника», яким судилося відкрити нову сторінку в історії української драматургії і одночасно *зпочаткувати український професіональний театр*. Має рацію один із дослідників творчості І. П. Котляревського П. Лобас, який стверджує, «що п'єсами «Наталка Полтавка» й «Москаль-чарівник» І. Котляревський не лише розпочав розвиток молоді національної драматургії, але й відразу ж підніс її до найвищих досягнень того часу» [13, с. 27]. Доречно навести ще одну думку відомого українського літературознавця Л. Мороз: ««Наталку-Полтавку» та «Москаля чарівника» цікаво порівняти з популярними тоді виставами – побачимо чимало подібностей, а ще більше відмінностей (як на мене, українські твори багато в чому виграють), – і тим переконливішим стає висновок про оригінальність і національну специфіку творів І. Котляревського» [14, с. 97].

Справді, п'єси І. Котляревського, з однієї сторони, були генетично пов'язані з художніми традиціями української старої драми XVI – XVIII ст., що йдуть від діалогів і декламацій, шкільної драми й вертепу, а з іншої – спиралися на досягнення європейського просвітницького реалізму. Безперечно, що драматургічна творчість І. Котляревського зазнала на собі впливу і російської комічної опери та сатиричної комедії. Та, збагатившись провідними тенденціями світової тогочасної драматургії, І. Котляревський створює українську народну драму, проникнуту глибинною українською ментальністю. Добре про це сказав сучасний дослідник творчості І. Котляревського Є. Нахлік: «Творчість Котляревського розвивалася в єдиному європейському культурному просторі.

Вона виявляє характерні типологічні риси, що зближують її з прикметними явищами європейської літератури доби Просвітництва, і водночас відзначається яскравою самобутністю, має глибоке національне коріння, зберігає тісний зв'язок з українським фольклором і письменництвом XVIII ст.» [15, с. 68].

Ще до опублікування п'єс І. Котляревського вони набули широкого розповсюдження в рукописах, як тоді говорили – в списках. Настільки широкого, що І. Котляревський змушений був звернутися до полтавського поліцмейстера І. Манжоса, щоб він став на захист його авторських прав і зобов'язав харківського антрепренера І. Штейна розрахуватися з автором (тобто І. Котляревським) «за виставлення в різних містах моєї опери близько десяти років» [23, с. 3].

П'єса «Наталка Полтавка» була опублікована у 1838 р. завдяки старанням професора Харківського університету Ізмаїла Срезневського. «Я розпочав “Украинский сборник” “Наталкою Полтавкою” І. П. Котляревського і, здається, не міг вибрати кращого початку: а) “Наталка Полтавка” була не лише одним з перших книжно-народних творів України, але й першим збірником пам'яток української народності, зразком для всіх наступних. <...> Таким чином, “Наталка Полтавка”, яка зайняла перше місце в моєму “Украинском сборнике”, може бути, з одного боку, вступом до всього, що буде за нею опубліковано в ньому, а з другого – залишиться назавжди однією з кращих його окрас», – такі пророчі слова написав І. Срезневський у передмові до цього історичного видання [11, с. 84–85].

Принагідно підкреслимо історичну роль і Харкова у формуванні українського професійного театру. Справа в тому, що саме харківською трупною І. Ф. Штейна, яку у 1818 р. переманив до Полтави Малоросійський генерал-губернатор князь М. Рєпнін, було зіграно ці дві історичні вистави – «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» за участю неперевершеного М. С. Щепкіна. Таким чином, Харків поряд із Полтавою стояв біля самих витоків українського професійного театру. Невдовзі, а саме 21 січня 1821 р., в бенедіфіс М. С. Щепкіна, «Наталка Полтавка» була вперше виставлена і в Харкові. Правда, можна припустити, що обидві п'єси Котляревського були показані у Харкові ще раніше, оскільки полтавська трупа через матеріальні труднощі часто виїздила на гастролі в інші міста, особливо під час проведення ярмарків. В усякому разі, видатний український театрознавець, донедавна табуований, Дмитро Антонович у своєму раритетному виданні «Триста років українському театрові (1619—1919)» стверджує, що «в тому ж 1819 р. трупу з Полтави двічі возили до Харкова, де з доручення Рєпніна трупною опікувався Квітка і де, розуміється, виставлялися п'єси Котляревського» [2, с. 73–74].

Доречно навести ще одне свідчення причетності Харкова до становлення україн-

ської драматургії, а отже, і театру: «Як би там не було, але саме в Харкові було зроблено першу відому нам спробу запровадити до драматичного твору українську мову [мається на увазі опера-водевіль В. Масловича «Дровосек» – уточнення моє – Г. Б.]» [16].

Під могутнім ідейно-художнім впливом «Наталки Полтавки» розвивалася далі вся українська драматургія XIX ст., але особливо цей вплив відчувається у творчості сучасників і наступників І. Котляревського у царині драматургії – Г. Квітки-Основ'яненка, П. Котлярова, К. Тополі, Я. Кухаренка, С. Писаревського, І. Озаркевича. Вплив цей був настільки значним і тривалим, що видатний український літературознавець Микола Зеров визначає цей напрям як «котляревщина», що, як будь-яке наслідування, несе в собі як позитивні, так і негативні тенденції.

Значний вплив зробила «Наталка Полтавка» і на становлення драматургії театру корифеїв. Невипадково саме цю п'єсу І. К. Карпенко-Карий називає «праматрію українського театру». «В чім же сила п'єси, – запитує він, – в чім її чаруюча душа краса? В простоті, в правді і найголовніше – в любові автора до свого народу, в любові, котра із серця Івана Петровича Котляревського перейшла на його утір? Не звисока дивиться Іван Петрович на свій народ, не висміює його, а стоїть поруч з ним, і як художник, злившись в єдину плоть з народом, дає високий художній утір, зразок народної поезії в драматичній формі» [9, с. 278].

Всі ці якості забезпечили «Наталці Полтавці» величезний довголітній сценічний успіх. Вже після перших вистав у Полтаві п'єса з'являється на театральному кону в багатьох містах Наддніпрянщини: Ромнах, Кременчуці, Чернігові та ін.; входить до репертуару двомовних російсько-українських і польсько-українських мандрівних труп Д. Жураховського, І. Дрейсіга, П. Рекановського, К. Зелінського, І. Штейна, Л. Млотковського, А. Змієвського, О. Ленкавського. П'єси І. Котляревського, і особливо «Наталка Полтавка», роблять величезний вплив на становлення акторської реалістичної школи, не оминаючи жодного видатного актора, в тому числі і М. Щепкіна. Він став першим виконавцем ролей виборного в «Наталці Полтавці» та Михайла Чупруна в «Москалі-чарівнику» і неперевершено виконував їх упродовж усього життя, виступаючи на сценах імператорських московських і петербурзьких театрів. Це саме про нього видатний російський письменник С. Т. Аксаков сказав: «Щепкін переніс на російську сцену справжню малоросійську народність з усім її гумором і комізмом. До нього ми бачили в театрі тільки грубі фарси, карикатуру на співучу, поетичну Малоросію – Малоросію, яка дала нам Гоґоля! Щепкін зміг це зробити, тому що провів дитинство і молодість свою на Україні, зріднився з її звичаями і мовою. Чи можна забути Щепкіна в «Москалі-чарівнику», «Наталці Полтавці»?» [1, с. 66]. А не менш відомий «неистовый» Віссаріон Белінський,

який не відзначався, м'яко кажучи, особливою симпатією до України, підкреслюючи багатогранний акторський талант М. Щепкіна, змушений був визнати: «Але якщо в чомусь гра його стає повною досконалістю, то це в ролі Чупруна в «Москалі-чарівнику» [3, с. 33].

Вельми слушно зауважив Р. Пилипчук: «Оскільки українські п'єси в Москві та Петербурзі йшли не в перекладі російською мовою, а в оригіналі за участю М. Щепкіна та інших українців, це дає підстави вважати їх вистави надбанням передусім української театральної культури» [19, с. 303].

Зі сценічною інтерпретацією п'єс І. Котляревського пов'язані і перші кроки західноукраїнського театру: у 1848 р. у Коломиї були виставлені переробки обох п'єс («Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник»), здійснені галицьким письменником Іваном Озаркевичем під назвами, відповідно, «Дівка на відданню, або На милування нема силування» і «Жовнір-чарівник», які згодом увійшли до репертуару галицького професійного театру «Руська бесіда» уже в оригіналі (1864 – початок ХХ ст.) і до сьогодні прикрашають афіші багатьох західноукраїнських театрів (детальніше про це див.: [18, 19]).

Нове сценічне життя дістають п'єси І. Котляревського в трупах корифеїв: М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Садовського та багатьох інших, на них зростає майстерність найяскравіших зірок української сцени: М. Заньковецької (дебютувала на професійній сцені в ролі Наталки), М. Садовського (дебютував у ролі Миколи) того ж Кропивницького, який неперевершено грав ролі виборного Макогоненка і Михайла Чупруна, нічим не поступаючись своєму великому попереднику М. Щепкіну. Більше того, в трупах корифеїв була неписана традиція розпочинати гастролі в різних містах або «Наталкою Полтавкою» І. Котляревського, або «Назаром Стодолею» Т. Шевченка.

П'єси І. Котляревського в різний час з успіхом виставлялися у багатьох країнах світу: в Росії, Польщі, Болгарії, Молдові, Литві, Латвії, Естонії, США, Канаді, Австралії, Австрії та інших, пропагуючи українську культуру далеко за межами Батьківщини ([24], [21]).

У 1893–1894 рр. українська трупа Григорія Деркача здійснила поїздку до Франції і на сценах Парижу, Бордо і Марсея показала дві вистави – «Назар Стодоля» Т. Шевченка і «Наталка Полтавка» І. Котляревського, які, незважаючи на всілякі організаційні і матеріальні труднощі, пройшли з великим успіхом. Прем'єрна трупа Г. Деркача Є. Зарницька писала в листі до матері: «Справи наші такі: в сценічному відношенні чудові – кращого прийому і кращих рецензій не треба, і все це, майте на увазі, від чистого серця – адже ми не були рекламовані, як тут прийнято, не було в нас ні клакерів, ні купленої преси» [10, с. 25]. А французька письменниця Адан так висловила своє захоплення після перегляду «Наталки Полтавки»: «Ось

у чому сила та величність слов'янського характеру. Шляхетна душа й добре серце наших співників можуть бути для нас прикладом» [10, с. 25]. Згодом французький композитор К. Террас написав музику до цієї п'єси, а у 1913 р. паризький театр «Аполло» здійснив французьку інтерпретацію «Наталки Полтавки» на своїй сцені.

П'єси Котляревського, особливо «Наталка Полтавка», як і інсценізації «Енеїди», активно йшли і в радянський час, виставляються вони і сьогодні, як в драматичних, так і в музичних театрах, зберігаючи свою первозданну красу, спонукаючи молоду режисуру до нових прочитань, нових сценічних версій та інтерпретацій. Видно, закладено в цих творах «те, що не вмирає» (Л. Українка).

Якщо ж говорити про «Наталку Полтавку», то Л. Мороз справедливо вважає, що вона «є твором, таємницю якого й досі ще не цілком розгадано. Суть його можна визначити взаємопов'язаними категоріями: особистісне, національне, загальнолодське» [14, с. 98].

Підсумовуючи, скажемо, що своєю організаційно-мистецькою і письменницькою діяльністю І. П. Котляревський заклав підвалини не тільки нової української драматургії, але й українського професіонального театру, 190-річчя якого ми відзначаємо цього року.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аксаков С. Т. Несколько слов о М. С. Щепкине С. Т. Аксакова [Текст] / С. Т. Аксаков // Михаил Семенович Щепкин : Жизнь и творчество : в 2-х тт. — М. : Искусство, 1984. — Т. 2 : Современники о М. С. Щепкине. — С. 60—67.
2. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619—1919 [Текст] / Д. Антонович. — Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. — 274 с.
3. Белинский В. Г. Русский театр в Петербурге [Текст] / В. Г. Белинский // Михаил Семенович Щепкин : Жизнь и творчество : в 2 тт. — М. : Искусство, 1984. — Т. 2 : Современники о М. С. Щепкине. — С. 31—33.
4. Білецький О. І. Українська література серед інших літератур світу [Текст] // О. І. Білецький. Зібрання праць : у 5 тт. — К. : Наукова думка, 1965. — Т. 2 : Українська література ХІХ - початку ХХ ст. — С. 5—49.
5. Бобошко Ю. М. І. Котляревський і становлення українського сценічного реалізму [Текст] / Ю. М. Бобошко // Ювілейна конференція, присвячена 200-річчю від дня народження І. Котляревського : (тези доп. і повідомл.). — Харків, 1969. — С. 97—99.
6. Дурылин С. М. С. Щепкин и И. П. Котляревский: Из истории литературных и театральных отношений [Текст] / С. Дурылин // Русско-украинские литературные связи. — М. : Гослитиздат, 1951. — С. 79—107.
7. Жулинський М. Духовна епоха в історії України [Текст] / М. Жулинський // Дивослово. — 2000. — № 8. — С. 15—20.
8. Залашко А. Драматург і актори [Текст] / А. Залашко // Пропор. — 1969. — № 8. — С. 69—71.
9. Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.) «Наталка Полтавка» [Текст] // І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Твори : в 3-х тт. — К. : Дніпро, 1985. — Т. 3. — С. 273—278.

10. Кінзерська Т. «Хохли у Парижі» [Текст] / Т. Кінзерська // Український театр. — 1994. — № 1. — С. 24—26.
11. Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях [Текст] / Упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та прим. А. Залашка. — К. : Дніпро, 1969. — 631 с.
12. І. П. Котляревський у кртиці та документах [Текст] : зб. ст., рецензій, висловлювань / Упоряд., вступ. ст. та прим. А. Залашка. — К. : Держвидав художньої літератури, 1959. — 214 с.
13. Лобас П. О. І. Котляревський і українська драматургія 20—40-х рр. XIX ст. [Текст] / П. О. Лобас // Ювілейна конференція, присвячена 200-річчю від дня народження І. Котляревського : (тези доп. і повідомл.). — Харків, 1969. — С. 27—30.
14. Мороз Л. Класицизм і драматургія Івана Котляревського [Текст] / Л. Мороз // Рідний край. — 2003. — № 2(9). — С. 93—98.
15. Нахлік Є. Творчість Івана Котляревського: Замовчувані інтерпретації. Дискусійні проблеми. Спроба нового прочитання (з погляду літературних напрямів і течій): До 125-річчя від дня народження письменника [Текст] / Є. Нахлік. — Львів : Олір, 1994. — 68 с.
16. Пилипчук Р. Пова доба театру [Текст] / Р. Пилипчук // Культура і життя [газета]. — 1994. — 10 верес.(№ 33).
17. Пилипчук Р. Я. Полтавський вільний театр [Текст] / Р. Я. Пилипчук // УРЕ. — 2-е вид. — К. : Вища школа, 1982. — Т. 8. — С. 498.
18. Пилипчук Р. Я. П'єси Івана Котляревського на західноукраїнській сцені (40—60-і роки XIX ст.) [Текст] / Р. Я. Пилипчук // Ювілейна конференція, присвячена 200-річчю від дня народження І. Котляревського : (тези доп. і повідомл.). — Харків, 1969. — С. 99—103.
19. Пилипчук Р. Я. Український театр [Текст] / Р. Я. Пилипчук // Історія української культури: у 5-ти тт. — К. : Наукова думка, 2005. — Т. 4 : Українська культура другої половини XIX ст. — Кн. 2. — С. 287—418.
20. Пилипчук Р. Українському професійному театрові – 175 років [Текст] / Р. Пилипчук // Український театр. — 1994. — № 1. — С. 11—13.
21. Полек В. Дорогами «Наталки Полтавки» [Текст] / В. Полек // Жовтень. — 1969. — № 9. — С. 149—152.
22. Рулін П. Ів. Котляревський і театр його часу [Текст] / П. Рулін // Риння українська драма. — Харків, 1927. — С. VII—LXXII.
23. Савченко Ф. І. П. Котляревський в обороні своїх авторських прав [Текст] / Ф. Савченко // За сто літ. Матеріали з громадського й літературного життя України XIX і початків XX століття / Заходом Комісії нової історії України під ред. голови [Історичної секції ВУАН] акад. Михайла Грушевського. — К., 1929. — Кн. 4 (Записок колішньої Історич. секції Укр. товариства в Києві. — Т. XXX). — 320 + [2] с. — С. 3—4.
24. Стеценко Л. «Наталка Полтавка» в театрах світу [Текст] / Л. Стеценко // Українська мова і література в школі. — 1969. — № 9. — С. 15—19.
25. Франко І. Я. Котляревський [Текст] : [сонет] // І. Я. Франко. Зібрання творів : у 50 тт. / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1976. — Т. 1 : Поезія. — С. 143.
26. Франко І. Я. Передмова <до видання "Апокрифи і легенди з українських рукописів. Т. 1. Апокрифи старозавітні". Львів, 1896> [Текст] // І. Я. Франко. Зібрання творів : у 50 тт. — К. : Наукова думка, 1983. — Т. 38 : Літературно-критичні праці (1896—1911). — С. 7—79.

27. Шевченко Т. Г. *На вічну пам'ять Котляревському [Текст]* // Т. Г. Шевченко. *Кобзар : Поезії*. — К. : Держлітвидав України, 1961. — 615 с. — С. 10—12.
28. Щепкин А. С. *Краткий очерк жизни М. С. Щепкина и артистической его деятельности на сценическом поприще [Текст]* / А. С. Щепкин // *Михаил Семенович Щепкин : Жизнь и творчество : в 2-х тт.* — М. : Искусство, 1984. — Т. 2 : *Современники* о М. С. Щепкине. — С. 236—267.

УДК 82-2(477)“18/19”

Юлія Коваленко

ПОГЛЯДИ НА ДРАМАТУРГІЮ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО У ДОСЛІДЖЕННЯХ ХІХ – ХХ СТ.

Статтю присвячено розвитку теорії драматургії І. П. Котляревського на сторінках досліджень П. Куліша, І. Франка, М. Зерова, Д. Чижевського та П. Хропка.

Юлія Коваленко. *Драматургия И. П. Котляревского в исследованиях XIX–XX столетий.* Анализируется разнообразие взглядов на генезис и своеобразие драматургии И. П. Котляревского в исследованиях П. Кулиша, И. Франко, Н. Зерова, Д. Чижевского и П. Хропка.

Julia Kovalenko. *The dramaturgy of Ivan Kotlyarevsky in the researches of XIX – XX centuries.* The article is devoted to the evolution of theoretical views on the dramaturgical legacy by I. Kotlyarevsky in works of P. Kulish, I. Franko, M. Zerov, D. Chizhevsky, P. Hropko.

Драматургічний спадок «батька української п'єси» І. П. Котляревського налічує дві оригінальні п'єси, написані у 1819 р. – «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник». Як зазначав у підручнику з літератури, виданому вже у незалежній Україні, П. Хропко, «подібно до «Енеїди», яка стоїть біля витоків нової поезії, «Наталка-Полтавка» започаткувала становлення нової української драматургії» [4, с. 102].

Одразу ж будучи поставлені на сцені полтавського театру, очолюваного драматургом та видатним актором М. Щепкіним, п'єси ці здобули незмінну сценічну популярність, надзвичайно дуже вплинувши на складення своєрідного жанрово-стильового типу української драматургії, особливо у ХІХ і, навіть, у ХХ ст. П'єси І. Котляревського і сьогодні виставляються театрами, отже, **актуальність** цього дослідження зумовлено необхідністю з'ясувати пріоритети в оцінці драматургії І. Котляревського як художнього явища. Нашу **мету** складає аналіз ставлень до творчої спадщини драматурга у різні естетичні доби.

Співставлення, діалог критики різних десятиріч і навіть сторіч, а також – регіонів, є тим більш цікавим, що Україна в означений період не була єдиною, отже, думки, наприклад, І. Франка, заангажованого «західницькою» позицією, принципово різняться з оцінкою П. Куліша; а в ХХ ст. такі серйозні фахівці історії та теорії драматургії, як С. Єфремов, М. Зеров, Д. Чижевський і П. Хропко висловлювали власну оцінку драматургії І. Котляревського, чи то в контексті українського куль-

турного Відродження 20-х, чи то в автономних умовах діаспори 50-х, або ж – як П. Хропко – в країні, що відновила свою незалежність у 90-ті. Висловлювання критиків різні і за обсягом, і за жанрами – у І. Франка, наприклад, це розрізнені репліки у статтях різних років («Русько-український театр. Історичні обриси», «Нариси з історії української літератури в Галичині», «Літературна мова і діалекти») та єдина тематична стаття – «Писання І. П. Котляревського в Галичині»; у П. Хропка, С. Єфремова та Д. Чижевського – відповідні розділи або сторінки підручників.

Розмірковуючи про певну пріоритетну роль І. Котляревського у драматургії Російської імперії XIX ст., маємо розв'язати одне з питань, яке, зрештою, і визначає самобутність почерку І. Котляревського серед багатьох драматургів країни першої чверті сторіччя – про наявність в його п'єсах національної ідеї.

Одним з перших до цього питання звернувся І. Франко, і саме на Галичині, адже в тогочасних обставинах розвитку критичної думки на Наддніпрянській Україні навіть постановка цього питання була неможливою. І. Франко наголошував на магістральному впливі І. Котляревського на подальшу українську культуру: «Писання Котляревського задля їх глибокої національності, простоти і притім загальнолюдської доступності і зрозумілості не могли лишитися без впливу на відродження українсько-руського національного духу не тільки на Україні, але і в Галичині» [4, с. 298]. Цікаво, що І. Франко розглядає цей вплив у часі, наголошуючи на певних «хвилях» популярності та занедбаності традиції драматургії І. Котляревського на Західній Україні.

Обидві п'єси дійшли до читача у виданнях І. Срезневського (перша частина видана 1838 р., Харків; друга – 1841, Москва). В 1848 р. відбулися постановки п'єс І. Котляревського у Коломиї, а потім у Львові. «І. Озаркевичеві, – писав І. Франко, наголошуючи на факті адаптації драматургії І. Котляревського до галицьких умов, – хотілося подати Котляревського галичанам не в оригіналі, а в підгірському кіптарі» [4, с. 301]. Режисер і перекладач І. Озаркевич випустив або змінив пісні, прибрав сцени згадок про шведів та Москву, використав покутський діалект. Проте згодом, «після західницької реакції 50—60-х, – зауважував І. Франко, – Котляревський на Галичині рахувався вже як анахронізм, автор для дитячих читачок» [4, с. 302]. «Воскресіння» ж драм І. Котляревського відбулося у 1877 р. завдяки першому виданню у Галичині зібрання всіх його творів професором львівського університету І. Ониськевичем.

Крім І. Франка, драматургію і постать І. Котляревського та її значення в цілому з національно-центристських позицій розглядав С. Єфремов, адже він був помітною постаттю Центральної Ради, українського політичного та культурного Відродження

у 1917 р. Важливо підкреслити, що його монографія була видана 1919 р. (Київ-Лейпциг), що давало можливість авторові незалежно відстоювати власні погляди. Саме С. Єфремову належить виведення генези проблемного кола етичних питань драматургії І. Котляревського з древа філософії І. С. Сковороди. С. Єфремов прямо стверджував, що, слідом за І. Котляревським, українські письменники заохотилися писати українською мовою [1, с. 297]. Ця теза про національно-визначальну місію І. Котляревського здається нам дуже переконливою, адже про те, що в цілому тенденція писати п'єси українською мовою не була поширена, свідчить біографія, зокрема, славетного драматурга Г. Квітки-Основ'яненка, який навіть у 20-ті писав п'єси російською мовою.

С. Єфремов розкривав аспект національної свідомості драматурга, посилаючись на відповідні фрагменти диспутів за національну гідність та свідомість у сцені розмови Петра і Виборного про виставу Харківського театру («Наталка Полтавка»). Або чисельних суперечок Москаля і Михайла («Москаль-чарівник») – таких, як розмова про українську пісню, про розбіжності у національних менталітетах (Михайло: «з москалем дружи, а камінь за пазухою держи»), про сам факт того, що українці все частіше займають відповідальні посади у самому російському уряді, тощо.

На основі тез С. Єфремова стає очевидним, що І. Котляревський дуже своєчасно підвів голос на захист національної гідності, розвінчував комплекс «меншовартості» нації, яка називалася «хохлами», «малоросами» – нації, остаточно пригніченої саме напередодні XIX ст. Адже І. Котляревський писав п'єси менш ніж через півсторіччя після повалення Запорізької Січі. В той час, на пам'яті одного покоління, ще надзвичайно боліла, пекла спалюжена слава, тому з такою надією вглядався І. Котляревський у своїх героїв, простий люд – нащадків запорожців. Таким чином, окреслюється неабияка актуальність п'єси для свого часу, справжня національно-громадянська позиція її автора, що співпала рівно через сторіччя з такою ж самою позицією С. Єфремова. Отже, саме таким змістом має бути наповнене сприйняття тези С. Єфремова: «... Котляревський дав початок драматичному письменству на Україні» [1, с. 302].

Дослідив наявне у п'єсах І. Котляревського питання національної вартості у власних лекціях 1927—28 рр. і М. Зеров [2, с. 19]. Але театрознавство більш пізніх часів, через зрозумілі причини, на цьому аспекті не зосереджувалося – «модним» став інший аспект поетики драм І. Котляревського – «народність» або «класовість».

Роль І. Котляревського як драматурга, що переглянув класову ієрархію героїв драми, звичайно, є беззаперечною, її досліджували та акцентували далеко не тільки у радянському театрознавстві.

«Неперехідні значення п'єси Котляревського [*«Наталки Полтавки»* – Ю. К.] – писав П. Хропко, – полягає насамперед у тому, що це твір про народ, про щоденне життя, працю, побут, звичаї трудівників, про відстоювання людиною законної права на щастя, твір про щедре серце, глибоку душу, світлий розум простої дівчини. Скажемо відразу: таких творів світова література ще не знала» [3, с. 103]. Отже, цією тезою дослідник наголошує на пріоритеті реформи класовості у драматургії І. Котляревського не в національному і навіть не в слов'янському, а в світовому масштабі.

Відомо, що п'єси І. Котляревського, популяризовані в столицях М. Щепкіним, особливо припали до смаку представникам російської ліберальної інтелігенції, адже український драматург першим у Російській імперії з такою правдивістю висловив поважне, позитивне ставлення до села, до героя-селянина. У 1820—30-ті, коли О. Грибоєдов, О. Пушкін, М. Лермонтов і драматурги-декабристи виступили з демократичним маніфестом на засадах «салонної» драми, комедії, романтичної драми чи трагедії, прорив до демократизму «сільського» сюжету зробила саме Україна. І. Котляревський відкрив «селянську» тему в драматургії, по суті випередивши колег-росіян, в особі Л. Толстого з його «Владою темряви», на шістдесят років.

Одним з чи не дискусійніших серед усіх аспектів дослідження драматургії І. Котляревського є питання жанрової і стильової своєрідності його творів.

Д. Чижевський з далекого обрію діаспори ХХ ст., сміливо узагальнюючи, зближуючи історичні доби, констатував брак стильової стрункості «Наталки Полтавки» та «Москаля-чарівника»: «Українська драматична література і в сфері драми виявила ту ж основну рису українського класицизму, що й інші гатунки: “непевна нація” мала лише “неповну літературу”. “Оперета” “Наталка Полтавка”, “водевіль” “Москаль-чарівник”. Ці п'єси мініатюрні форми» [5, с. 387]. Вочевидь, в цьому автор протиставляв українську драматургію видатним творам європейських націй зі сторіччями усталеною самоідентифікацією: від трагедій Софокла до хронік В. Шекспіра.

Концептуальний погляд Д. Чижевського немає нічого спільного з поширеною теорією еволюції драми в Україні – від найпростіших ігор та інтермедій до класичної драми ХІХ ст. Втім, саме ця, еволюційна теорія кількісно посідає найбільш помітне місце в теоретичному осягненні драматургії І. Котляревського.

Першим прислужився їй І. Франко: «Давня інтермедія чимраз більше набирала самостійного життя, щоб опісля, під впливом нових європейських течій, віджити в комедіях Котляревського “Москаль чарівник” та Василя Гоголя “Хитрість жінки-ни”» [3, с. 218]. Навіть Д. Чижевський вказував на спільність коріння українських

драматичних творів та комічних опер, простежував у драмах «традиції інтермедій та інтерлюдій барокової драми» [5, с. 387]. Разом з цією констатацією, у іншій статті І. Франко пише вже про авторське переосмислення І. Котляревським та В. Гоголем цих доробків архаїчного театру: [«Собака-вівця» і «Простак» В. Гоголя – Ю. К.], «обі вони, подібно як “Москаль-чарівник”, були прямим продовженням традиції старих українських інтермедій, але спосіб опрацювання, характеристика дійових осіб, ширше, ніж в інтермедіях, розуміння типів і суспільних відносин ставить ті штуки безмірно вище від інтермедій» [3, с. 227].

Впродовж двох сторіч серед дослідників точаться дискусії з приводу стильової домінанти творів І. Котляревського.

На тій точці зору, що «Наталка Полтавка» є наслідком захоплення драматургом стилем сентименталізму, стояв вже його сучасник, байкар та казкар Остап Рудиковський (1784—1851). Збереглися його критичні відгуки на п'єсу, замкнені у форму епіграми: «Там нісенітниця тьма, / там пісні все та пляски! / Стара, дочка, Петро / і Возний – всі ревуть, / Один по одному – / як ті джмелі гудуть; / Та пісні ж всякому приточені до шмиги, / Як ніби на вербі порозтикав хто фіги» [5, с. 301].

На сентименталізмі «Наталки Полтавки» наголошували і М. Костомаров, і П. Куліш, і О. Кониський. Останній порівнював її навіть з «Бідною Лізою» М. Карамзіна. Втім, у наш час П. Хропко заперечив такому визначенню, протиставивши сентименталізму «теплий ліризм...» [4, с. 108].

Крім того, П. Кулішу, який відстоював історичний пріоритет в драматургії за В. Гоголем, і ставився трохи зверхньо до всієї творчості І. Котляревського, відмовляючи йому в оригінальності таланту, вбачалося в його драматургії саме копіювання життя і побуту, тобто трохи не натуралізм [1, с. 285].

В новому столітті С. Єфремов розглядав оригінальний розвиток української драматургії, що його започаткував І. Котляревський, під егідою романтизму, «що на українському ґрунті дає цікаве перехрестя самостійних, з народної основи взятих мотивів з чужими впливами» [1, с. 304].

Проте романтизм цей своєрідний навіть за природою творчості. С. Єфремов спостеріг таку цікаву особливість поезики І. Котляревського, як раціоналізм на противагу емоційності, інтуїтивності: «Елемент розсудливості, намислу, прикладання до літературної роботи наслідків своєї гострої спостережливості та методів повільної обробки – ось що насамперед впадає у вічі в творах Котляревського» [1, с. 294—295].

Оригінальну позицію серед дослідників в ХХ ст. зайняли М. Зеров та Д. Чижевський. М. Зеров заперечував ґрунтовний вплив на драми І. Котляревського «примі-

тивних» інтермедій та вертепу, прямо вказуючи на поетику класицизму як взірць для драматурга. «...Котляревський перебуває в руслі тих впливів, що йшли з Франції XVIII ст.» [2, с. 20]. Треба відзначити, що після критиків сторіччя, в якому творив І. Котляревський, – О. Рудиковського, П. Куліша, у XX ст. саме Д. Чижевський відрізнявся від дослідників-«канонізаторів» творчості І. Котляревського своєю напроцуд живою, навіть животворчою, полемікою з класиком пантеону української культури.

«Псевдонародність» пісень в «Наталці-Полтавці» Д. Чижевський визнавав як стилізаторський принцип, а не як ваду драматургії: «стиль його творів зумовлений стилем його часу, поетикою класицизму» [5, с. 388]. «Настільки “певні моменти”, – писав про доробок І. Котляревського Д. Чижевський, – з драматичним напруженням, поскільки це можливо було в легкій п’єсі. Окремі ролі дуже “вдячні” для виконавців. Але поруч з цим є й ситуації та сцени примітивно-карикатурні і сентиментально-літературні. Селяни тут це не селяни, а для салонової вистави причепурені “пейзани”, як цього і вимагала класична поетика» [5, с. 388]. Така критична оцінка Д. Чижевським п’єси «Наталка Полтавка» була зумовлена позицією громадянина, свідка народження справді глибоко соціальних, трагедійних п’єс на селянську тему: «97» М. Куліша та «Диктатури» І. Микитенка. Проте, так пицївно критикуючи автора, саме Д. Чижевський, як ніхто інший, глибоко проникав у джерела натхнення І. Котляревського, з повагою ставився до ментальної своєрідності його темпераменту, особливо загострюючи увагу на просвітницькому гуманізмі п’єси «Наталка Полтавка». «Герої Котляревського м’якосерді та чутливі, як він сам» [5, с. 389].

Нарівні з такою грамотною, зваженою аргументацією представника діаспори, критика радянських часів одногослосно присвоювала драматургу І. Котляревському титул апологета реалізму в театрі XIX ст. Навіть в новій суспільно-політичній добі П. Хропко декларував, що «Наталка Полтавка» ознаменувала новий етап української словесності на шляху реалізму» [4, с. 102]. На нашу думку, сьогодні, беручи до уваги всі вищеназвані стилі, чиї впливи та ознаки простежуються у цих п’єсах, а саме: своєрідна образність і типажність народних інтермедій та вертепу, європейський романтизм на національному ґрунті, сентименталізм, класицистична ангажованість персонажів певними амплуа – легко побачити, що все це аж ніяк не підпадає під визначення чистого реалізму.

Не менше розбіжностей і у визначенні жанру драм І. Котляревського («непевна нація» – «неповний жанр», як зазначав Д. Чижевський).

Самим І. Котляревським обидва твори були визначені як «малоросійська оце-

ра» [3, с. 116]. З тим, до речі, погоджувався і Д. Чижевський. З розвитком теорії драми М. Зеров називає принаймні «Москаля-чарівника» «комічною оперетою» [2, с. 18]. На спільність походження з польськими оперетами вказував і К. Копержинський [2, с. 19].

В «Історії української літератури» П. Хропка п'єса «Москаль-чарівник» прямо зіставляється з комічними операми М. Николаєва, М. Кудінова, М. Хераскова, Я. Княжніна. «Починаючи з 70-х років XVIII ст. у комічній опері стала складатися така сюжетна схема: дівчині з незабезпеченої сім'ї загрожує шлюб з нелюбом, вона під тиском матері зрештою погоджується на одруження, але несподівано з'являється її наречений, і після деяких тривог і хвилювань усе закінчується весіллям закоханих. Котляревський також скористався традиційним драматургічним шаблоном...» [4, с. 104]. Таким чином, дослідник визначає причинно-наслідковий ланцюжок наслідування І. Котляревським драматургічної моделі кінця XVIII – початку XIX ст. Втім, зазначимо, що історично перші п'єси з російського контексту позначені меншою психологічністю, більшою «дивертисментністю», ніж драматична за поставленими у ній соціальними питаннями «Наталка Полтавка».

Погоджуючись з авторами підручника, додамо на користь такого погляду, що запозичення І. Котляревським розповсюдженої у тім часі фабули комічних опер для власної п'єси є тим більш вірогідним, що сам Іван Петрович багато грав на аматорській сцені у Полтаві, виступаючи якраз у комічних операх, отже, зрозуміло, що з їх оригіналами автор був знайомий достеменно. «Проте вирішення, оздоблення цього архетипового сюжету, – зазначав П. Хропко, – виявилось зовсім новаційним у Котляревського» [4, с. 104]. Варто, однак, відзначити, що, на думку П. Хропка, відмінність «Наталки Полтавки» від комічної опери у придворному розумінні жанру полягає у її родинному зв'язку з народною піснею [4, с. 111]. Автор дає певну типологію пісень, які, за сюжетом, лунають у п'єсі: народні ліричні («Ой, оддала мене мати за нелюба заміж»), баладні («Лимерівна»), чумацькі («Ой, поїхав чумаченько»), обрядові («Розлилися води на чотири броди»).

Проте П. Хропком лишилися непомічені такі особливості музичної драматургії п'єси, на які раніше на півсторіччя звернув увагу спостережливий Д. Чижевський. Ці особливості полягають у суто бароковій стилістиці «штучної» пісні з окремих уривків, запозичених з народних» [5, с. 389]. Д. Чижевський відмічав як жанрово-стильову ознаку пісенної драматургії І. Котляревського «ментальну меланхолійність». Як зауважив дослідник, «взагалі “плачеться” в піснях Котляревського безперестанно» [5, с. 389]. Д. Чижевський також наголосив на сполученні романсової міської інтонації та обертів, стилізованих під

характерні народні.

Велику кількість прихильників має і теорія водевільної природи п'єс І. Котляревського. І. Франко прямо проводить паралелі: найпопулярнішим на часи І. Котляревського водевілем був «Мельник колдун» О. Аблесімова, «в котрім мусимо бачити один із взірців «Наталки Полтавки» Котляревського [3, с. 222]. Тієї ж думки був Д. Чижевський: «Москаль-чарівник» – обробка легкого анекдоту за зразком французького водевіля» [5, с. 388]. І. Срезневський назвав п'єсу «Москаль-чарівник» «українським водевілем» [3, с. 116]. Проте, лише П. Хропко довів це на прикладах: для п'єси «Москаль-чарівник» характерними є такі водевільні риси, як проста композиція, дипломатичний сюжет, різка зміна ситуацій, несподівана, ефектна розв'язка, наявність усього однієї дії. Дослідник чи не першим принципово наголошує на жанровій розбіжності «Наталки Полтавки» та «Москаля-чарівника»: останньому притаманна суто водевільна куплетна форма музичних номерів, використання жартівливих пісень та куплетів, звернених до глядача.

Немає сумнівів, що всі дослідники сходилися на визначенні п'єс І. Котляревського як синтетичних, музично-драматичних, даючи зрозуміти, що саме під знаком цього «неповного» жанру розвиватиметься уся традиційна українська драматургія впродовж кількох сторіч після І. Котляревського. Проте, міру співвідношення вокалу, музики та драми кожен визначав по-своєму, пропонуючи відповідно і власну жанрову дефініцію.

Обертаючись на сценічну практику, легко побачити, що у XIX – XX ст. історія українського театру знала режисерські та акторські трактування «Наталки Полтавки» як мелодрами, сентиментальної, психологічної, ліричної, соціальної драми. Зокрема, Г. Деркач у 1893—1894 рр. показав парижанам, а також мешканцям інших міст Франції, декоративну версію «Наталки Полтавки», де сюжет потонув у національній орнаментіці на кшталт ревію. А на початку XXI ст. режиссер О. Ануров у академічних стінах київського театру ім. І. Франка осмислив «Наталку Полтавку» як «українське рококо», цілковито у зв'язку з постмодерністською концепцією надавши сюжету І. Котляревського рок-аранжування О. Скрипки та вмістивши його у стилізоване під народний примітив облямування сценографії А. Олександровича-Дачевського.

Висновки. Отже, однастайності щодо жанрово-стильової і проблемної визначеності творів І. Котляревського немає як у практиків, що, зрештою, вмотивовано глибоко індивідуальною природою творчості, так і у теоретиків.

Прагнучи знайти пояснення деяким кардинальним розбіжностям, відсутності єдиних сталих координат у оцінках компетентних фахівців, таких як І. Франко,

П. Куліш, С. Єфремов, Д. Чижевський та ін., доходимо до наступної думки. Драматургія І. Котляревського, котрій судилося ознаменувати «нову добу» в світській культурі українського суспільства та навіть визначити світовий пріоритет у розробці демократичної тематики, як явище, не мала можливості спиратися на традицію, за браком останньої. Разом з тим, принаймні, «Наталка Полтавка» є беззаперечною новацією свого часу, актом творчої інтуїції генія. Драматургія І. Котляревського справляє враження «живості», мінливості. Неусталеність стилю, багатозначність жанру дозволяють цим творам і майже двісті років потому «розвиватися» в осмисленні критики та бути вільно переацентованими як читачами, так і практиками сцени.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Єфремов С. *Історія українського письменства [Текст] / Сергій Єфремов // К. : Ретіна. — 1995. — 688 с.*
2. Зеров Микола. *Твори в двох томах [Текст] / Микола Зеров // К. : Дніпро. — 1990. — Т. 2. — 601 с.*
3. *Історія української літератури (перші десятиріччя XIX століття) [Текст] : за редакцією П. П. Хронка. — К. : Либідь. — 1992. — 512 с.*
4. Франко І. *Твори в двадцяти томах [Текст] / Іван Франко. — К. : Державне видавництво художньої літератури, 1955. — Т. 16 : [Літературно-критичні статті]. — 468 с.*
5. Чижевський Д. *Історія української літератури. [Текст] / Дмитро Чижевський. — Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. — Перевидання : К. : Видавничий центр «Академія». — 2003. — 268 с.*

ХУДОЖНИЙ ТЕКСТ У ЧАСОПРОСТОРОВОМУ ДІАЛОЗІ

УДК 785.11.083.2 Брамс

*Наталія Червинська***ВАРИАЦИИ op. 56a И. БРАМСА НА ТЕМУ Й. ГАЙДНА**

В статье осуществлён анализ интертекстуальных связей Брамс – Гайдн в сфере полифонической вариационной формы, прослежены язык и образный мир одного из монументальных опусов И. Брамса.

Наталія Червинська. Варіації op. 56a Й. Брамса на тему Й. Гайдна. У статті здійснено аналіз інтертекстуальних зв'язків Брамс – Гайдн у сфері поліфонічної варіаційної форми, простежуються мова та образний світ одного з монументальних опусів І. Брамса.

Nataliya Chervinskaya. Brahms, Variations on a theme by Haydn, op. 56a. The analysis of intertextual Brahms – Haydn connection in polyphonic variation form has been made in the article.

*«Если я порой говорю чужими словами,
то лишь для того, чтобы лучше выразить самого себя»
Мишель Монтень. Опыты.*

Профессиональная музыка и всё пространство мировой музыкальной культуры является местом взаимодействия текстов, когда любой из них может быть воспринят и подвержен трансформации во множестве других. Интертекстуальность, ставшая свойством ментального сознания XX в., разрабатывается в музыкознании этого периода как метод анализа произведений. В музыке И. Брамса интертекстуальность обретает особую значимость, выступая не как одноразовое явление, а в качестве конструктивной основы письма [подробнее см.: 16, 50—51; 17, с. 22—33]. Изучение механизма действия интертекста в сочинениях И. Брамса связано не только с более широким охватом содержания произведения, но и с возникновением активного слушателя, распознающего интертекст, идентифицирующего его и дающего более глубокое истолкование художественному миру музыкального текста.

В данной статье сосредотачивается внимание на творческих связях И. Брамса с одним из ярчайших представителей эпохи венского классицизма – Й. Гайдном. **Основой (материалом)** аналитических наблюдений стали Вариации на тему Й. Гайдна op. 56a для симфонического оркестра, созданные И. Брамсом в 1873 г. В этом сочинении ощущается преклонение перед духом традиций прошлого как идеалом прекрасного и рациональности. В то же время следует оговорить, что произведение, написанное на тему другого композитора, ни в коем случае не приводит к тому, что композитор, заимствующий тему, остаётся в тени, – напротив, именно так он проявляет себя в полной мере.

Исследователь Е. Царёва считает, что «преемственность музыкально-исторических эпох, отражённая в этой [вариационной – Н. Ч.] форме ..., делала её особенно притягательной для композитора» [15, с. 74]. И действительно, вариационность как принцип художественного мышления И. Брамса находит широкое воплощение в камерно-инструментальной (секстет В-dur op. 18), хоровой (мотеты op. 29 № 1 и op. 74 № 2), симфонической музыке композитора (Вариации на тему Й. Гайдна, вариационная форма «высшего порядка» [3, с. 500] в Четвёртой симфонии op. 98). И. Брамсом создано шесть блестящих вариационных циклов для фортепиано, в которых ведущая формообразующая роль принадлежит полифонии и полифоническим средствам развития. Вариационность проявляется в самых различных формах и объёмлет собой всё, что связано с изменённой повторностью, от вариантности до сложных видов производности.

Таким образом, **объектом** нашего исследования предстаёт творчество Й. Гайдна и И. Брамса. **Предметом** – Вариации op. 56а И. Брамса на тему Гайдна как носитель интертекста и как феномен художественной целостности.

Целью исследования является анализ языка и образного мира сочинения И. Брамса, раскрытие феномена интертекстуальности Й. Гайдн – И. Брамс.

В исследовательской литературе, посвящённой творчеству И. Брамса, ощущается нивелирование традиции, идущей от Й. Гайдна. Его имя чаще всего встречаем в перечислительном ряду авторов, где, как правило, подчёркивается значимость Л. Бетховена и Р. Шумана. К немногочисленным исследователям, упоминавшим Й. Гайдна как композитора, оказавшего влияние на И. Брамса, принадлежит Г. Галь. Так, в разделе очерка о Брамсе, озаглавленном «Борьба за мастерство», Г. Галь пишет о трёх традициях, продолжателем которых стал Брамс: «это традиция, воплощённая в "Хорошо темперированном клавире" Баха, сонатах Бетховена, музыке Гайдна, Моцарта и Шуберга» [2, с. 114]. Другой автор, В. Альтман, во вступительной статье к лейпцигскому изданию вариаций Брамса на тему Гайдна op. 56а, кратко замечает, что «**Брамс оркестровал [здесь и далее подчёркнуто нами – Н. Ч.] эти восемь вариаций и грандиозный финал точно в манере Гайдна**» [18, с. 1]. Однако исследователь не ставит перед собой цели осветить данную тему. Как видим, имя Гайдна подано в ряду незыблемых авторитетов, но далее тема не разрабатывается, традиция, идущая от Гайдна, не выделяется в отдельную ветвь и, соответственно, никаких аналитических заключений относительно того, в чём именно проявилась связь, и какие жанры стали квинтэссенцией гайдновской традиции в творчестве Брамса, не производится. Обращение к сочинению, созданному непосредственно на тему Гайдна, даёт возможность более конкретно

осветить вопросы интертекстуальных связей Брамс – Гайдн.

Для раскрытия заявленной темы необходимо кратко осветить основные вопросы, касающиеся истории вариационной формы и особенностей жанра полифонических вариаций в творчестве Й. Гайдна.

Как известно, вариационная форма – это «определённый тип воплощения вариационности» [3, с. 405] и, одновременно, высший её тип. Своё происхождение она ведёт от фольклорных истоков: «смена слов в куплетах – уже вариации, притом упорядоченные симметрией куплетных отношений» [3, с. 406]. В. Задерацкий [3] отмечает, что первые теоретически осознанные структуры вариационной формы сформировались в лоне церковной музыки. Они возникли с открытием полифонической техники на *cantus firmus*. Этот факт позволяет утверждать, что полифония, вариационная техника и духовное начало генетически неразрывно связаны.

Существует несколько разновидностей полифонической вариационности: оstinатная (разновидность, определённая В. Задерацким), базирующаяся на хоральных структурах; вариационность, основанная на родстве строф (её суть выражается схемой *ab; ac; ad...*), и вариационность на основе интонационного прорастания. Последние две разновидности получили своё теоретическое определение в трудах В. Протопопова. Следует также отметить, что вариации, рождавшиеся в недрах полифонического искусства, не опирались на тему в классическом её понимании. То, что выступало в значении темы, соответствовало понятию «центральный элемент системы» [3, с. 408]. В качестве *tenore ostinato* привлекались мелодии предельно обобщённые, тесситурно «спрятанные» в толще полифонической ткани. Стабильное сохранение «центрального элемента» [3, с. 409] явилось важнейшим фактором зарождения и утверждения ведущего принципа вариационной формы. В эпоху барокко и классицизма сохранение структуры темы стало устойчивым признаком формы.

Далее кратко остановимся на особенностях вариационной формы в творчестве Й. Гайдна. В. Протопопов пишет, что «вариационная форма в творчестве Й. Гайдна впитала в себя обе главнейшие разновидности – неостинатную и оstinатную, существовавшие параллельно и не смешивавшиеся» [Цит. по: 3, с. 484]. Й. Гайдн подчинил их единому принципу, который стал типичным для творчества венских классиков.

Полифонические вариации получили в творчестве Гайдна широкое распространение, как в рамках вариационного цикла, так и в составе иных форм при повторении темы. Приведём несколько примеров, подтверждающих

данный тезис. В Andante квартета Гайдна op. 76 № 3 находим концентрированное выражение вариационности полифонического плана. «Тема, – пишет В. Протопопов, – освобождается в вариациях от своего сопровождения и получает новые контрапункты, она переходит из голоса в голос, от одного инструмента к другому» [5, с. 334]. В Theresien-Messe раздел Gratias (в Gloria) имеет вариационную форму. Тему каждой вариации излагает вновь вступающий голос solo (альт, бас, сопрано, тенор), а ранее вступившие голоса сопровождают его.

В формах вариационного происхождения тема получает контрапункты в виде мелодической и гармонической фигурации, оплетающей и поддерживающей её основные тоны. Что же касается полифонии, то в поздних симфониях, последних мессах и квартетах Й. Гайдна она заняла существенное место как средство образно-тематического развития и как самостоятельный фактор формообразования. В качестве основной черты, отличающей полифонию Й. Гайдна от полифонии И. С. Баха, В. Протопопов называет короткое дыхание полифонических разделов; тема не получает линейного размаха, но это компенсируется гармоническим развитием, его шириной. Полифония принимает активное участие в варьировании, но всегда оказывается вписанной в строго сохраняемую гомофонную форму.

Обратимся непосредственно к Вариациям И. Брамса op. 56a на тему Й. Гайдна, основой которой послужила старинная песня наломпиков «Хорал святого Антония». В качестве темы второй части она входила в партиту для духовых Гайдна, написанную в 1780-х гг. Как отмечает Е. Царёва, «с рукописью партиты Брамс познакомился ещё в 1870 году в архиве Общества у своего друга К. Поля, работавшего над биографией Й. Гайдна, и выписал понравившуюся тему» [15, с. 179].

Восемь вариаций на гайдновскую тему и финал-пассакалья (16 вариаций на начальные пять тактов хорала) органично соединяют в себе принципы вариаций на выдержанную структуру с классицистскими и романтическими признаками в становлении формы, а также принципы вариаций на basso ostinato.

О романтических истоках текста Брамса свидетельствует самостоятельность характера вариаций, наличие последовательного жанрового, темпового и метрического контраста между ними, а также отношение к теме как «герою» повествования, способному перевоплощаться и утверждаться в различных контекстах. И всё же цикл Брамса нельзя в полной мере отнести к свободно-вариационным формам XIX в. Связано это, прежде всего, с отношением композитора к структуре темы – главному знаку свободных либо строгих вариаций. Брамс строго сохраняет структуру темы. Незыблемой остаётся и тональность B-dur,

за исключением двух вариаций: № 4 b-moll и №8 b-moll с последующим возвратом в основную тональность B-dur в заключительном аккорде. В восприятии слушателя невольно возникает образ-аллюзия на минорную фугу И. С. Баха, завершающуюся одноименной мажорной тоникой.

Обратимся к собственно теме – важнейшему структурному элементу формы. Композитор тонко воссоздаёт элементы стиля Гайдна: тема тонально-гармонически ясна и дана в полнзвучном изложении у деревянных духовых инструментов. Она звучит спокойно, уверенно и торжественно. Умеренный темп позволяет в дальнейшем развитии интенсифицировать ритмическую плотность звучания. Тема написана в простой репризной двухчастной форме с повторенной первой частью. Несколько забегая вперёд, скажем, что обращение к системе внутритематических повторов в ходе вариаций станет далее источником «субвариационности» [3, с. 408] – вариантного повторения внутри вариации.

При анализе своеобразия различных форм интертекстуальности в рассматриваемом сочинении Брамса, мы, вслед за Н. Пьеге-Гро – автором обзорно-аналитического исследования, посвящённого учению об интертекстуальности, будем различать имплицитные (скрытые, неопределённые) и эксплицитные (присутствующие в тексте в явном виде) связи [7, с. 84]. Тема вариаций является ярким примером «цитатной формы интертекстуальности», посящей эксплицитный характер [7, с. 84]. Согласно Н. Пьеге-Гро, цитата является «эмблематической формой интертекстуальности, поскольку ... позволяет непосредственно наблюдать, каким образом один текст включается в другой» [7, с. 84]. Включаясь в текст, цитата сразу же бросается в глаза и не требует от читателя особой проницательности или эрудиции. В связи с подобным феноменом А. Компаньон говорит о «нулевой степени интертекстуальности» [7, с. 84]. Обнаружение цитаты происходит само собой, однако её «идентификация и интерпретация требуют огромного внимания: сам выбор цитируемого текста, его объём и границы, <...> смысл, который она приобретает при введении в новый контекст <...> – всё это важнейшие компоненты её смысла» [7, с. 85]. Связанное с цитатой, стилизованное изложение Брамсом темы Гайдна говорит об осознанном методе композитора, – приём цитаты-стилизации включается в его собственный стиль, способствуя раскрытию самобытной мысли художника.

Своё воплощение в вариациях на тему Й. Гайдна находит ещё одна форма интертекстуальности – форма аллюзии. «Она, – пишет Н. Пьеге-Гро, – лишена буквальности и эксплицитности» [7 с. 91], поэтому представляется чем-то более тонким, требующим от композитора особого глубокого «вживания» в стиль другого

мастера. Неслучайно Ш. Нодье говорит, что «удачная аллюзия несёт на себе печать гения» [цит. по: 7, с. 91]. Аллюзия, от французского «allusion» – «намёк», не столько отсылает к авторитету, как это делает цитата, сколько является особой формой обращения композитора к памяти слушателя. Музыкальная аллюзия не нарушает непрерывности текста, её специфика заключается именно в косвенной отсылке к музыкальным текстам, находящим отклик в памяти слушателя. В этой связи остановимся более подробно на четвёртой – первой из минорных вариаций цикла Брамса.

С первых тактов этой вариации в слушательском восприятии рождается образ спокойного и ровного движения, характерного для фути. Действительно, фактура стала полифонической (о полифонических преобразованиях в вариациях речь будет идти ниже). Важно то, что Брамс не теряет связи с музыкальным языком Гайдна, но, напротив, воспроизводит характерные черты его полифонического письма. Об этом свидетельствуют и характерное для Гайдна положение основного варианта темы в верхнем голосе (тт. 151-155), и проведение темы совместно с контрапунктирующим голосом. Следует также отметить лаконичность самой темы и ясность её ладотонального строения. Хроматизация мелодической линии отдельных голосов ведёт к усложнению, обогащению характера темы. Этот же приём встречаем и у Гайдна. Так, в четвёртой вариации Andante квартета Гайдна op. 76 № 3 также обнаруживаем в голосах, сопровождающих мелодическую линию скрипки, замену диатонических игтонаций на хроматические (сравним тт. 13-16 с тт. 17-20). Если учесть тот факт, что Брамс прекрасно знал камерную музыку Гайдна и часто принимал участие в её исполнении, то данное совпадение не покажется простой случайностью.

Связь с Гайдном обнаруживаем на уровне отдельных приёмов и техник письма. Так, Брамс активно применяет *орнаментальную технику* – наиболее показательный приём варьирования в эпоху Гайдна. Орнамент иногда совершенно вуалирует тему, а иногда сохраняет её. В третьей вариации благодаря орнаментике тема вуалируется (сравним тт. 1-3 и 88-90), в шестой – напротив, легко обнаруживается слухом. Композитор как бы «высвечивает» её (сравним тт. 1-3 и 64-66). В первой вариации, благодаря фигуративным изменениям голосов фактуры, образуются новые гармонические краски, появляются новые отклонения с характерными хроматическими ходами (см. партию струнных, тт. 31-35). Нельзя не согласиться с Е. Царёвой, которая замечает, что «всегда, обращаясь к теме того или иного автора, Брамс творчески воспроизводит характерные черты его стиля» [15, с. 180].

Говоря об образном содержании вариаций И. Брамса, Е. Царёва отмечает, прежде всего, близость их характера музыке Гайдна, называя в качестве самых показательных особенностей этого сочинения живость и остроумие,

юмористические эффекты и яркие контрасты и усматривая в нём «два основных образных плана: лирический и скерцозный» [15, с. 179]. Однако это представление в свете внимания к полифонии может быть расширено.

Так, лирика четвёртой вариации брамсовского опуса тесно соприкасается с традицией духовной лирики, идущей от И. С. Баха, о чём свидетельствует заметное усиление в ней роли полифонии и линейной энергии мелоса, а образность данной вариации никак не может быть определена в типичном романтическом ключе любовной, эмоционально открытой лирики. Заметим в этой связи, что в творчестве Брамса ведущим является *духовное* начало. Тесно связанное с религиозной образностью, оно образует особую ветвь религиозно-догматической лирики в творчестве композитора [подробнее см. : 17, 50—51]. В симфонических вариациях И. Брамса сложно найти хотя бы один раздел, который можно было бы однозначно определить как лирический или скерцозный. Параллельно развиваются несколько иных образных линий, выражением которых в музыкальном тексте служат различные исторические «стилемы» [4, с. 82] музыкального языка. Е. Мравинский в беседе, посвящённой Брамсу, высказал следующую мысль: «у него [у Брамса – Н. Ч.] в каком-то отрезке заключается нечто противоположное и иное, нежели то, о чём “буквально” говорит данный отрезок» [12, с. 99]. На наш взгляд, за мыслью Е. Мравинского стоит не только фактор драматургической и образной сложности сочинений Брамса, но и причина этой сложности – необычайное богатство интертекстуальных связей и полифонической техники письма.

Остановимся на *первой* вариации, определённой Е. Царёвой как «скерцозная». Её основой являются два контрастных в ритмическом и мелодическом отношении «голоса». Первый представляет собой унисонный, лишённый интонационного и ритмического своеобразия хорал – явный носитель духовного начала, второй – эмоционально открытую тему у струнных, в виде противоположного стремительного движения контрастных голосов с последующим перемещением по вертикали в двойном контрапункте октавы (см. тт. 31-36). Сочетание двух контрастных образных планов образует сложный эмоциональный строй вариации. В *третьей* вариации на первый план выступает линейная энергия мелоса, линии голосов насыщаются хроматизмами, композитор стремится преодолеть расчленённость фразировки. Продолжая духовную линию, заявленную в первой вариации, третья вариация звучит проникновенно и сдержанно. *Четвёртая*, как отмечалось нами ранее, рождает ассоциации с фугой, поскольку здесь происходит дальнейшее усложнение полифонического начала путём контрапунктирования двух контрастных мелодических голосов (духовые –

струнные, тт. 146-156) и их вертикальной перестановки в двойном контрапункте дуодецимы (струнные – духовые). Тот же приём встречаем при повторении музыкального материала в репризе (тт. 41-60). *Шестая* вариация – героического характера, она воспринимается как некое обобщение всего сказанного. В ней ярко «высвечивается» решительная тема Гайдна. В *седьмой* вариации опуса Брамса осуществляется поворот в область грациозной романтической лирики. В ней находим яркий пример применения техники полифонических преобразований – свободно обращённую мелодическую линию. *Восьмая* вариация, подобно четвёртой, также ассоциируется со стремительным движением в фугах Гайдна. Линеарность полифонического развития вновь выступает на первый план после гомофонного склада седьмой вариации. У духовых звучит точное обращение темы вариаций, прозвучавшей перед этим в партии низких струнных (см. тт. 22-27). При повторении тема получает новые контрапункты. Исследователь Л. Строковский, говоря о четвёртой и восьмой вариациях, отмечает: «в “Вариациях на тему Гайдна” Брамса мелодический рисунок двойного контрапункта отличается редкой красотой, поэтичностью, богатством фантазии» [10, с. 98]. И далее обобщает: «Зеркальное обращение темы может быть чисто техническим приёмом, но также и высокохудожественным выразительным средством» [там же]. В *восьмой* – финальной – вариации композитор применяет широко развитую систему имитаций и контрастно-мелодических сочетаний: вариант изменённая тема Гайдна одновременно звучит в основном виде и в обращении у деревянных духовых инструментов (т. 350) при дополнительных контрапунктирующих голосах у группы струнных.

Таким образом, приведённый обзор различных полифонических приёмов в вариациях на тему Гайдна свидетельствует о важности для композитора полифонических средств варьирования. В. Протопопов отмечает, что «почти все вариации имеют полифоническую структуру, усложняющуюся по мере продвижения цикла» [6, с. 232], и даже динамика формы, по мысли В. Протопопова, имеет следующую направленность: от простого контрапунктирования – к имитациям, затем – к вертикальному перемещению и, далее – зеркальному обращению.

Центром всей композиции Вариаций Брамса становится финал-пассакалья (16 вариаций с кодой). Тема *basso ostinato* излагается имитационно, демонстрируя связь с традицией, идущей от Гайдна (тт. 361-365). Брамс заимствует у Гайдна сам метод экспонирования многоголосия, отмеченный нами выше при рассмотрении некоторых особенностей вариационных форм Гайдна. Суть его состоит в том, что голос, вступающий *solo*, постепенно обрастает сопровождающими

голосами. Ярко заявив о себе в начальных вариациях пассакалии, тема по мере повторений начинает ощущаться слухом как бы «по инерции» – восприятие переключается на более рельефные в интонационном отношении голоса, тема же становится фоном. Для повторяющихся далее проведений темы характерна функциональная переменность: поочерёдно на первый план выходит интонационно-характеристическая или конструктивно-ведущая роль. Мерная непрерывная поступь темы, которая гипотетически может быть «бесконечной», придаёт форме черты монументальности.

Пассакалия представляет собой слитный вариационный цикл, завершаемый торжественным провозглашением хорала. В логике формы пассакалии прослеживается яркое действие принципа *i-m-f*. Анализ языка (контрапунктов, ритмики, вертикали и др.) и характера музыки позволяет заключить, что зона, соответствующая *initio*, охватывает тему и первые три вариации. С четвёртой по четырнадцатую вариацию можно говорить о наличии обширной зоны срединности, срединного типа изложения, соответствующего фактору *m*. Слитности, стремительности развития способствует и облик самой темы, завершающейся на доминантовом звуке и создающей эффект вторгающейся каденции при своём возобновлении. С целью преодолеть классический стереотип гармонического кадансирования Брамс вуалирует граци формы пассакалии активным движением голосов, создавая ощущение непрерывности музыкального развития. Образная сложность пассакалии достигается благодаря яркому интонационному контрасту между линией баса и варьируемыми верхними голосами. Ярким примером служит восьмая вариация. Сдержанная, строгая остиная тема звучит у виолончелей и контрабасов в унисонном изложении; одновременно с ней начинает развиваться эмоционально открытая лирическая мелодия у первых скрипок, сопровождаемая изящной аккордовой фигурацией вторых скрипок и альты. Объективный тон «басовой темы» противостоит лирической природе «комментирующих» голосов, стремящихся к интонационно-ритмической и образной характерности. С пятнадцатой вариации пассакалии в силу вступает фактор *f*, завершаясь монументальным и величественным проведением темы Гайдна.

Выводы. Вариации на тему Й. Гайдна ор. 56а И. Брамса отличаются необычайной полнотой образного мира, где параллельно развиваются несколько различных линий – духовное, лирическое, скерцозное, выражением которых становятся, среди прочего, исторические «стилемы» музыкального языка. Композитор воссоздал характерные особенности стиля Гайдна как на эксплицитном уровне цитаты и связанных с ней приёмов стилизации, так и на более сложном, имплицитном, проявляющемся в отдельных

элементах музыкального языка, – мелодике, гармонии, фактуре и др. В рассматриваемом сочинении И. Брамс, вслед за Й. Гайдном, чётко сохраняет структуру темы, помещая её основной вариант, как правило, в верхнем голосе и проводя тему совместно с контранулирующими голосами. Композитор активно применяет орнаментальную технику как знаковый приём вариаций эпохи классицизма. В интонационном строе вариаций наблюдаем характерный для Й. Гайдна процесс постепенного насыщения диатонических интонаций хроматическими. Активное применение И. Брамсом полифонических приёмов (от простых имитаций до техники зеркальных обращений), стремительность полифонического развития приводит к усложнению образного строя вариаций и рождает ассоциативные связи с фугами поздних квартетов Гайдна.

Оркестровые вариации И. Брамса на тему Й. Гайдна получают непосредственный отклик в целом ряде полифонических форм, находящихся на пике композиторского интереса в XX в., а чакона и пассакалия, согласно наблюдениям Т. Франтовой, становятся почти «обязательным атрибутом жанровой палитры многих авторов» [14, с. 190]. Однако рассмотрение этого аспекта проблемы составляет уже предмет возможных дальнейших исследований.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вульфийус П. Гайдн [Текст] / П. А. Вульфийус // Музыкальная энциклопедия : [в 6 тт.] ; гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1973. — Т. 1. — С. 876—884.
2. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира [Текст] / Ганс Галь. — Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. — 640 с.
3. Задерацкий В. Музыкальная форма [Текст] : учеб. для специализир. ф-тов высш. муз. учеб. завед. [в 2-х вып.] / В. Задерацкий. — М. : Музыка, 1995. — Вып. 1. — 544 с., нот.
4. Полтавцева Г. Музыкальный постмодерн: ризома стиля и проблема «смерти автора» [Текст] / Г. Полтавцева // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2004. — Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. — С. 80—88.
5. Протопопов В. История полифонии [Текст]. Вып. 3. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX в. / Вл. Протопопов. — М. : Музыка, 1985. — 494 с.
6. Протопопов В. История полифонии [Текст]. Вып. 3. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века. / Вл. Протопопов. — М. : Музыка, 1986. — 494 с.
7. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. [Текст] / Натали Пьеге-Гро ; пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Изд-во ЛКИ, 2008. — 240 с.
8. Скребков С. Полифонический анализ [Текст] / С. С. Скребков. — М.—Л. : Музгиз, 1940. — 183 с.
9. Способин И. Музыкальная форма [Текст] / И. Способин. — М. : Музыка, 1972. — 400 с.
10. Строковский Л. Музыка для всех нас / Л. Строковский. — М. : Музыка, 1959. — 104 с.
11. Тиба Д. Введение в интертекстуальный анализ музыки [Текст] / Дзюн Тиба. — М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. — 44 с.

12. Фомин В. Евгений Александрович Мравинский [Текст] / В. Фомин. — М. : Музыка, 1983. — 191 с.
13. Фраёнов В. Пассакалия [Текст] / В. П. Фраёнов // Музыкальная энциклопедия : [в 6 тт.] / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1978. — Т. 4. — С. 198—200.
14. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Т. Франтова. — Ростов- на-Дону, 2004. — 405 с.
15. Царёва Е. Иоганнес Брамс [Текст] / Е. М. Царёва. — М. : Музыка, 1986. — 382 с.
16. Червинська Н. Поліфонія Брамса як музичний інтертекст: релігійно-догматична лірика [Текст] / Н. Червинська // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців : Матеріали VII Всеукраїнської наук.-творч. конф. студ. та асп. 2006 р. / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — С. 50—51.
17. Червинская Н. Исторические «стилемы» в мотивах и духовных хорах И. Брамса [Текст] / Н. Червинская // Проблема взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти / Зб. наук. праць. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. — Вып. 21. — 268 с. — С. 22—33.
18. Altmann W. Brahms, variations on a theme by Haydn, op. 56a [Text] / Wilh. Altmann // Haydn variationen [notten] : fur orchester. op. 56a / Brahms. — Partiture. — Leipzig : Peters, 1963. — 68 z.

УДК 78.072.2 : [78.083.82+781.64]

Марія Борисенко

ТРАНСКРИПЦІЇ І ТРАНСПОЗИЦІЇ: МЕТОД КОМПАРАТИВНОГО РОЗГЛЯДУ

Порушено актуальні для сучасного музикознавства питання теорії транскрипційного жанру, досліджуються якісні аспекти художньої інтерпретації музичного твору, який набуває статусу моделі в авторському опрацюванні транскриптора, редактора або аранжувальника, демонструючи різні типи міжстильового спілкування.

Марія Борисенко. Транскрипції и транспозиции: метод компаративного рассмотрения. Поднимаются актуальные для современного музыковедения вопросы теории транскрипционного жанра, исследуются качественные аспекты художественной интерпретации музыкального произведения, которое получает статус модели в авторской обработке транскриптора, редактора или аранжировщика, демонстрируя разные типы межстилевого общения.

Maria Borisenko. Transcriptions and transpositions: the method of comparative examination. In this article the questions actual for the contemporary musicology of the transcriptional genre theory are analyzed. The main aspects of interpretation of musical composition are researched which is seen as model of transcripтор's or editors' arrangements in presenting different types of inter-style communication.

Мета даної публікації полягає у подальшому вивченні теорії музичного жанру та жанрових систем, їх взаємодії із художньою практикою на базі аналізу транскрипцій, редакцій і перекладень як близьких, але не тотожних зразків музичної творчості.

Об'єктом дослідження стають якісні аспекти художньої інтерпретації музичного твору, який набуває статусу моделі в авторському опрацюванні транскриптора, редактора або аранжувальника, демонструючи різні типи міжстильового спілкування, відповідно, **предметом** – стильові та полістильові чинники музичної творчості та їх вплив на жанрові формації.

Відомо, що зміст будь-якого явища у процесі його пізнання якнайкраще розшифровує порівняння даного явища з іншими схожими за змістом об'єктами. Це стосується і жанрів музичної творчості, адже вони «як і роди музики, як і види мистецтва, не можуть жити ізольовано один від одного, вони пов'язані законом “взаємного тяжіння і відштовхування”» [21, с. 56].

Механізми «взаємного тяжіння і відштовхування», жанрово-стильової співдії спостерігаємо у формах роботи із «чужим» твором-моделлю, передусім, у транскрипціях, редакціях і перекладеннях. Виявлення саме цих механізмів є досить новим, а тому й **актуальним** напрямком в дослідженні названих явищ, їх розгляд порушує суттєві стильові аспекти музичної творчості, зокрема, такого її різновиду, як інтерпретація. Термін «інтерпретація» (лат. «inter» – «між») виражає певну посередницьку функцію між оригіналом та його новою трактовкою. Однак характер індивідуально-стильової участі автора, а відповідно, й результат взаємодії жанрово-стильового комплексу при інтерпретації періоджерела у транскрипції, редакції та перекладенні видається чи не протилежним, враховуючи безперечний факт впливу стилю на формування жанру.

Саме жанрово-стильовий критерій стає тут одним із головних. Він полягає в наявності (у транскрипції) або відсутності (у редакціях і так званих «технічних» перекладеннях) **нової художньої цілісності, нового авторського твору** (навіть якщо він виникає на базі чужої композиції) та його **індивідуальної неповторності**, а не лише у мірі вторгнення інтерпретатора до оригіналу, як зазначають В. Руденко [19, с. 27], С. Шин [22, с. 342] та деякі інші науковці. Отже, варто говорити тут скоріше про те, чи складають ці зміни-вторгнення нову художню цілісність, нову **стильову єдність** (критерій єдності та системності для категорії стилю в сучасній його теорії є визначальним). Докладніше про жанр транскрипції та її «жанрових подвійників» йдеться у монографічному дослідженні та окремих публікаціях автору статті [3; 4].

Необхідність визначення між ними змістовних меж обумовлена поширенням наукової думки про те, що наче не має різниці між транскрипцією, з одного боку, та перекладенням, а іноді і редакцією – з іншого. Нагадаємо, що ототожнення окремих різновидів транскрипції з точним перекладенням твору-об'єкта знахо-

димо у висловленнях з цього приводу М. Голomba [6, с. 203], Н. Прокіної [18, с. 9], В. Руденка [19, с. 25], до класифікації перекладень залучає транскрипцію М. Давидов [7, с. 15]. Використання поняття «редакція», коли насправді художній приклад належить до жанру транскрипції та навпаки, найменування транскрипцією, зокрема, текстологічних редакцій, знаходимо у Ю. Євдокимової [8, сс. 36, 42], О. Жаркова [9, с. 17] (хоча, при систематизації жанрів висунутого вченим поняття художнього перекладу в музиці, він відокремлює ці явища).

Інші науковці, зокрема, Д. Благой, М. Кирилова, О. Меркулов [2; 11; 14—15] стосовно практики транскрипцій, перекладень та редакцій наводять протилежні аргументи. Процитуємо деякі з них: «Поняття “перекладення” не є рівнозначним транскрипції, особливо в тих випадках, коли оригінал у переробці для іншого інструмента чи складу постає у спрощеному вигляді та використовується у навчальних цілях або для домашнього музикування» [11, с. 6]; «Історично обумовленою була недооцінка властивостей редакційної діяльності на відміну від діяльності композитора та виконавця, що, зокрема, проявилось у змішуванні завдань редакцій і транскрипцій» [2, с. 6]; «Слід враховувати також, що можливості редактора у стилістичній трансформації тексту є вельми обмеженими у порівнянні ... з виконавцем або автором обробки, транскрипції чи каденції, в останніх випадках достатньо трохи змінити гармонізацію або інакше фактурно викласти тему, щоб її перетворити у стильовому відношенні» [14, с. 165].

Коментуючи дану полеміку, зауважимо, що звернення науковців до проблем редагування та перекладання, особливо, в розмові про жанр транскрипції, не є випадковим. Метод компаративного розгляду названих різновидів творчості підтверджує необхідність знаходження тут як відмінних, так і, навпаки, спільних ознак, адже між ними є певний природний зв'язок та *наступність*, ці явища дійсно споріднені, оскільки опрацьовують цілісну структуру першоджерела. Натомість, співставляючи транскрипції та перекладення, наприклад, зважимо на те, що не кожне перекладення є транскрипцією, вирішуючи, на відміну від останньої, насамперед, текстологічні завдання, проте будь-яка транскрипція включає момент перекладення (зміни) первісного звукоматеріалу, навіть у разі відсутності перетворень тембрового складу (!). До речі, за умов індивідуалізації композиторських дій оброблювача в деяких перекладеннях і редакціях, останні можуть отримувати подвійне авторство і фактично перетворюватись у транскрипції. Адже такі випадки мають місце в самій художній практиці.

Звернемось до загальноприйнятих визначень понять «перекладення» (в музичній творчості його також іменують аранжуванням), «редакція» і «транскрипція». Тут і далі мова йдеться про академічну практику музикування.

«Аранжування – 1) Перекладення музичного твору для іншого (порівняно з оригіналом) складу виконавців... На відміну від транскрипції, яка є творчою обробкою та має самостійне художнє значення, А. [аранжування – М. Б.] звичайно обмежується пристосуванням фактури оригіналу до технічних можливостей будь-якого іншого інструмента... 2) Полегшений виклад музичного твору для виконання на тому ж самому інструменті» [16, с. 193].

«Редакція – внесення до нотного запису музичного твору змін та доповнень, що полегшують його практичне використання... Поширеними є і так звані виконавські редакції, що звичайно здійснюються видатними виконавцями, які у додаткових позначеннях втілюють власну трактовку твору... Такі Р. [редакції – М. Б.] мають не мало важне значення у навчально-педагогічній практиці. Термін “Р” [редакція – М. Б.] використовується і щодо певних видів обробки, в яких змінюються суттєві сторони музики тв. [творів – М. Б.]» [17, сс. 582—583]. У зв’язку із наведеним визначенням поняття «редакція» додамо, що у статті якраз і аналізуються виконавсько-педагогічні редакції, де яскраво унаочнюються механізми художньої інтерпретації, встановлюючи окремий вид творчої діяльності (про що говорять Д. Благой, Н. Ломоносова, М. Магазинник, О. Меркулов та інші [2; 12; 13; 14—15]). До нашого розгляду включено також концертні редакції-сюїти.

Транскрипція як результат композиторської інтерпретації є окремим синтетичним жанром, що реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора. Таке подвійне авторство фіксується у самій назві твору. Під оригіналом (або першоджерелом) тут слід розуміти конкретний матеріал, що для транскриптора стає моделлю нової цілісної системи. Дане визначення надається у дисертаційному дослідженні автора статті [4, с. 6].

По-перше, серед наявних зв’язків між названими об’єктами порівняння слід назвати **принцип моделювання** на основі вже існуючого твору іншого автора. Зміст процедури моделювання включає як **процес** поглибленого, деталізованого аналізу-з’ясування, фактично – структурування художньої цілісності твору-об’єкта у транскрипціях, перекладеннях, редакціях (останні Г. Ріман не випадково називає аналітичними обробками [5, с. 15]), так і, водночас – **результат даного аналітичного процесу**, який відбито у певному характері використання та озвучення в названих формах змістових структур першоджерела.

В цілому, поняття «моделювання» функціонує у даному випадку так само, як і в інших сферах людської діяльності (окрім художньо-творчої, це, зокрема, галузі наук – філософія, естетика, лінгвістика, математика, логіка), де воно, переважно,

вживається у значенні опису, вивчення, збагнення будь-якого явища, об'єкта, системи, шляхом створення їх схеми-моделі, більш або менш узагальненої, що є зразком певної структури.

По-друге, перекладення і редакції не повинні ототожнюватись, власне, з транскрипційним жанром, оскільки, насамперед, вирішують методико-прикладні виконавські завдання та, в цілому, відповідають змістовій концепції твору-об'єкта. В контексті нашого дослідження ця відповідність вихідній системі названа її «**транспозицією**» (в нове виконавське середовище, отже, тут не йдеться про вузьке значення даного терміну як транспозиції тональної). Даний термін можна інтерпретувати також у широкому розумінні як просторово-часові транспозиції, адже йдеться про нове життя першоджерела в інтерпретаторських версіях.

Проілюструємо ці положення на музичних прикладах. І, хоча вони розглядаються нами за загальними принципами методики цілісного аналізу творів, все ж таки, дана методика набуває тут певної специфіки. Так, основним інструментом аналізу нами обирається комплексний фактурно-інтонаційний аспект як найоптимальніший. Адже він має результуючий характер по відношенню до інших музичних структур, які, так чи інакше, унаочнюють себе через просторово-часовий параметр (динамічні властивості фактури систематизовано у розробці Г. Ігнатченка [10]) – фактуротембр, фактурогармонія, фактурополіфонія тощо – отже, отримують характер комплексної дії в контексті зв'язків стилю і жанру, при певній снівдії жанру, форми і фактури. Фактуро-інтонація (її дефініцію наведено у дисертаційному дослідженні автора [4]) охоплює цілісний стан системи версії, фіксуючи в ній будь-які зміни по відношенню до системи першоджерела, являючись своєрідним «дзеркалом» усіх інтонаційних та, відповідно, композиційно-структурних, а, через них, і композиційно-семантичних процесів у творі.

Надзвичайну цінність у з'ясуванні змісту транскрипції як виду композиторської інтерпретації становить її співвідношення в аспекті фактурної інтонації з перекладеннями – оркестровими, фортепіанними та ансамблевими. Їх аналіз унаочнює переважну відмінність транскрипцій і перекладень, іноді споріднених щодо засобів інтерпретації першоджерела, проте не тотожних за кінцевим художнім результатом (тож спорідненість, стикування і, водночас, нетотожність є важливими напрямками їх порівняння).

В деяких випадках встановлення між ними чітких граней ускладнюється, адже існують такі транскрипції, які максимально наближуються до музичного змісту оригіналу, унаочнюючи зв'язок з перекладеннями. Цей зв'язок посилюється завдяки наявним тут механізмам адаптації системи першоджерела в нових тембрових

умовах. У творчій практиці транскрипції і перекладення іноді навіть співіснують в рамках одного твору, якщо останній складають завершені номери (тобто йдеться про циклічну форму), кожен з яких може виконуватись окремо як концертна п'єса – адже і транскрипція, і перекладення опрацьовують цілісну систему першоджерела (Л. Колодуб, «П'ять поем» для фортепіано за обробками українських народних пісень М. Коляди).

Розгляд таких прикладів, що міг би завадити нашому пошуку жанрових відмінностей, в результаті значною мірою їх розв'язав. Аналіз зразків підтверджує, що поряд із транскрипціями існують так звані транспозиції, в яких переважно зберігається оригінальне розташування звукоелементів у музичному просторі та часі. Такими транспозиціями, по суті, і є перекладення.

На противагу останнім, транскрипції, хоча і містять окремі механізми транспозицій, однак є вже не просто перекладеннями, а транскрипціями-перекладеннями (маються на увазі зразки, в яких до комплексу змінених елементів оригінальної форми приєднується тембровий склад). Таке найменування (що застосовується нами при класифікації транскрипційних різновидів [4]) підкреслює принципово інший підхід до засобів інтерпретації першоджерела.

Власне, поняття «транспозиція» можна поширювати на твори із будь-яким тембровим складом. В самій творчій практиці значну їх частину складають апсамблі (хоча деякі зразки знаходимо і серед фортепіанних, а також оркестрових опусів).

Один з них – п'єса «Шарманщик співає» П. І. Чайковського у перекладенні для струнного квартету Д. Могілевського.

На початку п'єси автор версії намагається максимально точно озвучити оригінал новими інструментальними засобами, зберігаючи вихідні звукові структури, їх інтонаційну спрямованість і, у такий спосіб, цілісну інтонаційну концепцію першоджерела. Досягти цієї мети інтерпретатору вдається, насамперед, через збереження цілісності вихідного звукоматеріалу, включаючи його виклад, який є змістовою складовою інтонаційного змісту у творі, цілком індивідуальною для нього логікою співвідношення змістових елементів музичної форми.

В даному разі, структуруючи процес інтонаційного становлення у формі на прикладі даного аналізу, ми, власне, і спостерігаємо дію в музиці системно-структурного методу, який у названих творах за моделлю набуває певних особливостей, оскільки будь-яка обробка авторського твору іншим композитором повинна сприйматись як вторгнення до музичного буття цього твору, її розгляд неминуче порушує стильові аспекти співтворчості при виникаючій тут ситуації міжавторського спілкування. Тому при аналізі даних обробок (йдеться, зрозуміло,

не про самостійний жанр обробки, а про оброблення як процедуру) слід враховувати стан системи як такої, кожний елемент котрої має певний конструктивний сенс, навіть, якщо він не досягає тематичної конкретики, хоча і детермінується драматургічними і тематичними процесами у творі).

Перекладення оригінальної інтонаційної форми в нові темброві умови реалізується оброблювачем через фактурно-інтонаційну, просторово-часову якість. Вона і стає відлунням характеру музичного взаємозв'язку компонентів, тобто, фактично, самим музичним зв'язком, інтонаційним змістом. Перенесення до версії оригінальної форми-процесу переважно у всіх її деталях забезпечує і збереження форми як інтонаційно-композиційного результату, вираженого в структурному аспекті. Дану поведінку системи в нових для неї тембрових умовах відповідно й назвемо транспозицією. Остання припускає збереження усіх або майже усіх деталей вихідної системи – її цілісну просторово-часову якість при мінімальних розбіжностях з нею. Звідти поняття «транспозиція» конкретизуємо як «фактурна транспозиція», або моделювання оригінальної просторово-часової якості.

Далі, протягом перекладання твору Чайковського, інтерпретатор прагне до співдії тембрових засад вже не стільки з першоджерельною, скільки із власною авторською фактурною інтонацією. Зокрема, матеріал п'єси повторено вдруге (на відміну від оригіналу), проте не буквально, а з включенням до нього варіантного розвитку, додаванням до мелодичного тематизму контрапункту, до якого пристосовано фактуру оригінального супроводу, що, в свою чергу, призводить до корекції первісного голосоведіння в акордах, їх гармонічної інтонації, часу вступу гармонічних вертикалей тощо.

Розглянута версія стає зразком художнього переосмислення першоджерела, інтонаційно-тематичних процесів в ньому, драматургічної цілісності. Отже, інтерпретатор не обмежується тут механізмами фактурної транспозиції оригіналу, вимушеними адаптаційними втручаннями до первісних звукоструктур, не тяжіє виключно до збереження зв'язків оригінальної системи. Дану версію вирізняє головна істотна риса – творчий перегляд оригінальної інтонаційної концепції (хоча й без повного заперечення останньої), що унаочнюється в інтонаційно фактурному русі звукоелементів, репрезентації першоджерела у новій системі композиційно-семантичних зв'язків, в появі фактично нової концертної форми. Цей приклад, хоча й вибирає процедуру перекладення, є жанром транскрипції (на її прикладі, власне, наочно, мабуть хрестоматійно демонструється їх наступність)¹.

¹ Автор свідомо залишає поза рамками статті інші численні приклади як транскрипцій, так і перекладень за неможливістю їх розгляду в рамках однієї публікації.

Якщо інтерпретатор обмежується перекладенням твору для іншого тембрового складу, то він, навпаки, переважно прямує до можливо більш повного збереження композиційно-інтонаційної семантики твору-об'єкта, що реалізується через цитування першоджерельної просторово-часової якості майже у *всіх її деталях* (тоді як в транскрипції відбуваються її зміни, в чому полягає принципово інше розуміння перекладення як процедури). Незначні відмінності між двома системами, як правило, мають *адаптаційний характер* та, в цілому, *не порушують глибинний рівень композиційної цілісності* у творі, а звідти й рівень його *художньої ідеї та драматургії*. Тут, власне, не йдеться про виникнення нового авторського твору, хоча й можна говорити про той чи інший характер виконавської інтерпретації першоджерела, зокрема, про збереження першоджерельної якості стильової єдності твору, навіть при його новому тембровому забарвленні.

Метою таких адаптацій частіше є скорочення, полегшення фактури першоджерела для зручності її виконання в нових тембрових умовах. А самий тембр виступає тут ретранслятором першоджерельних інтонаційно-звукових структур, переважно їх відтворює, репродукує, навіть при наявності вагомих засобів динамізації форми (у разі великої кількості тембрів-учасників). За словами Г. Йени, одного з авторів перекладень, їх метою стає, насамперед, оркестрова режисура, проте не власне *обробка*, коли редактори «...змінюють фарби усередині контрапунктів...» [*курсив наш* – М.Б.] [24, с. 50].

Як показові музичні приклади назвемо аранжировки К. Клиндворта для фортепіано *Вступу* до третього акту опери «*Лоенгрін*» Р. Вагнера; А. Веберна – перекладення для двох фортепіано п'єси «*Барви*», № 3 з «*П'яти п'єс для оркестру*» ор. 16 А. Шенберга; М. Скорика – для струнного оркестру *Трьох лютневих фантазій XVI століття*, сучасного німецького автора Г. Йени – для струнних, 2 гобоїв, 2 фаготів, 2 тромбонів і 2 літавр клавіру «*Мистецтва фуги*» Й. С. Баха; нині діючого німецького мідно-духового оркестру «*Німецька мідь*» (керівник М. Глезер) – скрипкових, клавірних творів Й. С. Баха, А. Вівальді; К. Семенова – для струнного квартету фортепіанної «*Прелюдії*» О. Скрябіна.

Для пояснення механізмів оркестрової режисури в перекладеннях коротко зупинимось на одному з названих прикладів – аранжировці А. Веберна для двох фортепіано п'єси № 3 – «*Барви*» – з «*П'яти п'єс для оркестру*» ор. 16 А. Шенберга.

Веберн намагається засобами двох фортепіано передати оркестрову ідею твору Шенберга *Klangfarbenmelodie*, зберігаючи при цьому кожен деталь оригінального звукотексту, навіть, власне, теситуру інструментів як важливу складову дано-

го композиційного принципу, а саме – октавне транспонування флейти пікколо, басового кларнета, контрафагота, контрабаса, реальне звучання оркестрових флажолетів. Аналогічно партитурі, в якій Шенберг доручає той самий тематичний елемент різним оркестровим тембрам, Веберн в процесі перекладення комплементарно розподіляє матеріал між партіями двох фортепіано, утворюючи баланс тембрового звучання. Це урівноваження ролей інструментів-учасників відображає статистика співвідношення кількості звуків першого і другого фортепіано (відповідно до верхньої та нижньої цифр дробу) на прикладі початкового 19-тактового фрагменту. Тут спостерігаємо чергування рівної та нерівної кількості синхронно взятих тонів. Останній випадок використовується композитором для фонічного контрасту інструментів та динамізації форми – тт. 7-13, після чого фонічна рівновага знов поступово відновлюється – тт. 14-18, а для замикання побудови Веберн повертає звуковий баланс її початку у своєрідній інверсії – т. 19 порівняно з тт. 3-6). Числова «вісь обертання», стрижень балансу – це дріб $\frac{5}{5}$, який приховано в оркестровій партитурі Шенберга і який завдяки фортепіанній «партитурі» неначе проявляється. В процесі музичного розвитку число «звуків-учасників» зростає та відповідно цьому змінюється дріб. Вирівнюється і фонічний баланс двох фортепіано, звукове накінчення здійснюється майже синхронно – $\frac{6}{5}$, $\frac{7}{7}$, $\frac{8}{9}$. Увагу привертає також «римована» числова комбінація $\frac{4}{1} \frac{3}{2}$, яка неодноразово повторена у різних варіантах – тт. 13-19. Вона розвиває фонічну ідею перших шести тактів: $\frac{3}{2}$ – це вертикальна перестановка співвідношення $\frac{2}{3}$, а $\frac{4}{1}$, відповідно – $\frac{1}{4}$.

Звуковий баланс двох фортепіано у Веберна підкреслює не тільки їх художній паритет, аналогічно трактуванню інструментів шенбергівського оркестру, але й темброву однорідність. У краткому коментарі до «Барв» Шенберг наполягає, щоб зміна акордів була непомітною, а вступ інструментів не супроводжувався акцентами. Тільки тоді, на думку автора, слухове сприйняття переключається з акордів на інші фарби, що, зрозуміло, не усуває виразності самої акордики. Завданням диригента він також вважав не підкреслення тематично важливих голосів а, навпаки, нівелювання нерівноважених (unausgeglichen) звукових сполучень. Веберн власне і досягає цієї мети, переслідуючи, насамперед, виконавські завдання.

Наведений зразок перекладення демонструє, що головною рисою фактурних транспозицій є збереження оригінальної системи. Невипадково, що в таких прикладах оброблювач часто зберігає навіть регістри оригінального викладу матеріалу, звертаючись до тих музичних зразків, які видаються найбільш придатними для перекладення в тих чи інших тембрових умовах.

Певні паралелі можна провести між *транскрипціями* і *редакціями* – напу дослідницьку увагу привернули виконавсько-педагогічні редакції, а також редакції-сюїти. Серед перших – численні редакції «Добре темперованого клавіру» *Й. С. Баха* у фортепіанних версіях Б. Бартока, Г. Бішофа, Ф. Бузони, Б. Муджелліні, К. Черні, *сонат Й. Гайдна* за редакціями К. Мартинсена, І. Мошелеса, Р. Тейхмюллера, *сонат Л. Бетховена* в редакціях Л. Вейнера, А. Гольденвейзера, К. Мартинсена, М. Пауера, К. Черні, А. Шнабеля.

Другу групу прикладів склали редакції-сюїти «*Моцартіана*» П. Чайковського, «*Шопеніана*» О. Глазунова та «*Лістіана*» Д. Рогаль-Левіцького.

У порівняльному аналізі, який покликаний встановити можливий зв'язок між редакцією та транскрипцією, передусім, слід з'ясувати поведінку системи першоджерела у редакційному варіанті, долю власної творчої участі редактора-інтерпретатора у трактуванні цієї системи та порівняти ці два моменти з аналогічними у транскрипційному жанрі.

Результати аналізу надають відразу декілька важливих для нас висновків. Передусім – це очевидна відмінність завдань виконавсько-педагогічних редакцій, з одного боку, і транскрипцій – з іншого, які, таким чином, аж ніяк не ототожнюються.

Основний критерій перших полягає у суворому збереженні та достовірному текстовому відтворенні оригінальної цілісності, яка редактором розуміється, насамперед, як задана і регламентована автором висотно-ритмічна організація в діапазоні від елементів форми до форми цілісності – у процесуальному та структурному аспектах, включаючи форму викладу (в транскрипціях усі ці параметри, навпаки, є полем музичної інтерпретації). Звідти такі редакції унаочнюють зв'язок з фактурними транспозиціями, завдяки діючим тут механізмам своєрідної інтерпретації-«перекладення» інструмента (його нового трактування), до якого пристосовано уртекст. Мінімальні редакторські втручання до оригінальної системи, які тут є можливими, вмотивовуються полегшенням та удосконаленням умов виконання для кращого втілення художнього змісту чужого твору. Такі зміни, як правило, спеціально оговорюються у редакторських примітках, а іноді кваліфікуються редакторами як неприпустимі перекручення уртексту. Під «текстом» оригіналу тут вони розуміють ніщо інше, як **виклад оригінального матеріалу** у тій формі, в якій його занотовано самим автором [5, с. 7].

Зауважимо, що в музикознавчих джерелах з приводу визначення поняття музичної теми висловлюється думка про суттєвість для її змісту (якщо вона не є одноступенною) як мелодики, гармонії тощо, так і усієї фактури викладу. З цієї точки зору, оригінал для транскрипції (на відміну від редакції) не є умовно «те-

мою» (наприклад, буквально «темою» для транскрипції оригінал називає О. Жарков [9, с. 16]). Навпаки, у транскрипції першоджерело отримує нову художню цілісність, отже, не відтворюється в первісному (оригінальному) вигляді, із самого початку стає матеріалом для принципово нової стильової роботи.

Відношення редакторів до оригінальної цілісності спостерігаємо у висловах деяких з них. Так, за словами Ф. Бузоні, редакція К. Черні «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха «...містить низку грубих перекручень авторського нотного тексту», до яких Бузоні відносить навіть мінімальні, наприклад – вставку зайвого такту, що є відсутнім в тексті Баха, фрагменти замін одноголосся на багатоголосся, зокрема, складення до мелодичного голосу акордової вертикалі, і навіть введення мордентів, корекцію мелодики і гармонії бахівського твору шляхом додавання або скорочення фактурних елементів, редакторської заміни одних звуків іншими: «Ці приклади складають тільки частину внесених Черні перекручень. Читач, що подбає (редактор рішуче рекомендує йому це) звірити дані приклади з відповідними місцями запропонованого видання (яке заключає справжній бахівський текст)...», переконується, що «...дана обробка переслідує і подальшу мету – певним чином перетворити попутно цей корисний матеріал у широку по охопленню вищу школу фортепіанної гри» [5, сс. 7, 15].

К. Черпі, незважаючи на окремі зміни у нотному тексті Баха, аналогічно багатьом іншим редакторам, говорить про своє прагнення до найбільшої коректності і повноти редакційного видання [23, с. 3].

Л. Вейнер, редагуючи сонати Бетховена, окремо оговорює власний розподіл нотного тексту між правою та лівою руками, роблячи останнє так, що жоден звук уртексту не змінюється [26, с. 2]. Водночас, таку новацію редактор не вважає формальною переробкою оригіналу, а, навпаки, використовує її, за словами самого інтерпретатора, задля кращого виявлення в бахівському творі думки, ритму, однорідності секвенцій, прихованих гармоній, досягаючи певного художньо-виразного результату. Скорочення окремих елементів в системі першоджерела (як правило, це колористичні нашарування) редактор вмотивовує зручністю гри для виконавця з маленькими руками.

К. Мартінсен: «В аплікатурі вирішальними були не тільки чисто виконавські міркування, але й вимоги виявлення мотивних взаємозв'язків, ритмічного членування та динамічних аспектів» [25, с. 258].

Отже, редакції містять практично мінімальні втручання до висотно-ритмічної структури першоджерела. А полем інтерпретації для них стають відповідні до тембрових якостей самого інструмента артикуляція, динаміка, агогіка, орна-

ментика, фразування, акцентуація, у фортепіанних зразках – педалізація, туше. Цей реєстр виконавських прийомів (виконавський інгредієнт фактури) є важливим і для транскрипції, яка приєднується, таким чином, до цілісного явища художньої інтерпретації. Проте, транскриптор не обмежується створенням лише виконавської концепції першоджерела і, відповідно, – виконавськими засобами інтерпретації останнього.

Ще одним моментом порівняння редакторського і транскрипторського методів є те, що для деяких зразків редакцій, із фрагментарними втручаннями до системи першоджерела, центральною вимогою стає відповідність виконавських засобів інтерпретації його художньо-стильовим властивостям, а звідти – їх допустимість або неприйнятність (найбільш повна, або «стильна редакція», за висловом Бузоні [5, с. 15]). Цю відповідність становлять, передусім, традиції виконання, інтонування даної музики, трактовки інструмента, а також, власне, стилістика.

Розглянемо це питання на прикладі колористичних нашарувань – досить поширеного прийому редакторської інтерпретації, зокрема, «Добре темперованого клавiру». Йдеться про введення в нотний текст останнього октавних подвоєнь до голосів різної теситури, частіше басової. Цей редакторський прийом обумовлюється необхідністю посилення органного колориту звучання в деяких бахівських фугах. Як яскравий динамізуючий засіб, нашарування у творах застосовуються редакторами переважно в кульмінаціях, репризах, каденціях та не вважаються огріхом проти бахівського стилю.

Б. Барток [1, сс. 112—113] і К. Черні [23, с. 3], спираючись саме на стильові якості п'єс «Добре темперованого клавiру», які містять елементи органної техніки, не випадково вказують на можливість їх виконання на органі, так само як на клавесині.

З приводу інтерпретації редакторами тембрових параметрів цікавими стають спостереження тих випадків, коли, навпаки, ці показники переінтонуються, іноді досить суттєво, як, зокрема, у деяких редакціях сонат Й. Гайдна. Йдеться про так звані романтичні редакції, в яких проявилися тенденції до певної романтизації звукового образу старовинної музики. Нагадаємо редакції І. Мошелеса ранніх зразків сонатної творчості Гайдна, салонний клавесиновий стиль яких нібито перекладається на концертний рояль, про що свідчать динаміка, туше, та особливо педаля (на це справедливо зважають і деякі інші науковці [12]). У даному разі може йтися про природний вплив концертного стилю самого редактора (якщо він є виконавцем), тим більше, такого блискучого віртуозу, як І. Мошелес, який, до того ж, захоплювався експансивним фортепіанним стилем Л. Бетховена. Адже будь-яка обробка (в широкому розумінні як метод опрацювання моделі) так чи інакше

модернізує, насамперед, звучання першоджерела – адаптує його до сучасних умов виконання та доступних засобів інтерпретації, інструментарію тощо.

У транскрипціях, інтерпретаційний діапазон яких значно масштабніший за редакційний, втручання до стилістики оригіналу та, відповідно, до стилю його автора, навпаки, є показовим.

І редакція, і транскрипція мають на меті поглиблений, докладний, вичерпний розгляд та оцінку інтонаційної концепції твору-об'єкта – звуковисотної спрямованості інтонацій, інтонаційно-синтаксичного розгортання тощо. Значне місце в цьому займає фактура. Проте, частка її участі в них різна, що стає вирішальним у визначенні їх понятійних меж.

Провідним засобом фактурного переінтонування у редакціях є *артикуляція* (співвідношення дискретності та сполученості звучання тощо), іноді – ритмо-групування, які входять до кола виконавських засобів інтерпретації. Проте, артикуляція, як відомо, є лише одним із засобів фразування. Отже, тут переважають виконавські, а не композиторські детермінанти у фактурі.

Роль артикуляції та ритмо-групування є досить значною і в транскрипційному фактурному розвитку першоджерела. Це знов таки вказує на реальний зв'язок композиторської та виконавської інтерпретацій як проявів єдиної сфери співтворчості. Натомість, у транскрипціях артикуляційні прийоми співдіють власне з фактурно-динамічними – функціональною диференціацією фактурних компонентів, фактурним малюнком, щільністю тощо. Адже сполучення фактурних компонентів мають власний сенс, внутрішню логіку і закономірності, тобто якісну сторону, і в цьому споріднені якості інтонаційній, фактично утворюють власну якісно-фактурну інтонацію. Остання, за аналогією інтонації синтаксичній, має свої фактурні тяжіння або контрасти. Звідти стає зрозумілим, чому редактори приділяють підвищену увагу індивідуально-авторській фактурі першоджерела як важливій складовій його композиційного змісту, а оригінал прагнуть нотувати у тому вигляді, в якому він фактурно регламентований самим автором, зберігаючи у такий спосіб особливості будови чужого твору.

Зокрема, Бузоні у коментарі до свого потного видання «Добре темперованого клавіру» (тут і далі йдеться про Й. С. Баха) погоджується з думкою Г. Рімана щодо бахівського циклу: «Центр ваги обробки полягає в аналітичному фразуванні та членуванні» [5, с. 15]. Власне поняття «редакція» піаніст передає німецьким словом «Fassung», в значення якого вкладає і момент редагування, і спосіб викладу. Отже, редактор, який намагається підвищити або послабити певні виразні сторони музичного твору, одним з діючих засобів художньої інтерпретації вважає фактуру, зокре-

ма, фразування і групування. Вони і стають точкою перетину в порівняльному аналізі редакцій і транскрипцій, розкривають якісні аспекти художньої інтерпретації музичного твору, виявляють деякі споріднені механізми між даними видами творчості. Проте, різними тут є характер і масштаби таких втручань, адже транскриптор вносить до першоджерела значно більші фактурні зміни, через які ми і спостерігаємо поведінку системи твору взагалі, будь-яких його інтонаційних процесів.

На зв'язок фактурних і інтонаційних процесів в художній інтерпретації вказують самі автори видань. Зокрема, той же Бузоні пропонує для кращого розуміння виконавцем оригінального характеру звучання відповідні способи викладу чужого матеріалу, підкреслюючи у такий спосіб ті чи інші інтонаційні елементи у творі. Дані фактурні вправи редактор випишує окремо у вигляді приміток і називає їх транскрипціями, іноді – аранжуванням та індивідуальною обробкою, новим способом викладу чужої п'єси.

Щодо принципового значення для редакторської обробки твору фразувально-го чинника та характеру структурування звукових комплексів додамо наступне – для редактора важливим є збагнення першоджерельної логіки музичного руху, саме вона і скеровує редактора в його інтерпретації твору. Наприклад, Барток, аналізуючи цю логіку в поліфонії Баха, звертає увагу на часту розбіжність метричного і фразувального факторів, називає це зміною, зсувом такту, «уявним» тактом, коли реальний такт утворює сама структура фрази, а не тактова риса [1, с. 113].

Отже, вважаючи фактурний аспект найважливішою складовою інтерпретації, редактори розглядають через нього будь-які процеси у творі, так само, як в транскрипціях трансформація фактурного параметру дорівнюється зміні стану оригінальної системи.

Транскрипція наче успадковує досвід «аналітичних редакцій» (Г. Ріман) в обробці інтонаційних якостей першоджерела, змінюючи також і самі звукові структури.

Нотно-текстологічні невідповідності оригіналу у виконавських редакціях, якщо вони є, переважно пов'язуються з динамічними процесами оригінальної форми, природно довершують їх. В транскрипціях нотно-текстологічні невідповідності оригіналу виникають там, де за логікою розвитку оригінальної форми їх могло б і не бути, хоча ці зміни в цілому можуть збігатися з оригінальними формоутворюючими процесами – отже, зміни стану системи першоджерела є транскрипційним методом.

Іноді обидва жанри зовні зближуються: транскрипції демонструють текстологічну (і концептуальну) узгодженість з оригіналом, а редакції, навпаки, текстологічно відхиляються від нього (у разі уточнень, коректувань). Проте, в перших на-вряд чи не головним фактором розпізнання транскрипційного методу є *реальна*

фактурно-інтонаційна розбіжність із системою першоджерела, у других переважає відповідність. Варто привести наступну енциклопедичну думку: «...у подібних доповненнях неминуче відбиваються ... особистий смак редактора, його музична підготовка, приналежність його до певної виконавської школи і т. п. Отже, така редакція певною мірою наближується до транскрипцій» [17, сс. 582—583].

Дійсно, у тій мірі, в якій оригінальна система набуває яскравих рис індивідуального редакторського стилю, що певним чином відбивається на цілісному композиційно-семантичному рівні, воєна фактично унаочнює наявність композиторської інтерпретації, композиторських чинників у фактурі. Як приклад – перелічені вище редакції-сюїти, де спостерігаються зміни оригінальних фактурно-інтонаційних та щільнісних характеристик.

Названі редакції-сюїти – «*Моцартіана*» П. Чайковського, «*Шопеніана*» О. Глазунова та «*Лістіана*» Д. Рогаль-Левицького – по-перше, використовують матеріал чужих творів (відповідно – В. А. Моцарта, Ф. Шопена, Ф. Ліста), що розуміються транскрипторами як готова композиційна модель для інтерпретації. По-друге, механізми інтерпретації тут діють як система збереження одних й трансформації інших оригінальних музичних параметрів, складний синтез яких забезпечує пізнаваність оригіналу, з одного боку, та його оновлення – з іншого. По-третє, більш-менш строге відношення в сюїтах до музичної системи першоджерела не виключає наявність транскрипційного методу (та реалізацію, зокрема, його строгого різновиду). Ще раз підкреслимо, що головна риса останнього полягає у здійсненні *системи змін* в оригіналі, які впливають на його композиційну семантику, а звідти й оновлюють його *цілісність*.

Якщо таку систему змін у названих сюїтах представити диференційовано по інтонаційно-виразних сферах у творі, то її складають:

– у мелодиці, при утриманні її звуковисотної сторони, випадки мікроінтонаційних перетворень з метою корекції вихідного голосоведіння і підкреслення його нових виразних сторін; виявлення в одноголосі кількох прихованих ліній («субфактури» – термін М. Скребкової-Філатової [20, с. 207]) та їх реалізація у вигляді нових контрапунктів та, навпаки, знайдення і реалізація в багатоголосі (наприклад, у гармонічних фігураціях) прихованої мелодики; створення власних контрапунктів, інтонаційно близьких до оригінальної мелодики, іноді навіть таких, що заміщають оригінальні (наприклад – шопенівські у «Ноктюрні з «Шопеніани» Глазунова) – всі ці тенденції в цілому спрямовані на мелодизацію ткапини, висвітлення в останній мелодико-лінійній сторони;

– у гармонії, при збереженні вихідної логіки гармонічного процесу, послідовності функцій, випадки перегляду гармонічної пульсації – ритму

зміни гармоній, їх фонізму – звуковисотних якостей самих вертикальних побудов, акордової структури, розташування, гармонічної інтонації – це рівень мікроінтонаційних змін, а також написання гармонічного супроводу до одноголосся, додавання гармонічних тонів в акордові структури для повноти звучання гармонії, що часто обумовлюється пристосуванням фортепіанного твору до акустично-виразних умов оркестру;

– з точки зору тематичних функцій матеріалу – корекція функціональної значимості тематичних елементів, інтерпретація в них якостей константності та змінності, яка, в свою чергу, впливає на формотворчі процеси через перерозподіл основних та другорядних тематичних функцій, а також вона змінює певні сторони композиційної логіки і драматургії твору; іноді, на першому масштабному рівні форми (рівні мотивів і фраз) звуковий матеріал по-новому структурується. Ці прийоми мотиво- та фразоутворення є методами тематичної роботи (темоутворення і формоутворення), тематичної обробки першоджерела та порушують питання семантики елементів форми, їх тематичного «навантаження», суто індивідуального в кожному окремому зразку;

– зрештою, якщо всі ці тенденції «перекласти» на площину *фактурних відношень*, то очевидними тут стають нове комбінування фактурно-структурних компонентів, надання первісному одноголосся протилежної багатоголосої якості, гомофонії – поліфонічної, посилення вихідного мелодичного компоненту через споріднену фактурну якість мелодичного в інших голосах (фактурні тяжіння, спорідненість, відштовхування), що матеріалізується у контрапунктах, підголосках, вторах, або протиставляється вертикальним побудовам тощо.

Через нову темброво-фактурну драматургію здійснюється інтерпретація вихідної композиційної якості. Приклад – динамізація форми шляхом фактурного варіювання тематизму, який в оригіналі ніякої трансформації не має, у тому числі фактурної: Полонез з «Шопеніани» – ускладнення початкового експозиційного типу викладу в матеріалі А1 (перший розділ), замість експозиційних рис, надає йому розробковий характер, впливаючи вже на драматургію твору.

До названих особливостей інтерпретації цих творів додамо також широко застосовані в них оркестрові фонічні ефекти, зокрема, тремоло, тирати та інші, у тому числі, артикуляційні засоби, що підкреслюють жанрово-характеристичну спрямованість фактурного розвитку.

Ці інтерпретаційні нововведення набувають в даних прикладах системного характеру, який призводить до виникнення на базі оригіналу нової художньої цілісності, нової стильової єдності музичних компонентів.

Оскільки основні висновки нами вже були зроблені, коротко **резюмуємо**, що

специфіку художньої інтерпретації музичного твору у разі досить поширеної творчої практики транскрибування, перекладання та редагування чужих творів виявляє компаративний метод аналізу. Нашу увагу звернено саме на цілісну поведінку системи першоджерела при її інтерпретації, де показником такої цілісності обирається, насамперед, просторово-часовий контекст, визначений нами як інтонаційна фактура. Адже саме в інтонаційному аспекті вона виявляє своє стилістичне забарвлення, стає репрезентантом і стилю, і жанру, які проявляють себе через неї. Проте їхня дія тут є скоріше різноспрямованою, діалектичною, оскільки жанр у фактурі відбиває власні константні моменти, а стиль, навпаки – неповторність і унікальність у трактуванні цієї жанрової константи. Переважаючи на фактурно-інтонаційному рівні, жанр і стиль утворюють певний комплекс, який здатен генерувати новий статус жанрових формацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барток Б. *От редактора [Текст]* / Бела Барток // Бах Й. С. *Хорошо темперированный клавир : Для ф-п. в 2 руки* / [ред. Б. Барток]. — Будапешт : Муз. изд-во, [б. г.]. — Т. I. — 343 с.
2. Благой Д. Д. *Гольденвейзер-редактор и проблемы музыкальной текстологии [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствovedения : 17.00.02* / Благой Дмитрий Дмитриевич. — М., 1971. — 29 с.
3. Борисенко М. *Транскрипція як різновид композиторської інтерпретації: типологічні ознаки та дефініція [Текст]* / М. Борисенко // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* / [Ред. О. Г. Роценко, Л. В. Шаповалова]. — Харків : ХДУМ, 2006. — Вип. 17. — С. 209—223.
4. Борисенко М. Ю. *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03* / Борисенко Марія Юрївна. — Харків, 2005. — 17 с.
5. Бузони Ф. *Клавир хорошего строя Й. С. Баха. От редактора [Текст]* / Ф. Бузони // Бах Й. С. *Клавир хорошего строя : Для ф-п. в 2 руки* [ред. Ф. Бузони]. — М.-Л. : Гдс. муз. изд-во, 1941. — Т. I. — С. 1—16.
6. Голлоб М. *Транскрипції музичних творів у ХІХ ст. Спроба типології на прикладі творів Фридерика Шопена [Текст]* / М. Голлоб // *Фридерик Шопен : зб. наук. пр.* — Львів : СПОЛОМ, 2000. — С. 201—222.
7. Давыдов Н. *Методика переложений инструментальных произведений для баяна [Текст]* / Н. Давыдов. — М. : Музыка, 1982. — 173 с.
8. Евдокимова Ю. К. *История полифонии. Вып. 1. : Многоголосие средневековья. X — XIV вв. [Текст]* / Ю. К. Евдокимова — М. : Музыка, 1983. — 454 с.
9. Жарков О. М. *Художній переклад в музиці: проблеми і рішення [Текст] : автореф. дис... канд. мистецтв. : 17.00.02* / Жарков Олександр Миколайович. — К., 1994. — 19 с.
10. Игнатченко Г. И. *О динамических процессах в музыкальной фактуре [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствoved. : 17.00.02* / Игнатченко Георгий Игоревич. — К., 1984. — 25 с.
11. Кириллова М. И. *Песни Шуберта в фортепианной транскрипции Листа (инструменталь-*

- ное воплощение и исполнительская трактовка) [Текст] : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Кириллова М. И. — Л., 1974. — 20 с.
12. Ломоносова Н. О. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтерпретації [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Ломоносова Наталія Олександрівна. — К., 1998. — 24 с.
 13. Магазинник М. Д. Фортепианная редакция как проблема стиля (на материале сонат Бетховена в редакции Г. Бюлова) [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / М. Д. Магазинник. — М., 1985. — 22 с.
 14. Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна, Моцарта и проблемы стиля интерпретации [Текст] / А. Меркулов // Музыкальное исполнительство и педагогика : история и современность : сб. ст. / [сост. Т. А. Гайдамович] : Моск. гос. консерватория. — М. : Музыка, 1991. — С. 155—188.
 15. Меркулов А. «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена [Текст] / А. Меркулов // Как исполнять Бетховена : сб. ст. / [сост. А. В. Засимова]. — М. : Классика - XXI, 2003. — С. 163—193.
 16. Музыкальная энциклопедия [в 6-ти тт.] [Текст] / [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1978. — Т. 1. А - Гонг. — 1070 с., ил.
 17. Музыкальная энциклопедия [в 6-ти тт.] [Текст] / [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1978. — Т. 4. Окунев - Симович. — 976 с., ил.
 18. Прокина Н. В. Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра [Текст] : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Прокина Наталья Владимировна. — М., 1989. — 21 с.
 19. Руденко В. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации [Текст] / В. Руденко // Музыкальное исполнительство. — М. : Музыка, 1979. — Вып. 10. — С. 22—56.
 20. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке [Текст] / М. Скребкова-Филатова // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / [ред. коллегия М. Е. Тараканов и др.] — М. : Сов. композитор, 1975. — Вып. 3. — С. 164—197.
 21. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров [Текст] / О. Соколов // Проблемы музыки XX века : сб. науч. ст. — Горький : Волгоятское книжное изд-во, 1977. — С. 12—58.
 22. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю [Текст] : навч. посібник / С. В. Шип. — К. : Заповіт, 1998. — 368 с.
 23. Czerny C. Vorwort [Text] / Carl Czerny // Bach J. S. Das Wohltemperierte Klawier : Für das Klawier in 2 Hände // [red. C. Czerny]. — Leipzig : Peters, o.h. — T. I. — S. 3.
 24. Jena G. Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen [Medien Kombination] [Text] : die Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach; Gedanken und Erfahrungen eines Interpreten / Günter Jena. — Eschbach : Eschbach, 2000. — 158 S., 2 Audio-CD.
 25. Martinsen K. A. Nachwort [Text] / K. A. Martinsen // Beethoven L. Sonaten : Für das Klawier in 2 Hände / [red. K. A. Martinsen]. — Leipzig : Peters, 1963. — T. I. — S. 258.
 26. Weiner L. Vorwort [Text] / L. Weiner // Beethoven L. Sonaten : Für das Klawier in 2 Hände / [red. L. Weiner]. — Budapescht : Senemikiado, 1963. — T. I. — S. 4.

КОММУНИКАТИВНАЯ СПЕЦИФИКА СТРУННОГО КВАРТЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ЙОЗЕФА ГАЙДНА

Статья посвящена проблеме эволюции струнного квартета в творчестве Й. Гайдна. Рассматриваются вопросы коммуникативной специфики жанра, формирования инструментального состава струнного квартета, особенностей фактурной организации, обозначенной как квартетность.

Наталія Данченко. Комуникативна специфіка струнного квартету в творчості Йозефа Гайдна. Стаття присвячена проблемі еволюції струнного квартету в творчості Й. Гайдна. Розглядаються питання комуникативної специфіки жанру, формування інструментального складу, особливостей фактурної організації, визначеної як квартетність.

Nataliya Danchenko. The communicative specifics of string quartette in creative activity of Joseph Haydn. The article is dedicated to problem to evolutions of the string quartette in creative activity of Y. Haydn. It discusses questions of communication specifics of the genre, shaping the instrumental composition of the string quartette and particularities of invoiced organization, marked as quartette writing.

Йозеф Гайдн занимает особое место в истории музыкального искусства. Именно в его масштабном и многогранном творчестве сформировались жанры и формы, ставшие образцами для многих поколений композиторов. Важное место в ряду жанров, приобретших в музыке Гайдна классическую стройность и завершенность, занимает струнный квартет.

Во многих исследованиях, посвященных классической эпохе, присутствует утверждение, что Гайдн является родоначальником струнного квартета. «Классический струнный квартет, – пишет Г. Аберт, – основы которого, в сущности, заложил Гайдн, – последнее и наиболее тонкое достижение великого стилистического перелома, совершившегося в XVIII веке» [1, с. 155]. И. Польская в работе «Камерный ансамбль: история, теория, эстетика» указывает, что «Рождение жанра классического струнного квартета традиционно связывается прежде всего с именем Гайдна» [8, с. 136]. Б. Левик, говоря о струнном квартете, отмечает, что Гайдн «привел этот жанр камерного ансамбля к классическому совершенству» [6, с. 129]. Однако авторы редко уделяют внимание самому процессу кристаллизации типичных черт жанра. Квартет в творчестве композитора претерпел значительную эволюцию, развиваясь от первых произведений для струнных инструментов ор. 1 до зрелых квартетных сочинений. Таким образом, можно наблюдать постепенное и не всегда прямолинейное становление специфических жанровых признаков квартета.

Цель настоящей статьи – выявление вектора эволюции струнного квартета в творчестве Гайдна.

Для решения поставленной задачи необходимо выделить определяющие черты

жанра, среди которых первостепенное значение имеет фактор коммуникативности.

Коммуникативное направление музыковедческих исследований связано, прежде всего, с проблемой существования музыкального произведения в социуме, основные этапы которого фиксирует триада «композитор – исполнитель – слушатель». Однако не менее важным аспектом музыкальной коммуникации являются взаимоотношения внутри исполнительского коллектива, которые формируются в процессе совместного музицирования. Данная проблематика особенно актуальна для ансамблевых сочинений, в которых коллективность исполнения обуславливает особую духовно-психологическую многомерность творческого акта.

Под коммуникативностью мы понимаем специфическое качество равноправия и тесной взаимосвязи, которое, объединяя участников исполнительского коллектива, проецируется на квартетные голоса. Последним свойственны, с одной стороны, относительная самостоятельность и интонационная индивидуализированность, а с другой – четко определенная роль в структуре целого.

Именно присущая жанру коммуникативность в первую очередь обращает на себя внимание как профессиональных музыкантов, так и любителей музыки. Стендаль называет квартеты Гайдна «беседой четырех умных людей» [цит. по: 8, с. 244], Аберт же сравнивает данный жанр с общением в семейном кругу: «Четыре инструмента, близкие по происхождению и характеру, но разные по индивидуальностям, подобны членам высокообразованной семьи, каждый из которых соответственно его своеобразию выражает свойства всего рода» [1, с. 155].

Струнный квартет, выросший из домашнего музицирования, генетически связан с взаимодействием людей посредством музыки. Профессиональный квартетный коллектив сохраняет объединяющую его участников ауру духовной общности, эмоциональной взаимосвязи и дружественной поддержки. Р. Давидян отмечает, что струнному квартету как ансамблю исполнителей присуща определенная психологическая атмосфера, связанная с постоянным ощущением партнера. «Обостренное чувство ансамбля, – пишет исследователь, – это своеобразное ощущение, в котором органично сочетается способность улавливать, воспринимать не только музыкальные намерения, но и, что не менее важно, чисто психологические импульсы, которыми пронизана, насыщена атмосфера “внутри” квартета во время процесса исполнения» [4, с. 116].

Духовное и эмоциональное единство участников квартетного ансамбля сочетается с неповторимой индивидуальностью каждого исполнителя. Подобное единство коллективного и личного определяет уникальность струнного квартета,

афористично названного Давидяном «ансамблем солистов» [4, с. 114].

Единство общего и индивидуального проецируется на музыкальную ткань квартетных произведений, которая представляет собой сочетание относительно самостоятельных, интонационно индивидуализированных голосов, движение которых подчинено строгим нормам гомофонного склада. Взаимодействие четырех равноправных голосов является атрибутивным признаком жанра струнного квартета. Такая фактурная организация получила название «квартетное письмо» или «квартетность».

На наш взгляд, квартетность – это реализация принципа коммуникативности на уровне музыкальной ткани произведений данного жанра. Квартетное письмо, приобретшее в музыке Гайдна свой классический облик, является особым способом фактурной организации, для которого характерна самостоятельность средних голосов и баса, принимающих одинаковое участие в развитии музыкальных тем.

Попытаемся выявить вектор эволюции квартетного письма в творчестве композитора.

Первые произведения Гайдна для струнных инструментов, созданные в 1755 г. (ор. 1—3), назывались «Кассациями», «Дивертисментами», «Ноктюрнами». В них еще не установились четырехчастный цикл и сонатная форма. В данных сочинениях, а также в квартетах ор. 9 и ор. 20, средние голоса занимают, в целом, подчиненное положение. Их движение чаще всего детерминировано необходимостью соблюдения норм классической гармонии и голосоведения.

В главной теме первой части квартета ор. 20 № 4 (тт. 21-22) в средних голосах происходит взаимное перемещение тонов доминантового квинтсектаккорда, а во второй части данного квартета (т. 2) сопровождающие голоса образуют на слабой доле такта уменьшенный вводный терцквартаккорд, который обрамляется тоническим сектаккордом. Это вспомогательное созвучие введено Гайдном для соблюдения правил классической гармонии, однако выразительность восходящих интонаций средних голосов, звучащих напряженно и насыщенно, придает музыкальной теме индивидуализированный облик.

Важной вехой в развитии средних голосов становится исполнение мелодического голоса второй скрипкой в побочной теме первой части квартета ор. 20 № 6 (тт. 78-82). В партии первой скрипки при этом звучит виртуозный пассажный материал, что делает её формальным лидером квартета. Фактическим лидером при этом является вторая скрипка, выполняющая функцию главного голоса.

Равноправие голосов подчеркивают и используемые Гайдном приемы имитационной полифонии, такие как каноны, имитации, фугато. В форме фуги написаны отдельные части циклов, например, финалы квартетов ор. 20 № 2 и ор. 20 № 5.

Следующий квартетный опус Гайдна создан через шесть лет после ор. 20.

Ор. 33 – это так называемые «русские» квартеты, посвященные князю Павлу. В своих письмах Гайдн назвал данные произведения сочиненными «в совсем новой, особенной манере» [5, с. 154]. По замечанию Ю. Кремлева, «внешне эта новая манера проявляется в замене менуэта на scerzandi. Но суть не в этом, а в том, что в «русские» квартеты Гайдн переносит громадные достижения своих симфоний и сонат 70-х годов» [5, с. 154]. В квартетах ор. 33 средние голоса начинают играть важную роль в структуре музыкальных тем. Именно средним голосам композитор поручает исполнение некоторых открывающих и завершающих темы мотивов.

Строгое равноправие всех четырех голосов при гомофонной фактуре можно наблюдать в ряде квартетов ор. 64. В произведениях данного опуса «утверждается развитый квартетный стиль, где все голоса живут своей жизнью, сливаясь в стройно организованное целое» [3, с. 166]. Например, в квартете ор. 64 № 5 («Жаворонок») главная тема первой части излагается в партиях второй скрипки, альты и виолончели. И только в конце экспозиционного периода (т. 8) к ним подключается первая скрипка, принимая функцию мелодического голоса. Однако при этом сопровождающие голоса остаются важными, так как они выдвигаются на первый план при звучащем звуке в партии первой скрипки (тт. 9, 13, 20, 21).

В квартетах, созданных Гайдном после ор. 64, индивидуализация средних голосов становится правилом и осуществляется с помощью различных средств и приемов. Перечислим некоторые из них.

1. *Средние голоса подчеркивают мелодическую выразительность темы, дублируя интонации главного голоса.* В коде второй части квартета ор. 76 № 2 (тт. 62-63) нисходящие секундовые интонации главного голоса в партии первой скрипки сопровождаются дублирующим голосом в партии второй скрипки. Однако средний голос не ограничивается секстовым удвоением, усиливая выразительность мелодии восходящей секундовой интонацией. В дальнейшем (тт. 63-64) мелодический голос перемещается в партию второй скрипки, тогда как в партии первой скрипки звучат стремительные восходящие пассажи.

2. *Средние голоса включают семантически значимые мотивы.* Так, например, в главной теме первой части квартета ор. 76 № 3 («Кайзер-квартет») восходящая пунктирная интонация, определяющая активный и энергичный характер темы, впервые появляется в партии второй скрипки (т. 5), и только после этого подхватывается первой скрипкой, альтом и виолончелью (тт. 6-7).

Высокую степень индивидуализации средних голосов демонстрирует побочная тема первой части данного квартета (тт. 13-17). В тт. 14-15 мотивы темы звучат в партии альты, к которому в тт. 15-16 подключается «молчавшая» ранее

виолончель. Голоса скрипок, исполняющих изысканный дуэт, насыщены хроматическими интонациями. При этом в партии первой скрипки сильная и относительно сильная доли сглаживаются за счет синкоп, а слабые подчеркнуты короткой трелью. Побочная тема заключает в себе хрупкий и возвышенный образ, контрастирующий активному напору главной темы. Хрупкость и изящество образа передаются с помощью преобладания высокого регистра скрипок, паузирования в партии виолончели, смягчения сильной доли, хроматизмов и трелей.

3. *Ритмическая индивидуализация средних голосов чаще всего осуществляется за счет несовпадения акцентов.* В главной теме финала квартета ор. 64 № 4 (тт. 1-3) голоса дифференцируются по вертикали путем несовпадения ритмических акцентов в партиях первой скрипки и виолончели, с одной стороны, и в партии второй скрипки и альты, с другой стороны. Сильная доля в партии виолончели подчеркивается за счет низкого регистра, а в партии первой скрипки – за счет форшлага. В средних голосах, напротив, относительно сильная доля акцентируется с помощью долгих длительностей.

Ритмическая дифференциация средних и крайних голосов присутствует в финале квартета ор. 76 № 2 (тт. 37-40), где двухдольная пульсация в партиях первой скрипки и виолончели контрастирует с синкопой в партиях второй скрипки и альты. В тт. 114-121 присутствует своего рода ритмический контрапункт: пульсация в партии виолончели сочетается с синкопой в партии альты, двузвучным мотивом, дробящим сильную долю, в партии второй скрипки и ямбическим мотивом, подчеркивающим слабую долю, в партии первой скрипки.

4. *Тематическая индивидуализация средних голосов* присутствует в главной теме финала квартета ор. 76 № 1 (тт. 6-8). Тема, воплощающая ярко выраженное комическое начало, включает два семантически контрастных мотива: предваряемый триолью активный мотив, который движется по звукам аккорда, и троекратно повторяющийся нисходящий секундовый мотив, начальный звук которого подчеркнут трелью. Заключительное проведение второго мотива звучит утрированно долго – целый четырехдольный такт, а его начальный звук подчеркнут не только трелью, но и форшлагом. Тема звучит в аккордовом изложении всех четырех голосов. Утрированно долгий мотив расширяет её структуру до пяти тактов. Второе проведение темы (тт. 6-12) демонстрирует семантическое расслоение голосов. Активный мотив темы звучит в партии альты (тт. 6-8), а преувеличенно скорбный, представленный нисходящим движением *legato*, – в партиях скрипок.

Тематическую индивидуализацию средних голосов можно наблюдать в зоне побочной партии первой части квартета ор. 76 № 3 (тт. 20-21), где подчеркнутые

трелью мотивы побочной темы (партии первой скрипки, альты и виолончели), семантически модифицированные за счет *sforzando*, сочетаются с энергичным пунктирным мотивом главной темы (партия второй скрипки).

Вторая часть квартета ор. 76 № 3 представляет собой вариации на тему гайдновской «Песни кайзеру». Тема трактована композитором в возвышенно-хоральном духе. В каждой из четырех вариаций мелодия песни проводится одним из четырех инструментов: второй скрипкой в первой вариации, виолончелью во второй вариации, альтом в третьей вариации и первой скрипкой в финальной четвертой вариации. Наиболее возвышенной и утонченной является музыка первой вариации, в которой звучит дуэт двух скрипок на фоне паузирования остальных голосов. Вторая скрипка в сочном, насыщенном среднем регистре исполняет мелодию, а первая скрипка плетет изысканное кружево фигураций в высоком регистре.

Наряду с индивидуализацией средних голосов в квартетах Гайдна происходит и кристаллизация функции баса. По мнению Аберта, струнный квартет приобрел свой классический облик только тогда, когда «басовый голос полностью преодолел характер прежнего *continuo* и стал организовываться подобно остальным голосам» [1, с. 138]. Действительно, история становления инструментального состава струнного квартета, так же как и квартетного письма, тесно связана с генерал-басом и постепенным отказом от его использования.

Начальный этап кристаллизации струнного квартета приходится на первую половину XVIII в. Данный период развития ансамблевых жанров характеризуется незакрепленностью инструментальных составов и тембровой нестабильностью. Четырехголосные сочинения, принадлежащие перу Дж. Самmartини, Я. Станица, Ф. Рихтера, Г. Телемана и других композиторов раннеклассического периода, еще не были произведениями для струнного квартета, так как исполнялись в сопровождении *basso continuo*. Они носили такие названия как «*sonata a quarto*», «*sinfonia a quarto*», «*sonata a quatro senza cembalo*».

Во второй половине XVIII в. цифрованный бас стали записывать гораздо реже, однако практика его исполнения была все так же распространена. А. Эйштейн указывает, что «еще в начале 90-х годов Гайдн «аккомпанировал» в Лондоне своим симфониям на *чембало*» [9, с. 172]. Исполнение струнного квартета также часто сопровождалось *basso continuo*. В 1770 г. аббат Г. Фоглер писал: «В Италии нередко злоупотребляют сопровождением на клавире <...>. Его звук недостаточно гибок в сочетании с квартетом <...>; если играет квартет, то фортепиано излишне, более того – вредно» [цит по: 7].

Музыкальной науке точно не известно, на каком этапе эволюции квартетного творчества Гайдн отказался от записи и исполнения генерал-баса. Известен лишь факт издания в 1783 г. в Лондоне квартетов op. 33 с партией *basso continuo* [7].

Изучение виолончельных партий гайдновских квартетов позволило проследить, как менялось отношение композитора к данному инструменту и его функции в фактурной организации произведений.

Согласно мнению Н. Арнокура, в музыкальной теории XVIII в. инструменты дифференцировались на орнаментальные и фундаментальные. Виолончель относилась к так называемым орнаментальным инструментам, которые исполняли мелодические голоса. Партия генерал-баса, напротив, сочинялась для фундаментальных инструментов, к которым принадлежали клавесин, верджинал, чембало, а также лютия, гитара и арфа. Однако в партию *continuo* иногда включались и орнаментальные инструменты, в частности, виолончель. Чаще всего такое включение имело место в оперных ариях. Данная традиция берет начало в *dramma per musica*, в рамках которой зародилась и подверглась первоначальному осмыслению техника генерал-баса. Как указывает Арнокур, декламационная вокальная партия «сопровождалась лишь одним фундаментальным инструментом, так как искусство исполнителя *continuo* не должно было отвлекать слушателя от слов <...>; в ариозных и ариеподобных формах в исполнении *continuo* нередко участвовали дополнительные орнаментальные инструменты» [2, с. 41—42].

Согласно традициям эпохи, ранние квартеты Гайдна сопровождалась звучанием *basso continuo*. В тех случаях, когда к нему присоединялась виолончель, её партия содержала, в основном, длящиеся звуки, являющиеся опорными тонами аккордов. Организованный таким образом басовый голос встречается в некоторых квартетах op. 20 и op. 33. В разработке первой части квартета op. 20 № 1 (партия первой скрипки) звучит драматичная нисходящая секундовая интонация, включающая шестую низкую ступень, а в сопровождающих голосах – выдержанная цельный такт гармония уменьшенного септаккорда (т. 85). Во второй части квартета op. 20 № 2 (тт. 34-40) и во второй части квартета op. 33 № 5 (тт. 1-5; 10-19) разделы, отмеченные ремаркой *cantabile*, содержат распевную мелодию в партии первой скрипки, красочные фигурации в средних голосах и четкую гармоническую поддержку в виде основного тона аккорда в партии виолончели. Интересно, что во всех подобных случаях жанровой основой тематизма является декламационность (как в первой части квартета op. 20 № 1) или ариозность, подчеркнутая ремаркой *cantabile* (например, вторые части квартета op. 20 № 2 и op. 33 № 5). Данный факт может служить косвенным свидетельством того, что трактовка генерал-баса в струнных квартетах восходит к оперным традициям.

В зрелых квартетных опусах партия виолончели приобретает большую подвижность и самостоятельность. Это позволяет предположить, что использование *basso continuo* здесь уже носило характер *ad libitum*. И все же возможно, что, не будучи записанным, цифрованный бас мог подключаться к звучанию струнных квартетов и в более поздних сочинениях композитора.

Следует указать также, что особую роль средние голоса и бас играли в третьих частях квартетных циклов – Менуэтах. Здесь композитор часто поручает главный голос альту или виолончели, подчеркивая тем самым их характеристичное звучание, направленное на выражение комического начала. Например, в трио Менуэта из квартета ор. 76 № 5 (тт. 1-12, 21-28) мелодический голос, имеющий характер деревенского лендлера, сопровождается практически непрерывным звучанием «круговой» интонации в партии виолончели. Остинатный басовый голос придает теме трио таинственный и даже несколько мрачный оттенок. Напряженность подчеркивается также акцентированием доминантового тона *a* в партиях первой скрипки и альты (тт. 7-10).

Представленная характеристика эволюции квартетного творчества Гайдна демонстрирует постепенную кристаллизацию квартетного письма и позволяет сделать **вывод** о том, что движение творческой мысли композитора направлено от вспомогательной роли средних голосов, выполняющих функцию заполнения аккорда, и пассивного *basso continuo* к интонационно индивидуализированным, насыщенным мелодической выразительностью голосам, дополняющим основную интонационную идею, выраженную в главном голосе.

Завершить статью хотелось бы словами Германа Аберта. Они относятся к квартетам Моцарта, но вполне правомерны и по отношению к зрелым квартетным опусам Гайдна: «в каждом голосе – своя мелодическая жизнь, каждый голос не только поддерживает верхний, но комментирует сказанное им, словно выражая реакцию, вызванную главной мыслью в душах остальных исполнителей» [1, с. 156].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт [Текст] : [монография в 2-х ч. 4-х кн.] / Герман Аберт ; [пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы]. — [4-е изд.]. — М. : Музыка, 1989. — Ч. 2 кн. 1. — 496 с., нот.
2. Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди [Текст] / Николаус Арнонкур. — М. : Классика-XXI, 2005. — 278 с.
3. Гивенталь И. А., Шукина-Гингольд Л. Д. Музыкальная литература. К. Глюк, Й. Гайдн, В. А. Моцарт [Текст] : [учебное пособие] / Ирина Александровна Гивенталь, Любовь Давыдовна Шукина-Гингольд. — М. : Музыка, 1984. — Вып. 2. — 480 с., нот.
4. Давидян Р. Р. Квартетное искусство. Проблемы исполнительства и педагогики [Текст] /

- Рафаэль Рубенович Давидян. — М. : Музыка, 1984. — 296 с.
5. Кремлев Ю. А. Йозеф Гайдн [Текст] / Юлий Анатольевич Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 318 с.
 6. Левик Б. В. История зарубежной музыки [Текст] : [учебник] / Борис Вениаминович Левик. — [4-е изд.]. — М. : Музыка, 1989. — Вып. 2. — 268 с.
 7. Полифония в квартетах Гайдна [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.mirrrobot.com/work/work_7343.html.
 8. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика [Текст] : [монография] / Ирина Ильинична Польская. — Харьков : Харьковская академия культуры, 2001. — 396 с. : ил.
 9. Эйнтштейн А. Моцарт. Личность. Творчество [Текст] ; [пер. с немец. Е. М. Закс ; ред. Е. С. Черной] / Альфред Эйнтштейн. — М. : Музыка, 1977. — 453 с.

УДК 78.071.1: [785.73: 786.2]

Лидия Соколова

ФОРТЕПИАННЫЕ ТРИО ГАЙДНА В КОНТЕКСТЕ ЕГО ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

В статье рассматриваются специфические особенности, композиционно-драматургические, ансамблевые закономерности фортепианных трио Гайдна, определяется их место в творчестве композитора.

Лідія Соколова. Фортепіанні трио Гайдна в контексті його творчого спадку. В статті розглядаються специфічні особливості, композиційно-драматургічні, ансамблеві закономірності фортепіанних трио Гайдна, визначається їх місце в творчості композитора.

Lydia Sokolova. Piano trios of Haydn in his creative legacy context. In the article specific features, composite-dramaturgic and ensemble laws of piano trios of Haydn are considered, their place in works of the composer is determined.

Постановка проблемы. Фортепианные трио составляют значительную часть музыкального наследия Гайдна. Уступая по количественному показателю его симфониям и струнным квартетам, в качественном отношении они в полной мере отвечают общестилевому понятию гайдповского инструментализма. Настойчивость, с которой первый венский классик разрабатывал этот жанр, многочисленность представляющих его образцов также свидетельствуют о том, что жанр трио не был «побочной линией» деятельности композитора либо её периферией, но, напротив, постоянно находился в творческом активе автора на протяжении несколь-

ких десятилетий. И всё же, в общественном сознании и исследовательской мысли авторитет Гайдна в этой жанровой сфере явно уступает его славе «отца» симфонии и создателя классических образцов струнного квартета. Возникает необходимость научного осмысления феномена гайдновских фортепианных трио.

Степень изученности вопроса. В учебной литературе, фиксирующей существующую в современном музыковедении «табель о рангах», лидирующую позицию занимают гайдновские симфонии и струнные квартеты, решительно отодвигая фортепианные трио в «фон» академического знания. Примером может служить и поныне сохраняющая свое положение в вузовском учебном процессе «История зарубежной музыки» Б. Левика [8]. Если на характеристику симфоний и струнных квартетов Гайдна автор отводит не одну страницу текста, то сведения о фортепианных трио уместаются в двух абзацах. Несколько большее внимание уделяет трио Гайдна Т. Ливанова в монографическом разделе о творчестве композитора второго тома «Истории западноевропейской музыки до 1789 года» [9]. Различные жанровые сферы гайдновского инструментализма приводятся в относительное равновесие, хотя и в данном труде пропорциональное соотношение этого и других жанров оказывается явно не в пользу первого. Весьма существенной представляется оговорка исследователя, согласно которой «гайдновские трио по своему значению в творческой эволюции композитора <...> уступают его квартетам» [9, с. 392].

На фоне такого положения выделяются научные материалы, раскрывающие особенности гайдновских фортепианных трио, помещенные в монографических очерках «Музыкальная классика XVIII века» того же автора [10], где данный жанр рассматривается достаточно подробно и включен в один раздел со струнными квартетами, словно уравниваясь в правах с ними. При этом ни в одной из двух доступных русскоязычному читателю монографий – советского музыковеда Ю. Кремлёва (1972) [7] и австрийского исследователя Л. Новака (1973) [12] – жанр фортепианного трио не рассматривается, а лишь упоминается в связи с другими явлениями творчества композитора либо фактами его биографии.

В последнее время на волне возрастающего исследовательского внимания к камерно-инструментальному ансамблю и его разновидностям оживился научный интерес и к фортепианным трио Гайдна. Следует отметить соответствующие разделы содержательного труда И. Бялого, вскрывающего генезис жанра и прослеживающего историю его становления [5], статью И. Боровика, непосредственно посвященную гайдновским фортепианным трио [4], диссертацию А. Хохловой, в которой на примере анализа фортепианных трио композитора исследовательница выявляет игровую природу мышления Гайдна [17], раздел диссертации Л. Ца-

регородцевой, посвященный кристаллизации жанра камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано [18], диссертационное исследование Н. Белянской, касающееся особенностей сонатной формы камерных фортепианных сочинений Гайдна [1], монографию А. Бондурянского [3], а также отдельные замечания о трио композитора, содержащиеся в исследованиях Л. Кириллиной [6] и И. Польской [13].

Более детальную информацию о фортепианных трио дает *H. C. Robbins Landon* в своей многотомной монографии о творчестве Гайдна [22; 23] и *A. Peter Brawn* в книге, посвященной фортепианной музыке композитора [20]. Названные авторы проливают свет на малоизвестные факты из истории написания этих сочинений, на проблему их подлинности, а также распределяют их в хронологическом порядке.

Не отрицая познавательной ценности и аналитической результативности такого ракурса исследований, всё же заметим, что они не позволяют охватить данный жанр в творчестве Гайдна как относительно обособленное, самодостаточное явление в его внутреннем единстве, с точки зрения решаемых композитором художественных задач. Что, в свою очередь, не дает возможности осмысления специфики его авторской трактовки.

Цель настоящей работы заключается в изучении фортепианных трио в условиях венского классицизма и выявлении значения этого жанра в творчестве Гайдна. **В задачи** исследования входит анализ композиционно-драматургических и ансамблевых особенностей трио, что позволит пополнить научные знания о музыкальных фактах, образующих целостную картину названной культурной эпохи. **Объектом** работы избрано творческое наследие Гайдна. **Предметом** – трактовка композитором жанра фортепианного трио.

Один из первых вопросов, с которыми сталкивается исследователь, изучающий фортепианные трио Гайдна, – это проблема периодизации и хронологии сочинений этого жанра. Нет единого мнения относительно количества фортепианных трио Гайдна. И. Бялый [5] указывает на наличие 11 ранних трио, помимо общеизвестных 31, И. Боровик [4] – 38, А. Хохлова [17] – 41, *P. Barbaud* [19] – 31, *M. Huss* [21] – 41, Х. Римаан насчитывает 35 трио [14]. В издании *Peters* значится 31 образец данного жанра. Из книги Петера Брауна [20] становится известно о наличии нескольких каталогов фортепианных трио Гайдна: *Hoboken* (45 трио), *Doblinger H. C. R. Landon* (45 трио, из которых 16 – ранние), *Haydn Werke, Edition Peters* (31), и *Breithoph & Härter (David)* (31). Как отмечает П. Браун, наиболее достоверными в хронологическом отношении являются каталоги *Doblinger H. C. R. Landon* и *Haydn Werke*:

Таблица 2.1.

Key	Hob catal.	Doblinger (H. C. Landon)	Haydn Werke (Stock- meier and Becker- Glauch)	Peters Hermann	Breitkoph & Härter (David)
G	XIV:6, XVI:6	3			
C	XIV: C1	16			
G	XV:1	5	I/9	19	16
F	XV:2, XIV:2	17	I/11	26	25
G	XV:5	18	II/1	28	28
F	XV:6	19	II/2	25	23
D	XV:7	20	II/3	10	21
B	XV:8	21	II/4	24	22
A	XV:9	22	II/5	15	9
Es	XV:10	23	II/6	20	17
Es	XV:11	24	II/7	16	11
E	XV:12	25	II/8	7	10
C	XV:13	26	II/9	14	8
A	XV:14	27	II/10	11	24
G	XV:15	29	II/12	31	31
D	XV:16	28	II/11	30	30
F	XV:17	30	II/13	29	29
A	XV:18	32		13	7
G	XV:19	33		17	14
B	XV:20	34		9	13
C	XV:21	35		21	18
Es	XV:22	36		23	20
D	XV:23	37		22	19
D	XV:24	38		6	6
G	XV:25	39		1	1
Fis	XV:26	40		2	2
C	XV:27	43		3	3
E	XV:28	44		4	4
Es	XV:29	45		5	5
Es	XV:30	42		8	12

<i>Es</i>	XV:31	41		18	15
<i>G</i>	XV:32	31			
<i>D</i>	XV:33	8			
<i>E</i>	XV:34	11			
<i>A</i>	XV:35	10			
<i>Es</i>	XV:36	12			
<i>F</i>	XV:37	1			
<i>B</i>	XV:38	13			
<i>F</i>	XV:39	4			
<i>F</i>	XV:40	6			
<i>G</i>	XV:41	7			
<i>C</i>	XV:C1	2			
<i>D</i>	<i>D1</i>	9 (<i>lost</i>)			
<i>F</i>	<i>f1</i>	14			
<i>D</i>		15			

В данной статье дается анализ сочинений зрелого и позднего периодов творчества, помещенных в трехтомнике *Edition Peters* (31 образец).

В свое время Л. Сакетти охарактеризовал Гайдна как «создателя классического инструментализма» [15, с. 197]. Правомерность такого взгляда не вызывает сомнений. Однако достаточно обратиться к научной литературе, содержащей оценку фортепианных трио композитора, чтобы данная точка зрения показалась далеко не бесспорной, поскольку после изучения музыковедческих источников невольно возникает вопрос: создал ли Гайдн классические образцы жанра или оказался лишь наследником и продолжателем традиций предшественников? А если создал, то каким значением следует наделять понятие «классические»? Выявленные несоответствия в приведенных количественных показателях вовсе не означают отсутствия у исследователей ясной позиции о размещении сочинений Гайдна на шкале исторической эволюции жанра. Так, например, И. Бялый четко определяет различия между фортепианными трио старшего венского классика, продолжающего линию барочных сонат, и моцартовскими, в которых совершен качественный скачок, позволивший закрепить результат инновационных процессов, происходивших в переходных исторических образцах, в стабильном типе произведения, то есть камерно-инструментальном жанре [5]. Возникает необходимость объяснения этого факта, ключом к которому, на наш взгляд, может служить рассмотрение вопроса о формах связи наследия композитора с музыкальным искусством барокко. С этой

целью обратимся к концепции классического стиля, содержащейся в исследовании Л. Кириллиной [6].

Если спроецировать предложенный Л. Кириллиной научный подход, согласно которому любой художественной культуре присущ «стретный» характер, на проблему жанровой типологии фортепианных трио Гайдна, нетрудно прийти к выводу о специфической ассимиляции в них опыта ближайшего прошлого в условиях нового, становящегося и даже уже ставшего стиля. В каких же формах традиция барокко входит в художественный контекст гайдновских трио?

Прежде всего, в понимании самой сущности инструментализма как школы мастерства, профессиональной ловкости, «изобретения». Вспомним, что «*inventio*» исследователи называют в числе наиболее важных показателей культуры барокко [11; 16]. Закономерно, что данное свойство с наибольшей полнотой и последовательностью воплотилось в инструментальных сочинениях композитора, поскольку эта область его творчества была наиболее свободна от прикладной функции, участия слова, непосредственной социальной ангажированности и, в конечном счете, стала определяющей в осмыслении эстетической сущности музыки, её автономной способности к моделированию действительности. С этих позиций правомерна оценка рассматриваемой сферы гайдновского творчества, принадлежащая Т. Ливаповой: «Не может быть сомнения в том, что фортепианные трио в очень большой степени являлись для Гайдна прекрасной творческой лабораторией, что именно в этой области им нередко делались замечательные находки, совершались смелые опыты» [9, с. 462]. Таким образом, в фортепианных трио Гайдна проявляются некоторые аклассические черты, которые, по мнению В. Бобровского, неизменно присутствуют в любом, даже самом «чистом стиле» [2, с. 59]. Л. Царгородцева такие «отклонения от классических норм» связывает с проявлением авторского стиля композитора [18, с. 41], А. Хохлова – с влиянием эстетики итальянской комедии *dell'arte* [17, с. 100].

Более предметные связи с барокко в фортепианных трио Гайдна обнаруживаются в трактовке им данного жанра. Прежде всего, это касается используемого композитором жанрового «имени» произведений. В ранний период творчества Гайды называл свои сочинения этого типа «дивертисментом», впоследствии – «сонатой». Наименование «трио» или «терцет» встречается у него лишь изредка. И. Бялый объясняет данное явление тем обстоятельством, что последние ассоциировались в период зарождения жанра в первую очередь с количественной характеристикой исполнительского состава [5]. Продолжая мысль музыковеда, можно высказать предположение, что для Гайдна понятие «трио» означало так называемый «трио-

принцип», структурную модель, а не собственно жанр как тип произведения. Что же касается другого понятия – «соната», то оно трактовалось композитором в соответствии с бытовавшими в то время его толкованиями. Как отмечает Л. Кириллина, под «сонатой» в данный исторический период подразумевалась обширная жанровая группа, в которую входили все ансамблевые и сольные сочинения – от клавирных сонат до трио, квартетов, квинтетов и пр. [6].

Таким образом, связи Гайдна с наследием барокко проявляются постольку, поскольку реалии последнего сохраняют свою актуальность в эпоху венского классицизма. Это обстоятельство не дает оснований «вычитать» фортепианные трио композитора из современного ему музыкального искусства, усматривая в них проявление некоей инерции, не позволяющей автору подняться «над» коллективным опытом прошлого, осуществить смелый рывок в современность.

Обратимся к композиционно-ансамблевым особенностям фортепианных трио Гайдна. Их сонатное происхождение определяет многообразие композиционно-драматургических типов, каждый из которых предстает проекцией жанра в различных «срезах» его исторической жизни. В количественном отношении обнаруживается ясная тенденция к трехчастному строению цикла: из 31-го образца 22 имеют одинаковое число частей, соответствующее классическому регламенту сонаты – №№ 1-13, 19, 21-23, 26-28, 30, 31. Очевидно, столь явное предпочтение композитором трехчастной композиции в фортепианных трио дало повод И. Боровику считать её нормативной для сочинений Гайдна [4, с. 23]. Гораздо меньше произведений, имеющих двухчастное строение: их всего восемь – №№ 14-16, 18, 20, 24, 25, 29. В четырех частях написано лишь одно трио: № 17. Таким образом, по количественному показателю выделяются две достаточно стабильные группы сочинений – трех- и двухчастные.

Сжатие цикла до двух-трехчастной структуры разительно отличает фортепианные трио Гайдна от его же струнных квартетов, строение которых почти неизменно совпадает с симфоническим. Напротив, предпочтение минимального числа частей в фортепианных трио сближает их с гайдновскими клавирными сонатами. Правда, в последних преобладает трехчастность, но и двухчастных сочинений также немало: примерно пятая часть от общего количества. С одной стороны, это сходство свидетельствует об известном сохранении единства параметров сонаты *a solo* и *a tre*, то есть её понимания как жанровой сферы, включающей несколько разновидностей; с другой – подтверждает общность целевых задач, решаемых в клавирных сонатах и фортепианных трио. Иная связь прослеживается в трио № 17, четыре части которого по своей темповой диспозиции не отвечают законам орга-

лизации циклов симфоний и струнных квартетов, но непосредственно наследуют строение *sonata da chiesa*: «медленно – быстро – медленно – быстро».

В качественном отношении внешне стабильные типы циклов фортепианных трио Гайдна обнаруживают такое многообразие решений, которое невозможно объяснить ничем, кроме намерения автора апробировать все возможные комбинации – темповые, тональные, формообразующие, тематические, образные – в русле возникающего принципа сопряжения отдельных «пьес» в единое иерархическое целое.

Для примера рассмотрим трехчастные циклы гайдновских фортепианных трио.

По темповому признаку их можно разделить на три группы. Первую составляют сочинения, начальные части которых имеют ремарку *Allegro*. Эта группа достаточно представительна и включает восемь образцов: №№ 2, 3, 6, 9, 26, 30, 31 и №27, где темповое обозначение дополняется образным (*con brio*). Нетрудно заметить, что четыре из перечисленных произведений, как и сама трехчастность, относятся к большому «блоку» трио, образуемому №№ 1-13. Вторую группу составляют трио с умеренно быстрым темпом первой части: №№ 4, 7, 8, 11, 13, 23 (*Allegro moderato*); трио № 5 открывается *Poco Allegretto*. В целом, быстрый и умеренно быстрый темпы, соответствующие устоявшимся представлениям о начальных разделах классического сонатно-симфонического цикла, присущи примерно половине анализируемых сочинений (13-ти из 22-х).

В третью группу трехчастных трио входят сочинения, первая часть которых написана в медленном или умеренно медленном темпе: *Andante* или *Andante molto* (№№ 1, 10, 22); *Adagio*, *Adagio pastorale*, *Adagio non tanto* (соответственно, №№ 12, 21, 28); *Moderato* (№ 19) – всего семь образцов. Заметим, что и в клавирных сонатах Гайдна есть примеры неторопливого «открытия» цикла, не говоря уже о медленных вступлениях его «лондонских» симфоний. В этом композитор следует обычаю начинать произведение музыкой медитативного плана, настраивая на серьезность восприятия последующих музыкальных событий. Нелишне напомнить о медленных первых частях французских увертюр и трио-сонат *da chiesa*. Определенные ассоциации возникают и с двухчастными оперными ариями, «сильным» драматургическим временем которых также была медленная часть (нередко в духе *lamento*).

В трехчастных трио с быстрым начальным разделом композиции в целом выдерживается устоявшаяся темповая модель «быстро – медленно – быстро» (№№ 2, 3, 6, 9, 27, 39, 31). Исключение составляет трио № 26, где вторую позицию в цикле занимает *Menuetto*, а в качестве финала выступает медленная часть (*Adagio*). Сразу оговорим, что, помимо темпового разнообразия срединных разделов, наблюдается разнохарактерность финалов. Так, в трио № 2 цикл замыкается *Tempo di Menuetto*,

№ 3 – *Presto Rondo all' Ongare*, № 6 – *Allegro ma dolce*, № 27 – *Rondo Allegro*; трио № 31 завершается умеренно быстрым темпом (*Allegro moderato*). Оригинален цикл трио № 5, в финале которого представлена аллеманда. В целом последовательность частей такова: *Poco Allegretto – Andantino ed innocentemente – Final: Allemande Presto assai*. Очевидна регламентированность строения циклов существующей темповой моделью, последовательностью частей (в том числе, использованием менуэта в роли финала), не препятствующая, однако, столь же явному многообразию её воплощений, проявлениям авторского творческого начала, следования «правилам игры», но в условиях действия принципа «*inventio*».

В циклах с умеренно быстрыми первыми частями наблюдается более плавная темповая градация. Сердцевину композиции трио №№ 4 и 7 составляет *Allegretto*, № 8 – *Andante con moto*, № 13 – *Andante*. Наибольший темповый контраст можно отметить в трио №№ 11 и 23, где медленные части, соответственно, – *Adagio* и *Poco Adagio*. Но едва ли не самой интересной в этом отношении оказывается группа трио с медленной или умеренной головной частью цикла. В пяти из них вслед за ней идет ещё одна медленная часть, умножая, таким образом, контраст «медленно – быстро» за счет первой составляющей. Гайдн использует все возможные комбинации в последовательности медленных разделов композиции: в трио №№ 1 и 22 их соотношение вызывает определенную ассоциацию с моделью «быстро – медленно – быстро», поскольку первые части, соответственно, *Andante* и *Andante molto*, вторые – *Adagio* и *Adagio cantabile*. Напротив, в трио №№ 12 и 21 *Adagio* – первая часть. В трио № 10 – третья комбинация: *Andante—Andante*. На этом фоне выделяется трио № 28, где медленная часть одна, а следующие за ней – две быстрые; иными словами, здесь умножен быстрый темп. Такой принцип построения цикла, когда медленная часть сменяется другой, также медленной, либо после быстрой идет ещё одна быстрая, традиционен для инструментальных композиций барокко и может, с этих позиций, считаться устойчивой структурой, то есть нормативом.

Как и в других произведениях Гайдна, в трехчастных фортепианных трио преобладают мажорные циклы (18 против 4-х). Любопытна, однако, их ладотональная организация. В большинстве случаев композитор мыслит цикл в одной тональности либо в одноименных. К первым относятся трио №№ 12, 19, 26, 28; ко вторым – №№ 21, 27, 31. Такой принцип напоминает закономерности тональной организации в старинной танцевальной сюите, иначе говоря, и в этом случае Гайдн опирается на сложившиеся «готовые формы». В таком контексте выделяются сочинения, отмеченные терцовыми соподчинениями и неожиданными тональными сопоставлениями. Приведем примеры соотношения далеких тональностей: трио № 1 – *G-dur – E-dur –*

G-dur, №3 – *C-dur* – *A-dur* – *C-dur*, №5 – *Es-dur* – *H-dur* – *Es-dur*, №8 – *Es-dur* – *C-dur* – *Es-dur*, №9 – *B-dur* – *G-dur* – *B-dur*, №11 – *As-dur* – *E-dur* – *As-dur*, №22 – *d-moll* – *B-dur* – *D-dur*, №23 – *Es-dur* – *G-dur* – *Es-dur*.

Атгестация гайдновских фортепианных трио как принадлежности венского классического стиля почти невозможна вне определения местоположения сонатного *Allegro*. В трехчастных циклах с умеренно быстрой первой частью оно отсутствует на первой позиции в трио №№ 5 и 19; быстрой – в трио №№ 6 и 26. В двухчастных с медленной первой частью оно помещается на место финала (трио №№ 14 и 15). Сочинение может открываться едва ли не любой музыкальной формой: сложной трехчастной репризой, вариационной, старинной сонатной. В сонатной форме написан ряд финалов: в трехчастных циклах это заключительные разделы трио №№ 3, 21, 22, 23; такая же форма присуща последней части четырехчастного трио № 17. Любопытен случай трио № 5. Его последняя часть имеет ремарку *Allemande Presto assai*, однако её форма – сонатная. Среди других композиционных структур в финалах трехчастных трио использованы сложная трехчастная репризная форма (№№ 2, 4, 6, 8), вариационная (№№ 10, 28), рондо-соната (№№ 7 и 11). В двухчастных циклах трио быстрые первые части имеют сонатную форму, вторые – сложную трехчастную (№№ 16, 18, 20, 24, 25, 29). В сонатной форме – финалы трио №№ 14 и 15.

Многообразие композиционно-драматургических вариантов циклов фортепианных трио Гайдна, обусловленное природой камерного жанра, программирующей свободное проявление личности автора, регулируется сознательным обращением композитора к уже состоявшемуся художественному опыту музыкального барокко как системе универсалий, каждая из которых может использоваться в качестве готовой структуры. Тем самым раскрывается нормативность мышления Гайдна, склонность к типизации, характеризующие его как представителя классицизма. Вместе с тем, в противовес струнным квартетам и, в особенности, симфониям, где данное свойство художественного сознания получило наиболее полное и последовательное воплощение, в фортепианных трио, как и в клавирных сонатах, нормативность не приводит к канонизации композиционно-драматургических закономерностей, пониманию их как основного атрибутивного признака данного жанра, а мыслится оперативным полем, в границах которого осуществляется комбинирование сложившихся моделей, их свободный выбор. В конечном счете, в них реализуется представление о музыкальном искусстве как эстетическом феномене, отраженном в созидании, – игре.

Обратимся к рассмотрению фортепианных трио с точки зрения ансамблевого диалога.

На первый взгляд, эти сочинения мало отличаются от аналогичных произведений эпохи барокко и переходного периода, оправдывая единодушное мнение исследователей об отсутствии в них «классической зрелости» жанра. Действительно, очевидна главенствующая роль клавишного инструмента, партия которого представляет собой почти полную партитуру, собирающую голоса всех участников. Из числа струнных большей самостоятельностью в плане мелодической инициативы обладает скрипка; виолончель же, как правило, довольствуется функцией басовой опоры. При этом характерные для барочных сонатных ансамблей *ad libitum* струнных превращается у Гайдна из возможности в подлинную обязательность, делая их неотъемлемой частью совместного исполнения, поскольку сочетание тембров определяет стратегию ансамблевого письма композитора в условиях смешанного состава инструментов.

Обращают на себя внимание ансамблевые приемы, используемые Гайдном для создания звукового согласия инструментов, при котором каждый тембр сохраняет свои особенности, прослушивается, не стремясь обрести абсолютного лидерства. Самым показательным из них представляется постоянно выдерживаемый принцип реального тембрового трехголосия, когда две линии фортепианной фактуры дублируются, соответственно, скрипкой и виолончелью, а третья озвучивается «чистым» тембром клавишного инструмента. Голос, дублируемый скрипкой, далеко не всегда образует мелодический рельеф, напротив, он довольно часто расположен в глубине фактуры, тесситурно ниже фортепианной мелодии. В таких случаях возникает эффект солирования фортепиано с аккомпанементом струнных. Когда же мелодический рельеф озвучен скрипкой, функция сопровождения переходит к фортепиано. Такая игра тембровыми перестановками, отдаленно напоминающая технику двойного контрапункта, осуществляется на фоне свернутости всех голосов в нотных знаках партии клавишного инструмента.

Отметим, что, как и в способах организации циклической композиции фортепианных трио, в ансамблевом письме Гайдна обращается к уже апробированным средствам, закрепляя их за данным жанром в качестве типичных, нормативных, закономерных. К ним относятся:

- дублировки голосов по принципу регистровой симметрии (термин И. Бялого), например, дублирование скрипкой партии правой руки фортепиано, виолончелью – его нижнего голоса [5, с. 62]; дублировка может служить средством подчеркивания опорных долей в мелодической линии солирующего инструмента;
- параллельное движение терциями или секстами пар голосов или секстаккордами всех голосов;

- тембровое подсвечивание струнными инструментами какого-либо мотива фортепиано;
- периодическое отключение или включение одного или обоих струнных инструментов, что сопровождается некоторым обновлением музыкального материала;
- использование полифонических приемов, связанных с самостоятельностью мелодических линий двух или трех голосов; дополнительные мелодические линии могут возникать при включении подголоска в партии фортепиано;
- мотивные имитации и переключки между верхними голосами (скрипки и дискантового голоса фортепиано) на фоне аккомпанемента басов, либо между двумя группами – верхними голосами и басами, что создает не только тембровый, но и регистровый контраст;
- солирование какого-либо инструмента, как правило, скрипки или фортепиано на фоне аккомпанемента других голосов.

Образцом практически всех присущих Гайдну приемов ансамблевой игры может служить *Andante первой части фортепианного трио № 1, G-dur*. Используемая композитором форма вариаций предполагает, как известно, смену фактурных приемов в процессе музыкального развития, что обуславливает и многообразие соотношения тембровых голосов. В теме, написанной в простой двухчастной безрепризной форме, музыкальный материал сосредоточен в партии фортепиано, которое «режиссирует» и тематический процесс у струнных инструментов. Мелодический рельеф музыкальной ткани предстает в двух измерениях: тембрах клавишного инструмента и скрипки, которые играют в унисон. Басовая линия фортепиано одновременно воспроизводится виолончелью, вследствие чего возникает двойное тембровое истолкование музыкального звука. В качестве чистого тембра выделяется средний голос в партии фортепиано, имеющий самостоятельную мелодическую линию. Таким образом, тема представляет собой типичный пример дублировки голосов с сохранением тембрового трехголосия.

Наряду с уплотнением фактуры возникает разрежение звучания, благодаря свертыванию голосов до двух, как это происходит в тт. 3, 11, 12. Полифоническая раскованность мелодических линий сочетается с вкраплениями гомофонных приемов, когда в партиях скрипки и правой руки фортепиано проводится новый тематический материал (восходящий гаммообразный ход в пунктирном ритме), а левая рука играет гармонию *D4/3 D-dur*. В кадансе (тт. 19-20) клавишному инструменту поручена гармоническая фигурация, на фоне которой вырисовывается заключительная мелодическая формула.

Как явствует из представленного анализа темы *Andante*, композитор постоянно обновляет фактурные приемы, связанные с ансамблевой игрой, что создает важ-

ные предпосылки для продвижения музыкальной мысли.

В первой вариации (*g-moll*) характер инструментовки в соответствии с законами формы меняется. В первой части скрипка подсвечивает средний голос фортепиано, однако точность дублировки не соблюдается (т. 22), поскольку аккордовые звуки обоих инструментов располагаются в разной комбинации: звуки «b», «d» у клавишного инструмента составляют дещиму, соответственно, в малой и второй октаве, у струнного – в малой и первой. Переосмысление сочетания ступеней создает эффект мелодического подголоска скрипки, краткой реплики внутри фортепианного *solo*. Подключение виолончели (т. 25) акцентирует нисходящий мелодический ход фортепиано, а в дальнейшем она дробит звуки басового голоса (тт. 28-29), что также создает впечатление самостоятельности её партии. Характерной особенностью этой части является смена доминирующего тембра на гранях формы, сопровождающаяся изменением ладотонального наклонения. В первом предложении (*g-moll*) главным героем предстает клавишный инструмент; во втором (*B-dur*) он отходит на второй план, исполняя гармоническую фигурацию (аккомпанирующая функция), в то время как мелодическая инициатива переходит к скрипке.

Во второй части вариации переменность солирующих голосов подменяется совместным проведением мелодии скрипки и фортепиано. Однако и здесь дублировка не выдерживается на протяжении длительного времени. На грани тт. 32-33 (3-4 такт от пачала второй части первой вариации) оба солиста играют параллельными секстами, причем скрипка, как это часто бывает в гайдновских трио, тесситурно расположена ниже клавишного инструмента. Интересное решение дублировки содержится в тт. 33-39. Первоначально тоны скрипки и фортепиано совпадают по высоте, причем оба инструмента играют разным штрихом и различными длительностями: у скрипки – *legato* восьмыми, у фортепиано – отрывистые шестнадцатые, разделенные паузами. Тем временем нижние звуки партии левой руки фортепиано и виолончели исполняются с некоторым запаздыванием по отношению друг к другу, вследствие чего возникает эффект имитации. В последующих двух тактах картина меняется: теперь уже синхронизируются линии виолончели и левой руки фортепиано (*legato*), а скрипка и дискантовый голос имитируют друг друга. Фактура в кадансе второй части вариации совпадает с окончанием ее первой части, закрепляя *g-moll*.

Первая часть второй вариации *G-dur* (тт. 43-52) связана с солированием фортепиано. Его дискантовый голос дублируется скрипкой, выделяющей опорные звуки мелодической фигурации. Виолончель же, обозначив тонику «g», временно выпадает из ансамбля, подключаясь в т. 46 в качестве дублирующего голоса к басовой мелодической линии фортепиано, одновременно составляя втору по отношению к мелодии скрипки. Таким образом, мелодическая инициатива переходит к струн-

ным инструментам, а клавишный заполняет фактуру, как это происходило в практике *basso continuo* в эпоху барокко.

Во второй части вариации музыкальное пространство насыщается ансамблевыми событиями. Оркестровое *crescendo* подчеркивает эффект подхода к кульминации. В начальных тактах скрипка отмечает опорные тоны дискантового голоса фортепиано, затем подключаются виолончель и басовый голос фортепиано, подводя к кадансу. Во втором предложении скрипка дублирует дискантовый голос фортепиано на октаву ниже, обеспечивая действие принципа контраста, а виолончель подсвечивает фортепианную линию басов. В заключительных тактах второй вариации Гайдна вновь прибегает к перекомбинированию дублируемых линий, вследствие чего возникает эффект неполного дублирования голосов.

В третьей вариации (*e-moll*) на авансцену игрового действия выдвигается новый солист – скрипка. Она исполняет прихотливо выписанный орнамент шестнадцатыми длительностями, напоминающий концертную каденцию, в то время как фортепиано и виолончель аккомпанируют. Трехголосие создается за счет удвоения или утроения дискантового голоса фортепиано, который приобретает самостоятельное мелодическое значение. Такое уплотнение фактуры способствует повышению динамического напряжения. На фоне предыдущей третьей вариации предстает своего рода «твердой» структурой, поскольку она целиком выдержана в единой фактурной манере.

Инструментовка четвертой вариации (тт. 77-99) синтезирует приемы, встречающиеся в предыдущих частях. На фоне непрерывного движения тридцатьвторыми длительностями в партии фортепиано продолжается развёртывание ансамблевых событий, связанное с применением различных исполнительских приемов. В тт. 79-80 партия скрипки достраивает гармоническую вертикаль фортепиано; дублирование тембром струнного инструмента верхних голосов партии левой руки фортепиано создает в гомофонной фактуре выразительную мелодическую реплику. Дублировка басов виолончелью осуществляется октавой ниже, создавая эффект сопряжения различных регистровых горизонтов. В следующих двух тактах арпеджио клавишного инструмента собираются в вертикали струнными. Благодаря использованию техники комплементарного многоголосия возникает своеобразная игра мелодических движений, при которой верхние звуки фортепиано имитируют материал партии скрипки, нижние голоса двигаются в противоположном направлении, а бас, дублируемый виолончелью, и скрипка образуют параллельные децимы. Таким образом, фактура расщепляется за счёт внутреннего движения четырех голосов.

В кадансовой зоне первой части четвертой вариации солирует фортепиано, фигуративная мелодическая линия которого гармонически поддерживается струнными,

выделяющими опорные тоны в линии фортепианного голоса.

Помимо ансамблевых присмов, композитор периодически использует и концертные, среди которых следует назвать противопоставление *tutti-soli*; перепоручение темы другому тембру; моменты виртуозных эффектных пассажей, которыми обмениваются инструменты; большие сольные эпизоды.

С точки зрения композиционной функции можно отметить как закономерность приуроченность концертных приемов, связанных с *tutti-soli*, к начальным и заключительным разделам формы. Иными словами, они имеют формообразующее значение. Примером может служить *третья часть фортепианного трио Гайдна № 19 Presto* (трехчастная репризная форма). Здесь ярко выделяется концертный прием *tutti-solo*, подчеркивающий начальные разделы формы. Вопросно-ответный принцип заявляет о себе с первых тактов. Роль *tutti* выполняет унисонное звучание всех инструментов, которому, как эхо, отвечает *solo* фортепиано. В качестве большого каденционного фрагмента *tutti-solo* появляется в конце первой и репризной частей. Таким же приемом начинается средняя часть.

Итак, в фортепианных трио Гайдна представлен тип ансамбля, отвечающий глубинному принципу жанра – соучастию. Выстроенность звуковой вертикали, последовательная выдержанность трио-модели составляют комплекс правил, в границах которых разворачиваются различные игровые комбинации, обеспечивающие динамику обновления как вертикали, так и горизонтали, то есть, самого процесса взаимно сопряженного поведения голосов. Стабилизация состава инструментов позволила Гайдну отшлифовать тембровые, регистровые, фактурные, артикуляционные сочетания инструментов, приведя их в идеальное равновесие, которое и характеризует венский классический стиль.

Выводы. В творчестве Гайдна фортепианные трио составляют обширную область инструментализма, хронологически охватывающую все этапы композиторской эволюции, начиная с 1760-х гг. Интерес к этому жанру не угасает вплоть до 1790-х гг., что свидетельствует об устойчивости данной жанровой традиции в творчестве Гайдна. При всем многообразии художественных решений трио Гайдна, неизменно сохраняется типология жанра в границах данного авторского стиля. Трактовка фортепианных трио Гайдна вносит существенные коррективы в само понимание венского классицизма, который предстает внутренне дифференцированным явлением, далеко не сводимым к определенному жанрово-стилевому канону. В фортепианных трио композитора обнаружены различные формы взаимодействия венского классического стиля и музыкального наследия барокко. Так, преемственная связь Гайдна с предшествующим историческим периодом прояв-

ляется в искусстве *inventio*, широком использовании интонационного словаря и формообразующих приемов прошлого, в обращении к принципам ансамблевого письма, выработанным композиторами XVII – I половины XVIII ст. При этом любое заимствование переосмысливается Гайдном в соответствии с музыкальной эстетикой венского классицизма. Полученные в результате предпринятого исследования научные результаты открывают широкие перспективы дальнейшего изучения избранной жанровой сферы как в историко-эволюционном, так и в историко-культурологическом аспектах.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белянская Н. В. Система контрастов в сонатной форме Гайдна (на материале камерных фортепианных сочинений) [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. / Н. В. Белянская. — Москва, 1994. — 189 с.
2. Бобровский В. П. Темо- и формообразование в творчестве Гайдна позднего периода [Текст] // Бобровский В. П. Статьи, исследования / В.П. Бобровский. — М. : Советский композитор, 1990. — С. 59—100.
3. Бондурянский А. Фортепианное трио И. Брамса (Место в историческом развитии. Исполнительские проблемы) [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / А. Бондурянский. — М., 1988. — 22 с.
4. Боровик І. Й. Гайдн. Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано (до 250-річчя від дня народження) [Текст] / І. Боровик // Музика. — 1982. — № 1. — С. 23.
5. Бялый И. Е. Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра [Текст] / И. Е. Бялый. — М. : Музыка, 1989. — 94 с.
6. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика [Текст] / Л. Кириллина. — М. : МГК, 1996. — 192 с.
7. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерки жизни и творчества [Текст] / Ю. Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 318 с.
8. Левик Б. В. Йозеф Гайдн [Текст] / Б. В. Левик // История зарубежной музыки. — 4-е изд. — М. : Музыка, 1980. — Вып. 2. — 277 с. — С. 105—158.
9. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года [Текст] : [Учеб. для теор.-композ. ф-тов муз. вузов в 2-х тт.] / Т. Н. Ливанова. — М. : Музыка, 1982. — Т. 2 : XVIII век. — 632 с.
10. Ливанова Т. Н. Музыкальная классика XVIII века (Гендель, Бах, Глюк, Гайдн) [Текст] / Т. Н. Ливанова. — М. : Госмузиздат, 1939. — 518 с.
11. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 320 с.
12. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение [Текст] ; [пер. с нем., предисл. Б. Левика] / Л. Новак. — М. : Музыка, 1873. — 447 с.
13. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика [Текст] / И. И. Польская. — Х. : ХГАК, 2001. — 396 с.

14. Риман Х. Музыкальный словарь [Текст] / Пер. с нем. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отд., сост. ; при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзина и др. ; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля / Хуго Риман. — М. : Лейпциг : П. Юргенсон, ценз. 1901—1904. — 1555 с.
15. Сакетти Л. Очерк всеобщей истории музыки [Текст] / Л. Сакетти. — СПб. : В. Бессель и К°, 1883. — 287 с.
16. Фархутдинова С. Г. Диалектическая природа культуры барокко [Текст] : дис. ... канд. культур. : 24.00.01. / Фархутдинова С. Г. — Нижневартовск, 2005. — 143 с.
17. Хохлова А. Л. Игровое пространство-время в клавирных трио Йозефа Гайдна [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. / А. Л. Хохлова. — Саратов, 2005. — 158 с.
18. Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. / Л. М. Царегородцева. — Тамбов, 2005. — 224 с.
19. Barbaud P. Haydn [Text] / Pierre Barbaud. — Reinbek : Rowohlt Taschenbuchverlag, 1991. — 175 s.
20. Brown, A. P. Joseph Haydn's keyboard music. Sources a style. [Text] / A. Peter Brown. — Bloomington : Indiana univ. press, Cop., 1986. — 451 p.
21. Huss M. Joseph Haydn [Text] / Manfred Huss. — Eisenstadt : Mosaik Burgenland, 1984. — 400 s.
22. Landon H. C. R. Haydn in England 1791-1795 [Text] // Howard Chandler Robbins Landon. Haydn: Chronicle and works [in 5 vol.]. — London: Thames and Hudson, 1976. — Vol. 3. — 640 p.
23. Landon H. C. R. Haydn : The early years 1732—1765 [Text] // Howard Chandler Robbins Landon. Haydn: Chronicle and works [in 5 vol.]. — London : Thames and Hudson, 1994. — Vol. 1. — 655 p.

УДК 78.03 : 78.071.1 Гайдн

Григорий Ганзбург

К ИСТОРИИ ВОКАЛЬНЫХ ПЕРЕВОДОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГАЙДНА

Обсуждается практика эквиритмических переводов с точки зрения либреттологии (науки о вербальном компоненте музыкального произведения). Впервые публикуются и вводятся в научный обиход 13 вокальных переводов из творческого наследия В. П. Колومیшова.

Григорій Ганзбург. До історії вокальних перекладів творів Й. Гайдна. Обговорюється практика еквіритмічних перекладів з позицій лібреттології (науки про вербальний компонент музичних творів). Уперше публікуються та додаються до наукового обігу 13 вокальних перекладів із творчої спадщини В. П. Колومیшова.

Grigory Gansburg. To the history of Haydn's works vocal translations. The practice of singing translations from the point of view of the librettology (the science about verbal component of a musical piece) is discussed. For the first time 13 vocal translations by Victor Kolomijtsov are published and entered into the scientific usage.

Нерешенной задачей отечественного музыковедения является написание истории переводов текстов вокальных сочинений западноевропейских композиторов (в том числе Й. Гайдна) на русский и украинский языки. Связанная с этим пробле-

матика обсуждалась нами ранее в либреттологических публикациях, касавшихся Монтеверди [17], Моцарта [6], Шуберта [3; 4; 13; 19], Вагнера [11] и Бизе [9]. Изучение гайдновских вокальных переводов¹, весьма редкостных и малочисленных, требует предварительного выявления архивных источников и публикации документальных материалов.

Объект исследования – произведения синтетических жанров в наследии композитора, **предмет** – вербальный компонент литературно-музыкального целого. **Целью** настоящей статьи является введение в музыковедческий обиход сохранившихся в архивах вокальных переводов из творческого наследия В. П. Коломийцова.

Й. Гайдна принято считать, по преимуществу, композитором-инструменталистом и меньшее значение придавать его вокальной музыке. Это стойкое заблуждение приводит к искаженным представлениям о пропорциях внутри наследия Гайдна и к недооценке важности его опер, ораторий, кантат, песен. Между тем, историческая роль Гайдна как представителя первого поколения композиторов, работавших в стиле венского классицизма, состояла в семантизации новых средств музыкального языка, что возможно только при сочинении в синтетических жанрах. В работе о трёх этапах развития музыкального стиля и о типологических чертах композиторов каждого поколения [12] нами показано, почему синтетические жанры являются основными на первом этапе развития стиля (а значит, в творчестве композиторов первого поколения, в том числе – Гайдна). Чтобы адекватно воспринимать симфонии, концерты, квартеты, сонаты Гайдна, слушатель должен предварительно пройти через его вокальную музыку. Но для того, чтобы иноязычный слушатель пристрастился к вокальным произведениям и смог их понимать, *требуются специальные эквиритмические переводы текстов.*

Распространена тенденция недооценивать значение вокальных переводов. По разным соображениям театральные постановщики, организаторы концертов, издатели компакт-дисков используют текст на языке оригинала даже тогда, когда публика не знает этого языка. Но восприятие вокальной музыки – процесс, при котором мелодия и поэтический текст затрагивают глубинные структуры мозга. Если в глубины подсознания и может попадать слово, увлекаемое всепроникающей мелодией, то лишь слово родного языка. Иностранные языки осваиваются человеком в зрелом возрасте рациональным путём, и воздействие иностранного текста затрагивает в основном сознание, верхний слой интеллекта. Чтобы войти в более глубокие его слои, необходимо оперировать языком, усвоенным в раннем детстве и укоренённым в подсознании. Таким качеством обладает только родной

1 К вокальным переводам относятся эквиритмические переводы, приспособленные для пения.

язык (немцы называют его *материнским*, *Muttersprache*).

В современном оперном театре «бегущая строка» и прочие визуальные способы подачи либретто дают возможность воспринять текст отдельно от мелодии, тогда как необходимо, чтобы он был воспринят в нераздельном единстве с мелодией. В грубом сравнении процесс восприятия иноязычного вокального произведения можно уподобить тому, как, имея отдельно кислород и отдельно водород, мы не сможем напиться воды: чтобы это сделать, надо получить кислород с водородом в химическом соединении. В опере вербальный компонент особым образом вплавлен в музыку, а бегущая строка или печатная программка – это текст вне музыки. Нормальное восприятие оперы в таком режиме происходить не может (то же относится к оратории, кантате, песне, романсу). Поэтому принципиально важно, чтобы театральные, концертные и камерные вокальные сочинения Гайдна были доступны каждому человеку на его родном языке.

Бытуют, как известно, два принципа исполнения вокальной музыки: на языке автора и на языке слушателя. У каждого из этих принципов есть и свои преимущества, и свои слабые стороны. Оба варианта имеют право на существование, однако, с точки зрения либреттологии (науки о вербальном компоненте музыкального произведения [7; 8]), исполнение иностранной вокальной музыки на языке аудитории (то есть в переводе) предпочтительнее, и вот почему. Стихотворная основа вокальных произведений, как известно, включает два слоя – фонетический и семантический (звучание и значение). Если слушатель не знает иностранного языка, то чем-то одним (фонетикой или семантикой) придется жертвовать. При переводе пропадает первоначальная фонетика (но сохраняется семантика), а при исполнении произведения для иноязычной публики без перевода (на языке оригинала), пропадает семантика. Однако сохраняется ли в этом случае фонетика? Нет, почти никогда, если вокалисту чужд язык исполняемого сочинения. Обычно произношение иностранцев таково, что смысл понятен, но фонетический строй речи иной. При исполнении песен или оперных партий на немецком языке русскоговорящие певцы обычно камня на камне не оставляют от фонетики оригинала. Происходит двойная потеря: разрушается одновременно и семантическая, и фонетическая конструкция произведения.

Избежать досадных потерь смысла при восприятии иноязычной вокальной музыки можно лишь благодаря талантливому переводчику-эквиритмисту: он сохраняет семантику оригинала и при этом выстраивает средствами своего языка новую фонетическую конструкцию, которая во взаимодействии с мелодией по силе художественного воздействия приближается к подлиннику.

Случаи, когда переводчик вокальных текстов достигает вершин своего искусства, немногочисленны. Зачастую певцы используют не самые лучшие варианты, а довольствуются первыми попавшимися. Сравнение между собой разных переводов одного и того же оперного либретто, одной и той же арии или песни, поиск оптимального варианта для своей исполнительской трактовки – неременная часть подготовки исполнителя к интерпретации вокального сочинения. Однако источниковедческой базы для такой работы певца нет. Ни в одном справочном издании не учтены существующие переводы. Недостает теоретических работ по проблематике либреттологии, в частности, не изучены индивидуальные стили мастеров вокального перевода.

Таким образом, работа каждого поэта-переводчика составляет отдельный эпизод в истории бытования оперных, ораториальных, камерных произведений иностранных авторов и подлежит специальному изучению.

Среди переводов либретто опер Гайдна и стихотворений, лежащих в основе его песен, имеются работы крупнейшего вокального переводчика Виктора Коломийцова (1868—1936) [14], многие из которых остались неопубликованными и в рукописном виде хранятся в архивах Санкт-Петербурга и Москвы. Изучение, публикация и внедрение в театрально-концертную практику той части наследия В. П. Коломийцова, которая касается гайдновского репертуара, – общая задача гайдноведения и либреттологии.

Из неизданных переводов В. Коломийцова нами изучены и подготовлены к печати переводы песен Й. Гайдна, хранящиеся в Санкт-Петербурге. Публикация этих материалов продолжает начатую нами ранее работу по обнаружению наследия этого замечательного переводчика (уже введен в научный обиход и в исполнительскую практику ряд не публиковавшихся ранее текстов В. Коломийцова, относящихся к произведениям Баха, Моцарта, Шуберта, Брамса, переизданы переводы вокального цикла Малера). Публикация гайдновских переводов В. Коломийцова в добавление к уже имеющимся в печатных сборниках вариантам других переводчиков-эквиристов важна и необходима, если помнить о том, что смысл оригинала, по словам О. Алякринского, подобен некоему пределу, к которому переводчики могут бесконечно приближаться, никогда его не достигая [18, 138]. А значит – нужны разные переводы одного и того же либретто, чтобы, по выражению А. Лободанова, «окружить смысл и не дать ему ускользнуть» [15, 92].

Тексты переводов В. П. Коломийцова публикую по рукописям: ЛГИТМиК, ф. 87, оп. 1, № 64.

РАДОСТЬ²

1. Мой робкий страх, оставь меня,
Познал я радость в эту ночь!
Горит она и в блеске дня,
Тревожный сон умчался прочь!
Прочь (3)!
Мне рай открыла эта ночь!

2. Фантазия, овей мой дух,
Его видений не буди,
Ласкай мне вечно взор и слух,
Храни огонь в моей груди,
Играючи, меня веди!

3. Бегите же, часы, вперёд!
Тоску гоните далеко!
К веселью всё меня влечёт,
И сердце бьётся так легко!
О радость, радость, лишь с тобой
Пройти хочу я путь земной!

ОТЧАЯНИЕ³

1. Отчаяньем охвачен я...
Всё та же скорбь томит меня,
Над ней бессильны времена; –
Ту скорбь излечит смерть одна, –
Могильный мрак, от жизни злой
Меня укрой!

2. В вечерний час,
друг добрый мой,
Приди один к могиле той...
Там ноготки в тиши цветут,
Печально к ним былинки льнут...
И жизнь мою ты вспомнишь тут!

Благая смерть, ты в тишине
Отрадный мир готовишь мне!

В могильный мрак, мой милый брат,
Ты бросишь взгляд,
Прольёшь слезу, – и лунный луч
На ней сверкнёт из тёмных туч.

ОДИН Я В ДОЛИНЕ...⁴

Один я в долине, где скалы суровы,
Где бледного месяца скудны лучи.
Где стонут тоскливо бездомные совы...
Так жутко блужданье в пустынной ночи! (2)

2 Ermunterung
3 Die Verzweiflung
4 Der Umherirrende

Дочь скорби, закрой здесь усталые вежды!
Пусть горе твоё изольётся в слезах:
Кто жизнью разбитый, утратил надежды,
Того здесь не тронут ни радость, ни страх. (2)

ЛЮБОВЬ ТАИЛАСЬ В НЕЙ (ИЗ ШЕКСПИРА)⁵

Любовь таилась в ней; (2)
Но этот пламень,
Как невидимый червь,
Ей розы щёк точил.
Черты «Терпенья» на гробнице:
С грустной, грустной улыбкой лик. (2)

СВЕТЛЫЙ ВЗОР⁶

Ты шепчешь мне: «Любим ли я?»
Как? Что? Ты шепчешь мне: «Любим ли я?»
Но свет твоих очей
Сказал тебе: «Она твоя!»
Что может быть сильней? (3)

Вопрос ты задал мне, шутник,
И знаешь сам ответ:
Ведь взор твой в сердце мне проник,
И свой зажгёт там свет. (4)

ХВАЛА ЛЕНОСТИ⁷

1. Лениость, оду спеть тебе
Я давно имел влеченье.
Горе в том, что трудно мне
Чувств и мыслей (2) напряженье!
Но я всё-таки начну:
Труд окончив, отдохну.

2. «Счастлив тот, чей идеал
Безмятежно дни и ночи...»
Ах, зеваю!.. Леню, устал...
Извини уж (2), по пет мочи...
Славу спеть тебе, кума,
Ты мешаешь мне сама.

5 Stets bard die Liebe sie. (She never told her Love.)
6 Heller Blick. (Piercing Eyes)
7 Lob der Faulheit. (Лессинг)

ВСЁ В ЖИЗНИ – ТОЛЬКО СОН!⁸

Всё в жизни (2) – только сон!
Беспомощным ты в мир вступаешь,
Его тщетой ты опьянён, –
Уже ты Землю покидаешь!
Зачем же ты живёшь, страдаешь? –
Всё в жизни (2) – только сон!

Я ДОВОЛЕН⁹

1. Доволен я, зачем мне быть
Хотя бы королём?
Мне разве будет лучше жить? (2)
Я сомневаюсь в том! (2)

2. И что, и как, и почему,
И кучу всяких бед, –
Всё на спину валят ему; (2)
А в казнях проку нет. (2)

3. Ведь власть его – мираж, кругом
Одни лишь западни.
Я не хочу быть королём, (2)
Нет, Боже сохрани! (2)

РАВНОДУШИЕ¹⁰

1. Стоит ли себя губить,
Без взаимности любить?
Свеж и чуден лик у ней,
Я же смерти стал бледней!
Пусть цветком цветёт она,
Краше, чем сама весна:
Если ею я забыт –
Что мне цвет ея ланит? (2)

2. Стоит ли ночей не спать,
Нежностей красотки ждать?
Видно, дружба и любовь
Часто ей волнует кровь...
Будь она нежней стократ
Всех голубок – я не рад:
Если место не моё –
Что мне в доброты её? (2)

3. Ты прекрасна, ты нежна,
Но кому ты суждена?
Если я тобой любим –
Дай ответ мольбам моим!
Если же ты скажешь «нет»,
Ну, прощай тогда, мой свет!
Значит, мил тебе другой –
Что мне знать, кто он такой?

8 Das Leben ist ein Traum. (Глейм)

9 Zufriedenheit (Глейм)

10 Der Gleichsinn (И. Эшенбург)

МОРСКАЯ ЦАРЕВНА¹¹

Видишь, солнце догорает,
В изумруде волн играет;
Алым золотом пылает
Беспредельный океан...
Как чудесно в глубине!
Блещет жемчуг там на дне, –
Оп отцом подарен мне,
Как заветный талисман...

ПЕСНЯ ПАСТУШКИ¹²

1. «Оденься лучние! – мать ворчит, –
Какой унылый вид!
Бери пример с девиц других, –
Ведь ты не хуже их!
Пляши, пой песни, слёз не лей,
И будь на людях веселей!»
Но, ах!
К чему её совет! (2)
Я тут, его ж простыл и след:
Любэна нет как нет! (2)

МИННА¹³

1. Мне слово дал любимый мой,
Уже невеста я;
Напрасно тщится тут другой
Прельстить тайком меня! (3)

СЕРЕНАДА¹⁴

1. Приоткрой решётку мне,
Друг мой, осторожно!
Ах, в унылой тишине
Песнь моя тревожна...

В час отлива тишь царит,
Морю буря не грозит, –
Опустись со мной, пловец,
В мой коралловый дворец! (2)

2. Здесь часто он со мной шутил
И был всегда так мил;
С приветом каждый день встречал
И нежно целовал!
Теперь сижу я тут одна,
В разлуке с ним не знаю сна...
Ах, мне
Пустыней стал весь свет! (2)
Я тут, его ж простыл и след:
Любэна нет как нет! (2)

2. Кипит в груди моей всегда
Легко, свободно кровь;
Но мне игра страстей чужда,
Верна моя любовь! (3)

2. Монастырь тебя стеной
Строго ограждает;
Но влюблённый голос мой
В келью проникает...

11 Die Seejungfer
12 Schaefferlied (A Pastoral Song) (Э. Хантер)
13 Minna
14 Liebes Maedchen, hoer' mir zu.

3. Ночь покроет всё кругом
Пеленой тумана, —
Поднимусь к тебе тайком
По ветвям кашгана.

4. Ты сложишься к моей груди,
И блаженным часом
Друга сердца награди, —
Назло чёрным рясам!

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Вершины вокальной лирики [Ноты] : для голоса и фортепиано.* — Харьков : Институт музыкознания, 1997. — 20 с. ; 2-е изд. : Харьков : Фолио — Москва : АСТ, 2000. — Вып. 1. — 24 с.
2. *Ганзбург Г. К истории вокальных переводов произведений Моцарта [Текст] / Г. Ганзбург // Музичний світ В. А. Моцарта: шляхи осягнення : Матеріали міжнародної наук.-практ. конференції, присвяченої 250-річчю від дня народження В. А. Моцарта / Харк. держ. акад. культури ; під заг. ред. О. О. Верби.* — Харків : ХДАК, 2006. — С. 25—28.
3. *Ганзбург Г. К истории русских вокальных переводов песен Шуберта на стихи Гёте (по архивным материалам) [Текст] / Г. Ганзбург // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць.* — Харків, 2005. — Вып. 16. — С. 115—125.
4. *Ганзбург Г. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана [Текст] / Г. Ганзбург // Шуберт и шубертианство : сб. материалов научного музыковедческого симпозиума [Фестиваль «Харьковские ассамблеи»].* — Харьков: [б. м.], 1994. — С. 83—90.
5. *Ганзбург Г. Либреттология: статус и перспективы [Текст] / Г. Ганзбург // Музичне мистецтво : зб. наук. ст.* — Донецьк, Юго-Восток, 2004. — Вып. 4. — С. 27—34.
6. *Ганзбург Г. Неопубліковані вокальні переклади творів Моцарта з архіву В. П. Коломійцова [Текст] / Г. Ганзбург // Культура України : зб. наук. пр. : Культурологія. Мистецтвознавство / Харк. держ. акад. культури ; ред. В. М. Шейко.* — Харків : ХДАК, 2008. — Вып. 23. — С. 152—165.
7. *Ганзбург Г. О либреттологии [Текст] / Г. Ганзбург // Советская музыка.* — 1990. — № 2. — С. 78—79.
8. *Ганзбург Г. О перспективах либреттологии [Текст] / Г. Ганзбург // Музыкальный театр XX века : События, проблемы, итоги, перспективы / Ред.-сост. А. А. Баева, Е. П. Куриленко.* — М. : Едиториал УРСС, 2004. — С. 244—249.
9. *Ганзбург Г. Предисловие [к сопоставительной таблице переводов] [Текст] / Г. Ганзбург // Бизе Ж. Кармен. Либретто Л. Мельяка и Л. Галеви : ред. либретто и своб. перевод Юрия Димитрина.* — СПб. : [б. м.], 2003. — С. 71. — (Библиотека «Либретто во сне и наяву»).
10. *Ганзбург Г. Пушкинистика и либреттология [Текст] / Г. Ганзбург // Вісник Харківського ун-ту : Пушкін наприкінці ХХ століття.* — Харків, 1999. — № 449. — С. 261—266. — (Серія «Філологія»).
11. *Ганзбург Г. С. Свириденко — дослідниця німецької музики та перекладачка німецькомовних лібретто [Текст] / Г. Ганзбург // Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення (за матеріалами міжнародного симпозиуму : зб. ст. : [Спілка композиторів України] / Ред.-упорядн. Т. С. Невінчана.* — Київ, Центрмузінформ, 1998. — С. 164—173.

12. Ганзбург Г. Три поколения композиторов-романтиков и их отношение к синтетическим жанрам [Текст] / Г. Ганзбург // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. тр. / Сост. Г. И. Ганзбург ; общ. ред. Т. Б. Веркиной. — Харьков : РА-Каравелла, 2002. — С. 12—24.
13. Ганзбург Г. Шубертведение и либреттология [Текст] / Г. Ганзбург // Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения : Материалы междунар. науч. конференции. — М. : Прест, 1997. — С. 111—115.
14. Коломийцов В. Статьи и письма [Текст] / В. П. Коломийцов / Сост. Е. Томашевская ; под общ. ред. Ю. Кремлёва. — Л. : Музыка, 1971. — 224 с.
15. Лободанов А. О переводах со старопровансальского языка [Текст] / А. Лободанов // Филология. Исследования по древним и новым языкам. Переводы с древних языков. — М. : Изд-во МГУ, 1981. — 123 с.
16. Мышкис Е., Ганзбург Г. Об одном способе самостоятельного изучения иноязычных либретто (структура учебного пособия) [Текст] / Е. Мышкис, Г. Ганзбург // Особенности преподавания иностранных языков в вузах искусств : сб. науч. трудов. — Л. : Изд. ЛОЛГК, 1990. — С. 135—141.
17. Опера Клаудио Монтеверди «Орфей» [Текст] / Предисл., сост., ред. Г. И. Ганзбурга. — Днепропетровск: [б. м.], 2007. — 70 с.
18. Речь: восприятие и семантика [Текст]. — М., Наука, 1988. — 171 с.
19. Шуберт Ф. Смерть и девушка [Ноты] : для голоса и фортепиано. — Харьков: Колледж, 1993. — 4 с.

УДК 782.1 Гайдн

*Юліана Бачинська***ГЕНІЙ ТА МІФ В ОПЕРНОМУ БАЧЕННІ Й. ГАЙДНА**

Статтю присвячено особливостям інтерпретації міфологічного сюжету в одному з монументальних творів Гайдна – малознаній, майже недослідженій опері «*Душа філософа або Орфей та Евридика*».

Юліана Бачинська. Геній и миф в оперном видении Гайдна. Стаття посвящена особливостям інтерпретації міфологічного сюжету в одному з монументальних сочинень Гайдна – малозвестной, почти неисследованной опере «*Душа философа или Орфей и Евридика*».

Yuliana Bachynska. Genius and myth in Joseph Haydn's vision of opera. This paper examines the features of interpretation of myth in one of the monumental works of Joseph Haydn – the little-known and little-studied opera “*The Soul of the Philosopher or Orpheus and Eurydice*”.

Серед велетенської музичної спадщини Гайдна оперна творчість належить, мабуть, до найменш досліджених і малознаних. Вона не зазнала метаморфоз в своєму становленні і Гайдн ніколи не прагнув зайняти почесне місце в історії чи здобути славу оперного композитора. Оперні твори писалися на замовлення для дому Естергазі, мали чіткий регламент щодо використання оркестру, музичних та драматичних виразових засобів. Але, оскільки в кожному правилі є свій виняток, таким винятком з повним правом можна вважати останню оперу композитора – «*Душа філософа, або Орфей і Евридика*» (“*L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*”).

Майже не досліджена (ні вітчизняними, ні зарубіжними науковцями), написана через сім років після «*Арміди*», ця опера стала одним з найнесподіваніших опусів у величезному каталозі творів Гайдна.

Отже, **метою** статті є розкриття головної ідеї гайднівської опери через усвідомлення сутності її міфологічних образів та алегоричного змісту, подані аналогії з творами композиторів різних епох на той самий сюжет. Характеристика оперної мови Гайдна набуває в процесі дослідження методологічного значення.

«*Душа філософа, або Орфей та Евридика*» – творіння лондонського періоду. Тут більше не превалюють поняття «апробація», «легковажність», «жарт» – це зрілість, мудрість, філософські роздуми, пора осені творчості.

Слід згадати, що, хоч на ті часи столицею музики вважався Відень, Лондон жив

надзвичайно інтенсивним музичним життям. Можна згадати хоча б таких композиторів, як Бокеріні, Віотті, Клементі, Керубіні, Паїзієло та Чімароза. На противагу англійським колегам, віденські композитори (окрім Гайдна) не були всесвітньо відомими. Навіть слава Моцарта, яка прийшла *post factum*, дуже швидко розповсюдилася і стала міжнародною, вочевидь, не набула подібних обсягів. Панування Відня як привілейованого музичного центра, міста, в якому зародився «віденський класицизм», в жодному разі не сприймається в німецькомовному просторі крізь призму Гайдн-Моцарт-Бетовен [3].

Лондон, більш прогресивний в естетичних поглядах, в музичному плані протистоїть консервативному Відню. Його культурна атмосфера відіграла не останню роль у формуванні особливостей творів лондонського періоду творчості Гайдна. Досвідчений та зрілий Майстер отримав, нарешті, свободу – зокрема, експериментувати зі складом оркестру, хору, сюжетними лініями своїх сценічних творів. Звідси розквіт його творчості: композитор зумів втілити всі задуми, які в театрі Естергазі були б забороненими і ніколи не потрапили б на сцену.

Історія цієї опери дійсно незвична. Про те, що композитор напише оперу, існувала домовленість ще з 1787 р., коли Гайдн навіть не знав її тематики [4]. Було замовлене й лібрето в Карло Баліні – дуже відомого і визнаного лібретиста, але через конкуренцію двох оперних театрів композитор не мав нагоди побачити її на сцені, чи, навіть, послухати за життя. Справа в тому, що опера написана на замовлення театру Галліні, який конкурував з королівським, і роль заборонив її виконання, не видавши ліцензії. Хоча опері пророкували великий успіх, до заборони композитор поставився «філософськи» – отримавши пристойний гонорар, він навіть не прагнув побачити її коли-небудь на сцені. Перше її виконання відбулося лише у 1951 р. у Флоренції з Марією Каллас у ролі Евридики.

Багато труднощів зазнали реставратори партитури, оскільки повністю збереженою вона не була, а лібрето так і не було опубліковане. Навіть точно не виявлено, скільки актів мала мати опера. В листах до Луїджі Польцеллі¹ (березень, 1791) і до князя Естергазі (8 січня 1791) Гайдн згадує, що опера має складатися з 5 дій. На жаль, до нас дійшло лише чотири з них, збережених майже повністю або частково.

¹ Luigia Polzelli – оперна співачка і коханка Гайдна. Маючи спільного з Гайдном сина, пані Польцеллі постійно просила грошей, які композитор, звичайно ж, передавав «від імені» її сестри.

Проблематичним є порядок номерів. В гайдновій партитурі², що зберігається в державній бібліотеці в Берліні, номери слідують таким чином, що зовсім не відповідають дії. З цього випливає, що рукописи, які вміщували більше чи менше номерів, первинно суттєво відрізнялися за змістом. На це вказує також інша партитура англійського копіїста з ремарками Гайдна. Номери не йшли за розвитком сюжету твору. Поясненням тут може бути те, що опера апіорно є незавершеною і сцена смерті Орфея³ за задумом і за драматургією не має логічної кінцівки.

За задумом автора, опера мала нести в собі морально-етичний зміст, який відповідав би духу його епохи: ідею подружньої вірності, перемоги любові над смертю. По приїзді в Лондон, в листі до князя Естергазі, Гайдн, однак, вказує на те, що опера мусить мати зовсім інший характер, ніж будь-яка з опер Глюка [4].

Відмінності від опери Глюка прослідковуються зі самих початків. Одна з них – це підхід до вибору дійових осіб. Окрім Орфея та Евридики (основних персонажів), важливе місце посідають Креон та Геній. Ці, на перший погляд, допоміжні персонажі насправді є рушійми дії: без них сам розвиток опери був би неможливим. Креон (батько Евридики) вводить в оперу додатковий конфлікт – суперництво за руку й серце Евридики, якого не було досі ані в переповідах міфу, ані в попередніх постановках «Орфею». Не дотримана Креоном обіцянка віддати Евридіку заміж за Аріадеуса розпочинає низку нещасливих подій, а смерть Евридики крізь таку призму трактується як покарання батькові за недотримане слово. На відміну від опери «Орфей» Монтеверді, в якій, згідно з традиціями античної драми, переважно панує статика (лиш Орфей перебуває у перманентному пошуку), другорядні персонажі у Гайдна відіграють роль не лише допоміжного засобу, з'являючись та зникаючи тільки для підсилення переживань Орфея. Їхні характери динамічно розвиваються.

Інтрига, якою починається опера – Евридіка, оточена потворами, благає помилувати її в темному лісі – з перших тактів наголошує на існуванні фатуму. За допомогою ліри та чудового співу Орфееві вдається зачарувати потвор і звільнити кохану. Трагедією і водночас зав'язкою стає смерть Евридики. Розгортання конфлікту відбувається через проходження ряду випробувань, де один одному протистоять два світи – наземний і пекельний: долання царства тіней, боротьба з власними почуттями, із собою та коханням.

2 За основу «сучасної» партитури «Орфея і Евридики» взяли набагато пізнішу копію, мабуть, кореговану невідомим копіїстом. В ній номери ідуть за сюжетним розвитком дії.

3 Вакханки пропонують Орфееві випити напій, який полегшить страждання. Не знаючи, що він випиває отруту, Орфей помирає .

Музична характеристика персонажів базується на втіленні кращих традицій італійської опери. Партія Орфея має віртуозні арії, речитативи, він бере участь в дуетах, у яких від початку – подолання монстрів мороку («Дорога надіє! Кам'яні душі!», I дія) – до завершення («Я почуваю себе розбитим», IV дія) відбувається динамічна еволюція образу. В кожній з його арій присутні ламентозні інтонації – зітхання, жалю, болю – мовби передвісники безвихідної ситуації. Часто превалююча роль оркестру створює враження незбалансованості сценічної та оркестрової дій.

Гайдн не показує Орфея героєм чи взірцем для наслідування, як, наприклад, Глюк, в котрого він змальований ідеальним чоловіком, для якого основою любові є подружня вірність. Тут вся його екзистенція полягає лише в любові до Евридики і визначається нею. Любов для Орфея – це абсолют. Він ідеалізує кохану, без якої не бачить життя (V дія), зневажає інших жінок та виявляє невротичні нахили своєї натури. Несподівана смерть Евридики провокує його на спробу почати спочатку і спонукає спуститися в царство тіней.

Характеризуючи образ Евридики, можна в певній мірі говорити про динаміку його розвитку. В Гайдна (ми прослідковуємо це на схемі) вона не тільки статист подій, як у Монтеверді (тобто вона з'являється в кульмінаційних епізодах для підсилення драми самого Орфея), але й наповнена власними переживаннями, що відображені в її звуковій характеристиці, тощо. Незважаючи на це, її образ неспроможний викристалізуватися й набути автономності, оскільки Евридика дуже залежна від Орфея. За рахунок «побічності» її партії основний акцент чиниться на розкритті образу Орфея. Музична партія Евридики містить лише одну арію («Темрява моєї душі», I дія), два самостійні речитативи *Assomagnato* (I, II дії) та передсмертну каватину «Подаруй серцю любов до останнього мого подиху...». Численні ансамблеві речитативи та любовний дует з Орфеєм не дають комплексної характеристики. Бельканто всіх музичних номерів героїні надзвичайно витончене, що символізує чистоту почуттів, ніжність, вірність...

На противагу образу Евридики, здавалось би, другорядний персонаж Креон виступає повністю самодостатнім і, як і Орфей, в музичному плані характеризується трьома аріями. У Гайдна він показаний з різних сторін, що передбачає цілу палітру почуттів-настроїв – від розсудливо-філософських («Думки залежать від вчинків», I дія) – крізь помстливі («Помста мусить мене супроводжувати», II дія) – до жалісних і скорботних («Хто живе без надії», III дія).

Дуже цікавим є алегоричний образ Генія. Саме Генієві доручено викопувати роль супроводжуючого до царства тіней. Його мудрість повинна вказувати вірний шлях до мети з подоланням всіх перешкод. Алегоричні персонажі фігурували вже в операх Рінуччіні і Поліціано: ця традиція ашелює аж до самих витоків опери. В Рінуччіні – це Трагедія, яка вводить Музику, в Поліціано – це Меркурій, в Монтеверді – Музика. Цікавим є і той момент, що в кожній постановці «Орфею» з'являється алегоричний образ супроводжуючого, котрий пабуває все нових та нових рис – в Монтеверді – це Надія, яка супроводжує Орфея до самого Аїдового царства, в Гайдна – Геній, в Кренека – Психея – як передвісник крику і болю душі. Цей, на перший погляд, другорядний персонаж концентрує в собі весь ідейний зміст опери: саме з вуст Генія – Душі філософа – зринають слова «Втішай себе філософією! Якщо ти хочеш побачити Евридику, спершу мусиш зрозуміти самого себе!». Алегорія вибудована як окремий яскравий персонаж. Саме Генієві доручена найвіртуозніша арія в цілій опері – «Щасливий, зможеш ти її знов обійняти!»

При створенні опери композитор міг розраховувати на міцні виконавські сили. Оскільки в розпорядженні Гайдна був дуже хороший хор, композитор, підхопивши ідею давньогрецької драми, вводить хор як окремий персонаж.

На сцені з'являлися хористи то по одному, то по двоє, а інколи – жіночі та чоловічі антифони. Хор як одне ціле був ідеальним глядачем, уособленням сумніву, радості (№ 12, «Коли соки життя стріляють»), описувачем подій (№ 24, «Як же жити Орфееві далі»), оповідачем (№ 7, «Сила гармоній»), вісником (№ 15, «Подивися, сеньйоре, принцеса сама»), виразником надії (№ 29, «Залиш, о смертний, в серці») чи болю (№ 21, «Ах, неблаганний біль»). Він не лише коментував події, як у античній драмі, але й «персоніфікувався» і безпосередньо брав у них участь: закохані («Коли соки життя стріляють» – сцена любові Орфея і Евридики), фурії (тенори, баси, Хор фурій № 33 – коли Орфей спускається в царство Аїда), тіні (хор тіней «Ми не втішні тіні»), вакханки (сопрано, «Прийди до нас, наш любий музиканте»). Вакханки переконують Орфея випити отруту з келиха, після чого втікають.

Гайдн розширив свій оркестр до таких обсягів, які досі ніколи не використовував. Його оркестр складався з флейт, гобоїв, англійських ріжків (інструмент, що на той час в Лондоні був невідомий), кларнетів, фаготів, валторн, труб, тромбонів, литавр, чембало, арфи та струнних.

В результаті проробленого аналізу, виявлення навантаження кожного з персонажів, ми отримуємо картину, підсумовану у наведеній таблиці.

Таблиця 3.1.

Дійові персони	Перша дія				Друга дія				Третя дія				Четверта дія				П'ята дія
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5
Креон																	
Евридика																	
Орфей																	
Геній																	
Аїд																	
Вакханки																	
Хорист (1,2,3,4, Бас)																	
Хор																	

Музична мова в опері – це своєрідний «гібрид», де симфонічне мислення композитора природно переплітається з бароковими формами. Структурною одиницею є номер як частка загальної побудови і, відштовхуючись від барокової опери, основним компонентом розвитку дії постають речитативи (найчисельніші в опері). Речитатив-*accompanato* Орфея після втрати Евридики стає основним чинником в розвитку сюжетної лінії. Не арією, а речитативом звертається Орфей до Аїда.

Структурно неповноцінною є п'ята дія опери. Завершення опери (остання сцена) кількома короткими хорами, двома речитативами, хором з речитативом є зовсім незвичним для Гайдна, а панування на передньому плані другорядних персонажів – дуже несподіваним. Роберт Цан [7] висуває припущення щодо її продовження: після смерті Орфея дія мала б відбуватися на землі, де вакханки розплачувалися би за смерть Орфея (що, в порівнянні з іншими постановками, відповідає міфу).

Саме в останній дії відбувається остаточне руйнування через любов образу Орфея. Через почуття кохання вимальовуються афекти, які є зерном цілого твору, і котрі противажать ідеалу, чеснотам, які міг би наслідувати Орфей від своїх оперних попередників. Він же мислить через пристрасть, і так намагається підкорити долю. Про те, як задалеко заходить в своїй любові Орфей, та як показує свою залежність від неї, свідчить контраст між його образом в опері Гайдна, та описом Орфея, наприклад, в Овідія. В одній же із сучасних постановок опери Орфей, відчуваючи свою «всемогутність», пробує спочатку погратися з фатумом – навмисне озираючись. Але, вбиваючи Евридику, він знищує й самого себе.

Таким чином, сентенція хору «той, хто вміє опанувати себе, звертає погляд з земного та плинного у вічність», стає головною ідеєю опери.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Altenburg, Detlef. *Haydn und die Tradition der italienischen Oper – Bemerkungen zum Opernrepertoire am Esterházyischen Hofe* [Text] / Detlef Altenburg // G. Feder, H. Hüschen und U. Tank (Hrsg.). *Joseph Haydn. Tradition und Rezeption. (Bericht über die Jahrestagung 1982 der Gesellschaft für Musikforschung in Köln)*. — Regensburg, 1985. — S. 77—100.
2. Barbaud, Pierre. *Joseph Haydn in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* [Text] / Pierre Barbaud. — Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Verlag GmbH, 1975. — 178 S.
3. Dahlhaus, Carl (Hrsg.). *Die Musik des 18. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft* [Text] / Carl Dahlhaus. — Regensburg : Laaber-Verlag, 1985. — 434 S.
4. *Haydn Joseph. Briefe* [Text] / Joseph Haydn // Landon, Robbins (Hrsg.). *Haydn schreibt Briefe*. — München : Döblinger, 1993. — 79 S.
5. *Haydn, Joseph. L'Anima Del Filosofo Ossia Orfeo Ed Euridice* [Musikalien, Urtext] / Joseph Haydn. — Kassel, 2000. — 212 S.
6. Kerényi, K. *Der Mythos von Orpheus und Eurydike* [Text] / K. Kerényi // A. Csampai (Hrsg.). *Claudio Monteverdi, Orfeo. Christoph Willibald Gluck, Orpheus und Eurydike*. — Reinbek bei Hamburg, 1988. — S. 9—15.
7. Zahn, R. *Vorwort zu Urtext L'Anima Del Filosofo Ossia Orfeo Ed Euridice* [Text] / Robert Zahn. — Kassel, 2000. — S. V—VI.

УДК 782.7(430) “17”

Оксана Бабій

«АПТЕКАРЬ» Й. ГАЙДНА И «БАСТЬЕН И БАСТЬЕННА» В. МОЦАРТА КАК ОБРАЗЦЫ НЕМЕЦКОЙ КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ XVIII СТОЛЕТИЯ

Расскрывается своеобразие рассматриваемых опер с позиций их жанровой модели, сюжета, музыкальной драматургии.

Оксана Бабій. «Аптекарь» Й. Гайдна та «Бастьєн і Бастьєнна» В. Моцарта як зразки німецької комічної опери XVIII сторіччя. Розкривається своєрідність розглянутих опер з позицій їх жанрової моделі, сюжету, музичної драматургії.

Oksana Babiy. J. Haydn's "Chemist" and W. Mozart's "Bastien and Bastienne" as the examples of German comical opera of XVIII century. Originality of examining operas based on their genre model, subject, dramatic composition of music is discussed in the article.

Актуальность статьи обусловлена обращением к произведениям, мало освещенным в музыковедческой литературе – операм «Аптекарь» Гайдна и «Бастьєн и Бастьєнна» Моцарта. Оба сочинения были написаны в 1768 г., однако, если тридцатилетний Гайдн в эту пору находился в творческом расцвете, то

Моцарту исполнилось лишь двенадцать лет. Оперы ориентированы на две принципиально различные жанровые модели: одна из них – «Аптекарь» – продолжает традиции итальянской оперы-буффа, другая прокладывает путь к немецкой романтической опере. Удивительно, что столь различные произведения появились в один год. Однако их постигла родственная судьба: они были недооценены потомками, хотя и по различным причинам. В истории музыки фигура Гайдна в большей мере запечатлелась в качестве великого симфониста, создателя замечательных шедевров в инструментальных жанрах, при этом значение его оперного творчества преуменьшалось, как современниками, так и потомками. С другой стороны, ранний зингшпиль «Бастьен и Бастьенна» Моцарта затерялся среди его оперных шедевров, каковыми, бесспорно, являются «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная флейта». Однако современная исполнительская практика способствует восстановлению художественного значения недооцененных сочинений Гайдна и Моцарта: они вошли в репертуар многих театров мира, публика с восторгом их приветствует.

Советский музыковед Ю. Кремлев сравнивал «Аптекаря» Гайдна с одноактной комической оперой Моцарта «Бастьен и Бастьенна» отнюдь не в пользу старшего венского классика: «Очевидно, чрезвычайная “объективность” Гайдна, его нерушимые связи с народно-бытовой музыкой не давали ему возможности гибких, пластично-наглядных перевоплощений в субъективные формы психики – того, что с такой легкостью, с таким удивительным многообразием делал Моцарт» [2, с. 111]. Нам ближе точка зрения венгерского исследователя Л. Шомфай, который пишет о гайдновской опере, истории её создания и нелегкой сценической судьбе, отмечая при этом, что всё же «её музыка необычайно красива и полна находок и даже для театра намного привлекательнее, чем большая часть итальянских опер-буфф» [4, с. 54]. Ученый подчеркивает, что ренессанс оперного творчества Гайдна наступил лишь в 50-е гг. XX ст. В свою очередь, выдающийся исследователь моцартовского творчества Г. Аберт определяет своеобразие и историческую роль зингшпиля «Бастьен и Бастьенна»: «Это небольшое произведение снова охотно ставят современные театры, в условиях же тогдашней театральной Вены оно, со всеми его особенностями, воспринималось как “Дева с чужбины”; историческое значение данного зингшпиля оспаривать невозможно» [1, с. 175].

Цель статьи – определить правомерность закрепившихся в научной литературе сопоставлений двух опер [2; 3]. В связи с этим возникает необходимость соотнести рассматриваемые сочинения не только с точки зрения хронологии написания, но также с позиций их жанровой модели, сюжета, музыкальной драматургии.

Комическая опера «Аптекарь» была написана на либретто Карло Гольдони. Произведение имеет яркие черты комедии *dell'arte*. Герои этой оперы подобны маскам. Облик каждого из персонажей обладает характеристичными чертами, но, вместе с тем, они предстают в большей мере не индивидуализированными фигурами с личностными чувствами и переживаниями, а являют скорее определенный социально-психологический тип. Таковыми являются четыре персонажа оперы Гайдна: аптекарь Семпронио, опекаемая им девушка Грильетта, аптекарский помощник Менгоне и богатый щеголь Вольпино. Произведение характеризуют игровая стихия, театральная импровизационность, буффонные трюки. Первостепенное значение имеет сложная сценическая интрига, подкрепляемая музыкальной изобретательностью композитора в обрисовке портретов героев. Сюжет оперы чрезвычайно прост, и лишь музыкальное воплощение придает образам выразительность, вскрывая их комические либо лирические черты. В центре внимания оказывается любовная интрига: Менгоне и Вольпино влюблены в Грильетту. Девушка отдает предпочтение простоватому помощнику аптекаря, однако её опекун Семпронио также имеет намерение жениться на своей воспитаннице. В результате ряда забавных перипетий и курьезных недоразумений Грильетта и Менгоне счастливо воссоединяются.

Опера-буффа зачастую пародирует оперу-*seria*. В связи с этим примечателен потешный штрих к портрету Семпронио. Согласно авторскому замыслу, он увлечен политикой и постоянно читает газеты. Эта черта, которая должна придать облику Семпронио солидность и серьезность, предстает, однако, в сниженном ироничном ракурсе. Впрочем, данный смысловой контекст не связан непосредственно с оперой-*seria*. Более прямолинейно пародийные черты представлены в музыкальном портрете Вольпино. В его сольном высказывании – №3 «Где боги любви смеются, там ненависть громоздится на ненависть и презрение» – можно прочесть знаки арии мести. В комедийном плане представлена также турецкая ария Вольпино, где Гайдн обращается к музыкальным лексемам *a la turca*, каковыми являются выдержанный органнй пункт на тонической квинте, заклинательная повторность музыкальных интонаций, принцип остинатности. Турецкий колорит обнаруживается и у Моцарта в знаменитом рондо из Ля-мажорной фортепианной сонаты, в зингшилях «Похищение из сераля» и «Заида», отражая общность тематики в творчестве композиторов.

Характерными для комической оперы являются ситуации переодевания и одурачивания. В «Аптекаре» в качестве таковой выступает сцена ложного бракосочетания. Возникают ассоциации с «Севильским цирюльником» Россини:

комический эффект в опере Гайдна также достигается посредством изменения тембра голоса и переодевания героев. Менгоне и Вольпино хотят ввести в заблуждение Семпронио, представившись нотариусами, которые якобы должны составить для него брачный контракт. В связи с этим они преобразуются не только в своем внешнем облике, но и меняют голоса, подражая профессиональной манере юристов. Особый буффонный эффект создает притворное заикание Менгоне. У Моцарта в «Свадьбе Фигаро» Курцио, который выступает юридическим посредником в решении спорного вопроса, обнаруживает подобный же дефект дикции. Комедийность ситуации обусловлена тем, что профессия юриста, напротив, требует особого красноречия и мастерского владения словом.

Своеобразие гайдновской музыкальной драматургии обусловлено чередованием контрастных арий, которые преломляют традиции искусства *belcanto*, требуя от певца безукоризненной кантилены, совершенной техники владения голосом, эмоционально насыщенного тембра звука. Виртуозность, в частности, колоратура, по замыслу Гайдна, выступает как средство характеристики двух персонажей – Грильетты и Вольпино, партии которых поручены женским голосам: сопрано и меццо-сопрано. Вместе с тем, некоторые особенности музыкального языка сольных и ансамблевых номеров сочинения Гайдна, безусловно, указывают не только на его жанровую модель, но и на неповторимый стиль автора, единый в симфониях, сонатах, квартетах и операх. В пластичных трехдольных мелодиях «Аптекаря» легко угадываются жанровые черты излюбленного композитором менуэта. Сольные номера соединяются речитативами, которые представляют образы персонажей уже не в портретном плане, а в процессе сценического становления. Комедийность гайдновской оперы в значительной степени обусловлена подвижным темпом многих сольных и ансамблевых номеров, жанровой характеристичностью их музыкального языка, динамичностью развития сценических ситуаций. Каждое из действий подытоживается хоровым финалом, где достигается кульминационная точка музыкально-сценического развития.

Опере присуща лирико-комедийная направленность. Буффонада совмещается в «Аптекаре» с лирическими эпизодами. Лирическая линия развивается в «дуэтах согласия» Грильетты и Вольпино, где композитор использует дублировки консонирующими интервалами, а также поочередное исполнение мелодии сначала одним, а затем другим участником дуэта. Примером подобного ансамбля выступает и терцет в конце I действия, где партии Менгоне и Грильетты представляют собой «дуэт согласия», отражая их взаимопонимание, единение в любовном чувстве. Вокальная линия третьего участника ансамбля, Семпронио, образует яркий

контраст с партиями влюбленных, выражая в одном случае смысловое расхождение их вербальных текстов с репликами опекуна девушки, а в дальнейшем ходе терцета – готовность Семпронио противодействовать союзу двух юных сердец.

В музыковедческой литературе значение оперы «Аптекарь» для дальнейшего эволюционного становления музыкального театра недооценивали. Традиция оперы-буффа нашла опосредованное претворение в творчестве композиторов, имеющих различные эстетические взгляды. Вспомним, к примеру, буффонные приемы в глубоко трагичной по своей сути опере «Дон Жуан». Комические черты ярко выявились в музыкальном и сценическом портрете Бекмессера из оперы Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Вагнеровские приемы, направленные на осмеяние этого персонажа, аналогичны используемым в опере-буффа, а вопросы высокого нравственного уровня решаются непосредственно в житейских ситуациях.

Таким образом, в отличие от Моцарта, который в своих зрелых опусах предстаёт реформатором музыкального театра, Гайдн в «Аптекаре» в большей мере придерживался традиций и сложившихся норм театрального искусства.

«Бастьен и Бастьенна» Моцарта имеет несколько иные жанровые черты, демонстрируя синтез черт французской комической оперы и зингшпиля. Напомним, что рождение национальной оперы было связано с претворением традиций народного театра, где пение соединялось с разговорными эпизодами, как, например, в «Волшебной флейте» Моцарта и «Фрайшютце» Вебера. Однако уже «Бастьен и Бастьенна» восходит к национальным истокам, прежде всего, благодаря своей жанровой природе.

Опера была написана Моцартом в юные годы. Присущий ему солнечный юмор сочетается с просвечивающими в этом произведении лексемами, характерными для зрелого стиля композитора. Музыкально-сценический замысел оперы можно охарактеризовать как светлую пастораль, окрашенную философией сентиментализма Руссо, в определенной степени повлиявшей на стиль опер французских композиторов XVIII ст. Как известно, французский философ является автором комической оперы «Деревенский колдун», сочиненной в период «войны буффонов». Моцарт обратился к либретто этой оперы, написав собственное произведение на понравившийся ему сюжет.

Этот факт свидетельствует не только об общности взглядов зальцбургского гения и французского мыслителя, но и о творческой смелости юного композитора, который взялся за нелегкую задачу новой интерпретации широко популярной оперы-пасторали Руссо. Так, пасторальная тематика, присутствующая

в моцартовском произведении, в котором повествуется о любви пастуха и пастушки, искренности их чувств, в будущем найдёт преломление в знаменитой интермедии из «Пиковой дамы» Чайковского.

Сюжет оперы «Бастьен и Бастьенна», так же, как и «Аптекарь», чрезвычайно прост, в нем задействовано всего три персонажа: Бастьен, Бастьенна, колдун Коло. Показательной в опере является сцена мнимого чародейства, которое помогает влюбленным осознать их чувства друг к другу. Образ колдуна не имеет ярко выраженных фантастических черт. Он охарактеризован посредством воссоздающей яркой национальной колорит волыночной темы на органной тонической квинте. Тем не менее, этот персонаж является предвестником целой галереи фантастических музыкально-сценических образов, характерных для романтической оперы XIX века – произведений Вебера, Шумана, Маршнера, Вагнера.

Вызывая чувство сопереживания, комическая опера, образцами которой предстают «Аптекарь» и «Бастьен и Бастьенна», оказывается в этом смысле соприродной жанру трагедии, призванной, согласно просветительской теории аффектов, выполнять катарсическую функцию. Однако очищающую силу в её драматургии обретают не скорбь или страдание, а смех, имеющий множество оттенков: добродушная улыбка, ирония, гротеск, пародия. Зададимся вопросом: в чём заключается родство столь различных жанров – комедии и трагедии? Ответ на него даёт французский исследователь Э. Шюрэ: «Настоящая трагедия обладает способностью отделять человека от самого себя, освобождать от бремени его личной судьбы и переносить его за пределы здешней жизни – в то предвечное единство всего сущего, в котором стихают все распри, утоляются все скорби. Она ведёт нас к этому высшему миру через страх и сострадание, через бездыханный труп своего героя – путем глубокой, тайной симпатии» [5, с. 169]. Настоящая же комедия, по мнению ученого, «возвращает нас к жизни посредством смеха», «она всецело разыгрывается на житейской поверхности», пробуждая «в зрителях уравновешенное чувство, располагающее к радостной деятельности» [там же]. Таким образом, комедия вызывает у нас просветленное чувство, очищение и обновление, подобно трагедии, поскольку настоящая комедия «достигает своего назначения только в том случае, если она показывает нам истину и торжество последней» [там же, с. 170]. В юмористическом контексте поднимаются зачастую очень важные мировоззренческие вопросы, обретающие иную по сравнению с серьезными жанрами форму осмысления.

В заключение отметим, что рассмотренные оперы «Аптекарь» и «Бастьен и Бастьенна» воплощают различные жанровые модели: комедия ситуаций в первой

из них оказывается противоположной светлой пасторали второй; динамичность развития сценической интриги – статичности и раскрытию сценических образов в русле сентиментальной созерцательности. В связи с этим оказываются различными также интонационный строй произведений, тип драматургии, представляя, таким образом, различные грани юмора: в одном случае это буффонада, которая вызывает мгновенную реакцию (смех), в другом – благодушная улыбка, приспосабливаемая от картин естественной жизни и торжества сил природы.

Сближает оба сочинения, однако, обращение к комическим ситуациям, которые истолковываются в контексте любовной интриги, раскрывая идею обретения целостности существования посредством гармонизирующей любви. Общей для обеих опер является также идея испытаний, которые должны пройти влюбленные на пути к воссоединению.

В целом же, «Аптекарь» и «Бастьен и Бастьенна» по-разному выражают идею комического, и сопоставления этих опер выявляют большей частью различия, несмотря на хронологическую близость их написания.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт [Текст] / Герман Аберт / Пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. — М.: Музыка, 1978. — Ч. 1, кн. 1. — 303 с.
2. Кремлёв Ю. Йозеф Гайдн [Текст]: Очерк жизни и творчества / Юлий Кремлёв — М.: Музыка, 1972. — 317 с.
3. Новак Л. Йозеф Гайдн [Текст] / Пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Левики / Л. Новак. — М.: Музыка, 1973. — 446 с.
4. Шомфай Л. Судьба оперы, история её создания. Либретто и музыка Гайдна [Текст]: [трактат об опере Гайдна «Аптекарь»]; пер. Риммы Далош Ласло Шомфай // *Joseph Haydn. Lo Speciale*: [прилож. к грп. *Lo Speciale*. Й. Гайдн «Аптекарь»] (1968, Хоб. XXVIII: 3): ком. опера в 3 д.; текст К. Гольдони / Исполн.: [солисты], кам. орк. им. Ф. Листа, дирижер Дёрдь Лехел. — *Hungary: MNV recording*, 1978. — 3 грп. (ок. 2 ч. 40 мин) 33 об. / мин., стерео, в коробке. — Исполн. на ит. яз. — Д 034245—50. — С. 54—57.
5. Шюрэ Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма [Текст]: пер. с фр. Н. Розен / Э. Шюрэ. — СПб.: М. О. Вольф, 1909. — 311 с.

Марина Черкашина-Губаренко

ИЗВЕСТНЫЙ И НЕИЗВЕСТНЫЙ ДЖОАККИНО РОССИНИ

Статья посвящена проблеме жизнеспособности классического наследия – раскрытию некоторых аспектов произведений Россини и их интерпретации в современном театре в связи с историей Россиниевского оперного фестиваля в Пезаро.

Марина Черкашина-Губаренко. Відомий та невідомий Джоаккіно Россіні. Стаття присвячена проблемі життєздатності класичного спадку – розкриттю деяких аспектів творів Россіні та їх інтерпретації у сучасному театрі у зв'язку з історією Россінієвського оперного фестивалю у Пезаро.

Marina Cherkashina-Gubarenko. Well-known and unknown Gioachino Rossini. This article deals with the problem of the viability of classical legacy, i.e. to the uncovering of some aspects of Rossini's works and their interpretation in the contemporary theater related to a history of Rossini Opera Festival in Pesaro.

Для верной интерпретации исторического процесса нам всегда недостает информации и конкретных фактов. Взгляд на историю с птичьего полета и акцент на её вершинных явлениях не позволяют по-настоящему понять их истоки, а привычка к разреженному воздуху вершин и широте обзора мешает насладиться иными ландшафтами. К тому же, для успешного продвижения вперед и самоутверждения новых поколений необходимо критическое отношение к недавнему прошлому, вплоть до его полного отрицания. Именно так действовали великие оперные реформаторы Глюк и Вагнер. Первый способствовал тому, что в истории музыки на долгие годы утвердилось абсолютно превратное отношение к итальянской опере-seria и её виртуозному стилю. Второй, среди прочего, низверг авторитет кумира Европы периода своей юности, Джакомо Мейербера, и, к тому же, назвал ошибкой и заблуждением весь путь развития итальянской оперы. Немало поспособствовали свержению с пьедестала героев оперной публики и русские музыкальные реформаторы во главе со своим харизматическим идеологом Владимиром Стасовым.

Между тем, в течение последних десятилетий в практике европейского оперного театра произошло совершенно интригующее возвращение очень многого из того, что некогда было подвергнуто уничижительной критике и казалось не поддающимся реставрации. Были возвращены не только отдельные имена, но как бы заново открыты целые культурные материи. Это касается всей оперы барокко, как итальянской, так и французской, а также такого уникального явления, как оперный театр Джоаккино Россини.

Вначале хотелось бы обратить внимание на некоторые факты и любопытные совпадения. Один из критиков как-то остроумно заметил, что двадцатипятилетний

Моцарт, написав «Идоменей», понял, что он гений. Россини это понял о себе, написав «Итальянку в Алжире». Премьера оперы состоялась в Венеции в театре Сан-Бенедетто 22 мая 1813 г., в тот день, когда в Лейпциге родился Рихард Вагнер. Вагнер немного не доживет до своего семидесятилетия и умрет именно в Венеции 13 февраля 1883 г. В год парижской премьеры последней из написанных Россини опер, «Вильгельма Телля», он еще не станет Вагнером, его путь пока никак не определится, а до первой написанной им оперы нужно будет ждать еще четыре года.

В 1860 г., когда оперная карьера Россини давно завершится, произойдет зафиксированная подробно встреча Вагнера со знаменитым итальянским Маэстро. Их крайне содержательная беседа интересна во многих смыслах, в том числе в психологическом плане. Она отражает высокий уровень понимания обоими тонкой дипломатии человеческих отношений, а также тот баланс авторитета и влияния, который характеризовал сложившийся европейский рейтинг итальянской и немецкой оперных школ.

В начале разговора собеседники обмениваются комплиментами. Вагнер сдерживает привычную для него критическую бескомпромиссность и хвалит некоторые эпизоды россиниевских опер. После того, как Россини упомянул о том, в какие сроки был написан «Севильский цирюльник», Вагнер восклицает: «13 дней! Это поистине небывалый случай... Я восхищаюсь, маэстро, тем, как Вы в таких условиях, ведя к тому же жизнь цыгана, могли написать такие превосходные страницы музыки, как в «Отелло» и «Моисее». Ведь они несут печать не импровизации, а продуманного труда, требующего концентрации всех душевных сил!» [1, с. 157]¹. Что же касается Россини, то он явно несколько лукавит, когда говорит о своем недостаточном музыкальном образовании и всячески превозносит немецкую музыку².

В год смерти Россини (обратим внимание на число, 13 ноября, то есть та же цифра 13, которая сопровождала Вагнера) уже завершились жизни двух его наиболее известных преемников – Беллини и Доницетти. Уже не было в живых Мендельсона, Шопена, Шумана, Мейербера. Берлиоз пережил Россини всего на четыре месяца. Верди в 1867 г. пишет для Парижа свою 23 оперу «Дон Карлос». Вагнер уже нашел знатного покровителя в лице короля Людвига II Баварского, встреча с которым изменила всю его судьбу. В Мюнхене уже прошли с огромным

1 Из воспоминаний Эдмонта Мишотта о визите Вагнера к Россини.

2 А о том, как он умел говорить вещи вполне серьезные и, вместе с тем, сдабривать их долей лукавой иронии, можно догадаться по пересказанной Вагнеру встрече с Мендельсоном, произошедшей в 1836 г. Россини попросил его играть Баха, много Баха. В ответ на эту просьбу Мендельсон выразил удивление, что итальянец так любит немецкую музыку. «Но я люблю только ее, – ответил я и совсем развязно прибавил: – А на итальянскую музыку мне наплевать!» Конечно, Мендельсон все правильно понял. После того, как он сыграл ряд произведений Баха и они простились, он сказал присутствовавшему при встрече Ф. Гиллеру: «Пеужели Россини говорил серьезно? Во всяком случае он презабавный малый!» [1, с. 159].

резонансом премьеры «Тристана и Изольды» и «Нюрнбергских мастерзингеров».

Но незадолго до своего ухода как бы давно выпавший из контекста Россини успел еще раз удивить своих поклонников. Все уже считали, что его время давно прошло. А он вдруг взял и написал большое духовное сочинение на канонический текст, хотя и назвал его *Petite Messe Solennete*, то есть Маленькой торжественной мессой. Автограф мессы свидетельствует об очень тщательной работе композитора, содержит много вариантов того либо иного фрагмента. Первая её камерная редакция для 12 голосов, двух фортепиано и гармониеума завершена летом 1863 г., а впервые месса прозвучала в марте 1864-го в связи с освящением домашней капеллы в доме близких парижских друзей композитора, графа и графини Пилле-Вилл. Несмотря на то, что на исполнении присутствовало лишь небольшое число приглашенных, сведения о новом произведении быстро попали в парижскую прессу. Интерес к этому событию подогревался тем, что Россини оставил свою оперную карьеру на пике своей популярности ещё 35 лет назад. Всех интриговал этот его необычный поступок и загадочное молчание. Поэтому его немногочисленные новые произведения, в основном небольшие пьесы, которые композитор называл «грехами своей старости», становились предметом светских разговоров и критических обсуждений.

После первой камерной редакции Россини стал думать об оркестровой версии Мессы³ и завершил её оркестровку в апреле 1867 г. Однако он наложил запрет на исполнение этого произведения при жизни. Первое публичное исполнение версии Мессы для четырех солистов, хора и большого оркестра состоялось в Париже в Театре Итальян 24 февраля 1869 г., то есть вскоре после смерти композитора. Произведение поразило соединением безусловной мощи и величия с богатством образов и удивительной лирической проникновенностью музыки. Это был в чём-то узнаваемый, но в целом совершенно новый Россини, мастер сложного полифонического письма, создатель крупномасштабных контрастов, великий художник, чьё произведение, оставленное потомкам как творческое завещание, пронизано глубоким и возвышенным религиозным чувством.

А теперь вернемся к близким нам событиям тридцатилетней давности. Вспомним, что на мировом оперном Олимпе Джоаккино Россини всегда оставался в ряду первых величин. Однако ещё не так давно в текущем театральном репертуаре из 39 написанных им опер, кроме неувядающего «Севильского цирюльника», значились не более двух-трех названий. Всё остальное из созданного этим «баловнем Европы», «Напо-

3 Россини надеялся на публичное исполнение мессы в церкви. Но для этого нужно было добиться от Папы Пия IX разрешения использовать во время католической службы женские голоса. На ходатайство по этому поводу друзей композитора Папа не дал ответа.

леоном целой музыкальной эпохи», как называли «незарского лебеда» восхищенные современники, казалось, навсегда кануло в Лету. Но именно в Пезаро, итальянском городе на Адриатическом побережье, где родился композитор, где в старинном театре, который теперь носит его имя, проходили премьеры его опер, тридцать лет назад было положено начало стремительному ренессансу всего его творчества.

А началось с того же «Севильского цирюльника». За долгие годы эксплуатации этого популярного произведения оперу стали приспосабливать к новым требованиям, что-то сокращать, менять и дополнять, якобы освежая и обновляя заезженный текст. Такие изменения закреплялись в исполнительской практике и вопли в печатные издания. И уже никто не вспоминал, что, например, партия Розины в оригинале написана совсем для другого голоса, а сама лукавая, способная за себя постоять героиня отнюдь не напоминает хрупкие и беззащитные женские существа, голоса которых, словно звонкие колокольчики, забираются в самые высокие регистры, раскрашивая нежные мелодии трелями и затейливыми фиоритурами.

В конце семидесятых годов прошлого столетия после очередного спектакля к его дирижеру Альберто Зедда обратился с вопросом относительно неясного места в своей партии один из музыкантов. Зедда был не только талантливым молодым дирижером, но и музыковедом-исследователем. Для поиска ответа на вопрос он решил разыскать автограф партитуры «Севильского цирюльника». Изучив оригинал, он поразился количеству допускаемых отступлений от авторского текста. Загоревшись идеей вернуться к первоисточнику, он сумел добиться постановки авторской версии и её публикации в знаменитом издательстве Рикорди. Это событие стало такой же сенсацией в мировой оперной практике, как возвращение к оригиналу «Кармен» Ж. Бизе или к авторской редакции «Бориса Годунова» М. Мусоргского⁴.

Заинтересовавшись оригиналами партитур Россини, Альберто Зедда нашел единомышленников в лице Джанфранко Мариотти и выдающегося дирижера Клаудио Аббадо. Нынешний интендант Россиниевского оперного фестиваля Джанфранко Мариотти загорелся идеей вернуть творчество Россини его родному городу и взял на себя переговоры с администрацией Пезаро, а также с руководством всей провинции Марке, в которую город входит. В движение за организацию фестиваля включились влиятельные спонсоры, в том числе «Адриатико-банк», «Фундация Скаволини». В Пезаро уже существовала консерватория имени Россини. Для подготовки молодых певцов, способных освоить требующий особых

⁴ Все названные события происходили примерно в одно время и совпали с широким движением за аутентичное исполнение музыки барокко и с возвращением на оперную сцену переживавших новое рождение произведений оперных композиторов XVII – XVIII вв.

качеств голоса виртуозный вокальный стиль композитора, образец классического бельканто, была основана специальная певческая Академия. Альберто Зедда одновременно выполняет функции артистического директора Академии и директора самого фестиваля.

За тридцать лет на фестивале прозвучали тридцать пять опер Россини, а также некоторые его кантаты и духовные произведения. Для того чтобы вернуть их к жизни, ученые «Фундации Россини» провели серьезную исследовательскую работу, тщательно выверили тексты по автографам, подготовили новые нотные издания. В программках, которые выпускаются к каждому спектаклю, содержатся научные статьи, воссоздающие в подробностях историю появления данного произведения, оценку его современниками, оговаривающие текстологические проблемы.

Участниками фестивальных спектаклей были выдающиеся певцы с мировым именем: Монсеррат Кабалье, Лючия Валентини Террани, Мерлин Хорн, Катя Ричарелли, Рене Флеминг, Чечилия Газди, Энцио Дара, Самбель Реми, Паоло Гаванелли. В последнее десятилетие на сцену вышли выпускники россиниевской Академии, успешные сделать блестящую карьеру и стать воистину мировыми оперными звездами. Это, прежде всего, перуанец Жуан Диего Флорес – уникальный тенор-белькантист, исполнивший десять сложнейших виртуозных партий как в комических, так и в серьезных операх Россини. Это россиниевское колоратурное меццо-сопрано Даниела Барчелона – исполнительница созданных композитором для данного голоса образов молодых героев. В фестивале участвуют разные оркестры. Больше двадцати лет постоянно сопровождает спектакли оркестр Театро Коммунале из Болоньи. С 1993 г. участвует в фестивальных спектаклях и концертах камерный хор из Праги.

В упомянутом разговоре с Рихардом Вагнером Россини рассказал о встрече в Вене с Бетховеном и о его совете «писать побольше “Севильских цирюльников”». Рассказывая об этом Вагнеру, Россини сделал вид, что вполне согласен с мнением, будто бы серьезный оперный жанр не в природе итальянцев, в то время как в жанре комическом им нет равных. На самом деле, хотя Россини вошел в историю как выдающийся комедиограф, серьезных опер острого драматического содержания в его творчестве значительно больше, чем собственно комических. О том, насколько мощно и ярко его гений проявился и в этой сфере, свидетельствовали фестивальные спектакли, которые мне довелось увидеть, «Гермиона» и «Зельмира».

Тем не менее, комические оперы, созданные до появления «Итальянки в Алжире», стали лабораторией его стиля. Знакомство с ними свидетельствует о том, насколько композитор умел придавать индивидуальный характер произведениям,

созданным в русле устойчивой жанровой традиции. Правда, в период, к которому относятся его дебюты, эта традиция уже прошла свой кульминационный этап, а сам жанр одноактного фарса находился в стадии дестабилизации. Это проявлялось, в частности, и в уменьшении количества ежегодно появлявшихся новинок. Так, в 1800 г. в Венеции, откуда Россини начинал свой путь, состоялось 28 премьер таких произведений. С 1801 по 1805 фиксировалось пятнадцать новых названий ежегодно, но эта цифра уменьшилась до шести с 1806 по 1813 гг. А главные новшества состояли в появлении в текстах либретто сентиментальных мотивов, в усилении значимости лирических любовных коллизий. Соответственно, трансформациям подвергался и стиль.

С 1810 по 1813 гг. Россини написал для венецианского театра Сан Моизе пять одноактных фарсов. Все они имеют много общего, но вместе с тем ни один из них не похож на другой, совершенно в соответствии со знаменитой характеристикой Пушкина: «Он вечно тот же, вечно новый». Остановимся на одной из ранних одноактных опер Россини.

Комический фарс в одном действии «*La scala di seta*» – «Шелковая лестница» – создан по либретто Джузеппе Фоппа. Его первая постановка состоялась в Венеции в театре Сан Моизе 9 мая 1812 г. В основе сюжета лежит известный мотив тайного брака. Втайне от своего опекуна Дормонта Джулия обвенчалась со своим возлюбленным Дорвилем, который подымается к ней в комнату для ночных свиданий, пользуясь сброшенной с балкона шелковой лестницей. Джулии приходится каждый раз рисковать и проявлять смекалку, чтобы утром тем же путем он мог незаметно ускользнуть. А постоянной помехой этому служит вмешательство вездесущего слуги Германо и любопытство кузины Джулии Лючиллы.

Ситуация обостряется с появлением в доме в качестве претендента на руку Джулии Бланзаса, ставленника опекуна, который к тому же является приятелем Дорвиля и предлагает последнему стать свидетелем на будущей свадьбе. Опера делится на две примерно равные части. Каждая из них заканчивается большим ансамблем. Четыре из восьми номеров – это сольные арии: Дорвиля, Лючиллы, Джулии и Германо. Экспозиционный раздел включает Интродукцию и дуэт Джулии и Германо. Интрига развивается вокруг одного, а затем и второго любовного треугольника. Второй создается не без активного содействия самой Джулии, которая решила подобрать для Бланзаса более подходящую кандидатуру и убить двух зайцев, выдав замуж явно симпатизирующую ему Лючиллу.

Пунктиром намечена в опере тема любви слуги Германо к своей хозяйке. Но при этом именно поведение Германо и его участие в действии становится движущей

не открывая вместе с тем своей тайны. В дуэте с Германо Джулия меняет тон, ведя сложную игру, чтобы не выдать себя и, вместе с тем, добиться нужной цели. В дальнейшем, ведя куртуазный разговор с настойчивым претендентом на её руку и сердце, которого навязывает опекун, ей приходится проявлять гибкость и качества дипломата. И очевидно, что всем своим поведением она уже доказала верность любимому Дорвилю, ради которого ежедневно идет на риск, поэтому с огорчением обнаруживает проявления его ревности.

Спектакль Пезарского фестиваля 2009 г. провел опытный дирижер Клаудио Симоне, который участвует в россиниевском фестивале с 1982 г. Режиссер Дамьяно Микельанджело, известный своими как оперными, так и драматическими спектаклями, поставил «Шелковую лестницу» в соавторстве со сценографом и создателем костюмов Паоло Фантином. Действие оперы перенесено в современную эпоху, со всеми типичными атрибутами бытовой обстановки состоятельного слоя общества, среды обеспеченных людей, которые живут в комфортных домах и могут держать слуг. В течение всей пронизанной живым ритмом увертюры с островками мягкой лирики и оттенком размеренной деловитости рабочие оформляют приподнятую над планшетом сценическую площадку, расставляя мебель, бытовые приборы и сантехнику на четко расчерченном плане квартиры с двумя разделенными коридором комнатами, гостиной и спальней, душевой и туалетом. Всё выглядит красиво, модно и стереотипно, как на витринах больших магазинов. Сходство с витриной подчеркнуто виртуальным присутствием на первом плане четвертой стены дома, а также невидимых стен, разделяющих комнаты. Просцениум трактован как часть улицы. Внизу на фасаде написан крупными буквами адрес: квартира на первом этаже А/10, улица Россини 2 (по этому адресу находится театр, в котором идет спектакль). Когда кто-то из персонажей хочет войти в квартиру, то сначала стучит в воображаемую дверь на первом плане.

Особую эффектность придает обстановке спектакля кошененный по диагонали зеркальный экран, в котором отражается в перевернутом виде всё, что находится и происходит на сцене. Это двойное изображение несет важный образный смысл. Оно соответствует типичным для современного дизайна и оформления интерьеров гладким полированным поверхностям, дублированию реальной жизни на экранах телевизоров, а также аппаратам наблюдения в метро, супермаркетах, в режимных зданиях, благодаря которым скрыто фиксируются все перемещения людей и все их действия. Таким путем подчеркивается главный мотив оперы: тайна, которую пытаются скрыть и которая в конце концов обнаруживается, что приводит к благополучной развязке.

По ходу сюжетного развития обыгрывается множество обычных бытовых

не открывая вместе с тем своей тайны. В дуэте с Германом Джулия меняет топ, ведя сложную игру, чтобы не выдать себя и, вместе с тем, добиться нужной цели. В дальнейшем, ведя куртуазный разговор с настойчивым претендентом на её руку и сердце, которого навязывает опекун, ей приходится проявлять гибкость и качества дипломата. И очевидно, что всем своим поведением она уже доказала верность любимому Дорвилю, ради которого ежедневно идет на риск, поэтому с огорчением обнаруживает проявления его ревности.

Спектакль Пезарского фестиваля 2009 г. провел опытный дирижер Клаудио Симоне, который участвует в россиниевском фестивале с 1982 г. Режиссер Дамьяно Микельанджело, известный своими как оперными, так и драматическими спектаклями, поставил «Шелковую лестницу» в соавторстве со сценографом и создателем костюмов Паоло Фантином. Действие оперы перенесено в современную эпоху, со всеми тишичными атрибутами бытовой обстановки состоятельного слоя общества, среды обеспеченных людей, которые живут в комфортных домах и могут держать слуг. В течение всей пронизанной живым ритмом увертюры с островками мягкой лирики и оттенком размеренной деловитости рабочие оформляют приподнятую над планшетом сценическую площадку, расставляя мебель, бытовые приборы и сантехнику на четко расчерченном плане квартиры с двумя разделенными коридором комнатами, гостиной и спальней, душевой и туалетом. Всё выглядит красиво, модно и стереотипно, как на витринах больших магазинов. Сходство с витриной подчеркнуто виртуальным присутствием на первом плане четвертой стены дома, а также невидимых стен, разделяющих комнаты. Просцениум трактован как часть улицы. Внизу на фасаде написан крупными буквами адрес: квартира на первом этаже А/10, улица Россини 2 (по этому адресу находится театр, в котором идет спектакль). Когда кто-то из персонажей хочет войти в квартиру, то сначала стучит в воображаемую дверь на первом плане.

Особую эффектность придает обстановке спектакля кошенный по диагонали зеркальный экран, в котором отражается в перевернутом виде всё, что находится и происходит на сцене. Это двойное изображение несет важный образный смысл. Оно соответствует типичным для современного дизайна и оформления интерьеров гладким полированным поверхностям, дублированию реальной жизни на экранах телевизоров, а также аппаратам наблюдения в метро, супермаркетах, в режимных зданиях, благодаря которым скрыто фиксируются все перемещения людей и все их действия. Таким путем подчеркивается главный мотив оперы: тайна, которую пытаются скрыть и которая в конце концов обнаруживается, что приводит к благополучной развязке.

По ходу сюжетного развития обыгрывается множество обычных бытовых

действий: уборка квартиры, приготовление кофе, глажка белья. Начальная ситуация связана с темой утреннего пробуждения. Дом просыпается, а Джулия озабочена необходимостью незаметно выпроводить через балкон тайного мужа. Пока Дорвиль торопливо одевается в спальне, слуга Герmano, как истинно строгий домоправитель, упорно торчит на глазах Джулии в гостиной и мешает ей. В последующем дуэте Джулии с Герmano она сначала в спортивном костюме делает утреннюю зарядку, а затем переодевается в легкое летнее платье, обтягивающее стройную фигурку молодой очаровательной женщины. Чувствуется, что серьезный Герmano пленен ею и готов откликнуться на любую её просьбу, хотя и не теряет при этом присущего ему достоинства. Традиционное комическое амплуа развязного глуповатого слуги, привыкшего во всё вмешиваться и пугаться под ногами, в данном спектакле трансформировано в оригинальный и психологически убедительный образ. Герой талантливого итальянского певца Пауло Бордано постоянно занят домашними делами, при этом движется неторопливо, делает всё обстоятельно и без лишней суеты, демонстрирует упорство в своей безусловной преданности хозяйке. В блистательном буффонном ансамбле – квинтете, который в данной постановке завершает первый акт, участники возникшего по воле деспотичного опекуна Джулии любовного треугольника отыгрываются на Герmano, вымещая на нём свои тревоги. Они наступают на слугу, гремя блестящими кастрюлями, а он обороняется. Но, наконец, не выдерживает и окатывает разъярившуюся троицу струей воды из душа. Вопреки всему, Герmano и в дальнейшем продолжает вести самостоятельную линию действия. Его вмешательство в события, осложняющее интригу, происходит не из-за непонятливости или же неумеренного любопытства, а как раз в силу повышенной ответственности за всё, что происходит в доме.

В партии Джулии выступила певица из Петербурга Ольга Перетятко, уже успевшая зарекомендовать себя в фестивальных спектаклях и получить несколько престижных премий на вокальных конкурсах. Она подвижна и пластична, её героиня соединяет обаяние молодости с независимостью характера. Вместе с тем, Джулия Ольги Перетятко проявляет глубину чувств в серьезных ситуациях, которые требуют мобилизации всей её воли.

Важную роль играет в опере лирическая тема борьбы двух юных героев за своё счастье. На фоне живых действенных сцен, остро гротескных эпизодов в блестящем буффонном стиле выделяются лирические мотивы: тема ревности, тревоги и обеспокоенности в связи с появлением в доме самоуверенного Бланзаса.

Исполнитель роли Бланзаса Карло Лепоре уже больше десяти лет связан с россиниевским фестивалем и хорошо чувствует особенности стиля композитора.

Вместе с тем, он сделал своего героя узнаваемым представителем современной золотой молодежи, поверхностным и бесцеремонным, не теряющимся в любой обстановке. Например, он, ничуть не смущаясь, хозяйничает в чужом доме: в начале второго акта, спев лирическую арию, проходит в ванную, снимает обувь и носки и моет ноги, а затем вытирает их уже в гостиной и вновь обувается. И, если Джулия полюбила Дорвиля, отнюдь не красавца и стройного кавалера, а весьма заурядного, хотя и преданного ей, мужчину, то её кузину Лючиллу поразил в самое сердце как раз эффектный внешне Бланзас. Удачной находкой спектакля стало гротескно заостренное решение образа Лючиллы. В исполнении Анны Малаваджи скромная пуританка в очках, которую держит при себе неистовый старый чудак Дормонт, увидев Бланзаса, на глазах преобразается в страстную тигрицу. Меняется весь её облик, а её любовная атака буквально потрясает этого опытного ловеласа, отнюдь не склонного теряться в женском обществе.

Постановщики добились несомненного успеха, так как трактовали произведение не столько как чистый образец буффонного жанра, сколько приблизили его к бытовой лирической комедии. Они рельефно выделили тему борьбы за любовь лирической пары, не стали прибегать к излишнему комикованию и превращать в маски образы Бланзаса и, в особенности, Германо, вместе с тем, внесли сочные комедийные краски в менее рельефно выписанные в партитуре образы Лючиллы и Дормонта.

Итак, уже раннее творчество Россини свидетельствует об уникальности его природного дарования и о немалом техническом мастерстве. Прежде, чем «Итальянка в Алжире» и «Ганкред», созданные в 1813 г., сделают его имя известным во всей Италии и за её пределами, он успел написать семь комических и две серьезных оперы. Благодаря фестивалю в Пезаро ранние маленькие шедевры автора «Севильского цирюльника» вернулись на сцену, вполне доказав свою жизнеспособность.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Джоиаккино Россини. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания [Текст] ; [переводы с итал. и франц.] / Ред.-сост., авт. вступ. ст. и коммент. Е. Ф. Бронфин. — Л. : Музыка [Ленинградское отд-ние], 1969. — 232 с. : ил.

Олександр Сердюк

МУЗИКА Й. ГАЙДНА В КОНТЕКСТІ ШУКАНЬ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

У статті досліджуються сценічні інтерпретації музики Й. Гайдна в контексті естетичних пошуків європейського театру кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Александр Сердюк. Музыка Й. Гайдна в контексте исканий европейского театра конца ХХ – начала ХХІ веков. В статье исследуются сценические интерпретации музыки Й. Гайдна в контексте эстетических поисков европейского театра конца ХХ – начала ХХІ веков.

Alexander Serdiyuk. J. Haydn music in the context of the European theatrical searches of the end of ХХ – ХХІ centuries. This article is devoted to the study of the Haydn's music as a reflection of the searches of second half 20 – beginning of 21st centuries European musical theatre. Features of theatrical interpretations of the Haydn's operas are considered.

Актуальність даної статті зумовлена тим, що музично-театральна практика останніх десятиліть засвідчує посилення уваги до музичної творчості композиторів епохи бароко та класицизму. По суті, відбувається нове народження творів А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна та цілого ряду менш відомих їх сучасників. Фактично забута їх оперна спадщина дедалі більше привертає увагу як музикантів-виконавців, так і режисерів, хореографів та сценографів. Музыка згаданих композиторів активно переосмислюється в руслі театральньо-естетичних пошуків постсучасності, часто набуваючи нового функціонального значення. У значній мірі це стосується музичної спадщини Й. Гайдна, насамперед, його оперних творів, до інсценування яких усе частіше вдаються режисери протягом останнього п'ятдесятиріччя. Однак специфіка втілення музики Й. Гайдна в театральних виставах окресленого періоду практично не отримала наукового осмислення.

Отже, метою даної статті є з'ясування особливостей сценічних інтерпретацій музичних творів Й. Гайдна в контексті театральньо-естетичних шукань європейського театру кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Об'єктом дослідження є музична творчість Й. Гайдна та її функціонування в музично-театральній практиці кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Предметом – особливості музично-сценічних інтерпретацій музики Гайдна в театрі постсучасності.

Наукова новизна дослідження зумовлена, насамперед, зверненням до музичних явищ – перш за все, оперних творів Й. Гайдна, – які раніше не досліджувалися, а також полягає у виявленні специфіки нових підходів щодо інтерпретації музичної (переважно оперної) спадщини Й. Гайдна театральними виконавцями протягом останніх десятиліть з огляду на зміни театральньо-естетичних орієнтирів.

Як вже було зазначено, ані оперна творчість Йозефа Гайдна, ані її театральні

інтерпретації ще не стали об'єктом серйозних наукових досліджень. Певною мірою це можна пояснити традиційним сприйняттям Гайдна як творця переважно інструментальної музики. Більше того, принаймні у XIX ст. була поширена хибна думка, що Гайдн взагалі не писав опер. У найкращому випадку його визнавали автором лише декількох оперних творів.

Саме такі невірні відомості містяться, зокрема, у життєписах Гайдна Джузеппе Карпані й Стендаля, опублікованих відповідно у 1812 та 1814 рр. У книзі останнього згадуються лише чотири опери Гайдна, які є, на думку Стендаля, «найменш цінним з того, що він будь-коли написав» [3, с. 76]. Проте, й це твердження не можна вважати об'єктивним, адже сам автор визнає свою необізнаність таким висловом: «Про значення Гайдна в оперній музиці можна лише здогадуватися» [3, с. 75]. Зрештою, таку позицію можна пояснити тим, що опери Гайдна взагалі зникли з репертуару європейських оперних театрів у XIX ст.

Ситуація щодо поінформованості дослідників про реальні здобутки Гайдна в оперному жанрі трохи покращилася лише в другій половині XX ст., коли пробуджується зацікавленість цією складовою творчої спадщини австрійського майстра з боку театральних виконавців. Водночас, можливість отримати більш об'єктивну інформацію з'явилася після того, як стали доступнішими архіви родини Естергазі, в тому числі, й партитури більшості оперних творів Гайдна. Саме після цього виходить друком у 1960 р. дослідження угорських науковців Д. Барта і Л. Сомфаї «Гайдн як оперний касельмейстер».

Радянське мистецтвознавство не виявляло зацікавленості стосовно музично-театральної спадщини Гайдна. Перша і поки що єдина монографія про життя і творчість австрійського класика, видана російською мовою Ю. Кремльовим у 1972 р. [1], містить вкрай стислі відомості стосовно обставин творення та перших прем'єрних вистав опер Гайдна. Показовим є і те, що автор цілком свідомо не торкається проблеми їх сценічного втілення, хоча й повідомляє про свою присутність на одній з вистав опери «Ошукана зрада» у Будапешті 1959 р. [1, с. 134].

Позитивним кроком у напрямку осмислення опер Гайдна не лише як музично-вербальних текстів, а й в контексті їх сценічної інтерпретації можна вважати публікацію «Хроніки світової опери» М. Мугінштейна у 2005 р. [2], де міститься довідкова інформація щодо історії створення, сюжету та сценічної долі трьох опер віденського класика. Завдяки впевненому сходженню опер Гайдна на підмостки найпрестижніших оперних фестивалів, на цю сферу його творчості були вимушені звернути увагу музично-театральні критики, хоча нашвидкуруч написані рецензії й містять багато фактологічних помилок і поверхових оцінок.

Важливо відзначити й те, що присутність музики Гайдна в просторі музичного теа-

тру останніх десятиліть не вичерпується лише оперним жанром. Певну зацікавленість його музикою останнім часом стали проявляти видатні режисери-хореографи. Деякі хореографічні композиції виявилися настільки яскравими з художньо-естетичної точки зору, що викликали інтерес дослідників. Відзначимо цікавий аналіз хореографічної вистави І. Кіліана «Симфонія Ре-мажор» на музику симфоній №№ 73, 101 Й. Гайдна, запропонований О. Чепаловим з позицій хорології [4, с. 251—253].

Наведені факти свідчать про широкий діапазон актуалізації гайднівської музики в умовах постсучасної естетико-театральної ситуації.

Для того, щоб зрозуміти причини цієї актуалізації, слід згадати, що Гайдн за вказівками князя Естергазі вимушений був приділяти найбільше часу саме театральним виставам, які за присутності князя гралися щоденно, а оперні – двічі на тиждень. Окрім своїх тридцяти (на сьогодні збереглися лише 24 партитури), Гайдн інсценував понад дев'яносто вистав опер італійських композиторів [5]. Загалом же за весь період служби у князя він, виконуючи обов'язки керівника оперної трупи та маріонеткового театру, здійснив як режисер і капельмейстер близько тисячі двохсот музично-театральних постановок. Переважна більшість опер, які були ним інсценовані у театрі Естергазі, мали жанрові ознаки, насамперед, італійської опери *buffa*. Вистави тривали, як правило, трохи більше, ніж півтори години, а після них розпочиналися загальні ігрища з феєрверками. Панувала стихія розважальності, а роль ігрового начала у функціонуванні поетичної системи в тогочасному театрі була визначальною. Отже, Гайдн у такий спосіб виявився причетним до творення своєрідної маскультури XVIII ст.

У той же час, його опери демонструють тяжіння до жанрової і стилістичної еkleктичності, що відмічають сучасні дослідники. Виявляючи особливості опери Й. Гайдна «Душа філософа або Орфей та Евридика», М. Мугінштейн, зокрема, відзначає, що вона «намагається сполучити різні жанрові елементи та стилі, наприклад, канони *seria* та мотиви пасторалі» [2, с. 227].

Однак в умовах функціонування театру постсучасності ці начебто хибні властивості обернулися на достоїнства. Адже в умовах домінування постмодерністської естетики таке інтертекстуальне сполучення різпорідних елементів набуває суто ігрового характеру. Саме завдяки постмодерністській грі відбувається поєднання гетерогенних елементів тексту. Особливо рельєфно це проявилось в хореографічній практиці, коли конфліктність музично-театральних елементів (чи то хореографічного та музичного ряду, чи то елементів музично-стилістичних), по суті, розігрується – симулюється. Яскравими прикладами такого ставлення до театрального тексту є балети Іржі Кіліана, які він створює «не під

музику, а на музику», і в яких парадоксальне поєднання різпорідних елементів викликає ефект комічного. В його виставі «Симфонія Ре-мажор» симфонічна музика Гайдна виявляється вельми придатним матеріалом для створення нового за смислами театрального тексту, а комічний ефект, що виникає, ґрунтується на невиправданості очікувань, невідповідності звичної для нас семантики гайднівської музики візуальному ряду, де хореографічний елемент є панівним.

Хореографічна практика останніх десятиліть пропонує й інші варіанти оперування гайднівськими текстами, хоча інтертекстуальний підхід залишається визначальним. Так, на хореографічному фестивалі на честь видатного голландського хореографа Ханса ван Манена було представлено Нідерландським танцювальним театром II хореографічну композицію «Прості речі» на музику декількох композиторів. Музика фортепіанного тріо № 28 Й. Гайдна сполучається тут на гіпертекстовій основі з композиціями наших сучасників – П. Васкса, Г. Клусекека, А. Берна. Подібний підхід набуває специфічного забарвлення особливо тоді, коли хореографи поєднують зразки віденського класицизму із знаковими явищами поп-музики чи рок-культури ХХ ст., як це зробив, приміром, М. Бежар у виставі «Ballet for Life» на музику В. А. Моцарта та групи «Queen» або А. Прельжокаж у композиції «Парк», створеній за мотивами «Небезпечних зв'язків» Ш. де Лакло, сполучивши музику В. А. Моцарта та елементи хард-року.

У останнє двадцятиліття хореографи демонструють і таке сирійняття гайднівського тексту, коли за взірць обираються особливості його композиційної побудови або певна драматургічна ідея. Так, наприклад, у 1997 р. в балеті-спомині «Прощавай» Ф. Раффіно реалізує хореографічну проекцію музично-драматургічної ідеї фіналу «Прощальної симфонії» Й. Гайдна.

Зрештою, слід відзначити посилення хореографічної складової у театральному синтезі власне оперних вистав. Більше того, саме хореографи нерідко перебирають на себе функції режисера, а також вводять у театральний текст оперної вистави хореографічних двійників оперних персонажів. Так, утілений відомим танцівником і хореографом Марком Моррісом танцювальний образ Дідони в оперній виставі «Дідона і Еней» Г. Перселла виходить на домінуючі позиції так само, як і у виконанні хореографа й танцівниці Саші Вальц, яка пропонує іншу хореографічну версію цієї ж опери.

«Хореографічна експансія» певною мірою вплинула на особливості інсценувань опер Гайдна, що були здійснені в останні роки переважно в межах фестивалівних проєктів. Акцент на динамізації візуального ряду та алюзійна завантаженість останнього, ретельна деталізація пластичних компонентів вистави, гранична розкутість сценічного руху, посилення ролі світло-кольорової драматургії вистави,

використання кінематографічних засобів виразності та комп'ютерних спецефектів тощо стали визначальними у створенні театрального синтезу. Також слід визнати, що освоєні хореографами способи оперування музикою Гайдна як «будівельним матеріалом» переважно для створення нового за змістами театрального тексту, як видається, стали дороговказами і для оперних режисерів.

Таке вільне поводження з гайднівськими партитурами частково пояснюється й тим, що на відміну від «театру Моцарта» або «театру Россіні», «театр Гайдна» не набув значення культурного феномену. Відсутні або перервані й певні традиції виконання гайднівських опер. Тому режисерам, які все ж таки намагаються підібрати ключі до гайднівських текстів, доводиться йти або шляхом художньо-стильової реконструкції, коли імітується музично-театральна стилістика гайднівської епохи (наприклад, інсценування «Аптекаря» італійським режисером Ф. Кривеллі 1982 р.), або використовувати вже апробовані інсценувальні моделі, які надають операм Й. Гайдна універсального звучання (режисерське прочитання опери «Душа філософа або Орфей та Евридика» А. Фрайером 2001 р. і режисерський проект Р. Брюнеля «Опшуканої зради» в Екс-ан-Провансі 2008 р.).

Можна констатувати лише поодинокі випадки, коли режисери і сценографи спрямовують свої зусилля на тонке виявлення специфіки власне гайднівських смислообразів (приміром, інсценування Ю. Фліммом і Г. Ципінім «Душі філософа» 1995 р.). Однак за умов домінування постмодерністської естетики в музичному театрі не ці підходи є визначальними. Відстежуючи метаморфози, що відбуваються з оперними текстами Гайдна, приходиш до думки, що музично-театральна вистава сьогодні репрезентується і сприймається у більшості випадків як художній текст у вільному ігровому полі.

Таку спрямованість демонструють більшість вистав на фестивалях в Екс-ан-Провансі, Зальцбурзі, Мюнхені та в ряді стаціонарних оперних театрів Європи, зокрема, в Амстердамі, Цюріху, Берліні. Саме берлінська Штаатсопер відзначилася за останнє десятиліття пошуковими інсценуваннями гайднівських оперних творів. Опера «Місячний світ» була інсценізована Регулою Рапп і Кароліною Грюбер під загальним художнім керівництвом диригента і співака Рене Якобса у 2001 р. Автори вистави дозволили собі суттєво переструктурувати гайднівську партитуру, зокрема, об'єднавши деякі номери, і навіть, включили у фінал третього акту любовний дует з іншої опери – «Роланд-паладін». Але, якщо лібрето за п'єсою К. Гольдони цієї *dramma giocoso* передбачає фантастичну подорож героїв на Місяць – у своєрідний місячний рай, то автори вистави занурюють своїх героїв у задушливу атмосферу брутальних розваг Німеччини 30–40 рр., у тій художній проєкції, яка була свого часу запропонована видатними режисерами Бо-

бом Фоссом («Кабаре») і Лукіно Вісконті («Загибель богів»). Водночас, ця вистава парадоксально поєднує деякі особливості стилістики німецького кінематографа 30-х рр. і строкату видовищність бразильського карнавалу. Виникають і більш конкретні алюзії: старий Буонафедє нагадує Професора Унрата з фільму «Блакитний янгол» Ніколаса Йозефа фон Штернберга, а фальшивий астролог Екклітіко, який влаштовує подорож у «місячний рай», схожий на кінематографічні образи проводирів фашистських штурмовиків («Загибель богів» Вісконті). Перед нами немовби розігрується дещо зловісний карнавал, відмічений ігровою амбівалентністю культурних знаків, характерною для постмодерністської семантики.

Гротеск як основний засіб утілення комізму визначає стилістичну специфіку вистави іншої опери Гайдна – «Роланд-паладін». Сценічну версію цієї героїко-комічної опери Гайдна запропонували британський режисер Кейс Уорнер, сценограф Ешлі Мартін-Девіс і диригент Ніколаус Арнокур у віденському театрі «Ан дер Він» 2007 р. Якщо карколомно закручений сюжет навколо шаленства лицаря Роланда з поеми Л. Аріосто «Несамовитий Роланд» в тексті лібрето і музичній партитурі зберігає іронічне забарвлення, то візуальна його реалізація у цій виставі набуває майже галюциногенних ознак. Усі персонажі виявляються пацієнтами психіатричної клініки, а всі їх перетворення є наслідком дій чаклуни-психіатра Альчини. Цей сумний гротеск парадоксально поєднується з майже балаганним комізмом, насамперед, завдяки використанню циркового антуражу в сценографії. Карнавальна круговерть розфарбованих мотоциклів, дерев'яних коней й вершників з електрошокерами за контрастом виділяє психологічно вивірені мізансцени. Коли ж пристрасті вщухають, слова фінального хору – «Прагнете бути щасливими, так кохайте тих, хто вас кохає!» – навівають лише тихий сум.

Оптимістичніше ігрова концепція реалізується в іншій сценічній версії опери «Роланд-паладін», прем'єра якої відбулася у берлінській Штаатсопер у 2009 р. У запропонованій виставі теж буває майже барокова стихія видовищності, однак вона позбавлена прямих політичних алюзій чи зловісного гротеску, а легка пародійність виходить на домінуючі позиції. Інсценувальники Найджел Лавері та Амір Хуссейнпур піддають нерідко вишуканому пародіюванню не лише персонажів поеми Аріосто та жанрові кліше самої опери, а й образи-символи масової культури сьогодення, ба навіть, режисерську й сценографічну стилістику театру постсучасності.

Показовим в цьому плані є третій акт: коли перед початком дії піднімається театральна завіса, ми неначе потрапляємо на виставу Роберта Уілсона – сценографа і режисера, який сповідує примат живописного компоненту в театральному синтезі й статуарну вивіреність рухів акторів. Після круговерті перетворень емоційно заряджених візуальних метафор,

що є проєкціями спалахів пристрастей, неочікуваний перехід до демонстрації аполонічно гармонійного, бездоганно в композиційному плані збалансованого сценічного простору із застиглими постатями персонажів, набуває явних ознак пародійності.

Зрештою, пародійне звучання виявляють і ті живописні алюзії, що виникають під час експозиції образу Роланда. Кидається в очі пародіювання стилістики живописних полотен майстрів епохи бароко (експресивно випростана уперед рука, занурення в темряву з акцентом на бічному освітленні тощо). Поступово крізь морок затемненої сцени проступають обриси постаті з пасмами скуйовдженого волосся, загальний вигляд якої викликає асоціації чи то з Дон-Кіхотом, чи то з Робінзоном Крузо. Іронічний підтекст має поява велетенських ножиців (замість драконів за лібрето), покликаних приборкувати напади шаленства несамого закоханого в Анжеліку легендарного лицаря. Пародійне забарвлення візуальних метафор залишається визначальним і під час духовного зцілення головного героя у фіналі опери: на сцені з'являється майже модельна постать у кашкеті та у бездоганно випрасуваному офіцерському мундирі. Комічний ефект спрацьовує тоді, коли публіка, вдивляючись в безтурботно усміхнене обличчя героя з чисто поголеними щоками, на яких грає здоровий рум'янець, нарешті впізнає переродженого Роланда.

Пародійне начало є визначальним у трактуванні й інших персонажів. Зокрема, образ Анжеліки як легендарного секс-символу давнини обігрується завдяки її фотопортрету, де її зображено у вишуканій білій сукні з короною на голові та зі стрічкою з написом «Asia pacific» через плече. Для неї він є предметом обожнення, як для вагнерівської Сенти – портрет Юлландія. Тому цілком обґрунтовано у драматургічному сенсі видається поява головної героїні у третьому акті опери вбраною так, неначе вона «зійшла з портрету». Навіть у сцену щасливого єднання закоханих Анжеліки й Медоро автори вистави додають пародійний штрих: героїня вручає своєму обранцю срібну троянду. А це вже є натяк для тих, кому відома опера Р. Штрауса «Кавалер троянди».

Такі оперні алюзії виникають майже в кожному важливому пункті розгортання театрального дійства, кожній вузловій театральній ситуації, переважно у вигляді візуальної пародії, хоча й нерідко інспіруються особливостями музичного тексту. Поява Паскуале (зброєносія Роланда) з величезним туристським рюкзаком і прив'язаним до нього плюшевим віськоком викликає асоціації з образами як Лепорелло, так і Санчо Панси. Чаклунка Альчина у фіналі виглядає як моцартівська Цариця Ночі. Навіть коли Анжеліка співає типову «арію скорботи», з'являється мімічний двійник героїні як пародійна проєкція її внутрішнього стану.

Усі ці візуальні проєкції, а також неочікувані візуальні перевтілення персонажів покликані розставляти важливі драматургічні акценти у виставі. Такий по-

тяг до візуалізації тексту, домінування видовищності загалом узгоджується з постмодерністською теорією «відеогексту» Ф. Джеймсона. За таких умов ми начебто стаємо свідками того, як розігрується карнавал культурних мов з усіма притаманними для карнавалу властивостями. У цьому тексті все піддається пародіюванню, вивертанням навиворіт, зниженню – у тому числі й закони побудови тексту, правила гри, які в результаті цієї трансформації втрачають абсолютне значення, релятивізуються. Саме тут – джерело «подвійного кодування» постмодерністської поетики, ігрової амбівалентності як єдиної стійкої риси постмодерністської семантики. Тут формується і особлива структура постмодерністського художнього образу, що проявляється на усіх рівнях тексту. Це структура, в якій на перший план виходить сам процес постійного «переключення» з однієї культурної мови на іншу. Водночас, такі прояви культурного полілогу в музично-театральному синтезі свідчать про складне переплетіння тексту і контексту, «свого» і «чужого», різноманітних типів письма і мов культури.

Отже, як **висновок**, зазначимо, що музичні тексти Й. Гайдна виявилися актуальними для музичного театру постсучасності й все частіше впроваджуються в музично-театральну практику. При цьому матеріалом для творення музично-театральної вистави обираються не лише опери Гайдна, а і його інструментальна музика. Особливу активність в цьому плані проявляє хореографічний театр. Хореографічна практика останніх десятиліть запропонувала доволі різноманітні варіанти оперування гайднівськими текстами, хоча інтертекстуальний підхід залишається визначальним. На інтертекстуальній основі здійснюється і переважна більшість інсценувань гайднівських опер, що у більшості випадків репрезентуються і сприймаються як художній текст, позначений рисами ігрової амбівалентності й пародійності, які є визначальними для постмодерністської семантики та естетики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества [Текст] / Ю. Кремлев — М. : Музыка, 1972. — 320 с.
2. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. 1600—1850 [Текст] / М. Л. Мугинштейн. — Екатеринбург : У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005. — 640 с.
3. Стендаль. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазіо. Жизнь Россіни [Текст] / Стендаль ; пер. с франц. А. А. Энгельке. — Алма-Ата : Фнер, 1987. — 686 с.
4. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / О. І. Чепалов ; Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2007. — 344 с.
5. Landon H. C. R., Jones D. W. Haydn: his life and music [Text] / H. C. R. Landon, D. W. Jones — Bloomington : Indiana University Press, 1988. — 383 p.

СИМФОНІЯ РЕ-МАЖОР Й. ГАЙДНА У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ТЕАТРІ І. КІЛІАНА

Розглядаються проблеми хореографічної інтерпретації музики у часи кризи класичного балету в Західній Європі останньої чверті ХХ ст. на прикладі творчості І. Кіліана.

Александр Чепалов. Симфония Ре-мажор Й. Гайдна в хореографическом театре И. Килиана. Рассматриваются проблемы хореографической интерпретации музыки в период кризиса классического балета в Западной Европе последней четверти ХХ ст. на примере творчества И. Килиана.

Alexander Chepalov. The Symphony in D-major by Joseph Haydn in the choreographic theater of Jiri Kylian. On an example of the creation by Jiri Kylian the problems of choreography interpretation of music in crisis times of classical ballet in the Western Europe last quarter of XX century are considered.

У останній чверті ХХ ст. танець класичний і танець «модерн» сприймалися західними хореографами переважно як напрямки, що ворогують. На шляху подолання цієї кризової ситуації одним з перших, хто знайшов для класичного та модерного танцю рівноправні ролі у своїх композиціях, був видатний голландський хореограф чеського походження Іржі Кіліан, який з 1975 р. працює у Нідерландському танцювальному театрі (NDT). Отже, мета пропонованого дослідження – на прикладі сценічних інтерпретацій низки творів класичної та сучасної музики балетмейстером І. Кіліаном визначити принципові закономірності та риси синтезу двох хореографічних напрямків.

Свій творчий шлях І. Кіліан починав у Празькій консерваторії як композитор. Після стажування у Королівській балетній школі Лондона у 1967—68 рр. він працював солістом балету у Штутгарті та здійснив там свої перші постановки: «Парадокс» (1970, на власну музику), «Магічна формула» (1971, музика А. Жоліве), «Спостерігачі» (1973, музика Ф. Мартіна) та ін. Запрошення до Голландії І. Кіліан символічно відобразив новою версією балету «Повернення у невідому країну» (1974—75) на музику чеського композитора Л. Яначека, який присвятив пам'яті свого наставника, штутгартського балетмейстера Дж. Крапко. У одному з інтерв'ю він назвав себе «склектиком», котрий «прагне до поєднання сучасного та класичного танцю». Вони мають мирно співіснувати, доповнюючи одне одного своїми фарбами, доводить І. Кіліан [5, с. 4].

З 1978 р. Кіліан став повновладним лідером у голландській трупі. Того ж року він поставив балет на музику «Симфоніети» Л. Яначека, який приніс балетмейстерові міжнародний успіх на *US Spoleto festival* у Чарльстоні. Оповідальність як стрижень балетної вистави та засіб донесення змісту ніколи не вабила Кіліана. З цієї точки зору його композиції не потребують об'ємних коментарів або літературно побудованих лібрето.

Його також не ваблять старі міфологеми та їх переосмислення, мальовнича стилізація. Матеріалом для пластичних образів стають життєві або мистецькі враження, пропущені крізь призму балетмейстерської фантазії. На відміну, скажімо, від поміркованого німецького хореографа Дж. Ноймайера, він не «переповідає» свої враження від певного музичного твору, а створює на його основі власну образну структуру.

Балет на музику Й. Гайдна «Симфонія Ре-мажор» (яка значиться у переліку симфонічних творів композитора під № 101) сформувався у якості повноцінної вистави не відразу. Як свідчить хронологічний покажчик творчості І. Кіліана [8, с. 138], у 1976 р. балетмейстер створив її двочастинну версію, через рік трьохчастинну, а у 1981 р. додав четверту частину *Presto* з симфонії № 73 («Іюловання») Й. Гайдна, теж написаної у тональності Ре-мажор.

«Симфонія Ре-мажор», на відміну від опусів Дж. Ноймайера, не є шанобливим уклоном класичному балету, особливо його недбалій інтерпретації. Російські критики бачили у ньому щось на кшталт «капусника»: «пародіюються довічні танцювальні штампи та усмішки-кривляння провідних солістів, вічні помилки кордебалету, перебільшена виворотність ходи балетних артистів. Впізнаються хрестоматійні цитати, спритно виленені у загальну тканину. Кумедні, легкі та витончені балетні каламбури. Але виконання саме цих “каламбурів” свідчить про вільне володіння мовою класичного танцю. Кіліан має почуття міри. Його постановки – не сатира, а добродушна посмішка», – робить підсумок Майїєнце у цій описовій характеристиці, адресованій читачам популярного часопису [3, с. 9].

Децю інший підхід до аналізу «Симфонії Ре-мажор» пропонує італійський дансолог М. Гваттеріні [1, с. 208]. Вона пов'язує стилістику цього твору із загальним еволюційним процесом становлення творчої особистості І. Кіліана як хореографа нової доби. Користуючись усталеною балетною термінологією (неприйнятною для популярних видань, але виправданною у спеціальному дослідженні), М. Гваттеріні досягає наукової точності та визначеності, коли суміщає її з власними описовими характеристиками.

Аналізуючи хореографічний текст, дослідниця називає *temps leve* і *pas de chat* найбільш частими *pas* у *першій* частині, де чергуються виходи та відходи зі сцени жіночих та чоловічих квітетів. «Чоловіки, притулившись одне до одного рядком та зробивши ланцюжок, кладуть балерину собі на коліна в позиції явної нестійкості (*plie* у другій позиції з підскоком на п'ятах), потім спускають її на витягнутих під невеликим кутом ногах, доки вона не ляже до них на носки, що підняті у положення молотка (позиція флекс). Покачавши балерину, квітет позбавляється від неї, скинувши на землю, як мішок з картоплею, аби далі почати веселий танець з широкими та відкритими *temps leve*» [1, с. 210].

У *другій* частині (Анданте) характерним є розподіл на трійки. Наприклад, до пари приєднується ще одна танцівниця. Чоловік, що опиняється між ними, збентежений та

здивований, але згодом приймає умови гри та, спираючись на плечі жінок, піднімає ноги, аби дати їм пронести себе по сцені, немов дитину. Потім інша пара робить незвичний вихід на сцену: жінка пересувається на колінах, обходить навколо партнера, а він, також на колінах, обертає її в променад, підтримуючи за ногу та за руку [1, с. 211].

У третій частині (Менует) хореографія висміює бажання етуалі бути завжди першою. Троє чоловіків виконують перебільшено м'ясні *port de bras*. Коли з'являється суперниця, вони падають навпіл, розкинувши ноги та закривши однією рукою очі, немов у відчаї. Потім вся трійця спочатку уступає балерині частку сцени, де вони хотіли б демонструвати своє мистецтво, а згодом виштовхують її за куліси.

У четвертій, заключній, частині («Полювання») «вхід та вихід балерин нагадує мисливську облаву, яка у кінці розсипається під ліаніссімо» [1, с. 212]. Перед фіналом (тобто імітацією облави) балерина видряпується на сходишки, створені спинами танцівників, та падає назад.

Пародіювання виходить на перший план тоді, коли є привід для нового погляду на застигли засоби виразності. Робота над жанровими видозмінами цієї вистави-пародії протягом п'яти років (1976 – 1981) супроводжувала пошук Кіліаном власного виходу з кризи європейського класичного танцю. Якщо Ноймайер хотів будь-яким чином ушляхетнити його засади, прирівнюючи закони балетного світу до загальної філософії життя, Кіліан, разом з Бежаром та деякими іншими хореографами, шукали зовнішніх стильових «щеплень» для власної мови танцю. Для таких експериментів оповідальність частіше за все була зайвою.

І у народії на балетну класику, де взаємовідношення з'ясовують танцівники-партнери, і у «Ритуальному кроці», де наслідуються поведки тварин, балетмейстер насправді досліджує можливості людського тіла у різних стильових ракурсах та аспектах поведінки. При цьому іноді головним об'єктом дослідження стає не пластика, а ритм. Замість музичного, супроводом до несподіваних рухів акторів стають ритмічний тупіт ніг, удари й плескання руками, переривчасте дихання. Кіліан підключає музику до дії не з початку, а після досить довгого панування на сцені пластичної ритмопесі, що передає «звучання ритму» скоріше для ока, аніж для слуху.

У тому ж Нідерландському театрі танцю він здійснив і зворотний «переклад» ритму чуного в ритм видимий – у постановках з музикою російського генія ритму І. Стравінського. Наприклад, у «Весіллячку» («російських хореографічних сценах зі співом і музикою») вся партитура була «перекладена» на візуальну мову, так що «кожний акцент, розмір, поліритм музики знайшов видиму для ока пластичну плоть» [6, с. 29].

Щодо хореографічного рішення балету «Історія солдата» («*L'Historie du soldat*») у інтерпретації І. Кіліана (1986, телевізійна версія 1988 р.), можна сказати, що партитура

І. Стравінського також відповідним чином диктувала йому малюнок рухів та давала зорове рішення партитури пластичної. І. Стравінський надав лібретисту Ш. Ф. Рамю переклад російської казки О. Афанасьєва про солдата, запозиченої з фольклору часів російсько-турецької війни XIX ст., і зробив висновок, що «казка ця – християнська історія, а *diabolus* – персонаж, що виникає в російській народній літературі, хоча й в різних утіленнях» [4, с. 158]. Проте у драматургії (як сценарній, так і музичній) небагато конкретних ознак російської фольклорної архаїки.

Історія біглого солдата, з яким хитрий Чорт заключає угоду, а потім його обманує, неодноразово відтворювалася постановниками. Кожна версія мала різні стилістичні та змістовні акценти, для яких дає підстави ця винахідлива партитура.

Кіліан цілком приймає жанр, позначений Стравінським – балет-пантоміма, проте надає йому граничної експресивної виразності. Начо Дуато – виконавець партії Солдата у відеOVERSII – прихильник атлетичної манери танцю. Він не доповнює, а пластично відтворює словесний коментар. В постановці Кіліана не один оповідач, а три закадрових голоси, один з яких коментує історію, а два інші виконують ролеві функції Солдата та Чорта. У складну музично-пластично-голосову партитуру входять провідні голоси скрипки та барабана, які сам Стравінський визначив відповідно «душею Солдата та утіленням чортівиння» [4, с. 158].

Кіліан, як і Прельжокаж у своєму рішенні партитури Стравінського «Весілячко» (1982), наголошує на її драматичному сенсі та позанаціональній сутності. Костюми не мають жодних етнографічно-уточнюючих деталей або прикрас. Танець знову просякнутий нервовою, майже екстатичною експресією, особливо у партії Нареченої. Вона мимоволі викликає в уяві інший образ Стравінського – Обранницю у «Весні священній». Наречена теж цілком підвладна чужій волі, принесена в жертву тим інстинктивним силам, котрі рухають усім живим. У виконавиці цієї ролі має бути унікальна гнучкість корпусу, ламкість ліній, особлива «істовість» танцю, у який вона здається мимоволі зануреною і який стає танцем-вигуком, танцем-риданням, нагадуючи про пластичні коріння, відмінні від класичного балету.

Весільний ритуал тут розглядається як «іраціональне та тривожне чекання, у яке занурені усі присутні. Фатальне, стихійне підсвідоме відчувається у нетиповій для Кіліана “рваній” пластичці, у кутастих, зламаних та разючих жестах персонажів. Поступово з хаосу борсань, невиказаних бажань виростає духовне єднання наречених, прояснюється людська любов» [2, с. 6—7].

Використання можливостей тіла танцівника у створенні мови танцю змінюється протягом найважливішого для І. Кіліана періоду 1975 – 1995, від початку роботи у Нідерландському театрі танцю до часу проміжного підведення підсумків на

посту його керівника. У доробку цих двох десятиліть видозміни пластичної мови тісно пов'язані з етикою та європейськими культурними паттернами освіченості та моралі. Так, у 1975 р., після ностальгічного «Повернення у чужинський край» на музику свого співвітчизника Й. Яначека, він ставить композицію «*La cathedrale engloutie*», де використано фортепіанний твір К. Дебюссі «Собор, що затонув». До класичної п'єси музичного імпресіонізму І. Кіліан додав фонограму плескотіння хвиль морського прибою, яка рефреном проходить перед проведенням музичних тем, що згодом перериваються або згасають (подібним прийомом скористувався А. Прельжокаж у рімейку М. Фокіна «Видіння троянди» на музику «Запрошення до танцю» К.-М. Вебера). Хореографічна побудова твору – чергування трьоххвилинних дуетів-адажіо: спочатку двох пар паралельно, потім окремо, згодом дуетів двох чоловіків, двох жінок, тріо за участю двох чоловіків та жінки і, нарешті, повернення до парного танцю під звуки прибою, що замикає композицію.

Авторський епіграф до танцю дає додатковий сенс побаченому: «І ось собор, побудований завдяки Господу, зник під водою морською, тому що люди жили аморально. Тільки уночі ще можна чути похоронний дзвін з безодні, який приносять хвилі до берегу». Дійсно, у дустах чоловіків та жінок і змішаному тріо можна побачити певні ознаки нетрадиційної сексуальної орієнтації або групового статевого акту, проте вони естетизовані, і тому не сприймаються, як прояви аморальності.

Тему митця, який відтворює на сцені власний світ та життєві уподобання (власне, філософію життя), подібно до Бежара і Ноймайера, Кіліан відтворює у балеті «Школа танців» («*Tantz-Schub*») на музику М. Кагеля.

Його прем'єру на Голландському фестивалі 1989 р. критики називали грандіозним видовищем, яке нав'язно книгою венеціанського балетмейстера Грегоріо Ламбранці «*Curieuse Teatralische Tantz-Schul*» (1716), ілюстрованою гравюрами І. Г. Пушнера, де описаний 101 танець різного походження. У передмові автор книги пояснює, що прагне лише до загальних описань необхідних костюмів або послідовності *pas*. Балетмейстери, користуючись цим матеріалом, ладні створити свою версію танців. 15 років тому М. Кагель знайшов цей цікавий фоліант в одному з німецьких антикварних магазинів, і він підказав йому ідею об'єднання оригінальних старовинних мелодій у цілісну сучасну партитуру.

Кагель та Кіліан вирішили, що твір слід будувати згідно конструкції самої книги – як низку коротких фрагментів – пародійних, гротескових, чемних, акробатичних, академічних, фольклорних, комічних... Елементи їх стилістики, інтегровані у цілісну конструкцію, як передбачалося, покажуть *творчу силу людського руху [курсив мій – О.Ч.]*.

Постаттю, яка б поєднувала усі ці епізоди, мала б стати фігура вчителя танців.

Але він не просто вчитель – цей образ містить у собі філософський сенс. У той час як танець – це висловлення гуманності у всі віки в різних аспектах, людина (саме тут – вчитель танців) намагається збагнути усі його закономірності. Проте вчитель – це зазвичай іграшка в руках долі, незахищена від її примхливих поворотів. Звідси парадокс та інтригуючий сюжет: танець, джерело його натхнення – це, рівною мірою, еліксир життя та смерті. Таким чином, танцівники виступають і як посередники у особистій боротьбі з долею, і водночас як інструменти творчості, які людина-вчитель не може підпорядкувати собі.

Кіліан використовує книгу як путівник по історії танцю, згадуючи й про історію живопису та архітектури. Меланхолічна м'якість А. Ватто змінюється героїчним духом Е. Делакруа або комічними гравюрами Ж. Калло... Постановник не додержується хронології: майстерно користуючись сценою, що складається з трьох рівнів (блискуче досягнення дизайнера Дж. Макфарлена), він робить символічні посилання на драматичний танець, які потім змінюються трюками комедії дель арте, сучасними вправами в дусі Марти Грехем, академізмом Форсайта або маленькими лебедятами, навіяними виставою Матса Ека «Лебедине озеро» – смішними, мокрими пташками. Між фрагментами з'являється комічний, товстий Бахус, фігурки на кшталт Панча та Джуді, величезна співачка-сопрано, що грає своєю мініатюрною копією-лялькою...

Найвизрапнішим у балеті, але дуже коротким епізодом, стає ліричний дует двох дуже просто зодягнених людей. У їх взаємовідносинах вчительно місця немає, і він змушений залишатися осторонь. Постановник показує, що, незважаючи на всі свої зусилля, вчитель поступово втрачає владу над своїми інструментами-посередниками, і у фіналі опиняється у ніг танцівниці з оголеними грудями, що розмахує червоним прапором: так він зустрічає свою неминучу поразку.

«Школа танців» – твір багато в чому автобіографічний. Вочевидь, І. Кіліан шукає нових можливостей висловити свої найзаповітніші почуття. Але, створюючи масштабну виставу, він залучає на допомогу доволі передбачувані театральні ефекти. У пошуках достеменності І. Кіліана (як і М. Бежара в автобіографічному «Лускунчику» на музику П. Чайковського) надихали дитячі спогади, що стали для нього справжнім джерелом оригінальних рішень. Але, надмірно захопившись типажністю своїх танцювальних композицій, І. Кіліан, таким чином, відступає від принципу вільного самовираження у межах певних історичних форм: він демонструє тут свою особисту відданість мистецтву танцю, проте його справжні людські взаємовідносини з танцівниками залишаються прихованими.

Як і його головний персонаж, І. Кіліан теж підвладний магії танцю. Він робить дива своєю чарівною паличкою, що тримає у руках Ф. Тейлор (вчитель танців), іноді одержуючи переконливі результати (адже танцівники NDT майстерно виконують

«чистий танець»). Але у той момент, коли їх чудові тіла втрачають самоцінність, коли з інструментів танцю вони перетворюються просто на людей, перед чарівником танцю виникає образ власної смерті – чорної, безглуздої постаті з намальованими білими кістками. Всі подальші роздуми та переживання героя залишаються невизнаними, бо сцену заповнюють комедійні та пародійні персонажі, що грають у інтермедіях.

Критики вважають, що «музика і танець у цій виставі немов впливають на різні органи почуттів: композитор Кагель досягнув успіху у написанні чудових музичних епізодів, які, органічно поєднані, розкривають головну ідею твору, а Кіліан втратив пов'язуючі ланки, підмінюючи хореографічну драматургію монтажем численних ізольованих фрагментів» [7, с. 62]. Таким чином, підтверджується постмодерністський характер цього видовища, складеного з мозаїчних частин та вторинного у відношенні до першоджерел.

«Сарабанда» Кіліана (1990) теж відноситься до тих вистав-«провокацій», котрі характеризуються міксовим поєднанням стилізації стародавньої форми з гостро сучасними пластичними прийомами. Серед прикладів таких композицій – «Парк» А. Прельжокажа на музику В. А. Моцарта із поєднанням шумових ефектів у дусі хард-року. Створений за мотивами «Небезпечних зв'язків» французького класика XVIII ст. Ш. де Лакло, балет А. Прельжокажа своїми пластичними та образотворчими алюзіями натякає на те, що моральність нового світу не має суттєвих відмін від поведінки куртуазних героїв давнини.

У «Сарабанді», звуковим обрамленням якої слугує соната для скрипки соло Й. С. Баха (основне звукове тло зроблено як електронний саундтрек з фільму жаків або *action*). «Пластичне дослідження фізіології страху, агресії та розпачу виявляється у рухах чоловічого кордебалету, трансформованих з прийомів східних єдиноборств – нападу, захисту, загрози, концентрації тощо. З поверненням звучання скрипки Баха учасники *action* істерично сміються, що у фінальному епізоді трансформується у гримаси розпачу та непорозуміння» [7, с. 62].

Створений в 1995 р. (знайомий нам за відеозаписом) спектакль «Bella Figura» І. Кіліана тепер можна назвати класикою, і не тільки танцювальною. Його учасники – п'ять жінок і четверо чоловіків. Доповнення – злиті з тілом лаконічні костюми, що рухаються, чорні завіси й вогонь (сценографія й світло – І. Кіліан). Його образи – три стихії: жива плоть, густий морок і вічне полум'я.

Особливість цієї композиції – у найтоншому поєднанні сучасної загостреної «архітектури» руху тіла з текучою ритмікою італійської оркестрової музики XVIII ст. Композиція безсюжетна: вона складається з декількох частин і будується як напорування сцен і фігур. Абстрактні лінії подібні до голосів у старій поліфонії: гарні, автономні, бездоганні. Ці ж характеристики визначають всю 35-хвилинну

композицію, змістовність якої не стомлює, краса заворожує, а відвертість (оголені торси) несе тепло фізичного контакту. «Bella Figura» протиставляє епосі унісексу, агресії й деструктивності чистий і некон'юнктурний світ почуттів.

Висновки. Стихія Кіліана – це переважно ліричні рефлексії. Балетмейстера мало привертає психологічний аспект проблеми, почуття та переживання окремої особистості. Невипадково його труп – ансамбль без солістів. Подібний принцип є результатом продуманої творчої орієнтації, а не професійної обмеженості виконавців, бо герої Кіліана – не безлика маса. Однак, час від часу, відмова балетмейстера від розробки емоційно-психологічного плану неминуче веде за собою відчуженість, виключає момент співпереживання, особливо, коли підтекст його композицій надто зашифрований. Втім, балетмейстер володіє багатим словником танцю: усталеність високих напівпальців (танцівники працюють у м'якому взутті або босоніж, рідко використовуючи пуанти) суміщається із гнучким виразним корпусом. Елегантні па переходять у бурхливі підтримки. Його мудруваті хореографічні побудови – тут і високі польотні стрибки поза суворую класичною формою, і велика кількість скороминущих нефіксованих поз – завжди є образно емними. Прості, загальновідомі рухи класики та танцю «модерн» майстер переосмислює, відтворюючи заново в іншій якості, демонструючи, таким чином, принципову близькість до постмодерністської парадигми творчого мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гваттерини М. Азбука балета [Текст] : пер. с итал. / Маринелла Гваттерини. — М. : БММ АО, 2001. — 240 с. : ил. — (Учимся танцевать).
2. Майнице В. Нидерландский театр танца [Текст] / Виолетта Майнице // Музыкальная жизнь. — 1985. — № 19. — С. 6—7.
3. Майнице В. Шведский королевский балет [Текст] / Виолетта Майнице // Музыкальная жизнь. — 1982. — № 2. — С. 9.
4. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии [Текст] / Игорь Стравинский. — Л. : Музыка, 1975. — 415 с.
5. Ступников И. Голландия – это не только тюльпаны [Текст] / Игорь Ступников // Мариинский театр: Окно в Европу. — 1996. — № 5—6. — С. 4—5.
6. Холопова В. Вначале был ритм [Текст] / Валентина Холопова // Советский балет. — 1988. — № 1. — С. 27—29.
7. Шайк Ева, ван. «Школа танцев» Иржи Килиана [Текст] : републикация из журн. «Ballet international» / Ева ван Шайк ; пер. с англ. Н. Тарасовой // Советский балет. — 1990. — № 3. — С. 62.
8. *Fifty contemporary choreographers.* — London—New York : Routledge, 1999. — 222 p.

МИР ШЕКСПИРОВСКОЙ КОМЕДИИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ВИТАЛИЯ ГУБАРЕНКО

На материале сюиты В. Губаренко из музыки к спектаклю В. Шекспира «Двенадцатая ночь» в контексте современной постановочной практики рассматривается проблема музыкальной интерпретации комедий Шекспира.

Наталія Шмельова. Світ шекспірівської комедії у ранній творчості Віталія Губаренка. На матеріалі сюїти В. Губаренка з музики до вистави В. Шекспіра «Дванадцята ніч» у контексті сучасної постановочної практики розглядається проблема музичної інтерпретації комедій Шекспіра.

Nataliya Shmelyova. The word of Shakespearian's comedy in early works of Vitaliy Gubarenko. On the material of V. Gubarenko's suite from the music to Shakespeare's "The twelfth night" in a context of modern stage practice the problem of musical interpretation of the Shakespeare comedy is considered.

Творческая судьба Виталия Губаренко неразрывно связана с театром – театром, который мыслился композитором как особый образ жизни. В 1963 г. Губаренко впервые испробовал вкус сцены, работая над музыкой к детским спектаклям Харьковского театра кукол: «Дымка» (пьеса В. Стрёмовского, Е. Гуменюка) и «Лучше Федры нет на свете» (пьеса Й. Калаб)¹. Полученный опыт сыграл решающую роль в выборе основного вектора его композиторского пути, отмеченного в будущем созданием пятнадцати сценических произведений разных жанров.

Интерес молодого Губаренко к музыкально-театральной драматургии в значительной степени поддерживался обстоятельствами личной жизни композитора в период его творческого становления, поскольку он всецело разделялся членами его недавно обретенной большой семьи. Живая и непосредственная атмосфера дома Юлии и Романа Черкашиных – актеров Харьковского театра, питомцев легендарного «Березоля» Леся Курбаса – превращала ежедневный труд студента-выпускника композиторского факультета Харьковской консерватории в настоящий праздник неожиданностей. Двадцатичетырехлетнего юношу, воспитанного отцом-военнослужащим в строгих правилах, забавные сюрпризы, естественные для актеров, подчас настолько ошеломляли, что воспринимались им как стихийное бедствие. В такие моменты отличавшие Губаренко страстность и бурный темперамент незамедлительно давали о себе знать. Лишь усилиями мудрой и верной спутницы его жизни, младшей представительницы актёрской семьи, Марины Черкашиной, трудности, казавшиеся непреодолимыми, каким-то чу-

¹ В 1964 г. появится еще один кукольный спектакль В. Губаренко – «Ивасик-Телесик» (пьеса М. Йоффе и К. Губенко).

десным образом исчезали, а вместо конфликта возникали новое ощущение семейного единства и вера в свои творческие силы. Природная веселость и неповторимое чувство юмора, свойственные Виталию, непрерывно закалялись в непринужденной актерской среде любимого дома Черкашиных.

Театральные дебюты В. Губаренко, состоявшиеся на харьковской сцене в 1963—1964 гг., положили начало яркому и самобытному пути будущего оперного драматурга. В ряду спектаклей, музыкально оформленных молодым композитором, комедия В. Шекспира «Двенадцатая ночь» занимает особое место, так как представляет собою *первый образец зрелой авторской интерпретации классического сюжета*. Позднее В. Губаренко была создана оркестровая сюита из музыки к этому спектаклю, а отдельным сборником были изданы Три песни Шута из «Двенадцатой ночи» (1967), которые сразу вошли в репертуар ведущих исполнителей и до сегодняшнего дня часто звучат на концертной эстраде.

Однако, невзирая на популярность раннего (1964) театрального опуса В. Губаренко, современные исследователи наследия музыканта обращают на это произведение мало внимания. До сих пор оно не являлось предметом специального изучения, чем и обусловлена **актуальность** избранной нами темы. Обращение к данному материалу позволит, на наш взгляд, значительно расширить укоренившиеся представления о проблематике раннего периода творчества композитора, непосредственно повлиявшей на зрелые оперные сочинения мастера.

Цель нашего исследования – определение личностной позиции В. Губаренко в открытом смысловом пространстве классического текста комедии В. Шекспира на основе анализа в широком постановочном контексте литературного первоисточника.

Замысел постановки комедии Шекспира «Двенадцатая ночь, или Что вам угодно» возник в контексте готовящихся в Харькове торжеств, приуроченных к четырехсотлетней годовщине со дня рождения английского драматурга. С предложением музыкально оформить спектакль к Виталию Губаренко обратился режиссер Харьковского украинского драматического театра им. Т. Г. Шевченко А. Б. Плаголин². К тому времени Губаренко уже имел за плечами ряд крупных оркестровых сочинений и первый вокальный цикл «Из поэзии Иосифа Уткина». За период с 1960 по 1964 гг. им были написаны Симфониета для струнного оркестра ор. 1; Первая симфония ор. 2; Симфоническая поэма «Памяти Т. Г. Шевченко» ор. 3; Концерт-поэма для струнного оркестра, соло духовых и фортепиано ор. 5; Концерт-поэма для виолончели с оркестром ор. 6. Все эти произведения регулярно

² Напомним, что для самого театра это была четвертое обращение к наследию В. Шекспира. В 1924 г. силами Творческого объединения «Березиль» была поставлена трагедия «Макбет» (реж. Л. Курбас, В. Меллер); в 1950-е гг. увидели сцену «Отелло» (1952, реж. А. Плаголин, худ. С. Греченко) и «Гамлет» (1956, реж. Б. Норд, худ. С. Греченко).

звучали в филармонических концертах в Харькове, Киеве, Москве, Ленинграде. К сотрудничеству привлекались талантливые музыканты: Н. Суржина, Б. Жайворонок, С. Давиденко, Г. Аверьянов, В. Фейгин, С. Турчак, Е. Дущенко, П. Шеметов, И. Гусман, Г. Проваторов. Тридцатилетний композитор постепенно становился все более известным, уверенно завоевывая авторитет в профессиональных музыкальных кругах. Воодушевленный сложной и интересной задачей, поставленной режиссером «Двенадцатой ночи», композитор с увлечением принялся за создание ряда музыкальных номеров к шекспировской комедии.

О премьерных перипетиях нового спектакля подробно рассказывается в монографии И. Драч [4], где приведены примеры некоторых нелицеприятных оценок, которые были адресованы постановочному коллективу: «Шекспир – гораздо более земной, народный, психологический, без этого условного “романтизма”»³. На режиссера сыпались обвинения в «комической неполноценности» спектакля, отсутствии «легкости, непринужденности, веселости, шаловливой шутки»⁴. Однако среди резких выпадов против режиссерской версии А. Глаголина проскальзывали всё же более мягкие и доброжелательные комментарии. Относились они, прежде всего, к музыкальной стороне постановки. Критики отмечали оригинальность композиторского решения спектакля, яркость образных характеристик и авторского стиля. Однако были высказаны и назидательные пожелания – усилить необходимые для комического жанра «оптимизм и динамику», особенно в отношении песен Шута⁵.

Для понимания музыкально-драматургического замысла Губаренко, воплощенного в «Двенадцатой ночи», и обусловленного, в первую очередь, трактовкой образа шута Фесте, необходимо учитывать особую сложность самой шекспировской пьесы. Как известно, эта комедия стала последней перед написанием «Гамлета» и ознаменовала собою коренной перелом в идейно-эстетических воззрениях английского драматурга. А. Горнфельд называет «Двенадцатую ночь» одной из самых загадочных пьес: «Какие только её интерпретации не являлись нам на театральных подмостках, в какие только времена не переносилось действие. Но, как оказалось, внутренних ресурсов у комедии Шекспира еще достаточно – и отнюдь не только комедийных. <...> Драматург подходил к сороковым годам жизни; громады жизненной тайны стояли перед ним, неотступно тесня его – в сложной душе Шекспира зрели уже вековые ответы на них в виде его великих трагедий. И эта сложность настроения прошла но веселой «Двенадцатой ночи» [3, с. 507].

Пьеса написана на рубеже XVI и XVII ст. Точная дата её первой постановки не-

3 Скибневский А. Двенадцатая ночь // Красное знамя. — 1964. — 21 мая. [Цит. по: 4, с. 168—169].

4 Там же.

5 Там же.

известна⁶. Но время создания комедии шекспироведы датируют приблизительно концом 1599 – началом 1600 г.: именно тогда Лондон посетил итальянский герцог Орсино Браччано, чьим именем назван один из центральных персонажей драмы. При всей скудости биографических сведений мы имеем сегодня возможность судить о душевном состоянии Шекспира в этот период его жизни. По единогласному мнению исследователей, «Шекспир был счастлив и чувствовал себя счастливым» [3, с. 507]. Если читатель захочет составить себе представление о том, что чувствовал Шекспир, работая над своей комедией, рекомендует датский литературовед и публицист Г. Брандес, то пусть он вспомнит какой-нибудь день, когда проснулся с ощущением абсолютной бодрости и здоровья: «Представьте себе чувство полноты жизни, насколько оно вам известно, но в сто раз интенсивнее, представьте себе вашу память, ваше воображение, вашу наблюдательность, вашу проницательность, ваш дар воспроизведения впечатлений во сто раз увеличенными, и вы угадаете основное настроение Шекспира в эту пору, когда раскрылись самые светлые и радостные стороны его природы» [3, с. 507—508].

6 Предположительно, премьера состоялась 2 февраля 1602 г. в юридической корпорации Мидл Темпл в Лондоне. В 1618 г. «Двенадцатая ночь» В. Шекспира ставилась при дворе; в 1741 – в лондонском театре Друри Лейн, в 1856 г. – в театре Хеймаркет; в 1884 – в театре Лицеум, Лондон. Среди позднейших постановок «Двенадцатой ночи» в Англии:

- театр Олд Вик (Лондон, 1912, 1916; реж. Harley Granville Barker);
- Sadler's Wells Theatre (Лондон, 1931, реж. Lilian Baylis);
- Шекспировский мемориальный театр (Стрэтфорд-на-Эйвоне, 1955, реж. Дж. Гилгуд);
- Гилд театр (Нью-Йорк, 1940, реж. Узбестер);
- Бродвей, 1941, реж. Margaret Webster;

Первая постановка «Двенадцатой ночи» в России – 6 сентября 1867 г. (Малый театр, Москва). Среди наиболее значимых сценических интерпретаций можно назвать:

- 1897 – Общество искусства и литературы, Москва (реж. К. С. Станиславский, комп. Корещенко; сэр Тоби – В. В. Лужский, сэр Эндрю – Г. С. Бурджалов, Мальволио – К. С. Станиславский);
- 1899 – Художественно-Общедоступный театр, Москва (реж. К. С. Станиславский и В. В. Лужский, худ. Наврозов, комп. Корещенко; Орсино – А. И. Адашев, сэр Тоби – В. В. Лужский, сэр Эндрю – Г. С. Бурджалов, Мальволио – В. Э. Мейерхольд, Оливия – М. Ф. Андреева и Е. А. Алеева, Виола и Себастьян – О. Л. Книппер, Мария – Е. М. Мунт);
- 1933 – МХАТ (реж. Гиацинтова и Готовцев);
- 1938 – Ленинградский театр Комедии (реж. и худ. Н. П. Акимов, комп. В. В. Желобинский);
- 1945 – Малый театр, Москва (реж. Дудин, худ. Рындин, комп. Шапорин);
- 1975 – Современник (реж. П. Джеймс (Англия), худ. – И. Сумбагашвили, комп. – Д. Кривицкий).

Телеспектакль – 1978 г.

- 1975 – Королевский Драматический театр, Стокгольм (реж. И. Бергман);
- 1977 – ТЮЗ, Москва (реж. Б. Эрин);
- 1990 – Мастерская Петра Фоменко (реж. Е. Б. Каменькович);
- 2001 – Тбилисский театр им. Шота Руставели (реж. Р. Стурра)
- 2003 – Международный театралный фестиваль им. А. П. Чехова совместно с театром Чик Бай Джаул (реж. Деклан Донеллани, худ. Ник Ормерод);
- 2005 – Современный художественный театр, Минск (реж. Е. Огородникова);
- 2008 – Калужский государственный драматический театр (реж. А. Плетнев).

Творческая история Шекспира как актера и драматурга началась в атмосфере праздника. После двух лет тяжелой эпидемии чумы в 1594 г. наконец-то вновь открылись театры. Гениальный комедиограф чутко реагировал на духовную потребность англичан в радостных представлениях и несущей жизнеутверждающую силу театральной игре. Большинство его комедий написаны именно как праздничные пьесы для определенных торжеств. Не стала исключением и «Двенадцатая ночь»⁷ – произведение, которое подводит итог ранним шекспировским комедиям.

В ней драматург использовал фабулу, элементы которой уже разрабатывались им ранее, обратился к знакомым характерам, усовершенствовал многочисленные существовавшие до него комедийные приемы⁸. Каждый из мотивов, однако, обрел новое звучание за счет психологической углубленности и оригинальности игровых ситуаций. В основе сюжета пьесы – незамысловатая история, происходящая в преобразенной вымыслом драматурга Иллирии, где живет весело и беззаботно. Герцог Иллирии Орсино безответно влюблен в юную графиню Оливию, которая упорно сохраняет траур после смерти брата и не принимает его ухаживаний. Однако равнодушие Оливии лишь разжигает страсть герцога. Орсино принимает на службу молодого человека по имени Цезарио (переодетую Виолу), красоту, преданность и тонкость чувств которого успевает оценить всего за несколько дней. Как и в других комедиях Шекспира, сюжет раскручивается самым непредсказуемым образом – с разлуками и встречами, с потерями и находками, с близнецами – Виолой и Себастьяном – и переодеваниями. Как пишет А. Горнфельд, «Двенадцатая ночь» – это «грезы и реальность, вечный поиск своей половинки, где любовь определяет судьбу человека и меняет её в одно мгновение» [3, с. 507].

Комедия «Двенадцатая ночь» свидетельствует о подлинно ренессансной вере английского драматурга в неисчерпаемые возможности человека. Здесь присутствует столь характерные для раннего Шекспира интеграция в лирические перипетии ярких бытовых коллизий и острый юмор. Исследователи отмечают присущую комедии двойственность содержания, особенно рельефно выраженную в фигуре

7 Первая часть названия комедии – «Twelfth Night, or What You Will» – связана с днем её премьеры: двенадцатой ночью после Рождества (то есть 6 января) завершался период новогодних праздников, которые отмечали шумливыми играми и веселыми представлениями (по-видимому, для постановки в этот последний день зимних праздников и написана комедия). Вторая часть её заглавия намекает на разнообразие сюжетных мотивов в пьесе и обращена непосредственно к зрителям, которым обещают показать все, «что хотите».

8 Основная фабульная линия (Оливия – Орсино – Виола) заимствована из книжки Барнеби Рича «Прощание с военной профессией» (1581). На эту же тему написана итальянская комедия «Перепутанные», в которой героя-леданта зовут Малевоти. На латинском языке под названием «Лелия» существовала и другая комедия – «Обманщики», один из её персонажей звался Цезарио. Сюжет любовного треугольника разрабатывал также в новелле Маттео Банделло, использованной впоследствии Барнеби Ричем.

Фесте: «Грубоватый комизм реалистического изображения сочетается в пьесе с неопределенной фантастичностью прелестного романтизма. Коренастые, неуклюжие, забавные фигуры подлинных англичан – шута, дворецкого, горничной, прихлебателя – встречаются в ней с грациозными и туманно-ирреальными образами какой-то полусказочной Иллирии <...>, встречаются, чтобы чудесным образом слиться в одну гармоническую картину, которой наслаждается упоенный зритель, не смущаемый ненужным и грубым вопросом об элементарной правдивости пьесы, о простейших требованиях реализма» [3, с. 507].

Важнейшей чертой «Двенадцатой ночи», как, в целом, всех шекспировских комедий, является *мотив трансформации человеческого «я»* в водовороте жизненных приключений. Все влюбленные герои Шекспира каким-то образом изменяются: одних любовь облагораживает и возвышает, других – превращает в слепых рабов страсти. Но изменения как первых, так и вторых раскрываются автором как внутренние, психологические. Именно эта сторона драматургии «Двенадцатой ночи» более всего привлекла молодого Виталия Губаренко.

Композитором было написано шесть номеров к пьесе Шекспира. 1. Вступление. 2. Канцона «*Прекрасный облик в зеркале ты видишь*». 3. Застольная «*Когда на свет я появился*». 4. Адажио⁹. 5. Серенада «*Где ты, милая, блуждаешь?*». 6. «Галоп».

В первоначальном варианте спектакля вокальные номера были поручены не только Шуту, однако впоследствии они были объединены в целое и исполнялись как вокальный цикл¹⁰. Работая над звуковым материалом спектакля, Губаренко прекрасно осознавал всю сложность музыкального воплощения образа Шута. Фесте выступает в комедии в роли некоего связующего звена между серьезными характерами и лицами, вызывающими исключительно смех. В музыкальной концепции спектакля песни Шута образуют удивительное триединство контрастных граней бытия. Одухотворенная красота «Канцоны» обобщенно воплощает сдержанную величавость любовного переживания; в «Серенаде» на первый план выходит скерцозно-игровое начало, а «Застольная» в полной мере обнаруживает всю смеховую суть ренессансного «зазеркалья». С точки зрения композиции песни Шута в

⁹ Музыка Адажио была впоследствии использована В. Губаренко для характеристики образа Долорес в балете «Каменный востелин» (1970).

¹⁰ Песни Шута входили в репертуар ведущего солиста Харьковского театра оперы и балета, профессора Харьковской консерватории, народного артиста СССР Николая Манойло. Сегодня в ряду их украинских исполнителей можно назвать Владимира Тверского, выпускника Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского, ныне солиста Государственного академического русского концертного оркестра «БОЯН». Последний раз Песни Шута из «Двенадцатой ночи» прозвучали на Третьем собрании Народного клуба любителей русских басов в программе «Русские басы смеются, шутят, улыбаются...» (1999). В полном варианте музыка к шекспировской пьесе была исполнена на Вечере памяти В. Губаренко, состоявшемся в Луганске в 2007 г. Вокальные номера спел Руслан Духанцев.

определенной мере автономны: они являются скорее выразительной *формой философского осмысления* происходящего, нежели средством динамизации действия. В калейдоскопе комедийных реплик, неожиданных сюжетных поворотов и внезапных метаморфоз вокальные высказывания Фесте воспринимаются как философский комментарий автора.

Шекспировский Шут из «Двенадцатой ночи» словно балансирует на грани смешного и скорбного, мистифицируя свои чувства, подобно самому 36-тилетнему Шекспиру, мощная и гениальная жизнерадостность которого, по наблюдению Г. Брандеса, ещё царит короткое время в его душе, а затем начинает меркнуть, и после сумерек, «коротких, как сумерки юга, во всей его душевной жизни и во всех его произведениях водворяется ночь» [2]. Характерно, что и в более поздних режиссерских интерпретациях проблемная заостренность образа Шута будет специально акцентироваться постановщиками.

Так, заглядывая вперед, следует упомянуть оригинальные сценические версии «Двенадцатой ночи» выдающихся режиссеров XX в. И. Бергмана (1975, Королевский Драматический театр, Стокгольм) и Р. Стурра (2001, Тбилисский театр им. Шота Руставели). Карнально-лицедейский образ Шута составляет чуть ли не важнейшую смысловую ось драматического действия в этих постановках, хотя режиссеры и по-разному внедряют обобщенно-философское начало в комедийную ткань пьесы¹¹.

Грузинский режиссёр вводит в свою постановку библейскую историю рождения Христа, воссоздавая, в сущности, принципы и стилистику старинного театра «вертеп», в котором куклы разыгрывают два параллельных сюжета: библейский и мирской, сакральный и профанный. В тбилисской «Двенадцатой ночи» оба сюжета предельно условны, но один заканчивается двойной свадьбой, а в другом есть «не только Рождество, волхвы, Мария, Иосиф и младенец Иисус в яслях, но и Голгофа» [8]. Вначале эта история играется как ироничная стилизация, вполне уместная в карнавальном стихии спектакля, но в финале комедия резко обрывается на диссонансной ноте: «Стурра после весёлой театральной игры предлагает всем покаяться – за беспечный балаган нашего существования, за лицедейство на сцене и в жизни» [9].

В бергмановской же постановке, по мнению К. Смольской, есть не покаяние, а некая тонкая, объединяющая печаль, которая провозглашает жизнь и её принятие: «Шут пел о дожде и старости, но песня его не была унылой. Он знал какую-то простую и важную правду, которая давала ему силы жить. Эта правда, избавляю-

11 Приглушенные краски в финале шекспировской пьесы доминируют также в самобытной постановке «Двенадцатой ночи» Б. Эрина (1977, ТЮЗ). Режиссер трактует комедию Шекспира как громадную метафору советского государства, вкладывая красноречиво скорбный мотив в уста поющего в финале философа-шута Фесте.

щая от отчаяния, была в его последней песне. Была она и во всем спектакле, в его осенней ясности, в трезвом знании и приятии жизни, которые шведская «Двенадцатая ночь» несла в себе» [9].

Открытое смысловое пространство комедии Шекспира привлекает режиссеров и сегодня. В своем стремлении найти адекватную времени образно-звуковую интерпретацию классического текста молодые театралы прибегают иногда к радикальным приемам. На исторической дистанции со спектаклем А. Глаголина 1964 г. с музыкой В. Губаренко особенно четко видны представленные нынче в театральном практике тенденции. Режиссерская версия Александра Плетнева, которая была осуществлена силами Актерского факультета РАТИ при Калужском государственном драматическом театре в 2008 г. – яркий пример альтернативного прочтения шекспировского сюжета. А. Плетнев увидел историю близнецов, переживших кораблекрушение, сквозь призму идеологии 1960—70-х гг. В результате спектакль превратился в диковинное сочетание стилей, жанров, смешение исторических эпох и современных драматических тенденций. Под музыку *Rolling Stones*, *Uriah Heep*, *Shocking Blue* действие наполнялось смешными и совсем не смешными событиями. Невероятно красивая сцена разыгравшейся в море бури сменялась карнавалом переодеваний: на всех персонажах длинноволосые парики, темные очки, почти все они босы. В один голос критики воскликнули: «Настоящие хиппи! Ностальгия по 60-м соединилась с ностальгией по шекспировской сказке!» [10]. При этом особенно впечатляла пронзительная песня шута-меланхолика Фесте «Когда я был и глуп и мал...», положенная на музыку баллады сорокалетней давности в исполнении британских рокеров.

Не прошло и пятидесяти лет с момента премьеры спектакля с музыкой Виталия Губаренко, как эпоха его молодости, 1960-х годов – времени бурных экспериментов и открытий – уже превратилась для нынешних актеров и режиссеров в некий устойчивый, непостижимо-идеальный образ. Однако и герои, и идеи шекспировской комедии по-прежнему сохраняют свою универсальную, словно зашифрованную в определенный культурный код, чистоту значений. Действительно, комедии В. Шекспира будто заключают в себе особое звуковое пространство – мир, который каждый композитор слышит по своему. Но даже при беглом взгляде на столь разные способы музыкальной интерпретации шекспировского юмора, какие мы находим в «Фальстафе» Дж. Верди, «Сне в летнюю ночь» Ф. Мендельсона и «Двенадцатой ночи» В. Губаренко, очевидна поразительная общность подходов композиторов к комедиям английского поэта. Неизменным качеством музыкальной драматургии во всех произведениях является бережно хранимый

дух карнавальности. В результате, различия, касающиеся стилистических и композиционных сторон целого, не затрагивают сущности шекспировской комедии: впечатляющие образные метаморфозы героев, брызжущая энергия веселья и ренессансное жизнелюбие образуют мощный остов как оперных, так и вокально-инструментальных концепций XIX – XXI вв.

Выводы. Нащупывая в 1960-е годы свой индивидуальный путь в музыкальном театре, В. Губаренко словно отработывал механизмы обращения с совершенным литературным материалом. Острое чутье сцены и буквально пластическое ощущение характера каждого музыкального персонажа, которые впоследствии так ярко проявились в операх «Гибель эскадры» (1965), «Мамаи» (1969), «Письма любви» (1971), «Вий» (1980), «Альпийская баллада» (1984), «Сват поневоле» (1982), позволили В. Губаренко аргументированно реализовать сугубо авторское видение идеи «Двенадцатой ночи». Свободно используя весь накопленный в симфоническом и камерно-вокальном жанрах багаж технических средств, композитор сумел создать тот специфический концентрат комизма в музыке, который необходим для воплощения на театральной сцене философски насыщенного содержания шекспировской пьесы. В этом смысле Виталий Губаренко стал подлинным преемником традиций великих мастеров эпохи романтизма. Его Шекспир – это открытый диалог молодого, пытливого композитора с не менее молодым и любознательным драматургом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аникст А. Новое в изучении Шекспира. Вопросы биографии, авторства и текстологии [Текст] / А. Аникст // Вопросы литературы. — 1959. — № 8. — С. 178–198.
2. Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения [Электронный ресурс] : пер. В. М. Спасской и В. М. Фриче / Г. Брандес. — М. : Алгоритм, 1997. — Режим доступа : <http://lib.ru/SHAKESPEARE/brandes.txt>
3. Горнфельд А. Г. Двенадцатая ночь, или Как вам угодно [Электронный ресурс] // Шекспир В. Полное собрание сочинений / А. Г. Горнфельд. — СПб. : Брокгауз-Ефрон, 1903. — Т. 2. — С. 498–508. — Режим доступа : <http://rus-shake.ru/criticism/Gornfeld/night/>
4. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: Формула індивідуальності [Текст] : Монографія / І. Драч. — Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.
5. Захаров Н. В., Гайдун Б. Н. Гимн хитпующему Шекспиру [Электронный ресурс] / В. Н. Захаров, Б. Н. Гайдун. — Режим доступа : http://rus-shake.ru/criticism/reviews/Twelfth_Night/Гимн/
6. Зинькевич Е. Возрождение жанра [Текст] / Е. Зинькевич // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. — К. : 2003. — Вип. 32. — Кн. 4. : Віталій Губаренко: Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — С. 83–106.
7. Зинькевич Е. Забил родник национального юмора [Текст] / Е. Зинькевич // Советская музыка. — 1988. — № 9. — С. 16–23.

8. Зинцов О. Тринадцатая ночь: «Как вам угодно» Роберта Стурра на Театральной олимпиаде [Электронный ресурс] / О. Зинцов // Культура. — 2001. — 18—24 мая. — Режим доступа : http://www.smotr.ru/olimp/olimp_12.htm
9. Смольская К. «Двенадцатая ночь» В. Шекспира сквозь призму времени и пространства [Электронный ресурс] / К. Смольская // Театральный портал. — Режим доступа : http://pensne.na.by/teory/Night_12_SK.html
10. Старосельская Н. Люди в черном играют Шекспира. «Двенадцатая ночь» в Калужском драмтеатре [Текст] / Н. Старосельская // Культура. Еженедельная газета интеллигенции. — 2008. — № 05 (7618). — 7—13 февраля.
11. Український драматичний театр [Текст] : нариси історії : в 2 х тт. / Редкол. : М. Т. Рильський (відп. ред.) та ін. — К. : Вид во АН УРСР. — 1959. — Т. 2 : Радянський період. — 647 с.
12. Український Шекспірівський Портал [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://shakespeare.zp.ua/>
13. Черкашина М. Р. Харьковские премьеры Виталия Губаренко [Текст] / М. Р. Черкашина // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. — К. : 2003. — Вип. 32. — Кн. 4 : Віталій Губаренко: Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — С. 188—190.
14. Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка — історичний контекст. Риси драматургії [Текст] / М. Р. Черкашина-Губаренко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. — К., 2003. — Вип. 32. — Кн. 4 : Віталій Губаренко : Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — С. 5—32.
15. Шекспір В. Комедії і трагікомедії [Текст] : пер. з англ. / В. Шекспір. — Харків : Фоліо, 2004. — 527 с.

Розділ 4
**ШЛЯХАМИ ОПТИМІЗМУ:
ФІЛОСОФСЬКО-МУЗИКОЗНАВЧІ РЕФЛЕКСІЇ**

УДК 1:130.2:78

Татьяна Разбеглова

**ИСТОКИ И ГРАНИЦЫ ОПТИМИЗМА:
КУЛЬТУРНО-ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КЛАССИЧЕСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ**

Обосновывается методология культурно-эпистемологического анализа музыки и выявляются структурные связи музыкального стиля классицизма с основными когнитивными и культурными диспозитивами.

Тетяна Разбеглова. Витоки та межі оптимізму: культурно-епістемологічні засади класичного музичного мислення. Обґрунтовується методологія культурно-епістемологічного аналізу музики та виявляються структурні зв'язки музичного стилю класицизму з основними когнітивними та культурними диспозитивами.

Tatiana Razbjeglova. Sources and borders of optimism: cultural and epistemological bases of classical musical thought. This article substantiates methodology of cultural and epistemological analysis of music. Structural connections of musical style of classicism with basic cognitive and cultural dispositives are exposed.

Актуальность темы. Культурно-эпистемологический подход к изучению музыкальной культуры является относительно новым, ориентированным на разработанную в современной философии методологию структурного анализа. Он предполагает изменение традиционной исследовательской парадигмы музыковедения, её переориентацию с изучения имманентных законов музыкального искусства на выявление основ и закономерностей музыкального творчества как культурного феномена, укорененного в жизненном, ментальном, духовном и социальном пространстве культуры. Для такого подхода характерно понимание культурной среды не только как внешнего контекста, сопутствующего творчеству элемента, но как органической составляющей всего художественного текста культуры. В этом исследовательском ракурсе новое значение приобретают и контекстуальные связи музыки с другими искусствами.

Музыка наряду с другими формами включена в ментальное поле культуры, в систему социальных практик, соотносена с вербальными, ментальными, социальными, поведенческими и другими структурами, имеющими место в культурном пространстве. Несмотря на отмечаемую исследователями музыкальной семантики [3; 7] уникальность и специфичность музыки как средства выражения смысла, она, тем не менее, подчинена универсальным закономерностям мышления и духовного строя, принципам организации культурного пространства в конкретный исторический период.

Изменение основных принципов музыкального мышления, получавшее выражение в формирующихся, достигающих своего расцвета и преобразовывающихся от эпохи к эпохе музыкальных стилях, шло параллельно с развитием фундаментальных основ культуры. Таким образом, музыкальный стиль неотделим от основ и особенностей породившей его культуры.

Цель статьи – обосновать методологию культурно-эпистемологического подхода к анализу музыкальной культуры и выявить структурную связь особенностей классического музыкального мышления с основными диспозитивами, определяющими порядки и смыслы культуры Просвещения.

Стратегия структурной аналитики культуры была разработана в трудах философов структуралистского направления М. Фуко, Р. Барта, Ж. Лакана, У. Эко и др. Она опиралась на основные теоретико-методологические положения: 1) представление о культуре как совокупности знаковых систем и культурных текстов; 2) представление о наличии универсальных инвариантных психических структур, скрытых от сознания, но определяющих механизм реакции человека на весь комплекс воздействий внешней среды (природной, культурной, социальной) и находящих выражение в принципах мировосприятия и мироотношения, организации порядков мышления и бытия; 3) представление о выраженности этих структур в разнообразных феноменах культуры.

Используя основные структуралистские установки, но не доходя до крайностей схематизации, приведшей в свое время структурализм к методологическому тупику, попытаемся обозначить связь принципов музыкального мышления с сущими той или иной культуре когнитивными установками, обуславливающими упорядочивание реальности в сознании.

Эпистема – одно из главных понятий структурализма, предложенное М. Фуко [10] для характеристики общего пространства знания, способа фиксации «бытия порядка», скрытой от непосредственного наблюдения сети отношений между «словами» и «вещами», на основе которой строятся свойственные той или иной эпохе коды восприятия, практики, познания, порождают отдельные идеи, концепции или произведения. Особенности эпистемы задают мыслительное своеобразие той или иной эпохи.

В современной философской литературе и культурологии понятие эпистемы имеет более широкий спектр значений, вплоть до понимания её как устойчивой системы координат мыслительного и духовного пространства, что позволяет выявить глубинные основы культурного многообразия. Качественная характеристика эпистемы направлена на выявление определенного расположения базовых элементов и их взаимозависимостей, что находит выражение в понятии *диспозитива*.

Термин *диспозитив* был использован М. Фуко как термин, фиксирующий си-

стему стратегических ориентиров целеполагания, задаваемую, по мнению исследователя, характерным для того или иного социума комплексом «власти – знания» и выступающим матрицей конфигурирования культивируемых этим обществом практик. В этом значении диспозитив представляет собой инвариантную структуру, реализующуюся в разнообразных практиках культуры.

Однако широта и универсальность понятия позволяет выйти за пределы собственно властных и когнитивных структур и рассматривать его как инвариант, задающий параметры мышления и чувствования, поведения и ориентирования в системах культуры. В этой связи представляется возможным использовать его как категорию для анализа различного рода структур, в том числе художественно-эстетического пространства.

В связи с тем, что структурализм распространял свою методологию в основном на те формы, которые имеют вербализованную основу и находят выражение в вербальном дискурсе (в частности, научное знание, социальные и политические системы), то вопрос о применении эпистемологического анализа по отношению к музыке нуждается в специальном исследовании оснований.

Прежде всего, музыка является особой формой культуры, претворяющей разнообразное содержание посредством чувственно-эмоциональной его инверсии. Чувственно-эмоциональный комплекс, переживание, становится носителем смысла в музыке, точнее, его воплощением или даже замещением, если под смыслом понимать рефлексию, допускающую возможность его вербализации. Переживание как невербализуемый смысл, воплощенный в звучащей музыкальной ткани, является основным содержанием музыки. Тем не менее, связь переживания или комплекса переживаний с определенным содержанием и смыслом позволяет соотнести смысловые элементы, определяющие содержание музыки, с общей системой мышления, основные параметры которой заданы контекстными по отношению к музыке культурными диспозитивами. Рассмотрение систем чувствования параллельно с системой мышления возможно на том основании, что они являются функциями одного субъекта – исторической модели культуры и представляющей её творческой индивидуальности.

Типизация эмоционального склада музыки, формирование устойчивых конструктов в области музыкального языка и средств выразительности, кристаллизация жанрового содержания и принципов формообразования, нашедшие выражение в понятии музыкального стиля [9], происходили в каждую историческую эпоху существования музыкального искусства. Именно очевидные закономерности стилевых изменений, их устойчивость или релятивность, позволяют рассматривать их не только как имманентно музыкальный процесс, но как органическую часть общекультурного развития, как одну из форм выражения основных кодов

мировосприятия, действующих на глубинных уровнях сознания.

Поскольку область переживания относится к сфере субъективного и реализуется не иначе, как субъективное переживание, то и отношение его к объективным структурам музыкального языка и мышления не является прямым и однозначным (отметим, однако, что степень субъективации и индивидуализации существующего арсенала выразительных средств, технических возможностей – композиторских или исполнительских – была различной в разные эпохи и обнаружила явную тенденцию к росту в процессе исторического развития музыкального искусства, что совпадает с общекультурной тенденцией эмансипации субъективности). Этот факт делает невозможным установление простых схематических связей и аналогий, заставляя соотносить элементы музыкального мышления с эпистемологическими диспозитивами лишь в смысловом отношении и контекстуальном опосредовании.

Отправной точкой в культурно-эпистемологическом анализе музыки следует считать отказ от однозначности и самождественности понятия «музыкальное произведение», принятого в традиционном музыкознании, где оно рассматривается как некий факт, адекватный самому себе, в своих устойчивых признаках. Музыкальное произведение встроено в контекст изначально, ещё до своего появления: его место, форма, содержание, особенности в общих чертах предопределены его потенциальной встроенностью в порядки культуры – порядок чувствования, мировосприятия, социального бытования, слушательских установок, исполнительских возможностей, а также возможностями музыкального языка, средств выразительности, стиля эпохи и т. п. Это значит, что границы музыкального произведения определены не им самим, оно предваряется и продолжается, будучи неотделимым от всех этих компонентов.

Реализуя все потенциальные предпосылки, музыкальное произведение в процессе своего рождения лишь обретает свои неповторимые черты, уникальность, индивидуальное своеобразие. Рождаясь из контекста, музыкальное произведение становится *уникальным текстом* на основе общих культурно-эпистемологических предпосылок. Оно не только существует в контексте, в системе многочисленных взаимосвязей, но *произрастает* из этого контекста. *Контекст – это не внешняя, а имманентная самому произведению система культурных связей и смыслов.*

Многочисленные исследования и теоретические дискуссии в области музыкальной семиотики привели к формулированию мысли о том, что в музыкальном искусстве основной семиотической единицей является произведение как целостность, а не отдельные элементы музыкального языка [3]. Тем не менее, устойчивость структурных элементов музыкального искусства позволяет рассматривать их в качестве диспозитивов музыкального мышления и говорить не столько о му-

зыкальном произведении, сколько о музыкальном пространстве в целом. Причем это музыкальное целое не является суммой структурных элементов, но представляет собой некий фокус отношений – пространства и времени, понимания мира и человека, способа циркуляции знака – выраженных в звуковой форме. Диспозитив, таким образом, становится центральным понятием и принципом организации музыкальной структуры, анализируемым с точки зрения философии культуры.

Кроме того, для культурно-эпистемологического анализа требуется такой принцип структуризации музыкального пространства, который, в отличие от традиционного, включал бы в себя антропологический диспозитив. Сущность его заключается в отведении значимого места позициям автора, исполнителя и слушателя, позициям, без которых музыка невозможна. Таким образом, основной задачей культурно-эпистемологического анализа становится соотнесение *структуры музыкального пространства* с рамками *эпистемы*, выстраиваемыми при анализе дискурса науки и философии, находящими выражение в основных порядках культуры.

Как форма культуры, музыка всегда, в каждую эпоху, имела особое предназначение – репрезентации лучших духовных достижений человечества. Если представлять культуру как пространственную сферу, имеющую вертикальный вектор существования и развития, неизменно направленный к раскрытию метафизических смыслов бытия, то музыка, безусловно, займет место почти у самых вершин,ряду с философской рефлексией. Невозможно также не отметить, что в отношении воплощенного духовного содержания музыка является максимально концентрированным и предельно обобщенным его выражением. И, кроме того (это касается именно *до-современного* музыкального искусства), музыка всегда репрезентировала лучшее и высшее в духовном мире человека. За пределами музыкального воплощения оставалось неизмеримое множество культурных реалий, составлявших в своей совокупности жизнь индивида и общества. Из значимых реалий культуры (в свете новейших подходов) за пределами музыкального воплощения оказывались телесное бытие, сексуальность, безумие, войны, борьба за власть, жизнь денег и многое другое. Следует ли их рассматривать как не нашедшие чувственного воплощения, второстепенные, «пизменные» формы бытия? Для музыки, очевидно, – да, и в этом проявляется уникальность её среди форм культуры. Терпевшие нужду и недостаток средств Бах и Шуберт, изнывавший в почти крепостной зависимости Гайдн всё же оставили эти свои жизненные проблемы за рамками творческого вдохновения (хотя именно Гайдну принадлежит уникальный по своей форме прецедент «тихого» протеста против социальной несправедливости, выраженный им с изяществом большого мастера, на истинно духовном уровне – знаменитая «Троцальная» симфония).

Взаимосвязь музыки с духовными и ментальными основаниями культуры, позволяющая ей репрезентировать её в сущностных основаниях, происходит на уровне *глубинных непроявленных структур сознания*, определяющих мироощущение, мировоззренческие ориентиры, способ мышления и суждения о мире, и, в конце концов, способ чувствования, комплекс эмоциональных переживаний, логику их соотношения и развертывания. Эти структуры формируются порядками культуры, в которую включен человек как её субъект. «До всякой человеческой экзистенции уже есть знание, система, – говорил М. Фуко в одном из интервью, высказывая свое мнение об экзистенциализме Сартра – ...это анонимная система без субъекта...» [11, с. 189]. Человеческий субъект с его мыслями и переживаниями не есть изначальная необусловленная данность; его действия в мире и те смыслы, которые он вносит в этот мир, обусловлены системой социальных детерминаций.

Существует некое стилистическое единство культурной сферы в её синхроническом срезе, единство, обусловленное тем, что механизмы, управляющие знанием, мышлением и чувствованием, действуют единым фронтом. Они не являются сугубо научными или бытовыми, но организуют всю систему действий человека в социуме, в том числе творчество и его рецепцию.

В самом музыкальном искусстве структурами, отвечающими указанной взаимосвязи, являются базовые принципы формообразования, жанровые инварианты, черты стиля эпохи как высшего вида художественного единства [9, с. 10]. «Поверхность» же музыкального пространства, выступающая в виде конкретных произведений, которые развертывают во времени субъективное переживание и претворяют основные принципы в их индивидуально-конкретном облике, не столь показательна именно в силу вариативности воплощений.

Взаимосвязь принципов классического музыкального мышления и системы порядков культуры явно прослеживается на материале музыки классицизма в высшей стадии её развития (XVIII в.), когда завершилась кристаллизация стиля, жанровой системы, форм и средств музыкальной выразительности.

Кристаллизация классического музыкального стиля происходила параллельно с формированием рациональных основ мышления, становлением научной методологии, обозначивших новую парадигму взаимоотношений человека с окружающим его миром. С точки зрения эпистемологии, любое пространство знания опирается на базовую для человеческого мышления систему взаимоотношений между вещами (явлениями) и представлением о них, фиксируемым в знаковых системах. Такая система, как правило, троична (вещь – представление – знак). На рубеже XVI – XVII вв. в европейской культуре складывается

новое семиотическое отношение означающего и означаемого, так называемая «классическая эпистема» [10], сутью которой становится бинарность связи между знаком и представлением, исключая из системы рационального познания вещи как таковые. Это означает, что классическое мышление делает знак самодостаточным, а мышление сугубо рациональным: в нём логика знаковых соотношений (дедукция или систематика) соответствует в идеале системе представлений, подменяющей собой в структуре познания бытие как таковое. Проблема истинности теперь становится прерогативой логической операциональности разума: «таблица знаков является *образом вещей*» [10, с. 101], истина понимается как правильное соответствие и порядок, и познание её – это именно познание порядка. Порядок, с точки зрения классического мышления, становится качественной характеристикой бытия в любом его аспекте.

Универсальность порядка, служащего образом реальности для классического разума, становится принципом, определяющим мировоззрение, системы государственного устройства, социальных связей и отношений. Он же нашел выражение и в художественной системе классического искусства.

В культурологическом аспекте XVIII в. знаменует собой ту стадию развития культурной формы, на которой связи с порождающей её бытийственностью существенно ослабевают и происходит превращение бытия в структуру, приобретающую значение «первой реальности» (в соответствии с классической эпистемой, где означающее преобладает над означаемым). Так, вершины формообразования достигает к XVIII в. абсолютистское государство, утратив как жизненную основу породившую его систему сеньор-вассальных отношений. Социальная роль, функция, образ начинает подменять живую реальность личности. Система опосредований в классическом искусстве сопровождает превращение переживания в художественную форму (атрибутика античной культуры в изобразительных искусствах, театральная образность в классической симфонии, пасторали в салонных концертах и т. п.). Классическое мышление требует знака как посреднической формы для полноты воплощения образно-смыслового содержания.

Бинарный принцип означения в классической эпистеме распространился и на миропонимание. Традиционная троичная схема координат мировидения (Бог – универсум – человек) сменяется бинарной, да ещё и «усеченной» (человек – природа). Отсутствие Бога как *духовной реальности*, размыкавшей горизонт субъективного бытия человека, создававшей перспективу духовного развития, задает теперь новые координаты понимания мира и человека.

Культура Просвещения, как и искусство классицизма, безусловно, антропоцентричны. Но этот антропоцентризм кардинально отличается от ренессансного и ба-

рочного. В отличие от эпохи барокко и ренессанса, у человека Просвещения совсем нет ощущения своей божественности. Его значение ограничено рамками природы и социума. Присущее просветительской культуре понимание природы как высшей и последней реальности начисто «срезает» метафизический уровень в мировоззрении, задающий высшие ориентиры в истоках и смыслах бытия.

Отсутствие метафизического пространства влечет за собой концентрацию на жизненном пространстве социума и субъекта, где субъект уже не микрокосм, и не образ и подобие Бога, а скорее «микросоциум». Параметры его духовной жизни определены параметрами системы общественных отношений, рационалистического познания и законов природы. Антропоцентризм Просвещения тождествен природоцентризму и социоцентризму.

Обезбоженный космос Просвещения оптимистичен. Идея порядка имеет всеобъемлющий характер. Порядок бытия субъекта основывается на включенности его в систему социума, где, в свою очередь, существует порядок пространственной организации, социальной интеграции и духовного единства. Господство порядка, уверенность в его незыблемости и универсальности, отсутствие непознаваемого в горизонте бытия и знания – вот *истоки оптимизма культуры* Просвещения, её жизнеутверждающего характера. Порядок создан деистическим Богом как генеральным конструктором, он составляет суть и иерархию природы, распространяется на человека и человеческое сообщество. Во власти человека поддержать порядок своими деяниями, своим стремлением к тому, чтобы соответствовать собственному статусу «разумного животного», разумным преобразованием социального пространства. *Принцип порядка* лежит в основе всех социальных и духовных ценностей Просвещения – справедливости, законосообразности, разумности, гуманности как социального, но не метафизического свойства человека.

Утвердившемуся принципу антропоцентризма соответствует и жанровая система классического музыкального искусства, где основное место занимают симфония и опера – жанры, из которых первый тяготеет к обобщенной концептуальности образа человека, а второй – к репрезентации многообразия его эмпирических состояний.

Антропоцентрическую интерпретацию классической симфонии дал М. Арановский, определивший её концептуальное содержание как обобщенную модель человека в его основных ипостасях: действия, мышления, игры и социальной коммуникативности [1]. Эта предельно общая схема жанрового содержания симфонии воспроизводит идеальный образ человека, что отвечает самой сущности классического искусства. Но идеализированный образ, который несла классическая симфония, совпадал разве что только с одним ракурсом проявления человеческого в просветительской культуре –

человеческого как *формы* аристократического или просвещенного существования. Классическая симфония поднимала человека до его образцового состояния, в качестве которого он мог представлять аристократические и просвещенные слои современного ему общества.

Музыка классицизма играла существенную роль в формировании чувственно-эмоционального образа идеальной личности в культуре Просвещения, а также призвана была удовлетворить вкусы и украсить жизнь тех, кто по праву рождения или благодаря собственным усилиям и возможностям мог отвечать этому идеалу. Такой духовно-интеллектуальный консенсус позволял образованному обществу эпохи Просвещения с оптимизмом смотреть на настоящее и будущее человечества, подкрепляя эту возможность реальными методами её достижения: просветительская теория воспитания, обстоятельно изложенная Ж.-Ж. Руссо в романе «Эмиль, или О воспитании», обрисовывала идеальную личность в комплексе отдельных её сторон. С точки зрения Руссо, свойства человеческого, которые необходимо правильно и последовательно развивать, суть следующие: физическая организация (телесность), чувственно-эмоциональная сфера (душа), ум (разумность) и нравственность (понималась как нормативность, то есть способность к общественному бытию). Такая модель человека в совокупности указанных свойств приблизительно отвечает схеме, выведенной М. Г. Арановским в качестве образно-смыслового инварианта симфонии (ясно, что данный инвариант применим прежде всего к классицистской симфонии).

В эпоху классицизма, как и в любую другую эпоху, музыка была явлением общественным. Характер общественной жизни, структура общества и складывающихся в нем взаимодействий, организация культурного пространства, порядки культуры (дискурсивность, моральный порядок, взаимоотношение власти и подчинения, индивидуального и общественного) определяют содержание и форму существования в нем культурных феноменов.

С точки зрения социальной идеальность классицистской симфонии была непосредственно связана с локальностью её бытования: музыка классицизма, как, впрочем, и всё искусство, носила элитарный характер. Пространство общественной жизни было неоднородным. В западноевропейском обществе XVIII в. в результате интенсивного роста городов за счет расслоения третьего сословия, зарождения рабочего класса, роста бедноты и нищих, обеспеченное население (аристократия и состоятельные буржуа) составляло примерно одну десятую его часть [6].

Именно для этой части общества существовала музыка как искусство, как составная часть жизненного мира. Музыка в прямом смысле циркулировала (создавалась и исполнялась, получала признание) в этом относительно замкнутом пространстве, имевшем собственные формы и способы жизни, свои условности

и предпочтения. Мысль, высказанная М. Арановским [2], о том, что население Австрии и Германии XVIII в. было музыкально образованным и потому легко воспринимало музыку, следует понимать с учетом этого обстоятельства. Слуховой опыт в рамках современного музыкального стиля (музыка писалась систематически, в большом количестве, специально для её исполнения) определял слушательскую установку, образно-эмоциональные потребности, соответствие произведения конкретному случаю или обстоятельствам, вызвавшим его написание. Поэтому, вписанная в культурно-исторический контекст, в среду своего бытования, классическая симфония имеет образный строй, ориентированный по преимуществу на каноны восприятия и на типический, принятый в данной среде комплекс средств выразительности. Соответственно, воплощенная в ней модель человека имеет конкретизацию: это своего рода *модель общественного бытия человека*, причем человека именно аристократического и просвещенного общества со всеми условностями его существования.

Следующая схема отражает соотношение двух указанных выше ракурсов интерпретации (индивидуального и общественного) антропологического диспозитива классической симфонии:

Ракурс Часть	Индивидуальный (обобщенная модель)	Общественный (социальная модель)
1 часть	Функция деятельности (физическая организация)	Экспонирование внешнее (человек «вообще»)
2 часть	Функция чувствования (душа)	Экспонирование внутреннее (индивидуализация)
3 часть	Функция мышления (существование в разумных формах)	Презентация общественного лица («надевание парика»)
4 часть	Функция нормативной регуляции (коммуникативность)	Резюмирование: коммуникативное действие.

Соотношение между индивидуальной и общественной моделями человека такое же, как между потенциальным и актуальным, когда абстрактные свойства обретают конкретную (данную) форму бытия.

В соответствии с классической бинарной эпистемой, классицистская симфония (знак) репрезентирует образ (представление) человека таким, каким он «является», представляется обществу (идеал социализованной личности), вне зависимости от того, каков он на самом деле. Таким образом, характерное для классического музыкального мышления преобладание типизированного над индивидуальным имеет четкие эпистемологические основания. В будущем романтическая симфония достигнет конкретизации (и, следовательно, индивидуализации) за счет того, что композитор-романтик репрезентирует в ней себя и свой внутренний мир, поднятый им до художественного образа.

Разумеется, приведенная схема – это то, что составляет рационализированный принцип, находящийся «по ту сторону» живого музыкального произведения, хотя в целом и определяет его духовно-интеллектуальные границы. Она характеризует концептуальный уровень (смысл, но не содержание) классицистской симфонии. Реально же музыка классицизма была достаточно разнообразной, хотя её образно-эмоциональный план практически не выходил за рамки социально-значимого. Так, например, жанры камерного музицирования – квартеты, сонаты, дивертисменты, танцы, малые вокальные формы, звучавшие в салонах, залах дворцов, – были выражением светского галантного стиля общения [4].

Бинарность, дискурсивность (определенность идеалов, целей, смыслов и законов существования мира, общества и человека), строгая упорядоченность бытия – эти базовые принципы классического мышления и миропонимания нашли специфическое выражение и в особенностях музыкального языка классицизма. Основные черты классического музыкального стиля выделены в фундаментальных теоретических исследованиях [9; 5]. Приведение их в соответствие с основными диспозитивами рационального мышления в классическую эпоху дает следующую систему закономерностей.

Принцип бинарности находит выражение в господстве драматургии контраста, гомофонно-гармоническом складе, подчеркнутом сопоставлении мажорных и минорных тональностей, мелодической рельефности и общих форм движения.

Принцип дискурсивности нашел выражение в центральной роли тоники в ладотональной организации, в подчеркнутом гармонически, ритмически, функционально тяготении неустойчивости к устойчивости, репризности трехчастной формы, в которой реприза утверждает экспозиционный тематизм, создавая замкнутость композиции.

Принцип порядка выразил себя в типизации образов, музыкальных форм и жанров («типизированное многообразие» [9, с. 211]), общем преобладании экспозиционности над разработочностью, относительной статичности (статuarности) образов, устойчивости системы средств выразительности.

Подводя итог вышеизложенному, выделим несколько **резюмирующих** положений.

1. Музыкальное мышление, как одна из форм деятельности человеческого сознания, тесно связано с общими когнитивными установками и является их специфическим выражением.

2. Эти же когнитивные установки оказывают существенное воздействие на организацию культурного пространства, в которое включена и музыка.

3. Установленные связи между мышлением, культурой и музыкальным искусством следует рассматривать только как системное основание, фактор культурного единства, что не отрицает закономерностей имманентного развития и обогащения каждой из подсистем.

4. Культурно-эпистемологический анализ основ музыкального мышления способствует созданию философско-культурологического фундамента музыкально-теоретических и музыкально-исторических исследований.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960 - 1975 годов [Текст] / М. Г. Арановский. — Ленинград : Советский композитор, 1979. — 288 с.
2. Арановский М. Г. Психическое и историческое [Электронный ресурс] / М. Г. Арановский. — Режим доступа : <http://opentextnm.ru/music/interpretation/?id=2388>. — Заглавие с экрана.
3. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Текст] / М. Ш. Бонфельд. — СПб. : Композитор, 2006. — 648 с.
4. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика [Текст] / Л. В. Кириллина. — М. : МГК, 1996. — 192 с.
5. Кириллина Л. В. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века [Электронный ресурс] / Л. В. Кириллина. — Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Galante.htm>. — Заглавие с экрана.
6. Марков Б. В. Храм и рынок: Человек в пространстве культуры [Текст] / Б. В. Марков. — СПб. : Алетейя, 1999. — 304 с.
7. Орлов Г. Семантика музыки [Текст] / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки. — М. : СК, 1973. — Вып. 2. — С. 434—479.
8. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке [Текст] / Н. Л. Очеретовская. — Л. : Музыка, 1985. — 112 с.
9. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С. С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 440 с.
10. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук [Текст] / М. Фуко / Пер. с франц. П. В. Визгина, Н. С. Автономовой. — СПб. : А-сэд, 1994. — 404 с.
11. Eribon, D. Michel Foucault (1926–1984) [Text] / Didier Eribon. — Paris, Flammarion, 1989. — 402 p.

Виктория Терещенко

ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ КАПРИЧЧИО ГАЙДНА И БЕТХОВЕНА или «КОМЕДИИ ОШИБОК» УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКА

В статье рассмотрены особенности воплощения юмористических образов в фортепианных каприччио Гайдна и Бетховена.

Вікторія Терещенко. Гумористичні каприччіо Гайдна і Бетховена або «Комедії помилок» вчителя та учня. В статті розглянуто особливості втілення гумористичних образів у фортепіанних каприччіо Гайдна і Бетховена.

Victoria Terezchenko. The humoristic capriccios by Haydn and Beethoven or "Comedies of mistakes" of the teacher and the pupil. In this article the features of an embodiment of comic images in Haydn's and Beethoven's piano capriccios are considered.

*«С талантом человеку не пропасть.
Соедините только в каждой роли
Воображенье, чувство, ум и страсть
И юмора достаточную долю».
И. В. Гёте. «Фауст».*

Искусство XVIII века живо и актуально в наши дни. Сюжеты картин и гравюру Хогарта неожиданно перекликаются с событиями современной жизни. Широкий спектр эмоций отражен в творчестве Гойи: от легкой улыбки народно-жанровых сцен до трагедийности графических циклов, в которых окружающий мир видится сквозь призму иронии и сарказма.

Многим современным молодым людям не помешало бы позаимствовать немного изобретательности и энергии у Фигаро – героя произведений П. Бомарше, В. А. Моцарта и Д. Паизиелло. Обратившись к литературе и театральной драматургии, вспомним комедии Р. Шеридана, забавную игру слов и сюжетных ситуаций в пьесах П. К. Мариво, остроту сатиры и богатство фантазии Д. Свифта, тонкую иронию Ш. Л. де Монтескье, веселые комедии К. Гольдони и фьябы К. Гоцци.

Многие страницы музыкальных произведений XVIII в. даруют слушателям свет и радость оптимистического мировосприятия, поэзию изящества и изысканости, энергию созидания, блеск юмора. Забавные образы и ситуации отражены в песнях, кантатах и ораториях, операх, симфониях, камерных ансамблях. В эпоху Просвещения возникает и развивается зингшпиль, его детьми в XIX в. станут водевиль и оперетта, а внуком в XX в. – мюзикл.

Эталоном европейского музыкального искусства XVIII в. по праву признано творчество венских классиков. Образный мир их сочинений, особенности композиции и драматургии рассмотрены в многочисленных трудах музыковедов. Апали-

зируя инструментальные сочинения Гайдна и Бетховена, исследователи предпочитают обращаться к циклическим произведениям крупных форм. Показательны в этом плане работы А. А. Альшванга, А. Б. Гольденвейзера, Ю. А. Кремлева, Л. Новак, В. В. Протопопова, Р. Роллана. При рассмотрении содержания изучаемых произведений основное внимание традиционно уделяется бытовому, народно-жанровым образам у Гайдна и героическим – у Бетховена.

Однако признанные сегодня классиками Гайдн, Моцарт, Бетховен не только создавали правила, но и весело нарушали их в дни своей юности.

Особую группу в творческом наследии названных композиторов составляют произведения, связанные с шуткой, юмором, иронией, а порой и сатирой. И, хотя во многих трудах упоминается о юморе Гайдна, Моцарта, Бетховена и приводятся некоторые примеры из их музыкальных произведений, объектом анализа они становятся сравнительно редко. Автор настоящей работы к вопросу о юморе в музыке венских классиков обращался неоднократно (см. [6—8]).

В статье рассматриваются две фортепианные пьесы: каприччио Гайдна и Бетховена.

Цель анализа – выявить специфику воплощения юмористических образов в одностанных инструментальных произведениях венских классиков, черты преемственности и стиливое своеобразие у каждого автора, особенности тематических и композиционных решений в их сочинениях.

Каприччио, каприччо, каприс (от итальянского и французского «прихоть», «каприз») – жанровое определение инструментальных музыкальных пьес и произведений изобразительного искусства. Примерами каприччио в творчестве художников могут быть импровизационные венецианские ведуты мастеров XVIII в.: Ф. Гварди, А. Каналетто, М. Риччи; известный графический цикл «Капричос» Ф. Гойи.

Музыкальные каприччио в XVII – XVIII вв. первоначально были близки фантазии, ричеркару. Таковы 18 каприччио Д. Фрескобальди. Полифоническое «Каприччио в духе кводлибета» написал в 1641 г. И. Фирданк. Одностанные клавирные каприччио создавали И. Я. Фробергер, И. К. Керль, Ф. В. Марпург, Г. Мюффат. Полифонические циклы «Каприччио и фуга» сочинял Н. Порпора.

Среди сюитных клавирных композиций встречаются каприччио И. С. Баха («Каприччио на отъезд возлюбленного брата»). П. А. Локателли включает 24 каприччио в «Искусство скрипки» ор. 3. Это – виртуозные каденции, завершающие первые части и финалы его скрипичных концертов. Обращались к этому жанру и многие композиторы XIX – XX вв.

Однако вернемся в XVIII в., к венским классикам, чьи фортепианные каприччио занимают особое место в истории этого жанра.

Жизнь и творчество Й. Гайдна – показательный пример реализации творческой личности в условиях эпохи Просвещения. Сын деревенского каретника и кухарки благодаря своему музыкальному гению и счастливой случайности в 8 лет попадает в Вену, где знакомится с музыкальными произведениями различных жанров, читает книги о музыке, встречается с представителями мира искусства. Среди них – композиторы Г. Рёйтер, Н. А. Порпора, К. В. Глюк, К. фон Диттерсдорф, актер И. Курц, поэт П. Метастазιο. Никакие жизненные невзгоды и материальные проблемы не влияют на его увлеченность творчеством, стремление заниматься композицией. До конца дней он сохраняет ровный, приветливый, веселый нрав.

Склонность к юмору, интерес к народной песне, неутомимый поиск оригинальных творческих решений в области тематизма и композиции отмечают многие авторы, пишущие о Гайдне.

«В сочинениях Гайдна раскрывается детски радостная душа. Его симфонии ведут нас в необозримые зеленые рощи, в веселую, пеструю толпу счастливых людей», – писал Э. Т. А. Гофман. [2, с. 28].

«Мне думается, что очарование этого стиля кроется прежде всего в том, что от него веет свободой и радостью. Радость Гайдна – это чувство восторга, простодушного, безыскусственного, чистого, необузданного, непрерывного; радостная приподнятость царит в его *allegro*, она заметна и там, где темп становится более торжественным, её присутствие ощутимо и в *andante*», – указывал Стендаль. [5, с. 37].

«Юмор являлся неотъемлемым качеством его жизнерадостной натуры и выражался в веселых музыкальных шалостях и проделках, свойственных лично ему, Гайдну», – отмечал А. Альшванг [1, с. 137].

Интересным примером музыкального сочинения, в котором юмор Гайдна проявился во всем блеске и разнообразии, является фортепианное каприччио Соль-мажор на тему австрийской народной песни «*Acht Sauschneider müssen sein*». Созданное в 1765 г., опубликовано оно было в 1788. Видимо, сам композитор его ценил и хранил. Эта достаточно масштабная пьеса напоминает музыкальный вивенгрет, в котором смешались черты различных жанров и форм, множество типов фактуры и приемов развития. Результат увлекательной игры в сочинение напоминает экспериментальный однотемный кводлибет, где «всё, что угодно» возникает на основе развития одной темы.

В поисках содержания или переводов названия этой народной песни находим следующие варианты: «Восемь мясников» [4, с. 175], «Восемь холостителей хря-

ка» [3, с. 98], «Восемь скверных портняжек» [4, с. 321].

Бытующая в Австрии, Моравии и Чехии, эта старинная песня звучит с использованием местных диалектов, что создает разночтения в переводе. Эта игра слов, возможно, побудила Гайдна к экспериментам в оригинальной и остроумной композиции фортепианной пьесы. В ней смешались самые различные музыкальные формы: куплетная, трехчастная, вариационная, модуляционное рондо и даже сонатная форма с зеркальной репризой.

Текст и музыка песни связаны с жапровой разновидностью шуточно-игровых считалок, где количество персонажей убывает с каждым куплетом.

«А всего их восемь надо, / Чтоб зарезать кабана.

Двое тут, они и вяжут, / Двое там, они и режут,

А всего их восемь надо, / Чтоб зарезать кабана».

Такой вариант перевода приводится в книге Л. Новака [4, с. 175]. Реальный текст более грубоват и простонароден.

В бодрой, задорной народной мелодии слышны интонации походных песен и ритм крестьянских танцев, угадываются черты менуэта в его демократической разновидности. Гайдн бережно сохраняет интонационное своеобразие фольклорного источника в экспозиции, но в развитии материала его фантазия поистине неистощима.

Уже в изложении задорно-повествовательной песенной темы (Соль-мажор) настораживает несоблюдение классических структурных норм. Она строится на чередовании несимметричных построений из 5-ти и 4-х тактов, напоминающих запев и припев. Они образуют трехчастную композицию a b a (5 + 4 + 5 тактов). Сдержанный лукавый юмор отражают форшлагги, повторы кратких мотивов, паузы, остановка с ферматой на неустойчивых звуках, органичный пункт доминанты. Трехголосная аккордовая фактура связана с традициями народного хорового пения.

Следующее построение (дополнение-связка) модулирует в новую тональность и оказывается первым кратким эпизодом-интермедией. На смену простоте и устойчивости ритмических фигур несколько тяжеловесного рефрена приходит легкая воздушная импровизация, основанная на ритмике менуэта. Появляются триоли, группетто, трели, секвенции. Характер звучания становится близок лирической ариетте.

Второе, варьированное проведение рефрена дано в Ре-мажоре. Основная тема звучит в басу и дополняется контрапунктом верхнего голоса с новыми плясовыми интонациями. После однообразных повторов кратких мотивов с восходящими

гаммами возникают два дополнительных такта с паузами и фермой перед репризой трехчастной формы. Они способствуют созданию комического эффекта мнимой серьезности и многозначительности.

Учитывая интерес Гайдна к однотемным сонатным формам, назовем этот раздел побочной партией и проследим за дальнейшим становлением композиции пьесы, развитием песенного материала.

Вторая интермедия-эпизод в объеме 22-х тактов содержит контрапункты, модулирующие секвенции, регистровые контрасты и переклички. В основе развития – восходящие гаммообразные мотивы из П. П.

А далее начинается забавная неразбериха. С точки зрения формы рондо или вариаций, которые характерны для подобных пьес, ошибка следует за ошибкой. Да и классической сонатной разработкой этот раздел не назовешь.

Третье и четвертое проведения песенной темы (вариации №№ 2, 3) звучат в ля-миноре и ми-миноре. В них материал Г.П. (рефрена) дан с изменением структуры темы (a b вместо a b a). В следующих интермедиях появляются новые мотивы: то с патетически пунктирным ритмом, то с неожиданными чувствительными секундовыми задержаниями, группетто и форшлагами в мелодии. Уменьшенный септаккорд и органнй пункт доминанты в гармонии усиливают трагикомический эффект. Завершает первый раздел разработки фрагментарное проведение первого элемента темы (5 тактов) в тональности До-мажор с мелодией в теноре. А далее следует пятая интермедия, для которой характерны тональное развитие, секвенции, органнй пункт.

Второй раздел разработки открывается проведением материала П.П. в основной тональности Соль-мажор. Новое противоречие классическим правилам! Мелодия звучит у тенора, фактура соответствует экспозиционному разделу. Может быть, это – начало зеркальной репризы? Или автор вспомнил о тональных закономерностях рондо и вариаций? Вопрос остается без ответа, так как с точки зрения наличия всех указанных форм веселая игра с нарочитыми ошибками продолжается.

Структура П.П. в шестом проведении темы (a b) сокращена. В шестой интермедии появляется материал связующего раздела экспозиции. Секвенции и контрапункты в этом эпизоде приводят к новому проведению первого элемента песенной темы в тональности си-минор (a).

Седьмая интермедия – вторгающийся драматический эпизод с чертами кульминации и каденции. Этот импровизационный фрагмент с чередой волнообразных арпеджио в мелодии основан на эллиптических оборотах с широким использованием минорных тональностей, порой весьма далекых от основной. Здесь звучат ма-

лый мажорный и уменьшенный септаккорды и их обращения, чередуются тональности си, фа-диез, ми, до-диез, соль-диез минор... а завершается все совершенно неожиданным До-мажором!

Третий раздел разработки образуют восьмое и девятое проведения рефрена с соответствующими им интермедиями. Возвращается первоначальная структура песенной темы, но тут возникает досадная оплошность! Словно позабыв об элементарных правилах родства тональностей, автор «нечаянно» попадает в сферу бемолей. Появляются Фа-мажор, Си-бемоль мажор и даже соль-минор! Взволнованно звучит пульсация триолей в аккомпанементе.

Но вот и долгожданная реприза! Её открывает проведение П.П. в Соль-мажоре, который вдруг сменяется одноименным минором. Вопреки всем ожиданиям в десятой интермедии продолжается тональное и полифоническое развитие. Одиннадцатое проведение рефрена звучит в Си-бемоль мажоре, за ним следует материал связующей партии в Соль-мажоре и небольшой разработочный эпизод. Реприза Г.П. возвращает весёлый задорный характер песни и утверждает основную тональность Соль-мажор. Завершает сочинение энергичная бравурная кода, построенная на мотивах основной темы. После нарочито торжественных заключительных аккордов читаем характерную для Гайдна запись: «*Fine laus Deo*» («Окончил, слава Богу»).

«Из этой весёлой песенки Гайдн создает столь же весёлую пьесу. В вариациях он не избегает и минорных тональностей, пассажи и арпеджио придают бойкость теме, выплывающей то в правой, то в левой руке. До заключительных стретт в конце периода Гайдн держит в напряжении внимание исполнителя, которому не приходится скучать» [4, с. 175].

Таким образом, в ходе развития темы веселой песенки образуется оригинальная пьеса. В 13-ти полных и сокращенных проведениях рефрена встречается 9 различных тональностей, что можно расценить как признак формы модуляционного рондо. Фактурное развитие темы при сохранении мелодического рельефа – черта классических вариаций.

В чередовании варьированных проведений темы рефрена и интермедий-эпизодов возникают связи с широким кругом музыкальных жанров. Среди них – песня, менуэт, плясовой наигрыш, торжественная увертюра, героическая и сентиментальная ария, инструментальная фантазия. Порядок появления жанровых аллюзий не обусловлен смысловым содержанием фольклорного первоисточника или логикой образного развития. Определяющими здесь являются принцип импровизации, свобода авторской фантазии. Эффект неожиданности способствует созданию юмористических ситуаций.

Свободная трактовка репризы является свидетельством экспериментов автора в области трёхчастной и сонатной композиции. «Вольности, которые Гайдн разрешает себе в небольших сравнительно построениях, обычно связаны с одной из основ его личности и творчества – с юмором, а шире – со скерцозностью и, ещё шире, жизнерадостным оптимизмом, который стремится проявить себя в самых осязательных формах. Построение же целостной конструкции на основе эффектов юмора, комизма – задача гораздо более трудная, а с точки зрения логики – рискованная», – отмечает В. А. Цуккерман [9, с. 81]. Тем не менее, в Каприччио Соль-мажор эта задача решена поистине блестяще.

Творчество Бетховена завершает эпоху музыкального классицизма. Неординарная личность, человек, сумевший преодолеть превратности судьбы и реализовать в музыке гениальные новаторские творческие идеи, титан, борец, «Шекспир масс» – анализируя произведения Бетховена, основное внимание музыковеды традиционно уделяют драматическим, трагическим, философским образам. Учитывая приведенное сравнение с Шекспиром, вспомним строки из трагедии «Гамлет»:

«Он человек был, человек во всем;

Ему подобных мне уже не встретить» [10, с. 692].

Можно с уверенностью предполагать, что «ничто человеческое ему не было чуждо». В том числе – доброта, оптимизм, чувство юмора. Вспомним забавное начало финала его Симфонии № 1, ликующие танцевальные мотивы в быстрых частях Седьмой симфонии, скерцозные эпизоды некоторых фортепианных сонат, простодушное веселье финала Сонаты № 25 для фортепиано, «Песню Мефистофеля о блохе» на слова И. В. Гете из «Фауста», застольные песни в его вокальном творчестве. Современники считали одним из лучших сочинений молодого Бетховена септет Ми-бемоль мажор ор. 20. Созданный в 1800 г., он тесно связан с традициями венской бытовой музыки, наполнен юмором и весельем. А в вариациях из этого сочинения звучит мелодия немецкой народной песни «Die Losgekaufte».

В первой половине 1790-х годов Бетховен был учеником Гайдна. Через несколько лет он написал не только три фортепианные сонаты ор. 2, посвященные Й. Гайдну (1796), но и масштабную фортепианную пьесу Соль-мажор ор. 129.

«Ярость из-за потерянного гроша, изливающаяся в каприччио» – таково полное название этого опуса, являющегося его краткой программой. При всём различии творческих индивидуальностей учителя и ученика это сочинение позволяет обнаружить черты преемственности, ряд общих моментов в передаче юмористических образов.

Пьеса Бетховена, так же как и рассмотренное произведение Гайдна, написана для фортепиано, музыкальный тематизм обоих сочинений принадлежит к

народно-жанровой сфере. Обе пьесы связаны с жанром каприччио, свободную индивидуальную трактовку получает в них форма рондо. Однако сочинение Бетховена ни в коей мере не является ученической вариацией на тему Гайдна. Автор демонстрирует своё видение комического, реализует различные принципы его воплощения. Восхищённый юмором и фантазией, присутствующими в бетховенской пьесе, Р. Шуман посвятил ей статью, опубликованную в 1835 г. С присущей ему эмоциональной непосредственностью он открывает её словами: «Вряд ли существует что-либо более остроумное, чем эта шутка. Я сразу же пачал хохотать, сыграв её недавно впервые» [11, с. 165]. После краткой воображаемой полемики с приверженцами величественных героических образов в музыке Бетховена, Шуман характеризует это произведение как блестящий образец искренности и естественности.

Строение экспозиционного раздела Каприччио напоминает нормативное классическое рондо с чередованием структурно завершённых и тематически самостоятельных рефренов и эпизодов. Несколько необычен его тональный план с использованием соль-минора и Ми-мажора в эпизодах. Однако эти контрасты компенсируются структурной устойчивостью основных разделов.

Светлое игривое начало произведения вводит в образную ситуацию, создает настроение беззаботной лёгкости, радости бытия. На фоне устойчивой аккордовой пульсации звучит весёлая безмятежная тема с восходящим движением фанфарных фраз и шутивно-галантными щебечущими мотивами в высоком регистре. Мелодическая основа рефрена сопоставима с шуточными песенками или задорной полькой. Структура основной темы (a b a) представляет собой простую трехчастную форму с чередованием нормативных 8-тактовых построений, сопоставлением Соль-мажора и параллельного минора. Начальная фраза рефрена звучит, словно издали, на пиано, а в репризе музыка исполняется форте, ещё более радостно и уверенно.

Первый эпизод краток, фрагментарен и по драматургической функции близок интермедии. Он не вносит значительного образно-тематического контраста и представляет собой период, который начинается в ми-миноре, а завершается модуляцией в Ре-мажор.

Эпизод в соль-миноре по жанровому решению близок бравурному этюду или экспромту с чертами скерцо. Эмоциональное равновесие уже нарушено, возникает ощущение беспокойства и тревоги. По структуре это простая двухчастная форма. Оба её раздела строятся на чередовании нисходящих арпеджированных пассажей шестнадцатых, которые образуют цепочку традиционных секвенций. Первый период завершается в Си-бемоль мажоре, во втором возвращается соль-минор.

При переходе к рефрену после этого эпизода возникает первая интересная неожиданность: вариант мелодии основной темы появляется в басу в тональности Ми-бемоль мажор. Потом эта фраза взлетает в высокий регистр и после двух переходных тактов с модулирующими аккордами звучит нормативный рефрен в Соль-мажоре. Однако, несмотря на возвращение основной тональности, музыкальные шутки продолжаются. Мелодия дополняется форшлагами, в варьированной репризе простой трёхчастной формы появляются вспомогательные хроматические звуки, забавные неуклюжие скачки на широкие интервалы.

Эпизод Ми-мажор построен на сопоставлении героических маршевых аккордов и мотивов вкрадчивого лукавого скерцо со звучанием стаккато. Забавный характер диалога противоположных образов подчеркивают и контрасты динамики, фактуры, регистров.

После четвертого проведения рефрена структурное и тональное равновесие исчезает. Композиция приобретает черты модуляционного рондо. Рефрен проводится в далеких тональностях Ля-бемоль мажор, Си-бемоль мажор, а эпизоды приобретают вид разработочных разделов с тональным, мотивным, фактурным развитием основной темы и включением импровизационных построений, близких каденциям. Создается ощущение растерянности, капризного нетерпения, хаотических поисков. Мелодия мечется между низким и высоким регистром, постоянно изменяя направление движения. Музыка теряет гармоническую устойчивость и фактурную стабильность. Звучат канонические имитации коротких мотивов, а порой мелкие фрагменты рельефного тематизма просто вытесняются общими формами движения.

Особый тип композиции этого произведения В. А. Цуккерман определяет как рондо с двумя разработками. О некоторых деталях его построения он пишет: «“Ярость...” – самое длинное из рондо Бетховена: в нём можно насчитать 14 частей. Среди них – 8 рефренов (считая два ипотональных проведения), которые проходят в виде 10 вариаций» [9, с. 125]. Среди интересных особенностей пьесы музыковед отмечает транспонирование некоторых рефренов, наличие двух разработок, образную трансформацию рефрена, связь с традициями Ф. Э. Баха и влияние сонатного мышления.

Наиболее интересен заключительный раздел Каприччио. Здесь важную роль играют полифонические приемы: каноны и фугато. В музыке господствуют нарочитая хаотичность и фрагментарность, структурная дробность, фактурные и динамические контрасты. Ироническое отношение автора к происходящему отражают «режиссёрские» ремарки-комментарии: *piano dolce*, *forte ben marcato*, *pianissimo calando*.

Всё это напоминает комическую сценку-рассказ с чередованием различных контрастных ситуаций: начальная безмятежность сменяется обнаружением пропавшей. В душе героя возникает растерянность, проблески надежды сменяются усиливающимся волнением. Блуждание по тональностям и хаотичные смены типов фактуры словно передают ярость осознания безуспешности поисков. От звуков начальной весёлой и беззаботной польки музыка переходит к бурным хроматическим пассажам, трелям и арпеджио, напоминающим возмущённое рычание.

Комично и соотношение понятий «ярость», то есть сильный гнев, и «грош», то есть мелкая монета. Вспомним выражения «буря в стакане воды», «много шума из ничего», «дело не стоит выеденного яйца». И, хотя это всего лишь музыкальная шутка, она вызывает раздумья о необходимости сохранять человеческий облик в любой ситуации.

Анализ фортепианных каприччио Гайдна и Бетховена приводит к следующим итогам и выводам.

В рамках одночастной фортепианной пьесы авторам удалось ярко воплотить юмористические образы, используя разнообразные приемы развития исходной песенно-танцевальной темы (цитатной – у Гайдна, авторской – у Бетховена). Общими для обоих сочинений являются:

- 1) объединение элементов различных жанров в чередовании контрастных эпизодов и в рамках одного раздела формы, использование принципа жанрового контраста и жанрового варьирования;
- 2) игровое импровизационное взаимодействие различных типов форм в рамках композиции одночастной пьесы;
- 3) нарочитая несимметричность музыкальных построений, создающая комический эффект неожиданности;
- 4) пестрота и разнообразие типов фактуры, принципы фактурных и регистровых контрастов, фактурного варьирования;
- 5) взаимодействие гомофонных и полифонических приёмов развития;
- 6) дробление исходного рельефного тематизма и вытеснение его общими формами движения;
- 7) свободная трактовка рондо с тяготением к масштабному росту общей композиции и нарушениями классических закономерностей тональных планов и структурной стабильности рефрена (13 рефренов в пьесе Гайдна, 8 – у Бетховена).

Созданные с нарочитыми «ошибками», демонстрирующими виртуозное владение техникой композиции, фортепианные каприччио Гайдна и Бетховена дарят нам юмор, улыбку, увлечённость творчеством, столь характерные для мастеров

искусства XVIII века, близкие и понятные людям самых различных эпох. Анализ формы, ладогармонического языка, тонального развития, фактурных решений в этих произведениях сопоставим с чтением интересной книги. Он позволяет совмещать учение с увлечением, познание с развлечением. И в этом – непреходящая ценность искусства эпохи Просвещения и музыки венских классиков.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альшиванг А. Иосиф Гайдн [Текст] // А. А. Альшиванг. Избранные сочинения в двух томах. — М. : Музыка, 1965. — Т. 2. — С. 5—34.
2. Гофман Э. Т. А. Крейслериана [Текст] // Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения в трех томах. — М. : Госиздат художественной литературы, 1962. — Т. 3. — С. 9—102.
3. Кремлев Ю. А. Йозеф Гайдн [Текст] / Ю. Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 317 с.
4. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение [Текст] / Л. Новак. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.
5. Стендаль. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазии [Текст] / Стендаль. — М. : Музыка, 1988. — 640 с.
6. Терещенко В. Л. Гумор у творчості Бетховена [Текст] / В. Л. Терещенко // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. праць. — Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2009. — Вип. 4. — С. 147—161.
7. Терещенко В. Л. «Музыкальная шутка» В. А. Моцарта. Комическое в инструментальной музыке [Текст] / В. Л. Терещенко // Аспекти історичного музикознавства – II : Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. — С. 100—112.
8. Терещенко В. Л. Юмор в музыке Моцарта (Оперы венского десятилетия) [Текст] / В. Л. Терещенко // Моцарт и моцартианство : сб. ст. — М. : Композитор, 2007. — С. 67—80.
9. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии [Текст] / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1988. — Часть 1. — 175 с.
10. Шекспир В. Гамлет [Текст] // В. Шекспир. Избранные произведения в 2-х тт. — СПб. : 1997. — Т. 1. — С. 663—806.
11. Шуман Р. Ярость из-за потерянного гроша. Рондо Бетховена [Текст] // Р. Шуман. О музыке и музыкантах : собрание статей в 2-х тт. — М. : Музыка, 1975. — Том 1. — С. 165.

Маргарита Григорьева

О ЮМОРЕ В МУЗЫКЕ КЛАССИКОВ

Доказывается тезис о несовпадении ожидаемого с действительным как истоке комического в музыке Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена.

Маргарита Григор'єва. Про гумор у музиці класиків. Доводиться теза про неспівпадіння очікуваного та дійсного як джерелі комічного в музиці Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена.

Margarita Grigoriyeva. About the humor in music of classics. The thesis about discrepancy of expectation and the reality as a source of comical in music of J. Haydn, W.-A. Mozart and L. van Beethoven is proved.

Что такое юмор в музыке?

Собственно слово «юмор» в связи с музыкой начали использовать лишь романтики: вспомним «Юмореску» Шумана, знаменитую «Юмореску» Дворжака и т. п. Это не означает, однако, что о юморе нельзя говорить по отношению к другим эпохам. Юмор – одно из врожденных человеческих чувств. Шутки, остроты, высмеивание человеческих недостатков сопровождали жизнь человека, облегчая её тяготы и невзгоды. Комическое, известное с древнейших времён, проходит через все эпохи, в каждой проявляясь в характерной для неё форме. Одна из существенных функций комического – в эстетическом катарсисе, в снятии психических, эмоциональных, интеллектуальных, нравственных напряжений. О катарсическом в эстетическом феномене комического можно говорить также, если смешное доставляет смеющемуся удовольствие, радость.

Наиболее полно комическое реализуется в тех жанрах искусства, где возможна образительно-описательная презентация обыденной жизни – в литературе, драматургии, театре, реалистическом изобразительном искусстве. В музыке комические формы, как правило, тесно коррелируют с соответствующими комическими словесными текстами, в первую очередь, в музыкальном театре, в опере; но в сонате, симфонии – возможно ли? Возможно ли – не смеяться – хотя бы улыбаться, сидя в Большом зале Московской консерватории? Вопрос этот восходит к иному, общему: может ли музыка выражать что-либо, или она – некое «не выразимое словами» искусство, некое состояние души, сердца и т. п.

Семантика сделала огромные успехи применительно к музыке. После серьезных трудов В. Конен [6], Е. Назайкинского [9], М. Араповского [1], В. Холоповой [11] уже нет необходимости доказывать, что симфония и соната – это, по существу, инструментальный театр. Да и слишком долго (и в античности, и в средневековье, и в эпоху Возрождения) музыка шла рядом со словом, можно сказать, была принята на

«древе» слова. Не утратила она эту связь и в дальнейшем, и, став чисто инструментальной, продолжала выражать те же мысли, чувства и настроения, что и музыка со словами.

Вместе с тем, музыка постепенно вырабатывала собственные законы структуры, мелодии, гармонии, других способов развития и продвижения мысли. Любый слушатель, знакомый с этими законами, приблизительно (или довольно точно) знает, что будет в каждый следующий момент звучания музыкального произведения. Такая конвенция между музыкантом и аудиторией помогает слушателю, он – заодно с композитором, мыслит и чувствует с ним (почти) на равных. А нарушение этой конвенции призвано помешать привычному течению музыки и вызвать, от неожиданности, комический эффект.

О природе комического¹ написано огромное количество книг, к которым мы и отсылаем читателя. Наша же цель – обнаружить комическое в музыке, конкретнее – в музыке классической, инструментальной, в сонатах и симфониях венских классиков: Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Любое остроумное высказывание основано на своего рода противоречии, некоей неожиданности; общее, что есть во всех приемах остроумия – это выход за пределы формальной логики. З. Фрейд полагал, что человек должен быть подготовлен к восприятию шутки, должен ожидать её. Остроумие – одно из проявлений мыслительной работы, но для восприятия тонкого остроумия требуется известная подготовленность. В нашем случае – 1) знание законов построения музыкального произведения и 2) знание самой слушаемой музыки. Их соединение и должно привести к желанному результату, к получению удовольствия. Классики выработали совершенный музыкальный язык, в частности, гармонию и форму (последняя и есть, пользуясь терминологией Ф. Гершковича [4], состояние гармонии в виде «кристалла»), которые могут считаться эталоном. Эталонность, серьезность и значительность, однако, ничуть не препятствуют возможности появления комического элемента. Смех радости и смех ума выражаются в одной и той же форме.

Три венских классика, каждый по-своему, были весьма склонны к шутке.

Гайдн был последним пророком уходящей культуры барокко со всем её пристрастием к остроумию и радостям жизни. Но «папаша Гайдн» шутил легко и добродушно. Вспомним, как он подшутил над англичанами, которые во время звучания медленных частей в симфониях, написанных специально для них («Лон-

¹ Строго говоря, остроумие, юмор, комическое относятся к разным эстетическим категориям. Мы употребляем их все, потому что они имеют единый модус. Мы будем применять их без особого различия, подразумевая, что остроумие носит характер мягкого юмора, и оба входят в систему комического.

донских»), засыпали: вслед за темой на *p*, потом на *pp* последний аккорд «взрывается» на *ff*. Легко представить себе, как вздрагивали слушатели! А как деликатно, не без юмора, Гайдн напомнил князю Эстергази об участии своих оркестрантов в «Прощальной симфонии» (хотя есть и другие толкования известного финала со свечами).

Юмор Моцарта был, по-видимому, острее и саркастичнее. Особенно доставалось от него коллегам, в частности аббату-капельмейстеру Фоглеру. Эту сторону натуры композитора раскрывает М. Форман в знаменитом фильме «Амадей». Моцарт не случайно появляется с шуткой и в начале маленькой трагедии А. Пушкина: «слепой скрипач в трактире разыгрывал *Vol che sapete!* Чудо! Не вытерпел, привел я скрипача, чтоб угостить тебя его искусством» [«Моцарт и Сальери», сд. 1]. В «Степном волке» Г. Гессе смех Моцарта трактуется философски: «Мы в последнем акте Дон Жуана. Превосходная сцена, да и музыка ничего, право, хоть в ней еще очень много человеческого, все-таки уже чувствуется потустороннее, чувствуется этот смех» [5].

Масштабы творческой личности Бетховена, его трагическая судьба, наложили отпечаток и на его юмор. Смех Бетховена не простодушный, не иронический, но ошеломляющий и даже... величественный. Таковы, например, его 7-я и 8-я симфонии – вакханалии ритма, где Бетховен, по его собственному выражению, приводимому Р. Ролланом [10, с. 34], предстал «расстегнутым». Порывы веселья и радости достигают небывалых контрастов, может быть, даже пугают. «Я, – говорил он про себя, – я Вахх, который выжимает сладостный сок винограда для человечества. Это я дарю людям божественное исступление духа» [там же]. «В этом буйном ярмарочном веселье ... особенно явственно видятся его фламандские черты» [там же]. О фламандском происхождении Бетховена писал и О. Мандельштам:

«Кто по-крестьянски, сын фламандца,
Мир пригласил на ритуфель
И до тех пор не кончил танца,
Пока не вышел буйный хмель» [8, с. 32].

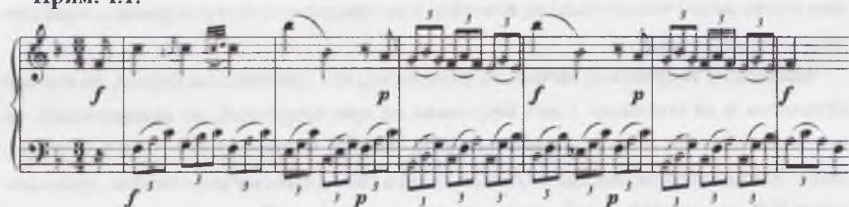
Юмор Бетховена – сильный и мощный: не случайно менуэты перерастают у него в скерцо, в шутку, но эти шутки зачастую превращаются в драму...

Каким же образом можно в музыке отобразить юмористическое? Прежде всего, приемами, так или иначе нарушающими наше привычное представление о музыке, о соотношении мелодии и гармонии, их соответствии ладу и тональности, симметрии в форме, – то есть, вообще выходя за пределы формальной логики. Делать это можно по-разному. У композиторов барокко юмор выражался простодушно-

непосредственно, какими-нибудь необычными исполнительскими приемами, которые были понятны сразу, например, нарочито фальшивыми звуками, чтобы вызвать быструю и непосредственную реакцию публики. Знаменитая шутка Моцарта «Музыкальная галиматья или Секстет деревенских музыкантов» основаны на подобных же приемах, хотя венские классики делали это уже не так явно. Для понимания их юмора необходимо представлять структуру их музыки, понимать их речь, вступать с ними в диалог, одним словом, слушатель должен быть подготовлен к восприятию шутки, должен ожидать её.

Обратимся непосредственно к музыке. Юмор *Моцарта* предопределен его театральной, оперной музыкой, и то, что он создал в этой сфере, легко проецируется и на его инструментальную музыку. Простой пример – тема 2-й части клавирной *Сонаты № 1* (К. 279).

Прим. 4.1.

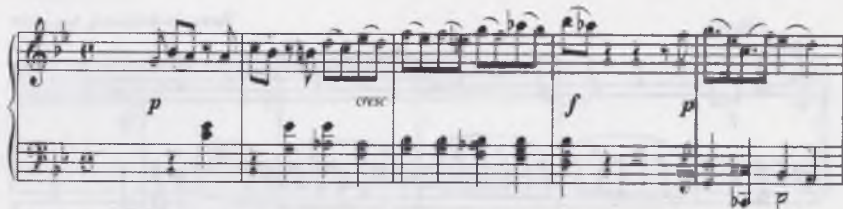


Это типичная музыка гомофонно-гармонического склада: мелодия и гармоническая фигурация. В первом такте в мелодии один звук c^2 как бы «топчется» на месте, словно в раздумье: куда двинуться дальше? Вдруг он взвизгивает на септиму вверх и тут же – возвращается обратно на октаву. Это почти говорящий возглас. Затем музыка «послушно идет» на каденцию ($\Pi_6 - K_4^1 - D_7$), но неожиданно вместо тоники «вспыхивает» S_4 и раздаётся тот же возглас. Нарушено все: гармоническая логика, синтаксис; зато получен явно комический эффект – словно в плавное течение чьей-то речи вклинивается другая, перебивающая её.

В финале *Сонаты № 13* (К. 333) во втором эпизоде g-moll (с т. 12) музыкальная фраза бодро движется к каденции, но, дойдя до K_4^1 , словно сбивается и не заканчивается. Ещё одна попытка, и снова – «застревание»; происходит некоторое замешательство, короткие ямбические мотивы (из рефрена) устремляются вверх, но и эта «взволнованная» речь обрывается кратким (хочется сказать, «визгливым») мотивом во второй октаве на первой доле, после которой следуют три доли паузы. Паузы здесь (и в других подобных местах) чрезвычайно выразительны – это момент растерянности: что случилось? Как выбраться из этой ситуации? Снова попытка закончить речь, на сей раз оборот $\Pi_6 - K_4^6 - D_7$ сменяется тем же

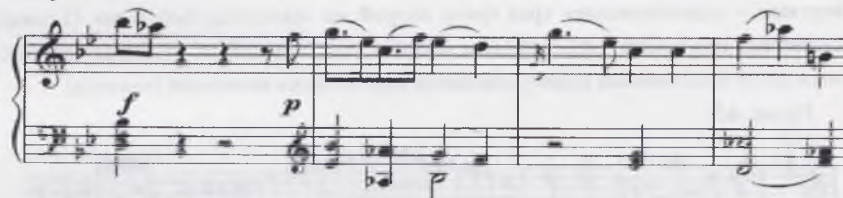
возгласом на D^{\flat}_6 .

Прим. 4.2.



Еще одна попытка кадансирования и (результат!) – «огорчение»: тема рефрена наконец возвращается, но в *миноре*, тут же является ум. септаккорд в гармонии и ум. 7 в мелодии.

Прим. 4.3.



Законное возвращение в главную, мажорную, тональность уже не спасает положения, мажор оказывается с теми же ум. 7 и уменьшенным септаккордом, а затем и вовсе заменяется на одноименный минор с целым набором минорных интонаций и аккордов. Только длительное «топтание» на доминантовом органном пункте позволят «выпутаться» из этой «неприятной» ситуации. Это осложнение не прошло даром, и долго ещё будет напоминать о себе в других разделах, то вклинивающимися плотными, тяжёлыми аккордами, то вновь «откуда-то берущимися» минором и патетическими возгласами. Только четкая каденция в самом конце как бы опускает занавес в комедии, каковая, в сущности, и разыгралась перед нами в этом «инструментальном театре».

Е. Назайкинский [9] предлагает целую систему толкований такой игры. Например, персонажи комедии могут быть полярно противоположными: сильный и слабый, властный и податливый, серьёзный и шутящий и т. п.; они могут умолять, извиняться, упрекать, настаивать, соглашаться или возражать, огорчаться, перебивать, вторить, ерепениться... Всё это и многое другое легко «прочитывается» в музыке венских классиков и, в частности, Моцарта.

Любопытно рассмотреть характеры «персонажей» в I части *Сонаты № 5* (К. 283), исходя из *ритмической* структуры сочинения. В главной партии сначала проходят два мотива: первый – упругий, с пунктирным ритмом, утверждающий, второй – робкий, с малосекундовой нисходящей «ламентозной» интонацией. Это диалог:

один повелевает (или обвиняет), другой – просит (или оправдывается).

Прим. 4.4.



Первый наступает (затактовый пунктир и настойчивое, внушительное – четвертями – «вдальбливание» трех «ре»); второй же «спасается бегством» (2 такта сплошных шестнадцатых), при этом «видно», что бегущий не разбирает дороги, поскольку *трехдольный* размер сбивается *двудольными* мотивами (гемиола).

Прим. 4.5.



Бег продолжается в связующей партии: по-видимому, «первый» уже догоняет «второго». После паузы (оба остановились) диалог возобновляется. Первый, «запыхавшись», пытается говорить размеренно (четвертями), но это ему плохо удается, и он никак не может попасть на сильную долю (2 такта синкопами и обратный пунктирный ритм в двух следующих тактах).

Прим. 4.6.



Второй – «тараторит»: на каждую четверть – восьмая и две шестнадцатых (как

будто на одно слово первого находятся три у второго), а потом – и вовсе безостановочно, сплошными шестнадцатыми.

Прим. 4.7.



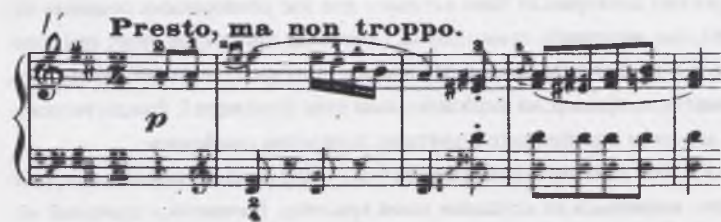
«Перебранка» продолжается, теперь оба говорят уже одновременно, а под конец на четверти нижнего голоса накладываются три шестнадцатых, предваряемых шестнадцатой паузой, как будто говорящий буквально задыхается. Вспоминается распространенный сюжет из итальянской оперы: отец выступает спокойно, с полным достоинством, и тут же шустрая дочь перебивает его величавую речь проворными ритмами своей болтовни. Подобные же сцены можно найти и в классицистском театре, например, в комедии Мольера «Мнимый больной» (диалог важного хозяина Аргана и его острой на язык служанки Туанетты).

Перейдем к *Гайдну*. Юмор у него хорошо соотносится с общим характером его музыки, обусловленным проникновением в суть народного мироощущения с присущими ему смекалкой, неистощимой жизненной энергией, оптимистическим, в целом, взглядом на жизнь.

Рассмотрим его юмористические приемы на *композиционном* уровне. Для этого можно обратиться к финалу любой из его симфоний, ведь все они, построенные на фольклорном материале, так или иначе создают образы радости, веселья, праздника, где, конечно, не обойтись без шуток.

Первая тема-рефрен (D-dur) *Симфонии № 93* написана в простой трехчастной форме. Вслед за первым периодом

Прим. 4.8.



идет типично развивающая середина, и, когда уже все подготовлено к репризе

(2 такта D₇ и пауза с фермой), неожиданно звучит минор (d-moll), появляются ламентозные нисходящие секунды с подчеркиванием неустойчивых ступеней (может быть, это маска всегда грустного и хнычущего Пьеро?).

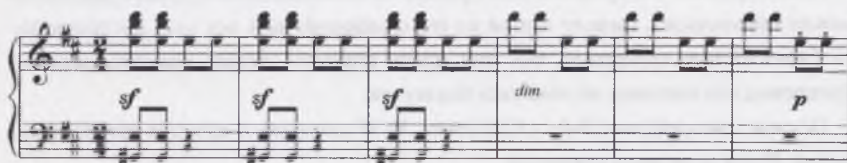
Прим. 4.9.



Наконец, после ещё одного доминантового преддыкта тема возвращается в D-dur. (Обозначим тему в D-dur как «a», а в d moll – «b»).

Далее всё идет своим чередом: связка готовит 1-й эпизод на доминантовом преддыкте к D-dur, и, одновременно – новую возможность для шутки. В отличие от прочих разделов классических форм, в которых предустановлены не только гармонические законы, но и, достаточно определенно, протяженность, доминантовый преддыкт этой последней не регламентирован. Поэтому композитор и затевает игру со слушателем – доминанту он подает по-разному. Слушателю не удастся предсказать заранее, где закончится её звучание, и каждый раз мы думаем (чувствуем): вот сейчас, сейчас и... промахиваемся. Наконец, Гайдн нас буквально дразнит одной оставшейся септимой, спящей вверх-вниз, вверх-вниз...

Прим. 4.10.



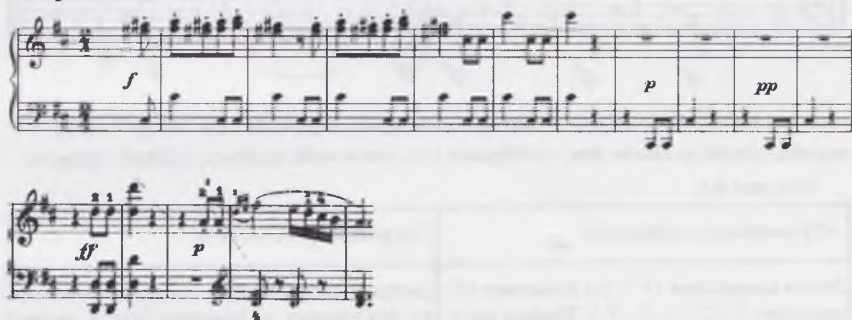
Сколько раз она повторится? Тема вступает для нас неожиданно, создавая такой же эффект, как, например, трюк клоуна. Подобных преддыктов будет еще много – и в этом, и в других сочинениях. Их можно (и нужно!) не только услышать, но ещё... и увидеть, например, на выразительном лице дирижера Г. Рождественского, нарочито комично передающего сюжетные перипетии симфонии.

В эпизоде в A-dur появляется новая тема («с») – лирическая, нежная, очаровательная, словно явившаяся на праздник юная красотка. Начавшись напевной мелодией, тема затем активно развивается – и гармонически, и фактурно, и динами-

чески. Развитие приходит к аккорду Cis-dur, который настойчиво повторяется. Как это далеко от начального D-dur'a!

Но как вернуться обратно? Гайди-композитор прекрасно знает, как надо смодулировать в D-dur, но Гайди-шутник, «потоптавшись» ещё на октаве *cis* в басу, всё с теми же «растерянными» паузами, в последний момент буквально ринется напролом в тонику D-dur'a (*ff*), нарочито «неправильно» попадая «куда надо».

Прим. 4.11.



Можно вообразить, как вслед красоте устремился некий юнец, и, теряя её в толпе, не заметил, как попал «не туда» и еле-еле (может быть, ушибившись или оцарапавшись) вернулся в нужное место. Веселье всё разгорается, и уже некогда соблюдать какой-либо порядок. Рефрен, побывав в тональностях B-dur и C-dur, снова возвращается в D-dur. Откуда ни возьмись – наш Пьеро (мотив «b») – кругом столько всего нового и интересного, а он точно такой же, ничуть не изменился, по-прежнему хнычет. Гайди продолжает нас «обманывать»: после темы «b» мы ждем «a», а вместо этого – сразу «c». Темп праздника ускоряется, все приходит в движение и завершается шумным tutti.

Гайди почти не создавал программных сочинений, но музыка его столь образна, вызывает такие яркие предметные и сюжетные ассоциации, что многие его сочинения впоследствии получали пазвания (симфонии «Курица», «Часы» и др.). Это обстоятельство дает нам повод домыслить образы и картины многих его сочинений, в том числе и финала Симфонии № 93. Следить за перипетиями такого сюжета весело и увлекательно, ...но нужно знать регламент, чтобы оценить, как и для чего он нарушен!

А что же *Бетховен*? Конечно, для раскрытия нашей темы было бы естественно затронуть его скерцо и менуэты (которые, по существу, есть те же скерцо) – то шуточные, то ярые. Однако предлагаем остановиться на II части *фортенианной*

сонаты № 10, особенно на дополнении в теме вариаций.

Прим. 4.12.



В ней звучит секвенция, которую принято считать образцом того, как надо делать секвенции, однако, на самом деле, это образец того, как *не надо* делать секвенции. Сравним:

Таблица 4.1.

«Правильная» секвенция	Секвенция у Бетховена
Звено секвенции D-T, но включает обращение D (D_5^6 -T, D_2 -T $_6$). Тоники несовершенные, поскольку ни одна не претендует на главную.	Звено секвенции D $_7$ -T. Каждая T как будто претендует на главную (как в заключительной каденции).
D должна быть на слабой доле, T – на сильной.	D $_7$ – на сильной доле, T – на слабой (приходится усиливать её sf).
При разрешении D в T все голоса следуют по тяготению. Особенно важно, чтобы септима аккорда шла вниз (IV-III).	Септима упорно стремится вверх (IV-V).
Секвенция движется вниз от побочной ступени к главной.	Секвенция идет вверх от тоники к побочным ступеням (I – II-III).

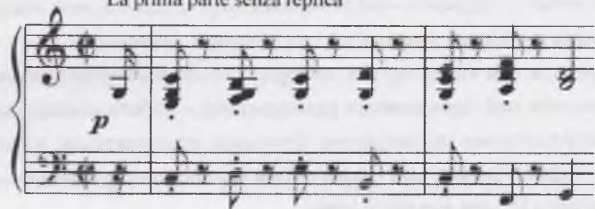
Сравнение обескураживает: а как же норма? Да это и не норма вовсе! Это – шутка гения, ведь и вся тема носит шуточный характер! Начать с жанра: это марш, но какой? Шаги восьмушками с паузами – так не печатают шаг солдаты, скорее какие-то деревянные или оловянные солдатики идут вприпрыжку. Да и гармония – «смешная»: аккорды меняются на каждую долю! Это не свойственно маршу (сравним со 2-й частью сонаты № 12), да и вообще классической гармонии. Первый

оборот – проходящий, но мелодия в нем – «не та», хотя

Прим. 4.13.

Andante

La prima parte senza replica



во второй части темы Бетховен показывает, что он прекрасно знает, как должен выглядеть проходящий оборот (их три).

Прим. 4.14.



Вторая часть темы меняет свой модус на лирический (четверти идут в более высоком регистре), в репризе оба модуса чередуются; наконец, кульминация «нелепостей» – в дополнении. Можно, немного пофантазировав, нарисовать незатейливую картинку: игрушечные солдатики идут, смешно подпрыгивая (первая часть), один из них вдруг замечтался (может, увидел красотку), но, спохватившись, снова старательно зашагал, однако... сбился с ноги (дополнение). Бетховен «помогает» нашему «бедолаге» – протягивает аккорд на лишнюю долю (предпоследний такт дополнения), как будто тот задерживает шаг, чтобы попасть со всеми «в ногу». Шутка продолжается до самого конца части, где таинственно, на *pp*, звучат каденционные аккорды (в разных регистрах), а внезапно обрушившаяся на *ff* тоника словно возвращает нас из этого ирреального мира в реальность.

Гегель считал, что остроумие несёт в себе противоречие, заставляя понятие «светиться» через противоречие. Мыслящий разум, по Гегелю, заостряет приутихшее «различие различного» до противоположности. Любое остроумное высказывание основано на своего рода противоречии, некоей неожиданности,

возникающей вопреки строгой логике. Хорошо устроенное, совершенное произведение уже само по себе способно вызвать радость, но если в нём, к тому же, заложены дополнительные смысловые штрихи веселья, искрометной шутки, то радость удваивается. Мы словно попадаем в воображаемый мир, в Магический театр (как Гарри Галлер в «Степном волке»), в котором, при желании, можем общаться с великими, слышать их речи, в том числе, шутки, которые стоило бы научиться понимать. И в этом заключается ещё один момент удовольствия – работа мышления может доставить человеку истинное наслаждение. Призовём исполнителей: найдите в музыке забавное, подчеркивайте его! Обратимся к слушателям: улыбайтесь, слушая музыку – мир музыки станет для вас богаче!

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства [Текст] / М. Арановский. — М. : Композитор, 1998. — 344 с.
2. Боров Ю. Б. Эстетика [Текст] : учебник для вузов / Ю. Б. Боров — М. : Высшая школа, 2002. — 511 с.
3. Бычков В. В. Эстетика [Текст] / В. В. Бычков — М. : Гардарики, 2004. — 556 с.
4. Герикович Ф. О музыке. Статьи, заметки, письма, воспоминания [Текст] / Ф. Герикович. — М. : Советский Композитор, 1991. — 350 с.
5. Гессе Г. Степной волк [Электронный ресурс] / Герман Гессе / Пер.: С. Ант. — Режим доступа : www.biblio.nhat-nam.ru/Gesse_Stepnoy_volk.pdf
6. Конен В. Театр и симфония [Текст] / В. Конен — М. : Музыка, 1975. — 480 с.
7. Лук А. О чувстве юмора и остроумии [Текст] / А. Лук. — М. : Искусство, 1968. — 191 с.
8. Мандельштам О. Э. Собрание произведений [Текст] / О. Э. Мандельштам / Сост., подг. текста и прим. С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдина. — М. : Республика, 1992. — 576 с.
9. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
10. Роллан Р. Собрание сочинений : в 14-ти тт. [Текст] / Ромен Роллан / [Пер. с франц. под ред. Б. Песиса] ; под общ. ред. И. Анисимова. — М. : Художественная литература, 1954. — Т. 2. — 372 с.
11. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : в 2 ч. Ч. 1: Музыкальное произведение как феномен : учеб. пособие для музыковедов консерваторий / В. Н. Холопова / Московская консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1990. — 140 с.

Марина Бевз

«ЕТЮДИ ОПТИМІЗМУ» В. БОРИСОВА: ПОГЛЯД У МАЙБУТНЄ

Розкриваються особливості творчого мислення В. Т. Борисова на пізньому етапі його творчості.

Марина Бевз. «Этюды оптимизма» В. Борисова: взгляд в будущее. Раскрываются особенности творческого мышления В. Т. Борисова в позднем периоде его творчества

Marina Bevez. "Etudes of optimism" by V. Borisov: view in the future. Under consideration are stylistic characteristics of V. T. Borisov's last period creativity.

Останній твір В. Борисова для фортепіано та струнного оркестру має символічну назву – «Етюди оптимізму». Композитор написав його у 1986 р. Так склалося, що симфонічні варіації для фортепіано з оркестром (саме так визначив жанрову приналежність твору В. Борисов) стали його «лебединою піснею». За життя композитора «Етюди оптимізму» прозвучали в концертах Харківського відділення Спілки композиторів України (Харків, 1986) та на Пленумі Спілки композиторів України (Київ, 1987). Але після кончини маестро твір не виконувався жодного разу.

Рукописний примірник партитури «Етюдів оптимізму» був знайдений автором статті в архіві В. Борисова та Г. Тюменевої, що зберігається в фондах Харківської музично-театральної бібліотеки ім. К. Станіславського; аналіз твору здійснюється за рукописом.

Метою статті є висвітлення особливостей художнього мислення композитора у пізньому періоді його творчості на прикладі останнього твору митця – симфонічних варіацій для фортепіано з оркестром «Етюди оптимізму».

Назва твору збігається з назвою широко відомої книги видатного лікаря-фізіолога Іллі Мечнікова. Ще за життя І. Мечнікова його «Етюди оптимізму» видавалися тричі – у 1907, 1908, 1913 рр.; на теренах колишнього СРСР перевидання цієї книги здійснювалося двічі – 1948 та 1988 р., і все одно вона стала бібліографічною рідкістю. Зміст книги І. Мечнікова полягає в тому, що наука здатна й повинна забезпечити людині щасливе існування. Саме вона може змінити фатальний характер усвідомлення нею невідворотності смерті, забезпечити людству нормальний (за ствердженням фізіолога – 120—150 років) цикл життя. При досягненні цієї мети для людини на першому плані буде не очікування страждань та небуття, а пошуки знання та пошуки щастя, що криється в насолоді всілякою красою.

І. Мечников наголошує на незнанні людством основного закону духовного розвитку, за яким зміст та ціль життя пізнаються не в ранній молодості, а в значно старшому віці. В «Етюдах оптимізму» автор намагається висвітлити цей закон, акцентуючи увагу на поступовості розвитку духовних здібностей людини та до-

сити пізньому розвитку «інстинкту життя», який без пояснень дає відчуття сенсу та цілі буття. Книга І. Мечнікова – це книга про цінності життя, про можливості за допомогою наукових знань змінити природу людини, яка, на думку автора, «...здатна на великі вчинки, ось чому слід бажати, щоб вона змінила людську природу шляхом перетворення її дисгармоній в гармонії. Одна тільки воля людини може досягти цього ідеалу» [3, с. 293]. «Етюди оптимізму» І. Мечнікова – це заклик людства до пошуку рушійної сили буття, яка, на думку вченого, криється в науково обгрунтованому оптимізмі.

Зрозуміло, що використання В. Борисовим назви відомої книги для визначення «програми» свого твору не є випадковим. Ідеї І. Мечнікова були близькі світосприйманню самого композитора, а, можливо, в певному сенсі сформував його: пік захоплення книгою знаного фізіолога співпав з молодими роками В. Борисова, і адресував її І. Мечников якраз, в першу чергу, молоді. Наукове обгрунтування оптимізму, віра в могутність людського розуму, позитивізм як філософія життя – всі ці думки І. Мечнікова, сформульовані в книзі, були співзвучні В. Борисову.

Загальний «тон» звучання музики композитора на протязі усього його творчого шляху можна визначити як «принципово оптимістичний». Найтрагічніші сторінки його творчості відбивають не тільки важкі життєві колізії («Жалбно-героїчна поема пам'яті В. Чкалова» та «Поема про Батьківщину» для оркестру; симфонічні поеми «Пам'яті товариша», «Пам'яті полеглих»), а і оспівують велич звершень, могутність духу та високість розуму людини. Філософські ідеї титанів епохи Відродження – визначення людини як основи та мірила всесвіту, віра в її безмежні можливості – розвинуті та науково обгрунтовані в книзі І. Мечнікова, наповнюють і музику В. Борисова.

Оптимізм В. Борисова живиться людяністю – головною рисою особистості композитора. Для нього надзвичайно важливим було життя «по совісті» – це був його моральний імператив. Видатний харківський музикант – диригент, викладач, заслужений діяч мистецтв України, професор С. Г. Кочарян, під орудою якого вперше прозвучали такі твори композитора, як «Музика для струнних», Третя симфонія (присвячена С. Кочаряну), який був редактором альтрової партії «Романтичної повісті» для альту з оркестром, згадує: «Валентин Тихонович був надзвичайною людиною: мудрою, доброзичливою, чуйною. В його музиці є особлива людяність, яку відчували слухачі в будь-якому кутку світу. Після виконання Третьої симфонії В. Борисова на Міжнародному фестивалі музики на Мальті (1989) зал аплодував стоячи. Така була сила його музики, його життєствердного таланту. Для мене особисто він був уособленням всіх найкращих людських якостей. Його світлого розуму, доброзичливої енергії, мудрості дуже бракує в сучасному житті» [2, с. 1].

Добре оволодівши професійною музичною мовою під час навчання в класі композиції фундатора харківської композиторської школи, професора С. Богатирьова, В. Борисов поставив її на «службу новим ідеям». Звідси в його творчості органічно поєднуються «академічна обізнаність» та сучасне світосприйняття. Прагнення до простоти вищого порядку, чітке осягнення «картини світу» та відтворення свого бачення її в музиці, опора на традицію – фундаментальні засади позитиву як особливої якості музики В. Борисова, як загальноестетичного принципу творчості митця.

За авторським жанровим визначенням останній твір композитора є низкою етюдів. Нагадаємо, що «етюд» – від французького *«etude»* – буквально – «учення, вивчення». За часи існування професійного музичного мистецтва цей жанр пройшов яскравий шлях розвитку від невеликої інструктивної п'єси, спрямованої на здобуття окремих технічних навичок у грі на музичному інструменті, до художньо значущого твору, що за драматургією, формою наближається до жанрів поеми, фантазії, балади. Концертності як органічної якості жанр етюд набув у творчості композиторів-романтиків, насамперед, Ф. Шопена та Ф. Ліста, однак зберіг первинну «заданість» – подолання певних технічних труднощів задля досягнення художньої мети. «Подолання», «переборення», «оволодіння» – саме ці атрибути генетичної пам'яті жанру в поєднанні з набутою в процесі розвитку концертністю обумовили звернення до нього В. Борисова для втілення концептуальних засад оптимістичного світогляду.

Учення, тобто теоретичне, наукове визначення оптимізму («Оптимізм» – від *«optimus»* – «найкращий») – це одне; вивчення, тобто оволодіння оптимізмом – дещо інше. «Етюди оптимізму»: чи це певні «вправи в оптимізмі», «тренінг оптимізму», чи філософія життя, викладена мовою музики, життєве *credo* митця?

Відповідь на це питання підказує композиційна структура твору – варіації. За визначенням, «варіації є серією повторень, що відрізняються як від музичної думки, покладеної в їх основу, так і одне від одного» [6, с. 5]. Відсутність суворої регламентації – характерна особливість варіаційної форми. Кількість частин, драматургічний, тональний плани розвитку – все це залежить виключно від творчої волі композитора. «Етюди оптимізму» – це тема та вісім варіацій на неї, в яких розкривається внутрішній настрій композитора, його трактовка поняття «оптимізм». Вибір композитором саме варіаційної форми для втілення ідеї безкінечності, глибинного оптимізму духу викликаний тим, що за своєю сутністю вона є відкритою, потенційно безкінечною, як саме життя.

За «канонами жанру» варіації починаються викладенням теми, яка повинна бути «концентрованою за інтонаціями, закінченою за формою, такою, що добре

запам'ятовується» [6, с. 14]. Тема «Етюдів оптимізму» В. Борисова незвичайна: вона ніби народжується в присутності слухачів, якби на самоті і у повній тиші, початком музичного руху обраний звук «с». Цей відправний пункт містить у собі безліч варіантів наступного розвитку. «Пошуки власного шляху» засобами музики фактично втілює перший елемент теми: секундовий висхідний «вихід з поверненням» перших скрипок з «точки спокою» підхоплюється низхідною секундовою реплікою других; низхідною ж, але більш розгорнутою мотивною конструкцією (ланцюжок секунд з висхідним розв'язанням) долучаються до створення теми альти, їх думку підхоплюють віолончелі. Стретний вступ альтів та віолончелей підкреслює поліфонічність теми. Чистота подовженого першого звуку «с» в партії скрипок загущується долученням до звучання послідовно подовжених «b» та «g», і з сутінок цього низхідного мороку виривається висхідний хід на мінорну сексту: емоційне включення відбулося, композитор підкреслив це яскравим динамічним сплеском від «p» до «f»; вступ контрабасів визначив тональну приналежність теми, що в кристалічному вигляді з'являється у партії соліста – *g-moll*. В невеликій (п'ять тактів), гомофонно-гармонічного складу, сольний репліці фортепіано секундові інтонації невизначеності, пошуків шляху стають основою теми-хоралу, низхідний хід якої від *g-moll* має проміжні «зупинки» в *c-moll* та *f-moll*. Загальну концепцію теми можна охарактеризувати як «шлях від народження до смерті» з чіткою констатацією невідворотності кінця. Авторське визначення швидкості розгортання теми – *largo* – підкреслює її філософічність.

Як бачимо, тема варіації є особливою: вона не відповідає стандартам, що склалися за всю історію існування варіаційної форми. Максимально індивідуалізована, розгорнута (загальний обсяг – двадцять тактів), тонально розімкнена, складносопоставна. Починаючись в зоні «с», вона набуває енергії *g-moll*, забарвлюється *c-moll*, завершується в *f-moll*. В структурі теми криються щонайменше два стимули подальшого розвитку: гармонійна мінливість, відсутність ладової визначеності та співіснування поліфонічного і гомофонно-гармонічного складів в викладі теми. Почерговий вступ окремих груп інструментів з мотивними доповненнями теми персоналізує кожен тембр у загальному звучанні оркестру; провідна роль сольного інструменту визначається дорученням саме фортепіано проігнорувати підсумкову конструкцію – тему-кристал. Етапи зародження, становлення, кристалізації теми композитор робить наявними і в наступних варіаціях піддає розвитку як окремі компоненти, так і тему в цілому.

Блискавична (два акорди) модуляція поєднує тему з першою варіацією, яка починається у впевненому *C-dur*. Тема «розпорошується» між групами інструментів оркестру: її інтонації з'являються в партіях альтів, скрипок, бурдонні баси викону-

ють віолончелі та контрабаси. Поліфонічний склад, загальний характер, обсяг теми зберігаються. Оновлення теми відбувається у партії фортепіано: на зміну суворій хоральності акордової вертикалі другого елементу теми приходять гармонічна розмитість кластерів. Нова пунктирна ритмоформула (такти 33-34) в фортепіанній партії викликає «сплеск емоцій» струнних: низхідний хроматизований хід альтів «електризується» нафосними шістнадцятками скрипок, загальна звучність знов набуває мінорного окрасу – спочатку *f-moll*, потім *e-moll*.

У другій варіації (чотирнадцять тактів) повільне розгортання теми у партії скрипок динамізується мірною пульсацією чвертей у альтів та віолончелей – «відлік часу почався». Фортепіано теж бере участь у загальному звучанні: починаючись у верхньому регістрі, низхідні тріольні гармонічні фігурації в партії соліста дещо розріджують сутінковий характер *e-moll* ного проведення теми, надають їй колористичного забарвлення і одночасно наповнюються її енергією. В третій варіації (*poco piu animato*) провідна роль надається солістові: саме в його партії перший елемент теми набуває визначеності, волі та увінчується яскравою мажорною кульмінацією. Дзвони могутніх акордів *F-dur*, *D-dur* *C-dur*, *A-dur* охоплюють всі регістри роялю, підтримуються висхідним рухом віолончелей та контрабасів, дублюються альтами та скрипками. Кульмінація має «загальнорадінний» характер – це немовби втілення неусвідомленого, практично на біологічному рівні, відчуття щастя, що притаманне молодості і втрачається у старшому віці. Ця варіація подієво насичена: фактично на вершині кульмінації В. Борисов «виключає» оркестрове звучання, угамовує схвильованість (*poco ritenuto*, *lento*) і соліст промовляє монолог речитативного складу, який можна визначити і як «слова автора». Сяючий *A-dur* змінюється прозорим, тихим *Des-dur*, на його тлі у «віолончельному регістрі» роялю звучить щира, сповідального характеру тема, інтонаційно споріднена темі варіацій, але більш насінна, сповнена вокально-мовними оборотами. Спочатку невпевнена (секундовий мотив кружляє, тричі повертаючись до опорного звуку «с», ніби набираючись сил), вона повільно розгортається в низхідному русі, підхоплюється солом віолончелі і цей «діалог згоди» підсумовується появою в партії фортепіано у повному викладі другого елементу теми варіацій – хоралу. Перше коло розвитку пройдене.

Четверта варіація звучить яскравим контрастом: тема варіацій починає випробуватись дією. Докладне вивчення «Етюдів оптимізму» з метою концертного виконання виявило певну невідповідність між бурхливим розвитком теми в четвертій варіації різноманітними, в першу чергу моторними засобами, імпровізаційністю викладу, різкою зміною динаміки («*f*» після «*p*») і збереженням швидкості розгор-

тання музичної думки – *lento*. Тим більше, що при наближенні до проведення в кульмінації другого елементу теми – хоралу – композитор пропонує уповільнити рух (*poco ritenuto*) та обумовлює повернення до початкового темпу (*lento*) вказівкою *a tempo*. На нашу думку, за характером розвитку теми в четвертій варіації, швидкість руху повинна бути більшою – «*allegretto*» або «*allegro*», а відсутність відповідної авторської вказівки є суто технічною помилкою.

Отже, розвиток теми в четвертій варіації відбувається наступним чином: в фортепіанній партії на тлі остинатної синкопованої фігурації шістнадцятками з'являється ствердна, низхідного руху тема, що за інтонаційною будовою є варіантом першого елементу теми варіацій. Стисла (чотиритакт), хроматизована, вона за допомогою секвенціювання поступово завойовує звуковий простір. Яскраві, категоричні закінчення підсилюють її дещо агресивний характер; оркестр працює «інтонаційним маркером», підкреслюючи найбільш яскраві звороти. І знову в кульмінації звучить, але на цей раз в партії оркестру, хоральний елемент теми, протискладенням якого є висхідний унісонний мотив в партії соліста, що, важко долаючи уступи-синкопи, вибирається з басового регістру, та, досягнувши вершини, розсипається тріольними гармонічними фігураціями, що, як і в першій варіації, виконують прикрашальну функцію, слугують певним втіленням поняття «флер життя» або «рожеві окуляри». Використання *fis-moll* – «тональності жалю» – додає експресії музичному розвитку. Якщо прийняти до уваги нашу думку щодо темпової характеристики четвертої варіації, темповий профіль «Етюдів оптимізму» – *lento* – *allegretto* – *lento* – *andante* – *allegro* – *lento* – *moderato* – *lento* – виявляє ознаки рондо в будові твору. А рондо (буквально – «крут») – конструкція, що, як і варіації, відкрита і може бути безкінечною; а народно-жанрові витоки генетично обумовлюють «потенційний оптимізм» як варіаційної форми, так і форми рондо.

Попередній аналіз «Етюдів оптимізму» виявляє досить вільне поводження В. Борисова з варіаційною формою. Крім специфічного характеру структури та будови теми, звернемо увагу на особливості конструкції самих варіацій – обсяг кожної варіації залежить від ступеня індивідуалізації музичного висловлювання, введення речитативних та розвиваючих побудов: так, якщо обсяг першої варіації відповідав обсягу теми – двадцять тактів, то простір другої стиснутий до чотирнадцяти, а третя та четверта, навпаки, розширені відповідно до тридцяти дев'яти та тридцяти одного тактів. П'ята варіація розгорнута на п'ятдесят два такти, шоста містить сорок три; сьома, як і друга – чотирнадцять, восьма – п'ятдесят сім.

Якщо розглянути «форму другого плану» – рондо, то другий елемент теми – хорал – набуває ознак рефрену. Асоціативний ряд, що одразу вибудовується: хорал – церковна музика – звернення до Бога. Нам невідомо, наскільки релігійні питання

хвилювали митця (ця тема не присутня в його творчості), тим більше, що жив він в атеїстично спрямованому суспільстві, але віра в існування «вічної енергії добра», сформованої творчими зусиллями позитивно налаштованих людей, безумовно, присутня в його музиці і є підґрунтям оптимізму композитора.

В п'ятій варіації (*andante sostenuto*) з'являється нова яскрава розгорнута тема (*g-moll*), яка розвивається на тлі остинатної ритмоформули, що символізує невпинний рух часу. Починаючись з вершини-витоку, вона енергійно низходить по ступенях улюбленого В. Борисовим великого мажорного септакорду та так само наполегливо повертається до початкової точки, опіває її, прикрашає, відступає та знов підкорює. Внутрішньо зосереджена, напружена, вона динамізується у другому реченні (*e-moll*) синкопованими низхідними унісонами віолончелей та контрабасів – інтонаційними блоками першого елементу теми варіацій. Соліст підхоплює думку оркестру – у третьому реченні (*e-moll*) проведення теми у фортеціано супроводжується контрапунктом скрипок. Стретний розвиток загушує емоційну напругу звучання, та несподівано, без будь-якого перехідного побудування, енергія активної дії, боротьби, якою сповнена варіація, розчиняється в надзвичайної краси акордових побудуваннях, сповнених внутрішнього спокою та гармонії. Солісту (ліричному герою) ніби відкривається інше буття, йому вдається в запалі життєвої боротьби почути голос вічності. Як він його розуміє?

Композитор застосовує метод монтажного співставлення різнохарактерних образів і тим самим максимально загострює питання. «Ідейно-естетичні засади цього методу криються в прагненні прорватися крізь канони художньої творчості, що вже склалися, до неопределеної правди життя та, обминаючи “недійсну дійсність” мистецтва, наново досягнути та філософськи узагальнити реальність» [4, с. 403]. Згадаємо, що методом монтажу В. Борисов скористався ще на початку своєї творчої діяльності – при створенні музично-театралізованого дійства для хору, читців і симфонічного оркестру «На варті Дніпрельстанів» (1932), музичному оформленні спектаклів-агіток Харківського ТРОМу у 1930-ті рр.

Зміст шостої варіації (*allegro scherzando*) можна сформулювати наступним чином: «якщо це можна відвернути смерть, над нею можна, щонайменше, посміятися». Стихія скерцо наповнює музичний простір варіації. Тема належить солістові, оркестр «підбадьорює» його зухвалими репліками. Примхлива, розкута мелодія підстрибує, кружляє, на мить зупиняється, але, «заряджена» оркестром, знов починає свій «дивний танок». Супроводжує мелодію остинатний підцикатний супровід, що додає гротескового забарвлення темі. Підсилюють гротесковість теми і інвективні конструкції, якими обмінюються соліст та оркестр. Серед всієї цієї метушні, «імітації життєдіяльності», в

партії контрабасів несподівано «вмикається відлік часу», а у альтів з'являється перший елемент теми, що підхоплюється другими, потім першими скрипками; таким чином весь склад оркестру долучається до інтонування цієї теми всупереч інерційному руху соліста. Завдяки попередньому розвитку образ людини-маріонетки, «істоти соціальної», набуває трагедійного змісту, стає втіленням абсолютної марності гонитви за миттєвими радощами буття, що відволікають від справжнього розуміння його сенсу.

В сьомій варіації стан зосередженості (*lento*) наповнюється могутнім звучанням соліста. Вали октавних послідовностей підтримують, спочатку в оберненні, а потім в оригінальному викладі, другий елемент теми варіації – кристалічну тему-хорал. Оркестр повним складом підтримує звучання теми. Згадується не зовсім «музична» аналогія з висловлюванням І. Шварца з відомої п'єси «Звичайне чудо»: «і в трагічному кінці є своя велич». Грандіозна кульмінація теми-хоралу сприймається саме як оспівування величі останнього часу, величі закінчення земного шляху, а поступове розчинення звучності в світлому *E-dur* і символізує продовження його на іншому рівні.

Восьма, заключна варіація – фугато. Поліфонія в творчості В. Борисова, як правило, слугує високим ідеям; поліфонічні прийоми використовуються композитором для втілення піднесених образів та почуттів (згадаємо цикл прелюдій та подвійних фуг нам'яті С. Богагирьова, Перший концерт для фортепіано з оркестром тощо). Тема фугато – концентроване поєднання обох елементів теми варіації. Усі можливості, що були надані на початку розвитку, склалися в життєвий шлях. «*Moderato, risoluto, marcato*» – так пропонує рухатися цим шляхом В. Борисов. Рішуче, ствердно, активно. Тему експонують віолончелі, підхоплюють альти, останніми проводять тему фугато скрипки. За характером – це інтонаційний згусток, що увібрав в себе всю напругу попереднього розвитку. Утримане протискладення своєю плавністю нівелює, гармонізує звучання теми. Канонічним є тільки експозиційне проведення теми в п'яти голосах оркестру. Друге проведення варіантно оновлюється шляхом розширення, створення нових підголосків, включення тембру фортепіано. Але в проведенні теми соліст участі не бере: його завдання – «просвітлювати» звучність, вгамовувати пристрасті струнних (рояль імітує розлогими послідовностями піщикатне звучання скрипок у верхньому регістрі), і йому це вдається на певний час. Однак у другій фазі розвитку теми «час утискається»: стретно розробляється лише мотивний імпульс теми – двотакт, напруга зростає, композитор підсилює її блискавичним збільшенням швидкості, миттєво зупиняє рух і на тлі поступово згасаючого септакорду *c-e-g-h* вступає «відлік часу» в партії соліста, що поступово уповільнюється та зупиняється, розчинившись в несказанній красі звучання оркестру. Тихий *F-dur* осяює все навколо та довго-довго бринить у згасаючих вібраціях оркестру.

Висновки. Визначення жанрової приналежності «Етюдів оптимізму» В. Борисова є завданням неабиякої складності. Поєднання в назві твору жанрової характеристики (етюди) із змістовно-філософською (абстрактна категорія оптимізму) зумовлює мистецько-світоглядну концепцію твору. Наявність соліста та оркестру дозволяє розглядати його як одночастинний концерт, виділення із загального звучання соло віолончелі надає ознак подвійного концерту, але без каденції – необхідного атрибуту концертного жанру. Вільна варіаційна композиція «Етюдів» має форму другого плану – рондо, і, насамкінець, наявність розгорнутого фугато, яке увінчує твір, виявляє ще одну можливу форму другого плану – прелюдію та фуги.

Створення «Етюдів оптимізму» потребувало від митця максимального напруження – в цей час він був вже практично сліпий та дуже хворий. Але це була його відповідь апокаліптичним настроям, що буквально заповнили музику, культуру взагалі. «Етюди оптимізму» – це така ж пристрасна декларація, як і публіцистичні виступи молодого композитора в 1930-ті рр., але вже на іншому рівні. За життя В. Борисов осягнув вартість і слова і музики, і саме мовою музики звернувся до сучасників та нащадків.

Основа оптимізму, за В. Борисовим – це осягнення змісту та краси буття як підвалина душевної рівноваги, це життя по совісті. «Етюди оптимізму» – втілення саме «харківського контексту» творчості митця, енергії міста, вектор розвитку якого сміливо спрямований у майбутнє.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта [Текст] / Е. Г. Антонова // Теория и история музыкального исполнительства : сб. науч. тр. / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — К., 1989. — С. 132—143.
2. Кочарян С. Спогади про В. Борисова [Текст] : [бесіди з проф. ХДУМ] / С. Кочарян. — Харків, 2009. — [Рукопис]. — 2 с.
3. Мечников І. Етюди оптимізму [Текст] / І. Мечников. — М. : Наука, 1988. — 327 с.
4. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.
5. Тишко Н. Валентин Борисов [Текст] / Н. Тишко. — К. : Муз. Україна, 1972. — 44 с.
6. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма : учеб. для муз. вузов [Текст] / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1987. — 239 с.

Лариса Деркач

ФИЛОСОФИЯ ОПТИМИЗМА В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ В. ЗОЛОТУХИНА «ЖРЕБИЙ ПОЭТА» НА СТИХИ Б. ЧИЧИБАБИНА

На основании герменевтического анализа философской поэтики Б. Чичибабина раскрыта музыкальная семантика нового вокального цикла В. Золотухина как примера оптимистической концепции исполнительского прочтения произведения.

Лариса Деркач. Філософія оптимізму у вокальному циклі В. Золотухіна «Жребі поета» на вірші Б. Чичібабіна. На підставі герменевтичного аналізу філософської поетики Б. Чичібабіна розкрито музичну семантику нового вокального циклу В. Золотухіна як взірця оптимістичної концепції виконавського прочитання твору.

Larissa Derkach. The philosophy of optimism in the vocal cycle by V. Zolotuhin "Destiny of a poet" on B. Chichibabin's verses. Based on hermeneutic analysis of B. Chichibabin's philosophical poetics, this article reveals musical semantics of a new vocal cycle of V. Zolotuhin as an example of an optimistic conception of performer's interpretation of a work.

*Я поэт. Этим сказано все.
Я из времени в вечность отпущен.*

Б. Чичибабин².

Слово и музыка, поэзия как муза композитора – вечная проблема камерно-вокального творчества. Современный певец-интерпретатор ощущает её «груз», прежде всего, в процессе знакомства с новыми сочинениями композиторов. В то же время, право на первое исполнение, собственное видение художественной концепции, предложенной автором, – одна из важнейших составляющих творчества интерпретатора. Особенно интересно и непросто приходится исполнителю-вокалисту в ситуации коммуникативного общения двух видов искусства, когда буквально «на глазах» в социокультурной атмосфере его родного города осуществляется новый синтез, рождая ещё одно художественное произведение.

Русско-украинский поэтический мир Харькова – прославленного центра «двуручья» – вдохновлял многих композиторов на создание музыкальных творений. Харьковский, культовый в наши дни, поэт Борис Чичибабин и композитор, народный артист Украины Владимир Золотухин – представители одной советской эпохи, когорты шестидесятников – подарили миру свой драгоценный лирический талант.

Оба они – поэты по дарованию и по праву быть свободными художниками в несвободном мире.

Выбор поэтического слова для композитора всегда означает выход навстречу Другому – автору, исполнителю, слушателю. Представим, как современный композитор

в наш индустриально-технический век, чувствуя «высокий строй» души, несмотря на прозу жизни, жаждет петь о мире на языке романтических образов. И вдруг в поэзии своего современника узнает искомый предмет художественного творчества, и тогда «чужой» текст становится зеркалом, в котором отражается его собственное «я»! Духовное двойничество в равной мере отличает творчество опального поэта и «благополучного» композитора. Однако и в этом случае имеет место сложнейший механизм оптимального отбора поэтических образов с точки зрения «совпадения» смысла поэзии с художественной концепцией музыкально-поэтического произведения. Поэтому Владимир Максович Золотухин проделал огромную внутреннюю работу по отбору поэтических текстов с точки зрения их сюжетно-логических связей и соответствия основной теме, вынесенной в название цикла «Жребий поэта», созданного в 2006 г. Жребий – это не слепой случай, фортуна. Для Бориса Чичибабина – это сознательный выбор своего пути, непростого, без роз и людских почестей, зато в чистоте призвания, чувства собственного достоинства – *избранности* поэта.

После вдумчивого вчитывания в поэтический первоисточник, с учетом сравнительного анализа целостной интонационной драматургии вокального цикла В. Золотухина мы пришли к выводу о том, что данное сочинение является удивительно тонким по поэтической форме и *оптимистичным* по смыслу **духовным завещанием**. Героем произведения является человек, призвание которого – быть поэтом, однако в социуме он – непризнанный лидер, страдающий от одиночества, тоски непонимания. Возможно, что лирический герой, от лица которого ведется личностно окрашенное повествование, – это образ автора музыки, созвучный голосу поэта как его alter ego. И, наконец, это может быть «собирательный» образ современника ушедшего XX в., символизирующий эпоху духовного кризиса и забвения Божественной истины, хранимой поэтами. Имя поэта, его Слово (Логос) становится символом культуры, олицетворяющим духовные искания своего времени. Отсюда более предпочтительным синонимом символу «жребий», по нашему мнению, может служить определение судьбы поэта как «призвание», или «предназначение» (ответ человека на «призыв» Божьего дара)³.

Обратимся к фундаментальным символам поэзии, положенной в основу цикла с точки зрения понимания специфики музыкальной семантики в условиях камерно-вокального хронотопа.

Открывается вокальный цикл В. Золотухина стихотворением «Соловей – птица Божия», в котором сразу устанавливается онтологический горизонт ценностей этого мира,

³ Дар и благодарения – чрезвычайно актуальный дискурс как постсекулярной, так и христианской антропологии. Творчество композиторов и поэтов – лучшее тому свидетельство.

заданный не столько человеческим бытием, сколько Божьим миропорядком. Не менее важен пантеистический мотив любви к природе: «До последней сердечной дрожи / я любил земные сады» (антиномия садам Эдема). В развитии звательного образа – «Научи меня петь, как ты» – явно обозначены еще два символа христианского мира:

«на цыпочках ходит грех» ... и «плывут лебедями лилии над прозрачной душою рек».

Ключевые образы поэзии, безусловно, антропоморфны и посвящены человеческой утрате: только чего? Или *кого?* В строке «Вот опять зазвучали и ожили до рогие черты», рифмующейся с повторением начальпой строки (репризой), присутствует ответ в извечном мотиве *Богооставленности* поэта.

Тип музыкальной семантики экспозиции цикла – повествовательно-созерцательный. Выбор тональности *c-moll* создает определенное смысловое напряжение: вместо яркого жизненного света и «юпитерского» великолепия⁴ наклонение этой тональности провоцирует драматический монолог. Вместе с тем придавать исполнению мрачный душевный надрыв было бы неверно, поскольку поэтический строй ближе к лирической исповеди с чертами философской рефлексии. (Возможна аналогия и с покаянным стихом, тиличной стилизацией русской религиозной поэзии XIX ст. вплоть до эпохи «серебряного века»).

Простая трехчастная форма (с инструментальным вступлением и заключением) соответствует композиции нарративного склада, в которой действует закон смены времени настоящего и прошлого: «обращение – рассказ-воспоминание – возвращение к себе». Цель такого самоознания предполагает осмысление-переоценку происходящего в сознании героя.

Мелос в союзе с напряженным гармоническим развитием – залог «маскулинности» вокальной темы, поскольку поэт – носитель мужского начала. Однако, хотя он и сильная натура, но душа его обитает не в мире технократии, а в «тонких» мирах. Отсюда выход исполнителя на понимание (осмысление) атрибутивно-стилевых свойств музыкально-поэтического мира – его всепроникающую духовность.

Сразу отметим, что, по нашему мнению, именно *духовность* станет главным «стерженьем» музыкальной семантики драматургии в целом (не только начального стихотворения, но и всего цикла). Серьезный, доверительный тон определяют жанровый строй произведения: это беседа – разговор с другом, откровенное признание Другому-в-себе (согласно концепции М. Бахтина⁵).

4 В классицистической эстетике XVIII в. тональность *41* симфонии Моцарта, получившей название «Юпитер», закрепила *C-dur* в качестве тонального атрибута светоносной, Божественной сферы. Одноименный *c-moll* в контексте вокальной лирики Б. Чичибабина и В. Золотухина предстает как контрастная, приглушенная тень, жизнь души без солнца.

5 Библиейская символика Богооставленности прочувствована благодаря философии Другого

«Ода любви» представляет собой семантическую оппозицию начальному стихотворению (с характерным выбором «тональности счастья» *H-dur*). Возвышенный строй оды вырастает из трехдольного покачивания-убаюкивания хореических вздохов вокруг тонического устоя «си». «Любить, влюбиться – вот беда» – из этой строчки рождается пленительный образ влюбленного поэта. Женский прототип здесь не важен – это мужское признание, более того, её результатом, плодом любви окажется творчество: «ты все отдашь, и все простишь ей / хотя б за музыку одну / родившихся четверостиший». Этот гимн человеческому чувству по насыщенности и художественной силе – один из самых светлых и пафосных в камерно-вокальной музыке на стихи российских поэтов. Красота мелоса и гармонических решений в этом сочинении В. Золотухина сравнимы разве что с рахманиновским стилем поэтического высказывания.

Семантика третьего, центрального, номера вокального цикла – «Тарас» – принадлежит новой сфере, контрастной к предыдущему лирико-душевному строю. Назовем её эпической и одновременно трагедийной, поскольку здесь речь идет об отношениях поэта и общества, поэта и власти. Откуда эпичность и почему она «замешана» на трагедийности? Очевидны нити родства, идущего от «Кобзаря», носителя народно-этического идеала. Центральный раздел цикла является его «философским камнем», ибо в нем изложено кредо поэта, озвучен трагедийный пафос отношений поэта с жизнью и обществом. Интересен композиторский выбор структурно-стилевых принципов воплощения ключевой линии драматургии. Во-первых, изменяется соотношение партии фортепиано и соло: теперь они показаны как антагонисты. Если фортепианная тема в своем мрачно-неизменном нисходящем шествии утверждает образ грубой силы (социум), тяготеющей над человеком, то вокал представлен сольным запевом без сопровождения (аналогия с зачином в кобзарской думе). В дальнейшем варьирование каждого нового куплета в партии солиста богато украшается инструментальным сопровождением («перегра» в кобзарско-лирницкой традиции).

Во-вторых, трехчастность как принцип формообразования в начальных романсах цикла сменяется куплетно-вариационным методом развития: шесть куплетов составляют вариации на *basso ostinato* (благодаря фортепианному тематизму). С одной стороны, впервые в музыкальной стилистике возникает национально-окрашенный украинский колорит, что особенно ценно для русскоязычной поэзии; с другой – необходима символика «поэтического жребия» как меры Истины, её человеческий критерий. И таким критерием для авторов цикла является образ Тараса Шевченко как признанный, всенародный источник любви.

В-третьих, в общей драматургии образного развития «Тараса» возникает синтез (круп М. Бахтина) и развивается далее в сфере лично-онтологического логоса.

фольклорных знаков и академических принципов музыкальной культуры. Так, «изнутри» этнично узнаваемой украинской думы (песенный характер основной темы, варианты принципы, ладогармонические и жанровые особенности) композитор «извлекает» подлинно симфонический размах, выявляющий функциональные различия трех основных разделов. Так, 4-й куплет – «*Рифмачей продажных, Господи, отринь их!*» – благодаря подвижному темпу (наряду с появлением негативного образа продажного рифмача) воспринимается как разработка. 5-й куплет оказывается кульминационной точкой всего предшествующего развития. Здесь фортепиано выступает в роли звонкого колокола, что вторит голосу поэта, имитируя «*молнии возмездья с неба*». Заключительный куплет стихотворения – реприза, где инструментальное сопровождение наиболее интересно обыгрывает «перегру» кобзарской лиры, где утверждается приоритет истины – красоты жизни и Божественного предназначения поэта – над социальным злом. И всё чутьё художника подсказывает необходимость коды: композитор посчитал нужным завершить «думу про Кобзаря» композиционной аркой – кодой, где контрапунктом к теме поэта звучит «тема зла» с её инфернальным *catabasis* и фактурным *diminuendo*.

Таким образом, эпический центральный раздел выявил иную оппозицию: «поэт – мир зла», отчего возникает конфликтное раздвоение лирического сознания на мир светлый и темный, Божественный и искривленный. И трещина, как известно, «прошла через сердце поэта» (Г. Гейне)!

Усилением объективной, социально-обличительной линии становится следующий номер цикла – «*Ползучая эпоха*», самая иносказательная часть цикла. В точке золотого сечения композитор помещает весьма неоднозначную, далекую от первоначальной «духовной планки», мозаичную по тематизму и ассоциативно богатую стилистику (от Мусорского до Шостаковича). Хроматический «жужжащий» мотив (в объеме уменьшенной кварты) в партии фортепиано в темпе *allegro* подготавливает появление банально-разгульного, кабацкого напева: «*Я горстка праха, и разве это плохо?*». Такое «снижение» стиля высказывания определяет «кривизну» ценностного вектора: перед нами образ антигероя, намеренно самоуничижающегося, бахвально-веселого, а на самом деле – юродивого.

Основная тема изложена в простой двухчастной форме: фаза тематического развития-новизны подчеркнута аллюзией на символику, заимствованную из философии ещё одного культового украинского поэта, Г. Сковороды: «*Я жил на белом свете и даже был поэтом. / Попавши к миру в сети, раскаиваюсь в этом*». При вариантном повторе экспозиционного образа поэта-бродяги возникают лексемы-имена Пушкина (в тональности G-dur) и, рядом, Василия Тёркина (примета ценностей «советского» чело-

века). Этот параллельный ряд свидетельствует об историко-генетической памяти, живущей в сознании поэта, может быть, подсознательно; однако благодаря ей поэт осознает свой жребий.

В небольшом среднем разделе (16 тактов в темпе *meno mosso*) – «*Как мало был я добрым*», – отмеченном частой сменой тональностей (F, es, gis, dis), появляется мотив покаяния. Реприза отмечена усложнением фактурно-гармонического изложения: обличительные слова о современных руссах воплощены в тривиально пошлые мотивы нарочито грубоватого пляса.

Итогом всего романса становится кода, построенная на новом материале: примитивная песенка, напоминающая «блатной фольклор», в скупом фортепианном сопровождении, разрастается в развитый эпизод духовного падения и отрезвления: «*Не вспоминайте, люди, что я был Чичибабин*». Интересно, что данная фраза озвучена восходящим поступенным ходом, трансформацией мотива из репризы «Соловья». Однако с ремаркой *Pesante* и модуляцией в тональность *g-moll* противоположную пушкинской знаковости (см. экспозицию), преобразования души не наступает. Напротив, страшный пляс обреченно сопровождает заключительное признание поэта: «*Опохмеляюсь горькой, / закусываю килькой*». Налицо прием обрванной трансформации и пересемантизации ключевых интоном. Интересен прием ладовой децентрализации, разрушающий гармонию страшной эпохи «ползучей черепашки». Каков же итог? Поэт не олицетворяет себя с ней – он распят ею.

«**Молитва**», завершающая цикл, составляет образно-смысловую арку с его началом. В поисках выхода из темного мира душа прорывается к надежде. Такой жанровый выбор композитора не представляется случайным: композитор лишний раз подчеркивает духовную идентичность поэта и лирического героя через обращение к Всевышнему (хотя и не называя при этом его имени).

Композиция финала в силу его катарсической функции в цикле многоярусна. Во-первых, вокальная молитва каждый раз начинается фортепианным вступлением (на схеме обозначено I.V.), чья семантика «дышит» типично романтическим трепетом и мраком (тональность *h-moll*, триольность в условиях четырехдольного метра⁶). Во-вторых, каждое последующее четверостишие предстает как новая ступень духовного восхождения героя, чьи усилия преодолевают уныние и освобождают душу от плена греха, возрождая её к надежде и оптимизму: «...но дай исполнить всё, что в силах, но душу, душу по миру рассей»...

Тематически обновленная реприза возвращает к земной аскезе бытия, окрашен-

6 В этом можно усмотреть аллюзию на жанр элегии в его российской традиции (в частности, романс А. Бородина «Для берегов отчизны дальной»).

ной сквозной идеей Богооставленности поэта: «...сними заклятие с меня и защити мою щетину от неразумного огня».

Мытарства души, поднимающие волну смятения, представлены в среднем разделе. Основным драматургическим стержнем выступает темп. Авторская ремарка требует темпового сдвига в средней части, благодаря чему исполнителю становится ясен авторский замысел драматургического развития простой трехчастной композиции.

Укажем на роль песенной основы тематизма; отсюда вариантное развертывание и периодическая квадратность музыкального синтаксиса.

A	B	A1
«Доколе длится время злое»		
I.V. (h) 4+6		
8+8	B+B1+B2	5 + 10 + 8
c, h, g, cis		

Отметим важнейшие интонаемы, связанные с воплощением молитвенного духа, а затем тех страстных образов, что приходят ему на смену. Мелодические контуры восходящего движения с последующим восходящим же скачком на чистую квинту являются исходным тематическим зерном. В дальнейшем оно будет постоянно обновляться, видоизменяясь в характере движения и качестве мелодического скачка (наиболее экспрессивный – на септиму). Кроме того, мелодический стиль В. Золотухина в целом отличают синтаксическая простота и ясность, обусловленные поэтикой чичибабинского слова-логоса.

Ключевые интонаемы характеризуются развитостью музыкальных фраз и опорой на аккордово-гармонический каркас. Мелодика во многом зависит от гармонической интонации, которая оказывается важнейшим стилевым атрибутом передачи-воплощения образно-поэтической семантики. Таким образом, музыкальный логос как синтез поэтического метроритма и мелодико-гармонического смысла очерчивает знаковость вокальной речи В. Золотухина. Исполнителю остается только почувствовать общий строй стилистики и через поэтико-вербальный ряд воссоздать органику музыкального логоса в единстве двух его измерений: *душевного* (музыкальный ряд) и *духовного* (поэтический текст).

Выводы. 1. Музыкальная семантика вокального цикла В. Золотухина представляет лучшие традиции русского романса (линия С. Рахманинов – Н. Мясковский – Д. Шостакович). Замечательные стихи Б. Чичибабина сцеплены в единый сюжет, в котором мир поэта являет собой лучшее, что есть у него – душа, дух света и Божьей любви к миру, к людям. И в этом смысле его поэтика может быть причислена

к традиции А. Пушкина. Отсюда и драматургия музыкального воплощения темы судьбы поэта – оптимистичная, светлая, созидательная!

2. Семантика тонального развития цикла (с – H – e – d – h) очень важна для понимания концепции финала. Поскольку заключительная «Молитва» звучит в h-moll⁶, в итоге складывается трагическое ощущение не-свершившейся любви (по Г. Гачеву), типично пушкинская мифологема. Однако, вопреки «предзнанию» тональных связей и ассоциаций, общая линия драматургического развития цикла является восходящей, и поэтому *оптимизм преодолевает страдания*: h-moll вступительной инструментальной темы сменяет тональность fis-moll⁷ и её ладовое отражение – заключительный аккорд Fis-dur. На такой умиротворенной ноте завершается исповедь поэта о своей жребии. Тональности экспозиции цикла и его завершения не корреспондируют друг с другом (как это было в романтических циклах), что придает сочинению при его прослушивании черты открытости, принципиальной незавершенности.

3. Мелодико-гармонический слух и мышление В. Золотухина позволили ему построить адекватный мир музыкального прочтения поэзии и создать уникальный синтез слова и музыки, который привлекает своей стиливой определенностью, узнаваемостью, пластичностью решений. Душевный строй музыки отличается высокой духовностью переживаний, чистотой и целомудрием – редкими в мире попсы и тяжелого рока. Исполнительское прочтение этого замечательного лирико-философского шедевра невозможно без понимания оптимистичности его художественной концепции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Борис Чичибабин в стихах и воспоминаниях [Текст]. — Харьков : Фолио, 1998. — Т. 1. — 280 с.

⁷ Моцарт написал в этой тональности среднюю часть 23 концерта для фортепиано с оркестром и тем самым заложил её меланхолично-романтическую трактовку как своего рода вертикаль «земного и небесного», как нельзя более соответствующую семантике последнего романа чичибабинского цикла в интерпретации В. Золотухина.

ФАНТАЗІЯ ДЛЯ АЛЬТА І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ М. СТЕЦІОНА ЯК ПРИКЛАД МИСТЕЦТВА ОПТИМІЗМУ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Розглядаються особливості форми, жанру, засобів музичної виразності Фантазії для альту і камерного оркестру харківського композитора Миколи Стецюна, у якій нові грані художніх можливостей альту розкрито завдяки затвердженню оптимістичного погляду на світ.

Юлія Дедюля. Фантазия для альту и камерного оркестра Н. Стецюна как пример искусства оптимизма в начале XXI века. Рассматриваются особенности формы, жанра, средств музыкальной выразительности Фантазии для альту и камерного оркестра харьковского композитора Николая Стецюна, в которой благодаря утверждению оптимистического взгляда на мир раскрываются новые грани художественных возможностей альту.

Julia Dedyulya. The Phantasy for viola and chamber orchestra by Nicolay Stetsiyun as the example of optimistic art in the beginning of XXI century. The features of form, genre, facilities of musical expressiveness of the Phantasy for viola and chamber orchestra by Kharkov's composer Nicolay Stetsiyun, in which thanks to optimistic world outlook some new facets of art possibilities of viola are examined.

На початку ХХІ ст., відміченого складними соціальними процесами, втра-тою віри у майбутнє, вельми *актуалізувалися* пошуки оптимістичного ідеалу у мистецтві, яке завжди допомагало відкривати шляхи виходу з будь-якої кризи. Не-випадково ХVІ міжнародний музичний фестиваль «Харківські асамблеї» 2009 року відбувся під назвою «Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму». Доробок віденського та українського класиків доповнюється творчою діяльністю у цьому ж руслі чималої кількості митців різних часів. Серед них – сучасний український композитор Микола Стецюн. Він по-новому розкрив художні можливості альту, за яким протягом ХХ ст. закріпилася назва «інструмента печалі». Новаторство митця спрямувало вектор пропонованого музикознавчого дослідження.

Об'єктом статті є альтова творчість сучасних українських композиторів, **предметом** – новаторство у трактовці художнього образу цього інструменту. **Матеріалом** виступає Фантазія для альту і камерного оркестру на тему М. Лонга Миколи Стецюна. **З метою** виявлення особливостей трактування композитором жанру, форми, специфіки художньої виразності твору автор статті поставив перед собою декілька **завдань**: надати характеристику жанру фантазії та її різновидів, проаналізувати структуру твору, його тональний план, палітру прийомів музичної виразності, аргументувати належність Фантазії М. Стецюна дійсно до оптимістичного мистецтва.

Фантазія на тему М. Лонга для альту і камерного оркестру створена в 2001 р. і присвячена відомому музиканту-альтисту, педагогу, керівнику Камерного ор-

кестру Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, заслуженому діячу мистецтв України, професору Сурену Гарніковичу Кочаряну.

В ХХ ст. відбулося відродження альтя як солюючого інструменту, ХХІ ст. відкрило нові можливості його використання. Зокрема, М. Стецюн відкидає звичне для минулого сторіччя трактування цього інструменту як виразника печалі і скорботи. У його Фантазії партію альтя забарвлено в яскраві оптимістичні фарби. Увагу композитора привернув особливий тембр інструменту, що нагадує звучання скрипки і віолончелі, а також – теплий тембр людського голосу. «Власне, чому альт повинен сумувати?» – не приховує свого подиву автор. І дійсно, цей інструмент може «говорити» своїм грудним соковитим тоном на різні теми – сумні і веселі, песимістичні і оптимістичні. М. Стецюн відкидає звичний «ярилик», котрий за довгі роки немовби приріс до альтя. І спроба композитора трактувати альт не як «інструмент печалі», а як «інструмент оптимізму», на наш погляд, завершилася успіхом. Оптимістичний настрій твору знаходиться у єдиному руслі зі світосприйняттям автора. «Позитивний погляд на життя декому здається недосяжним, – помічає Микола Стецюн. – Проте, той, хто його опанував, переконаний, що тільки так і варто жити»¹.

Ми згодні з цією сентенцією композитора. Світ багатогранний: у ньому є добро і зло, плюс та мінус, день і ніч. Фантазія М. Стецюна також є неоднозначною за настроєм, в ній міститься чимало контрастів, адже без них неможливо створити значний повноцінний твір.

Жанр фантазії був вибраний автором не випадково, оскільки він надавав можливість висловлюватися поза суворими формами, що стали вже надбанням історії музичного мистецтва. У ХІХ – ХХ ст. на зміну класичним канонам з'явилися вільні форми, що затвердились та набули розвитку в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. Втім, жанр фантазії має старовинні витоки у західноєвропейській інструментальній музиці й сягає корінням в ХVІ ст. Відмова від суворих канонів та своєрідна комбінація структурних і змістовних «складових» твору – визначальні риси жанру, початком якого вважається імпровізація, тобто, вільне викладення матеріалу.

Якщо раніше жанр фантазії асоціювався з порушенням голосоведіння, функціональної гармонії, метроритму, формоутворення, вирізнявся великою кількістю хроматизмів, а також – відхиленням від загальноприйнятих образно-змістовних норм, то в ХХ ст. звернення композиторів до цього жанру обумовлене створенням індивідуальної, імпровізаційної форми з тенденцією до наскрізного розвитку. Доречно згадати, що в ХІХ – ХХ ст. термін «фантазія» використовувався

1 З особистої розмови автора статті з композитором.

для позначення твору, заснованого на запозиченому тематизмі. Обрана об'єктом дослідження Фантазія на тему сучасного американського автора М. Лонга для альту і камерного оркестру М. Стецюна входить до вказаної групи творів. Вибір виконавського складу – альт у супроводі камерного оркестру (струнно-смичкові і арфа) – вказує на концертну природу Фантазії.

Фантазія М. Стецюна має складу варіаційну структуру. В ній позначені п'ять самостійних завершених «варіацій» (або епізодів), об'єднаних ідеєю танцювальності, що ріднить цей твір із сюїтою. Зокрема, достатньо розмірений, спокійний виклад теми в темпі *Moderato* відповідає Алеманді; рухливий вальс («варіація № 2») – Куранті; ліричний наспів, забарвлений українським національним колоритом («варіація № 3»), посідає місце повільної Сарабанди, проте, риси пісенності дозволяють провести аналогію і з сюїтною Арією; остання ж частина («варіація № 5») – *Allegretto* – виконує функцію Жиги. Зв'язок із старовинними формами посилює й наявність поліфонії («варіація № 4») – *Fugato*. Отже, не викликає сумніву орієнтованість композитора на жанр танцювальної сюїти. Разом із тим, принцип розвитку теми свідчить також про зв'язок із жанром варіацій.

У той же час, наскрізна драматургія твору нагадує про сонатність. Наприклад, репрезентацію теми – *Moderato* – можна розцінювати як свосрідний вступ, в якому експонується основний тематичний матеріал. «Варіація № 2» (вальсова) і № 3 (орієнтальна) відповідають функціям головної і побічної партій сонатного *Allegro*, *Fugato* – розробці, а *Allegretto* («варіація» № 5) – динамічній репризи. Велика каденція соліста та її розташування перед останньою бравурною «варіацією» подовжує аналогію із сонатною формою, а особливо з її різновидом, що склався у сольному інструментальному концерті. На присутність рис концертності, окрім іншого, вказує і використання принципу почергового викладення тематичного матеріалу солістом і оркестром. Таким чином, Фантазія М. Стецюна акумулювала в собі форми сюїтності, варіаційності, концертності і сонатності. Змішення елементів різних музичних форм є характерною рисою творчості композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Тональний план «варіацій» (епізодів) Фантазії такий: ля-мінор — Ля-мажор — ля-мінор — соль-мінор — ля-мінор — До-мажор. Наявність мінорних тональностей вигідно відтіняє подальші мажорні, ніби підкреслюючи важливість останніх, ступінь загального позитивного настрою Фантазії. Апологія оптимістичного початку в творі М. Стецюна відбувається, в першу чергу, завдяки тональним метаморфозам, які зазнає тема М. Лонга, та її переконливому ствердженню в До-мажорі замість вихідного ля-мінору.

Прикладом «мистецтва оптимізму» у Фантазії є, зокрема, тональна драматургія епізоду *Moderato*, що містить в собі ідею руху від мінору до мажору, від мороку до світла. Та ж сама тенденція виразно позначена у розвитку наступних «варіацій». Ліричним центром є епізод українського наспіву. Невипадково композитор використовує соль-мінор, за яким історично закріпилося значення тональності ліричної. Окрім цього, вказана тональність є міornoю домінантою До-мажору (Фінал), котрий затверджує оптимістичну сутність опусу. Повільну частину оточують ля-мінорні розділи твору. Крайні епізоди – мажорні. Складається система кільцевих арок, що скріплює форму. Відокремлюється й початок твору – ля-мінор, він повторюється потім двічі і набуває рис своєрідного рефрену.

Кожна з «варіацій» (епізодів) зазнає нових модифікацій завдяки засобам варіювання. Це – і переважання фактурного та фігураційного методів («варіація № 1»), і характерний вальс («варіація № 2»), і жанровість («варіація № 3»), і поліфонічність («варіація № 4»).

Фантазія М. Стеціона відкривається проведенням теми М. Лонга, якій передуює невеликий (лише чотири такти) оркестровий вступ. Вишуканість йому додає мелодичний ля-мінор, забарвлений легким смутком, котрий плавно переходить в меланхолічну задумливість. Гармонічна мова супроводу поступово ускладнюється. На тонічний тризвук в партіях альтів і віолончелей накладаються звуки домінантового і субдомінантового (II щабель) септакордів, їх обрамляє нонаккорд шостого щабля (VI_9^{+1+9}), що лунає в партіях перших і других скрипок. Не дивлячись на помірний темп *Moderato*, терпкі гармонії додають музиці нестійкого, польотного руху, підкреслений вальсовою ритмічною пульсацією (розмір $\frac{3}{4}$) і динамікою *tr*.

У першому проведенні теми основна тональність (ля-мінор) з'являється не відразу, а лише в третьому такті. До неї веде така гармонічна послідовність: $IV_7 - II_{3/6} - V_9^{+3} - V_7^{+3} - I$. Лаконічний чотиритактовий оркестровий вступ стисло експонує гармонічний план першого речення головної теми.

На початку другого речення теми тоніка, що з'являється після домінантового співзвуччя, не закріплюється, а повертається в останньому такті у вигляді нонакорда з пропущеною септимою: $V_{3/4} - II_{3/3} - V_7 - I_9$, у зв'язку з чим створюється відчуття безперервності розвитку теми. Її мелодичний малюнок обкреслює дві хвили досягнення вершини. Перша приводить до тоніки, яка сприяє невеликому спаду напрути. Нова, більш стрімка, хвиля розвитку починається з другого проведення теми і також досягає ля-мінору. Проте, замість подальшого спаду, рух спрямовується вгору. Мотивний розвиток матеріалу має в своїй основі круговий рух. Велика кількість хроматизмів і обігравання інтонації збільшеної секунди до-

дають мелодії вишуканості та легкого орієнтального колориту.

На кульмінації цього проведення теми (ц. 2) з'являється низхідна секвенція, побудована на жалісних секундових інтонаціях. Гармонічний план стає більш насиченим: V — V — IV — III₇ — VI — IV₇⁺¹ — VI₇ — VI — V — II₉⁺⁵ — V. Затяжне перебування у сфері субдомінанти і домінанти надає додаткової напруги. Слухач перебуває в очікуванні нової появи теми, але в іншому емоційному ключі.

Відзначимо, що функція оркестру в аналізованому розділі зводиться до чуйного акомпанементу виразній темі альтя.

Друге проведення головної теми (ц. 3) є, по суті, розвиваючою репрізою. Рівномірна пульсація супроводу полегшується за рахунок більшої прозорості фактури і спаду динаміки до *piano*. Тема варіюється і з'являється в стислому вигляді (8 тактів замість 10-ти). Упевнено (ремарка *ad libitum*) вклинюються каденційні обороти альтя, який вступає в діалог з оркестром. Після деякого уповільнення руху і спаду звучності в партіях віолончелей і контрабасів, в Ля-мажорі, виникає видозмінений елемент теми (*pizzicato*), що повертає темп *Moderato*. Отже, інтонації мотиву секвенції в кульмінації (ц. 3) є передвісником другого, дещо зміненого проведення теми («варіація № 1»).

У «варіації № 1» тема з'являється в партії соліста (ц. 4) і набуває теплішого і світлішого забарвлення. Її проведення підкреслено зміною колориту ладу (Ля-мажор замість ля-мінору). Відбувається ущільнення фактури за рахунок використання подвійних нот у соліста; це, у свою чергу, призводить до ускладнення технічної сторони варіації.

Нова секвенція, побудована на початковому елементі теми, зазнає активного варіаційного розвитку, внаслідок чого первинні 8 тактів розростаються до 33-х. Автор вибудовує форму двочастинного періоду (8+8 тактів), неодноразово проводячи секвентний мотив з різними змінами. Початок наступного епізоду відмічений поверненням основної тональності – ля-мінор, зміною темпу – *Tempo di valso* – і динаміки – *f*. Після невеликого оркестрового вступу у соліста з'являється тема-вальс (друга «варіація», ц. 6), побудована на інтонаціях перших тактів теми Фантазії. Вальсовість, з нарочито різкою акцентуацією других долей в оркестрі, підкреслює її пристрасну танцювальну сутність. Надалі фактура вальсу полегшується завдяки безперервному використанню в партії супроводу прийому *pizzicato*. Тема стає більш вишуканою і нольотною, оскільки «кружляння» уривається паузами. У даному епізоді тема проводиться тричі – двічі в партії соліста і один раз – в оркестрі. Соліст приєднується до викладення теми в другому реченні, розцвічуючи його віртуозними фігураціями. Поступово динаміка спадає, і звучання завмирає на ферматі, завершуючи перший розділ Фантазії.

Отже, проаналізований фрагмент має завершену структуру – просту тричастинну форму з кодою. Очевидна також наявність векторної драматургії, направленої до кінця епізоду.

Реприза (ц. 9) будується на діалозі альтя, виконуючого соло, з арфою, кульмінацією якого є самозабутнє «кружляння» теми в партії альтя майже без участі оркестру. Це – своєрідна кода розділу. І знов, як і в першому епізоді, рух поступово заспокоюється. Нескінченне «кружляння» починає уриватися. Коротким зльотам альтя відповідають низхідні фрази скрипок, і, врешті-решт, тема, котра звучить в партії соліста, завмирає, зникає, розчинившись в гармонії, що «розповзається», плавно підводить до тональності наступного епізоду – соль-мінору.

У третій «варіації» Фантазії – *Moderato* (ц. 11) – композитор розкриває іншу сторону теми. На перший план виходить її український національний колорит. Основними якостями його виступають характерність, специфічність відтворюваного в музиці національного забарвлення і ліричний настрій. На тлі трепетного оркестрового тремоло звучить самотній стилізований український наспів соліста, його задушевність підкреслена авторською ремаркою *dolce*. Розвиток поступово динамізується та приводить до невеликої кульмінації *f* (ц. 12), заснованої на мотивах другого речення теми М. Лонга. В середині цієї варіації, побудованої в простій тричастинній формі, знов лунає вальсовий епізод – *roco piu mosso*, – відокремлений від попереднього паузами (ц. 13). Партія альтя повертає просвітлене «кружляння», що панувало в другій «варіації», але вальсовість виявляється також і в контурі «кроків» секвенції (мі — ре — фа).

Функцію оркестрової партії мінімалізовано – гармонія лише епізодично проступає на *pizzicato*. Соло соліста прикрашає арпеджію арфи – аналогічний діалог вказаних інструментів вже зустрічався в другому епізоді Фантазії (ц. 9). Резюме, невелика чотирьохтактна побудова, завершує перше проведення теми. У другому її проведенні (ц. 14) функція оркестрових голосів активізована, перні скрипки і альти періодично вступають в діалог із солістом. Поступовий спад напруги відображений також у видозмінених кроках секвенції, яка вже не має коло, а спрямована вниз (мі — ре — до). Повернення теми наспіву з яскраво вираженими українськими національними інтонаціями (ц. 15) знаменує собою репризу розділу. Завершальна функція наголошується зміною оркестрової фактури, її ущільненням. Розвиток теми в оркестрі досягає кульмінації, на гребні якої в партії альтя, немов післямова (на *sub. p.*), востаннє самотньо звучить український наспів.

Новий епізод (ц. 17; «варіація № 4») – *Fugato* – презентує основну тональність Фантазії – ля-мінор. У *Fugato* автор використовує видозмінений варіант перших чо-

тирьох тактів теми твору. Спочатку вона звучить у виконуючого соло інструменту, а потім – в партії других скрипок, в тональності домінанти. Це – змістовний центр всієї Фантазії. Друге проведення теми затверджує її оптимістичний характер пануючим в ньому Соль-мажором. Він царює на початку невеликої інтермедії (низхідна секвенція, що обіграє завершальну інтонацію теми). У третьому ж проведенні теми першими скрипками (вона дублюється в нижню терцію в партіях соліста і альтів), мажор знову поступається місцем ля-мінору.

У другій інтермедії, побудованій на розробці первинної ритмічної інтонації теми, задіяні вже всі учасники ансамблю виконавців. Соліст виступає як частина оркестрової групи альтів в старовинних традиціях *concerto grosso*. Проте, починаючи з ц. 19, його партія індивідуалізується і ускладнюється технічно – елементи теми звучать в акордовому викладенні. Оркестрові ж голоси поступово набувають функції гармонічного супроводу. З дев'ятого такту (ц. 19) повертається поліфонічна фактура: елементам теми у скрипок контрапунктує ансамбль соліста і віолончелей, а потім, вже без соліста, в контрапункті беруть участь ансамбль других скрипок з арфою, яким протистоїть група перших скрипок, альтів і віолончелей. З ц. 20 розробка теми цілком переноситься в оркестр. Її розвиток завершується кульмінацією на остинатному повторенні ключової ритмічної фігури теми в ля-мінорі. Партія соліста індивідуалізується насиченням віртуозними труднощами – трелями, пасажами, подвійними нотами, тріолями, гліссандо. Цілком очевидно, що появу великої каденції соліста на кульмінації, у фіналі *Fugato*, повністю виправдано з драматургічної точки зору. Імпровізаційний характер каденції сиріє розкриття виконавської майстерності соліста. Це – найяскравіший фрагмент сольної партії. Каденція, побудована на вільній розробці тематичних мотивів, розміщена в переломному, найбільш напруженому епізоді музичного твору. Дійшовши кульмінаційної напруги, вона модулює в До-мажор, тим самим підтверджуючи оптимістичну спрямованість всієї Фантазії.

Завершальний епізод – *Allegretto* – («варіація № 5») вже остаточно закріплює тональність До-мажор, підкреслену зміною метроритму – 6/8. Вальсовість зникає, на перший план виходять жанрові ознаки інших танців – сициліани і жиги.

Появі теми передують розгорнений (порівняно з попередніми епізодами твору) оркестровий вступ – 8 тактів. У викладенні теми танцю присутні риси традиційної для класичних концертів подвійної експозиції: спочатку вона звучить у соліста (ц. 21), а потім – в оркестрі (ц. 22). Проте, тема в оркестрі лунає не повністю, її підхоплює альт і активно розвиває. Віртуозне розгортання поступово динамізується, і в кульмінації приводить до появи нової, енергійної і ритмічно гострої танцювальної теми, що помножує жанровий колорит фінального епізоду, (ц. 23, *espressivo*). Це –

варіація теми з ліричного епізоду Фантазії (ц. 13, *piu mosso*). В її основі – остинатне повторення першої інтонації основної теми Фантазії.

У репризі (*Allegretto*) тема набуває рис блискучої скерцозності. У вихор танцю поступово залучається весь оркестр, включаючи арфу (ц. 27), який до цих пір не доручалося розгорнутих тематичних проведень.

Таким чином, веселий настрій, оптимістичний погляд на навколишній світ Миколи Стецюна перемагають сумні ностальгічні почуття, які були закладені в оригінальній темі М. Лонга. Отже, в структурі Фантазії М. Стецюна на макрорівні переплітаються риси різних форм і жанрів, що є характерним для музики ХХ – початку ХХІ ст. у цілому. Втім, перевагу автор, все ж таки, віддає вільним варіаціям, а квадратність побудов долає загальним спрямуванням розвитку драматургії до фіналу.

Барвисті альтеровані гармонії, велика кількість хроматизмів, які використовує композитор в рамках тональності і функціональної гармонії, максимально розкривають дивовижні перевтілення образного змісту теми. Включення автором в Фантазію стилізованого українського наспіву демонструє не тільки прихильність митця до рідного фольклору, але й його високу майстерність – оригінальне та переконливе співставлення і поєднання таких різних за інтонаціями тем.

Акцентуючи увагу на виразності альтя, композитор вельми вдало репрезентує діалог соліста і оркестру: зводить до мінімуму акомпанемент супроводу, коли альт веде тематичний матеріал; висуває на перший план яскраву віртуозність соліста у каденції, на кульмінаціях; диференціює багаті темброві можливості оркестрових груп та соліста; використовує звучання оркестру *tutti* при затвердженні оптимістичної образності цього опусу.

Фантазія М. Стецюна на тему М. Лонга захоплює вільним польотом авторської думки і слухається на єдиному диханні. Звернений до широкої аудиторії, твір сірляє процесу популяризації альтя, який завдяки новаторству композитора розкрив чергову грань своїх художніх можливостей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. Асаф'єв. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1971. — 375 с. : нот. ил.
2. Евдокимова Ю. Учебник полифонии [Текст] / Ю. Евдокимова. — М. : Музыка, 2000. — Вып. 1. — 158 с.
3. Мазель Л. Строение музыкальных произведений [Текст] : [учебное пособие для муз. вузов] / Л. Мазель. — 3-е изд. — М. : Музыка, 1986. — 527 [1] с. : нот. ил.

УДК 78.071 Г

Микола Давидов

СТИЛЬНІСТЬ ГРИ ЯК КРИТЕРІЙ ВИКОНАВСТВА

Статтю присвячено актуальній проблемі колективної оцінки членами журі музично-виконавського процесу з урахуванням основних параметрів технології виконавського мистецтва.

Николай Давыдов. Стыльность игры как критерий исполнительства. Стаття посвящена актуальной проблеме коллективной оценки членами жюри музыкально-исполнительского процесса с учётом основных параметров технологии исполнительского искусства.

Mykola Davydov. The styleness of the playing as the criterion of performing. The article is devoted to important nowadays problem of collective evaluation by musical adjudicators of performing process taking into account main characteristics of technology of performing art.

ІДЕАЛ ВИКОНАВЦЯ

Названа тема продиктована усією виконавською – як педагогічною, так і концертною – музичною практикою. Її актуальність менш болісна в середовищі окремих, замкнених педагогічних колективів, де утворені певні критерії мистецьких одностудійців, зорієнтованих на усталені норми даної школи. Тут можна говорити про можливість удосконалення цих норм на базі загального розвитку виконавства та його науково-теоретичного, методологічного обґрунтування.

Що ж до оцінювання музичного виконавства колективами, зокрема конкурсних комісій, з представництвом у складах журі різних шкіл і напрямків, а, особливо, коли їхні теоретичні рівні в окремих випадках недостатні, то виникає необхідність у попередніх установчих рекомендаціях голів таких комісій, якщо дійсно існує благородне бажання, щоб конкурс оцінювався на належному професійному рівні, тобто, як кажуть, *чесно*.

Відомо, що до журі звичайно запрошуються найвидатніші виконавці, педагоги із солідним досвідом і оригінальними музично-естетичними уподобаннями як щодо оцінювання якості представлених конкурсантими програм, музики, так і щодо майстерності та інтерпретації при її виконанні.

Але усі вони за своїми уподобаннями різні. І саме тому бажаний настановчий момент з боку, принаймні, головуючого, метою якого має стати об'єднання колективної уваги навколо певних показників, що характеризують «комплекс вундеркінда» (К. Мартинсен), тобто, *ідеал* найкращого виконавця серед конкурсантів.

Сучасний рівень зразкового виконавства та його теоретичного обґрунтування

у фаховій науково-методичній літературі дає підстави для визначення комплексу складових *ідеального образу* виконавця, що й становить основну мету даної розвідки.

Щодо принципу гри баяністів (акордеоністів) умовно можна розподілити на таких, що переважно грають «*від клавіатури*» (Б. Асаф'єв) і тих, хто грає «*від інтонації*». На струнних музичних інструментах, де атака звука визначається прямою дією на струну (смичком, плектром, нігтем чи молоточком), це не так суттєво і, мабуть саме тому, у відповідній методичній літературі, що розвивалась раніше баянної, така проблема не виникала.

Баян же сконструйовано за принципом механічного поєднання двох окремих частин – клавіатури і міха, що потребує надзвичайно вишуканої злитості міхо-пальцевих музично-ігрових рухів, без чого механічність органіки інструмента домінує над смисловою проінтонованістю виконуваного твору.

Це не дуже помітно при майстерному виконанні музичних творів, заснованих на однотипній фактурі токатного чи віртуозного характеру. Конкурсна програма, побудована переважно на таких творах, може викликати вельми позитивне цілісне враження про виконавця у члена журі, який не враховує загальноприйнятих вимог щодо *стильового розмаїття* і належної *інтелектуально-художньої складності* конкурсної програми, що її метою має бути виявлення рівня образного мислення музиканта щодо якості всебічного виконавського інтонування. Останнє пов'язано зі *стильовими особливостями інтерпретації* різних музичних творів, органічним проявом якої є *стильність гри*.

Питанням інтерпретації творів різних стилів присвячено чимало науково-методичної літератури у різних сферах музичного виконавства. Проблема ж *стильності гри* на баяні нами ставиться *вперше*. Теоретичні основи для її розкриття вже розроблено у фаховій науково-методичній літературі. **Метою** нашої розвідки є обґрунтування критеріїв оцінювання виконавства баяністів у навчальному процесі та на концертній естраді, і, особливо, під час проведення конкурсних змагань, у яких порівнюються не лише окремі виконавці, а й школи, які вони представляють.

Певна *стильність гри* виконавця обумовлена якостями його вже сформованої особистості. Тому перед членами журі постає завдання виявити серед учасників конкурсу своєрідний *ідеал* виконавця – найбільш яскраву особистість, яка має власне обличчя інтерпретатора, музиканта-художника, котрий всебічно володіє виконавською майстерністю у відповідності з найвищими сучасними критеріями. Вже поява яскравого конкурсанта на сцені – вільність, невимушеність ходи,

природність і доцільність жестів, міміки в процесі гри, – характеризує його поведінкові якості: внутрішню зібраність, психологічну контактність з аудиторією слухачів.

З метою покращення методики виявлення талановитої молоді, визначення рівня її володіння найсучаснішими технологіями музично-виконавського мистецтва пропонуємо такий *системний підхід* до вирішення даної проблеми.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ

Стильність гри – в узагальненому значенні – це володіння цілісним комплексом виконавської майстерності, що включає п'ять основних мобільних виконавських виражальних засобів.

1. *Динаміка* в її двох основних показниках напруги – як засіб одухотворення музичного процесу через нюансування гучністю і як така, що досягається різноманітними *композиторськими* засобами (ладогармонічним тяжінням, метроритмом, інструментовкою, фактурою, контрапунктом тощо) та реалізується у виконавстві.

2. *Азотіка* як організуюче начало виконавського процесу у визначенні темпоритму та його творчо-оперативної інтерпретаційної модифікації під час виконання музичного твору.

3. *Артикуляція* музично-виконавської риторики, покликана забезпечувати *конкретизацію* виразного виконавського вимовлення звуків та їх логічного поєднання.

4. *Штрихова техніка* як засіб створення *характеру* мелодичних ліній та вертикальних гармонічних сполучень.

5. *Темброва експресія* як засіб загального художнього «офарбовування» логічного процесу або загальної звучності виконуваного музичного твору.

Комплексне застосування названих факторів у виконавському втіленні композиторського задуму плюс майстерність інтерпретації, артистизм, театралізація представлення музичного твору перед слухачькою аудиторією дає підстави для наукового визначення поняття «*стильність гри*» в найбільш широкому значенні.

Стильність гри у вузькому розумінні – це *аналогічність технологічних засобів* у повторюваному музичному матеріалі при максимальній досконалості володіння прийомами виконавського звуковимовлення.

Зупинимось на окремих факторах, що характеризують теоретичний аспект *стильності гри*.

А). Логіка виконавського мікро-макроструктурного інтонування.

Це поняття ми розуміємо як осмисленість виконавського нюансування,

відповідність логіки виконавських намірів та дій мікроструктурній логіці мелодичних ліній. Виконавські уявлення про технічні засоби і прийоми розкриття музичного змісту розглядаються тут як адекватні логічній будові структури музичного твору. Оволодіння майстерністю мікро-макроструктурного інтонування є першоджерелом і рушійним стимулом у вихованні професійної виконавської культури молодого музиканта.

Логіці написаної музичної структури повинна відповідати логіка музично-ігрових рухів виконавця. Сполучною ланкою між нотним текстом і його звучанням є виконавське бачення мелодичної мікроструктури. Його специфіка полягає в тому, що мікроструктурні форми мелодики в уявленні виконавця постають як формули технічного втілення авторського тексту. Художня доцільність дій баяніста визначається мірою набуття елементарних навичок звуковимовлення синтаксичних форм: передікта, ікта та післяікта, відповідно з логікою мелодичної структури, тобто її ямбічний (передікт) та опорний хорейчний (ікт-післяікт) логіці мотивів, фраз, речень. Елементарні формули вимовлення мелодичних мікроструктур складають *основу* виконавського вимовлення більш складних побудов, аж до цілісного втілення музичного твору. Тому поняття ікт, передікт, післяікт ми трактуємо не тільки у вузькомотивному, інтервальному значенні, а й широко – як ямбічні передіктові побудови (передікт), як стверджуючі (ікт) та післяіктові дії, які підсумовують, пов'язують, розвивають (післяікт) музичну думку.

Повторюваними елементами мелодичної мікроструктури тут є: м'якість атаки ямбічних передіктів; тиша, спокій початкових звучань, що змінюється прогресуючим наростанням гучності перед влиттям у опорну точку (ікт); точна визначеність (доцільно м'яка, або тверда, коротка, чи тривала) опорної точки (ікта); раптовість чи поступовість спаду гучності післяікту; міжмотивна звучна тиша як фактор збереження безперервності розвитку музичної думки; паралель міжмотивної мінімальної та доцільно максимальної звучності на стику передікта з іктом як фактор забезпечення вертикальної звучної динамічної перспективи. Майстерність, з якою баяніст відтворює ці *повторювання*, визначає *стильність гри* в процесі смислового інтонування лінійної мелодичної мікроструктури музичного твору.

Б). *Приховане багатоголосся*, що стимулює застосування низки артикуляційних, штрихових, агогічних, динамічних виконавських засобів. *Повторюваними* елементами тут є різноманітні структурні елементи цілісної мелодії – інтонації, мотиви, фрази, що утворюють певні різномасштабні характеристичні переривчасті лінії.

Художньо доцільна адекватність застосування виконавських прийомів у

відтворенні *повторюваних* характеристик скритих голосів потребує відповідної *стильності гри*.

В). *Фонічність вертикальної звучності* – один із способів виконавського відтворення прозорості фактури музичного твору, якому ще не приділено належної уваги у баянно-акордеонній методичній літературі. Однак, специфіка цього музичного інструментарію спонукає до особливої уваги щодо віднайдення засобів і прийомів для: а) виділення основного рельєфу крайніх голосів (нижнього басового і верхнього ведучого); б) відчуття тиші в цезурах поміж фразами і в паузах; в) динамічного відлуння гучності допоміжних і другорядних голосів; г) творчої модифікації, динамічного співставлення художньої значущості компонентів фактури, голосів у процесі драматургічного розвитку музичного твору. Маємо на увазі, що на струнних інструментах фонічність природна, а на баяні-акордеоні вона створюється штучно.

Стильність гри тут проявляється в інтерпретаторській *мудрості*, художній доцільності виконавського оперування: перше – співвіднесенням головних і допоміжних компонентів фактури на початку їх викладу; друге – вирівнюванням їх значущості в процесі подальшого розвитку; третє – «зміною ролей» (другорядне виводиться на перший план звучання); четверте – цілісно-акустичною «оркестровою» звучністю вертикалі в кульмінаційних – «туттійних» епізодах тощо.

Г). *Абрисність* виконавського відтворення інтонаційно-фактурних комплексів, що одухотворяє логіку діалогічності елементів музичної форми, яким притаманний принцип прогресуючого масштабного укрупнення в процесі розвитку драматургії твору: від окремих інтонацій, мотивів, фраз, – до розгорнутих епізодів і цілісних художньо довершених його частин.

Стильність гри тут проявляється в попереджувальному характері слухомоторних уявлень і дій виконавця, у їх інтерпретаторській визначеності та відповідності художній сутності композиторського задуму.

Д). *Введення нових засобів* музичної виразності або мобільних виконавських засобів (зміна темпу, фактури, контраст динамічної напруги, почастішання ритморуху тощо). *Стильність гри* у виконавському відтворенні контрастів при введенні нових засобів музичної виразності полягає у дотримуванні принципу *економності*: *одиночного, поступового* введення нових засобів. Так, при зміні темпу або почастішанні ритморуху чи контрастному наповненні фактури не бажано форсувати гучність звуку; при співставленні динаміки послаблюється піано перед форте і, навпаки, враження контрасту гучності підкреслюється, якщо форте попереднього епізоду посилюється.

Е). Композиційна ритмоінтонаційна будова твору та «мобільні» виконавські засоби. Стильність гри тут проявляється, наприклад, у відчутній дійовості темпоторитмічної організації, безперервності раллентандо в кадансах, у логічності інтонування мелодичних структур тощо при виконанні творів Й. С. Баха; у ретельній проінтонованості мотивної структури, чіткості артикуляційно-штрихових ліній, вишуканості динамічних відтінків у творах В. А. Моцарта; поривчастості, динамічності у творах Н. Паганіні; у вишуканій рубатності, співучості в творах Ф. Шопена, у виявленні глибокого психологізму мелодики П. І. Чайковського; у відкритості почуттів, імпровізаційності при виконанні творів, заснованих на народному мелосі і т. ін.

ТЕХНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Комплексне застосування конкретних прийомів стильної гри втілюється у ритмодинаміці цілісного виконавського інтонування, що включає 12 основних позицій, опублікованих раніше. В контексті даної теми повторюємо їх у стислому викладі.

1. Співнапруження (термін Б. Асаф'єва) вертикальної і горизонтальної динаміки.

Мірою опірності метричних долей, що визначається на баяні художньо доцільним характером атакування звука, зумовлюється адекватність процесуальної напруги зв'язуючих елементів мелодичної структури, або їх фонічного контрасту, по відношенню до проінтонованої динаміки опірного тону. Технічно майстерне повторювання цих співвідношень у аналогічному структурному матеріалі відповідно з логікою драматургічного розгортання музичного твору становить внутрішню ритмодинаміку виконавського міхо-пальцевого процесу-дії. Отже, створювана адекватність вертикальної і процесуальної динаміки є показником стильності гри баяніста.

2. Неадекватність темпоритму і динаміки в процесі виконавського відтворення мелодичної структури.

Відомо, що провідним чинником композиторського мислення в музиці традиційного спрямування, заснованій на лінеарності мелодичної структури, є інтонаційно-висотний, ладовий рух тонів, викладених у певній логічній ритмоінтонаційній послідовності. В ньому закладена смислова сутність не тільки текстового, а й підтекстового значень композиторського мислення.

Делікатність виразного втілення логіки композиторського мислення спостерігається тоді, коли виконавець бачить першочерговість авторської думки, стримуючи прояв власних емоцій. На ґрунті слухо-моторних уявлень та динаміки емоцій виконавця виникає ефект відставання гучно-динамічної напруги відносно розгортання темпоритму лінеарної структури при *крецендо* і попередження її спаду

при димінуендо. У вертикальній динаміці при інтонуванні акордових комплексів ця делікатність проявляється в тому, що виконавець мислить, в першу чергу, функціонально, темброво, хорально, а лише за цим – динамічно, акцентно тощо. Це й становить *стильність гри*.

3. *Пульс вісімки* як засіб гармонізації динамічної напруги різномасштабних тривалостей по вертикалі шляхом організації їх темпоритмічного співвідношення.

Пульс вісімки ми розглядаємо як своєрідний спосіб слухо-моторного контролю точності шістнадцятих як напруги, створюваної почастішанням ритморуху, а також контролю міри динамічної напруги, що посилюється масою тривалостей більшого масштабу: четвертей, в яких міститься по дві вісімки, та половинних з чотирма вісімками в кожній.

Крім того, відмічаємо, що пульс вісімки сприяє формуванню природності функціонування м'язової системи при набутті музично-ігрових навичок; відчуття позиційної контактності рук виконавця з клавіатурою, а відтак – стабільності безперервної гри.

Результатом пульсу вісімки як вертикального впливу на звучання баяна є ритмодинамічний ефект тонічності і густоти тембру, отже – специфічного *баянного туше*, сповненого вертикальної тембровості, що й складає певну *стильність гри*.

4. *Стабільність лінійної ритмодинаміки штриха* (внутрішньої ритміки артикуляційного засобу) – характеризуючий фактор мелодичного руху (як повільного, так і швидкого).

Маячи співучу природу звука, баян, разом з тим, відзначається надзвичайною яскравістю артикуляційно-штрихових засобів-ефектів: чіткістю стакато, легкістю леджієро, а також м'якістю деташе, ударністю маркато, різкістю сфорцандо.

Майстерно виконана лінія кожного з названих штрихів створює інтерпретаційно визначений характер певним чином інтонованої мелодичної лінії, тобто точно визначену *ритмодинаміку мелодичної лінії*.

Коли виконавець досягає точності ритмодинаміки в стакатності, портаментності, однакової міри нашиву сусідніх тонів у легатисимо, однакової точності атаки кожного тону на тлі легкої зв'язності в леджієро, або однакової активності маркатної лінії і т. ін., то створюється і точно визначений характер мелодії, тобто так звана *внутрішня ритміка* характеризуючого інтонування мелодичної лінії, де повторюваність – це темпоритм, а міра звукової маси – це динаміка напруги звучання. Недосконалість майстерності в штриховій лінійності порушує єдність заданого характеру мелодичної лінії.

Слухо-моторний контроль внутрішньої ритміки штриха опосередковано

сприяє також формуванню ритмічної чутливості виконавця.

Отже, стабільність лінійної ритмодинаміки штриха, так само, як і попередні фактори, є показником *стильності гри*.

5. *Ритмодинаміка фонічної глибини* акустичного відтворення багатокомпонентної фактури на баяні.

Фонічна перспектива звучання музичного твору, як уже згадувалось, повинна мати кілька шарів. Головним переважно є рельєф крайніх голосів – нижнього басового і верхнього, ведучого, інколи розташованого в середині фактурного комплексу; далі – звучання зв'язуючих, допоміжних інтонацій, гармонічного супроводу, тиша в паузах і цезурах, поміжмотивна звучна тиша.

Така багатоскладова фонічна ієрархія являє собою певним чином організовану ритмодинаміку в озвучуванні багат шарової чи поліфонічної, чи гомофонної фактури, що потребує відповідно визначеної ритмодинаміки усіх виконавських засобів інтонування: артикуляційного, штрихового, гучно-динамічного, тембрового. У даному контексті виділимо динаміку двох основних рівнів, що зустрічаються у виконанні мелодичної структури, а саме: *міжмотивну мінімальність звучності*, що забезпечує безперервність музичної думки на стику мотивів, фраз, і протилежну *напругу відносно максимальної звучності*, притаманну завершенню передіктового мотиву (назвемо це *динамічною домінантністю*) на іктовій опорі. Паралельну повторюваність цих протилежних динамічних рельєфів у виконавстві ми розглядаємо як основний стрижень ієрархії *цілісної ритмодинаміки* у інтонаційно виразному відтворенні багатокомпонентної фактури на баяні, а, отже, і як показник *стильності гри*.

6. *Ритмодинаміка акцентуації*.

Музика як лінійно-процесуальне мистецтво ставить виконавця-баяніста перед необхідністю й відповідного технічного мислення, а саме, застосування виражальних засобів переважно на *мелодійній*, а не на ударній основі. Адже удар за своєю інтонаційною суттю суперечить процесуальній лінійності і тому зупиняє її рух, а проспіваність тонів, мотивів, фраз імпує саме мелодійній природі музики як мистецтва, що розгортається у часі. Цьому відповідає і співуча природа баянного звука як провідна риса його органіки. Її треба коректно застосовувати в акцентуації як «агогічний» аспект останньої.

Агогічна акцентуація, як така, що відображає лінійну природу музики, невід'ємна від *метричних* опор. В її основі, в першу чергу, має бути присуття більша проспіваність тону, і часто цього *агогічного* засобу буває досить для коректного, художньо доцільного виділення опорного тону, без втручання гучної динаміки (що також не виключено в залежності від змісту музики та інтерпретаторських намірів, тем-

пераменту виконавця у виділенні інших тонів). На слабких долях, у синкопованих ритмомалюнках, у характеризуючій акцентуації на перший план часто виводиться різкість гучної динаміки як результат ривків міху, хоча й тут переважно бажаним є елемент *агогічності*, тобто *простіваності* акцентованих тонів, особливо в синкопованій ритміці.

Отже, застосування *агогічно-гучного* акцентування на баяні потребує від виконавця відчуття художньої міри, смаку і відповідної майстерності володіння артикуляційними звуковиражальними інтонаційними засобами баяна і характеризує *стильність його гри*.

7. Ритмодинаміка штрихового контрасту.

Витримуваний звук або мелодія, виконувана на баяні (акордеоні) легато – легатисимо, завжди має безперервну наповненість, плинність при найвишуканішому нюансуванні. Поєднання двох і більше голосів легато у різних регістрах, на різних клавіатурах часто потребує застосування різних штрихів, тобто – *своєрідної ритмодинаміки штрихового контрасту*.

Все, що на баяні зв'язується, – інтенсивно мелодизується. В той же час, супутні голосові лінії часто не потребують підкресленого мелодизування, яке може безпідставно виділити такий голос. В зв'язку з цим, слід розширити уявлення учня щодо функції стакатності, яка може виконувати роль не тільки відповідно характеризуючої лінії, а й розглядатись як засіб *артикуляційно-штрихового контрасту* по відношенню до витримуваних тонів або голосів, виконуваних легато. Отже, *ритмодинаміка штрихового контрасту* покликана підкреслювати художню значущість *мелодизму*, з одного боку, та *характеризуючу точковість лінії* – з іншого боку, сприяючи, разом з тим, прозорості багатоголосної фактури. Володіння технікою *штрихового контрасту* характеризує виконання як *левну стильність гри*.

8. Ритмодинаміка кантиленного підтексту окремоті.

На відміну від струнних інструментів, яким притаманна природність фонічної педальності звучання, на баяні цей ефект створюється штучним прийомом – призупинкою руху міху при натиснутих клавішах. Удар по клавіші суперечить як співучій природі баяна, так і мелодійній сутності музики. Тому не тільки зв'язані та окремо витримувані тони, а й стакато має інтонуватися на баяні переважно з елементом горизонтально-співучого, а не вертикально-ударного вимовлення. Отже, найефективнішим способом рухів пальців в плані інтонування є використання природної *«хвальної»* рук – «до себе» – у поєднанні з відповідним «диханням» руху міху. При цьому враховується, що стакатність, в першу чергу, означає не стільки короткість як таку, скільки активність, раптовість атаки звука, його виразність. Що ж до короткості, то в ній має бути присутнім елемент співучої

тривалості. Тривалості раптової, короткої, але з відчуттям горизонталі: *мікрогоризонталі*, що й характеризує *стильність гри*, бо, завдяки штучній фонічності, *ритмодинаміка кантиленного підтексту в окремоті* на баяні зберігає лінійність як природну основу музичного процесу у виконавському інтонуванні.

9. *Ритмодинаміка часового масштабу в інтонуванні елементів мелодичної структури.*

Темп процесуальної активізації гучної динаміки на баяні залежить від масштабу музичної думки, вкладеної в інтонацію, мотив, фразу. Чим коротша інтонація, тим жвавішим, як правило, має бути філірування звучності. Адже *ритмодинаміка часового масштабу* в інтонуванні елементів мелодичної структури – один з провідних факторів *одухотворення* написаного нотного тексту, який також характеризує *стильність гри* баяніста.

10. *Ритмодинаміка емоційно-сислової діалогічності.*

Мікроінтонування окремих тонів, інтонацій, фраз ми розглядаємо як процес виявлення елементів цілісної структури-форми музичного твору, а їх діалогічність – як перший крок від мікро- до макроінтонування у виконавському процесі при відповідній *стильності гри*.

11. Подальше виконавське втілення драматургічного задуму музичного твору аж до діалогу крупних його розділів (експозиція – розробка – реприза у сонатній формі; співставлення версій теми – у варіаційній формі; частин у циклічній формі) характеризує *стильність гри* у відтворюванні *ритмодинаміки в макромасштабі*.

12. *Артикуляційно-штрихова ритмодинаміка.*

Серед інших засобів виконавського інтонування артикуляція чи не *найближча* за *інтонаційним осмисленням* до композиторських засобів музичної виразності – ладу, функціональної гармонії, мелодії, фактури, контрапункту, тембру.

Саме в *ритмодинаміці співнапруги артикуляційно-штрихових засобів* реалізуються смислова сутність, характер і художня значущість голосів, усіх компонентів фактури музичного твору, якщо виконавець досягає *стильності гри*, за умови майстерного володіння технічними прийомами (стрибковий рух, стакатна гра, мелодійна гра, гра леджієро, портато, портаменто, перлинна техніка, тремоло і «рикошет» міху та ін.), детально описаними у підручнику М. Давидова [5]. На *найвищу оцінку* заслуговує той виконавець, багатогранна технологічна *стильність гри* якого одухотворена творчим інтерпретаторським художньо-образним мисленням, посиленним артистичністю його спілкування зі слухачькою аудиторією.

Отже, зміст статті дає підстави для **висновку** про теоретичну обґрунтованість нової понятійної категорії «*стильність гри*» як *критерію виконавства*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асифьев Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. В. Асифьев. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики [Текст] / Л. Ауэр. — М. : Музыка, 1965. — 272 с.
3. Бирмак А. О художественной технике пианиста: Опыт психофизиологического анализа и методы работы [Текст] / А. Бирмак. — М. : Музыка, 1973. — 141 с.
4. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии) [Текст] / И. Браудо. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1973. — 198 с.
5. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) [Текст] / М. А. Давидов. — К. : Музична Україна, 2004. — 290 с. + /CD/.
6. Корыхалова Н. Интерпретация музыки [Текст] / Н. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 208 с.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога [Текст] / Г. Нейгауз. — 2-е изд. — М. : Госмузиздат, 1961. — 320 с.

УДК 78.03 : 78.071.1“79”Гайдн

Наталья Ломоносова

ЙОЗЕФ ГАЙДН И ЕГО СТИЛЬ В XX ВЕКЕ (о редакторских версиях клавирных сонат)

Статья посвящена проблемам исполнительских редакций ранних фортепианных сонат Й. Гайдна в наши дни, некоторым вопросам редактирования нотных уртекстов и издания нотных текстов авторских редакций с музыковедческими комментариями.

Наталія Ломоносова. Йозеф Гайдн та його стиль у XX сторіччі (про редакторські версії клавірних сонат). Стаття присвячена проблемам виконавських редакцій ранніх фортепіанних сонат Й. Гайдна у наші дні, питанням редагування нотних уртекстів та видання нотних текстів авторських редакцій з музикознавчими коментарями.

Nataliya Lomonosova. Joseph Haydn and his style in XX century (about performer's editions of piano sonatas). The article is devoted to problems of J. Haydn early piano sonatas performer's editions today, to some questions of editing musical urtexts and publication texts of author's editions with musicological comments.

Творчество Гайдна представляет неисчерпаемый интерес для исследователей. Вопросы его стилистического феномена открыты и на сегодняшний день: только в последние десятилетия XX в. была осуществлена публикация произведений композитора по уртекстам.

Актуальность избранной темы определяется принадлежностью её проблематики к совокупному пласту реалий художественной современности. В данной работе показывается необходимость введения ранних фортепианных сонат Гайдна в

исполнительский обиход. Редакторы существующих на сегодняшний день изданий игнорировали ранние сонаты композитора, и многие из них не были включены в сборники. Но исполнительская потребность в них существует. Тем более, что исполнение ранних сонат, которые демонстрируют пути художественного поиска композитора, имеет особую привлекательность для пианистов.

Объект исследования – творческое наследие Гайдна, **предмет** – его клавирные сонаты, написанные до 1766 г. **Цель** работы – выявить характерные для творчества венских классиков особенности преломления сонатности в данных произведениях, рассмотрев их с точки зрения неповторимости и оригинальности стиля композитора, обусловленных появлением новых средств выразительности, воздействия на слушателя, новых форм, жанров, способов организации цикла.

Конкретные **задачи** исследования таковы.

1. Анализ специфики раннего творчества Гайдна и *Сонаты № 7, Hob. XVII / D 1, D-dur*, – сочинения композитора-классика, избранного для рассмотрения в названном ракурсе.
2. Анализ существующих исполнительских редакций сонат Гайдна.

Методологическая основа исследования – интонационная концепция музыки Б. Асафьева [2] в традициях его школы в Украине (работы Е. Марковой [11] о направленности на интонационность в истории музыки, имеющие общие моменты с монографическими исследованиями творчества австрийского композитора); основные положения теории и истории исполнительства, изложенные в трудах А. Алексеева [1], Л. Баренбойма [3], Л. Гинзбурга [4], Н. Голубовской [5], А. Гольденвейзера [6], Г. Нейгауза [14]; трактовка проблемы редакции и редактирования у М. Михайлова [13], Н. Горюхиной [7], А. Меркулова [12].

Практическая ценность работы – в пригодности материалов исследования в качестве составляющей курсов истории музыки в высшей и средней специальной музыкальной школах, а также введение ранних сонат Гайдна в исполнительский репертуар.

Необходимо отметить, что все сонаты Гайдна информационно насыщены, обладают информационным смыслом, и после опубликования представляют собой самостоятельный стилистико-художественный пласт.

Ранние сонаты Гайдна представляют особую привлекательность, как для исполнителей, так и для исследователей. Они наглядно демонстрируют пути поиска композитора, творческие находки, ставшие в дальнейшем знаковыми для его стиля.

На раннем этапе творчества Гайдна волновали многие проблемы. К ним можно отнести:

- вопросы цикла,
- проблемы сонатного аллегро,

- становление и принципы развития тематизма,
- вопросы мотивно-тематической разработки,
- разнообразие форм в цикле (от сюиты до вариаций и рондо),
- возможности инструментов,
- новые приемы исполнительства.

Ранние сонаты Гайдна отличает поиск в области формы. В первых сонатах есть примеры рондо, вариаций, раннесонатной формы. Количество частей колеблется от трех до пяти. Тематизм близок мангеймской школе, хотя более индивидуализирован. В сонатах намечаются главная и побочная темы, их основные функции.

Чрезвычайно велико значение раннего творчества Гайдна в области мелодических интонаций. Одно из его определяющих качеств – это народность мелодики, обращение к фольклору австрийцев, чехов, венгров, сербов. Историческим явлением стала и гармония Гайдна с её специфическими чертами, которые проявились уже на раннем этапе его творчества. Это касается введения мажоро-минорного лада, увеличения роли субдоминантовых гармоний, широкого использования натуральной медианты.

Самое значительное завоевание раннего Гайдна – формирование классического сонатного аллегро. Гайдн приходит к четкому по строению и наполненному по смысловому содержанию типу формы, который становится основой его творчества на многие десятилетия.

Точной датировки каждой из ранних сонат Гайдна не существует. Известно, что в 1759 г. появилась первая клавирная соната [9, с. 106—108]. Остальные сонаты помечены в исследованиях и уртекстах ремарками «до 1766 года». Ю. Кремлев [9] утверждает, что до 1766 г. Гайдном было написано 19 сонат. Однако «Венский уртекст» К. Лэндон¹ включает 29 сонат, написанных до 1766 г.

Обратимся к примерам.

Соната №7, Hob. XVII / D1. D-dur

Данная соната выделяется в ряду ранних сонат чертами, характерными для барочной трио-сонаты.

Формально это сонатный цикл из трех частей, отличающийся от других сонат тем, что первая часть представляет собой тему с вариациями басо остинато, которые, в свою очередь, составляют классическую сюиту. В этом ряду частей – вариаций-сюиты – менуэт (без трио) составляет как бы четвертую, свободную ва-

¹ Joseph Haydn. Complete Piano Sonatas: in 3 vols. / Editor: Chista Landon. — Vienna. : Wiener Urtext Edition, 1963—1966.

риацию к «малому циклу» первой части. Это допущение тем более закономерно, что контур темы менуэта воспроизводит остинатный мотив баса.

Таким образом, перед нами пример, наглядно иллюстрирующий становление информационно наполненного сонатного цикла:

- форма вариаций, синтезирующая в себе бассо остигато и классическую сюиту;
- менуэт, выступающий в роли продолжения вариационно-сюитного цикла;
- финал в форме сонатного аллегро, типичный для первых частей сонатного цикла.

Рост интереса к творчеству и личности Гайдна стал заметен уже в конце XIX в. Одно из подтверждений этому – монография Леопольда Шмидта (1898). В 1909 г. фирма «Брейткопф и Гертель» предприняла полное издание сочинений Й. Гайдна. В 1939 г. датский музыковед Энс Ларсен опубликовал исследование «Предание о Гайдне». В 1955 г. вышла монография Роббинса Лендона (американца, живущего в Вене), которая была посвящена симфониям Гайдна. Четыре года спустя он же издал корреспонденцию Гайдна на английском языке. В 60-е гг. венгерские музыковеды открыли архивы князей Эстерхази. В 1960 г. Денеш Барта и Ласло Шомфай издали исследование о Гайдне-капельмейстере. В 1965 г. вышло полное собрание писем и заметок Гайдна под редакцией Д. Барты, а год спустя – монография, посвященная Гайдну и его эпохе под редакцией Л. Шомфай.

Одной из важных проблем исследования творчества Гайдна является *проблема мелизматики*. В основе исполнительства того времени лежала импровизация. Отсюда возникновение и утверждение неполных форм записи – невыписанные каденции, генерал-бас, орнаментика. Таким образом, в нотной записи не фиксировались некоторые моменты. Во-первых, это касается каденций – сам исполнитель должен был развить основную тему произведения, подытожить сказанное и прийти к уже выписанным заключительным страницам. Во-вторых, не выписывался генерал-бас, в нотной записи он обозначался только цифрами. И, в-третьих, не расшифровывалась орнаментика. Исполнители должны были знать обозначения украшений и способы их расшифровки.

С помощью орнаментики расцвечивалась и оживлялась мелодия; расшифровка орнаментики помогала узнать школу, стиль, направление, к которому принадлежал исполнитель. Известно, что Гайдн очень непоследовательно проставлял мелизматику, поэтому один и тот же знак можно было принять за мордент, группетто или трель. Исполнитель того времени не только по своему усмотрению расшифровывал авторские знаки, но и должен был по-своему украшать мелодическую линию. Существуют редакции, в которых расшифровка мелизматики дается двумя способами: один из них – предположительно авторский, второй – в духе и традициях эпохи редактора.

Вопрос об орнаментике Гайдна никогда не поднимался ни в отечественном, ни в зарубежном музыковедении. Авторы существующих работ затрагивали либо догайдновскую орнаментiku, либо орнаментiku Моцарта, Бетховена, романтиков (труды Е. Бадурь-Скоды, А. Бейшлага, В. Брянцевой, И. Гофмана, В. Ландовской, Ю. Тюлина, А. Швейцера).

Следует заметить, что стиль исполнения произведений прошлых веков постоянно изменялся. С каждой новой эпохой происходило «переинтонирование» (термин Б. Асафьева), когда произведение, возникшее в одну стилевую эпоху, воспроизводилось в условиях другого времени. Такому изменению способствовало редактирование авторских текстов, желание редактора разъяснить намерения композитора, приблизить звучание его сочинений к современности.

Необходимо отметить, что после смерти Гайдна его фортепианные произведения почти не исполнялись. Если некоторые из них и звучали, то они претерпевали сильные изменения в духе романтической музыки (в это время возникает большое количество транскрипций и обработок). В наибольшей степени романтизация произведений классиков (в данном случае – Гайдна) коснулась изменения авторской лигатуры и артикуляции. В эпоху романтизма возникает такое явление, как фразировочные лиги, способствующие широкому дыханию и образующие крупные динамические волны развития. В такой ситуации короткие лиги-штрихи, охватывающие всего два-три звука, считались неприемлемыми. Непримируемую борьбу редакторы также вели с потактовым проставлением лиг, которые переносились через тактовую черту.

В некоторых случаях редакторы пытались усилить эффект романтической игры «легато», которая вводилась при помощи лиг или словесных обозначений. Порой указания на способ игры «легато» объединяли большие по протяженности пассажи из мелких нот. Характерно, что редакторов не устраивало авторское «стаккато», они пытались эти укорочения пот просто снять.

Таким образом, с середины XIX до начала XX в. появились редакции, не вполне раскрывавшие стиль эпохи композитора. Их можно отнести к романтическим редакциям. XX век привносит свои изменения в исполнительскую культуру. Возрождается интерес к подлинному авторскому тексту. Вследствие этого к середине XX в. начинают преобладать различного рода уртексты, опирающиеся на рукописи и первые прижизненные издания композиторов. Такие редакции можно назвать «деромантизирующими» (термин А. Меркулова). Рассмотрим существующие на сегодняшний день редакции сонат Гайдна.

Хронологически наиболее ранней является редакция И. Мошелеса. В ней заметно стремление к некоторой романтизации музыки, особенно в указаниях относи-

тельно педализации и динамики. Такая редакция не вполне отвечает гайдновскому клавирному стилю.

Во-первых, существовавшее при жизни Гайдна новое молоточковое фортепиано, как и клавесин, не могло охватить больших динамических диапазонов, встречающихся в редакции Мошелеса. Во-вторых, частое употребление педали «смазывало» прозрачную ясность гайдновского тематизма, где смысл могла нести одна фраза или даже мотив. Что же касается больших фразировочных лиг, то в связи с ними встает вопрос о смысловой нагрузке пассажей. Мошелес считает пассажи техническими приёмами, не имеющими конкретного образного наполнения, хотя у Гайдна – это мелодическая линия, характерная для многих ранних сонат.

Х. Риман, как и И. Мошелес, был представителем Лейпцигской школы, но на более позднем этапе её развития. Редакция Х. Римана – 1895 г., Лондон, 39 сонат – похожа на редакцию И. Мошелеса, хотя в ней присутствуют черты, ещё больше искажающие стиль раннего Гайдна.

Риман исправляет авторские штрихи, и поэтому становится невозможным для исполнителя и для исследователя отделить авторский текст от редакторского.

Обращает на себя внимание и постоянное акцентирование затактового строения мелодии, в то время как гайдновская мелодия в ранних сонатах имеет ещё «квадратное» строение, и темы его почти всегда начинаются с сильной доли такта. Редакция Х. Римана пользовалась определенной популярностью, особенно в начале XX в. Подобный подход к авторскому тексту разделял Г. Бюлов, сделавший во многом романтизированную редакцию сонат Бетховена.

Редакция Р. Тейхмюллера (1929 г., Лейпциг, 32 сонаты) демонстрирует стойкость исполнительской традиции эпохи романтизма в начале XX в. Данная редакция является сугубо романтической: Тейхмюллер пытается подчеркнуть кантиленность музыки Гайдна, насаждая «пение на фортепиано».

Ещё одно средство романтизации – усиленная педализация, благодаря которой затушевываются мелкие штрихи и создаются широкие мелодические линии и целые потоки звучания. Таким образом, редакторские указания искажают гайдновский стиль, искусственно насаждая нетипичное для гайдновской эпохи.

М. Пресман представляет отечественную редакторскую традицию (1919 г., Москва, 36 сонат). Редактор подходит к сонатам Гайдна с романтических позиций, но с характерным для фортепианного исполнительства XX в. внесением «конструктивистских» элементов. Как отмечают исследователи, в начале XX в. складывается так называемый «урбанистический» стиль исполнительства. Для него характерны аэмоциональность, апсихологизм, новые приемы артикуляции, специфическое использование фортепиано.

В редакции М. Пресмана очевидны стилистические перепады: ремарки в духе «фортепианной кантилены» и «оркестральности» XIX в. – и, рядом, лаконизм беспедальной игры. В представленной редакции появляется возможность наблюдать процесс «деромантизации», который проявится в дальнейшем. Однако эта тенденция выражена очень непоследовательно, можно сказать – стихийно, интуитивно. Ближе всего сегодняшнему исполнителю оказываются именно моменты беспедальной игры, выступающие яркими контрастами в редакции Пресмана, которые уже можно считать началом стиля фортепианного исполнения венских классиков, характерного для конца XX в.

Редакция Б. Бартока (1912 г., Париж, 37 сонат) полностью запечатлевает принципы его пианизма. Редакторские привнесения Бартока идут в двух направлениях.

С одной стороны, это романтизация игры на фортепиано, независимо от эпохи и стиля композитора. С другой – бережное отношение к тексту автора. Большинство собственно бартоковских указаний награвировано мелким шрифтом, в отличие от темных авторских.

Это было весьма новым явлением – наглядное размежевание авторского и редакторского текста. Перед исполнителем впервые появилась возможность выбора, возможность оценки предложенной редакции.

Ещё одно новшество в редакции Бартока – изменение порядка расположения сонат: распределение их не согласно хронологии, а по степени трудности. Этим принципом, не очень логичным и правильным, пользовались в дальнейшем многие редакторы.

В редакции К. Мартинсена (1937 г., Москва, 42 сонаты) в целом запечатлена установка на сохранение авторского текста в неприкосновенности. Все редакторские изменения печатаются мелким шрифтом либо взяты в скобки. Таким образом, происходит разграничение редакторских правок и авторского текста. Подобный тип нотации, при котором награвированы два ряда лиг, динамических указаний и др. – авторских и редакторских – получил название «полууртекста».

Благодаря новому, стилистически широкому прочтению клавирного творчества Гайдна, можно говорить о расширении существующих представлений о раннеклассическом этапе становления клавирной сонаты.

Выводы. Редактирование паследия классиков – это особая исследовательская проблема. К сожалению, в отечественной музыковедческой исследовательской практике существуют некоторые недостатки в подходе и решении этих вопросов. Это касается, во-первых, редактирования, которое в последние годы совершенно не осуществляется, а самые поздние образцы должным образом не охватывают всех проблем. Во-вторых, редактирование производится исключительно музыкантами-исполнителями, в полном отрыве от музыковедческих

исследований. И наоборот, музыковедческие исследования очень часто не соотносимы с исполнительской практикой. Отсутствует тот комплексный метод анализа, который может быть полезен и музыковеду, и исполнителю.

Данное исследование открывает некоторые перспективы, ставя вопрос об издании нотных текстов авторских редакций с музыковедческими комментариями. В отечественной и зарубежной музыкальной литературе существуют образцы такого рода, но комментарии в них касаются выборочных произведений. Существует реальная возможность полного издания клавирных сонат Гайдна под редакцией и издания отдельной книгой их музыковедческого исполнительского анализа, что явилось бы новым в отечественном музыковедении и принесло несомненную практическую пользу исполнителям-пианистам.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. История фортепианного искусства [Текст] : Ч. 1 и 2 / А. Алексеев. — М. : Музыка, 1988. — 181 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс [Текст] : Книги 1, 2 / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1963. — 379 с.
3. Баренбойм Л. Вопросы фортепианного исполнительства [Текст] Л. Баренбойм. — Л. : Музыка, 1969. — 283 с.
4. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением [Текст] : методический очерк / Лев Гинзбург. — Изд. 2-е. — М. : Госмузиздат, 1960. — 120 с.
5. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве [Текст] / Н. Голубовская. — Л. : Музыка, 1985. — 212 с.
6. Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве [Текст] / А. Гольденвейзер. — М. : Музыка, 1975. — 247 с.
7. Горюхина П. Эволюция сонатной формы [Текст] / П. Горюхина. — К. : Музична Україна, 1973. — 309 с.
8. Зимин П. История фортепиано и его предшественников [Текст] / П. Зимин. — М. : Музыка, 1963. — 297 с.
9. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн [Текст] / Ю. Кремлев. — М. : 1972. — 208 с.
10. Куперен Ф. Искусство игры на клавишине [Текст] / Ф. Куперен. — М. : Музыка, 1973. — 214 с.
11. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики [Текст] / Е. Н. Маркова. — Киев : Музична Україна, 1990. — 180 с.
12. Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана (вопросы целостности композиции и интерпретации) [Текст] / А. Меркулов. — М. : Музыка, 1991. — 96 с.
13. Михайлов М. К. Стиль в музыке [Текст] / М. К. Михайлов. — Л. : Музыка, 1981. — 264 с.
14. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры [Текст]. — М. : Музгиз, 1958. — 320 с.

КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА ГАЙДНА В СОВРЕМЕННОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ

На основе обзора современной аудиопродукции автор анализирует положение, которое занимает клавирная музыка Й. Гайдна в современном музыкальном мире, и его причины.

Віталій Данилов. *Клавірна музика Гайдна в сучасному медіапросторі.* На підставі огляду сучасної аудіопродукції автор аналізує положення, яке займає клавірна музика Й. Гайдна у сучасному музичному світі, та його причини.

Vitaliy Danilov. *Haydn's clavier music in the modern media space.* On the base of the review of contemporary CD-production the author analyses the position of Joseph Haydn's clavier music in the modern musical world and the reasons of such position.

Известно, что Йозеф Гайдн оставил в своём творческом наследии огромное количество произведений. Широкая публика знает его, прежде всего, как автора огромного количества симфоний. Что же касается клавирного творчества композитора, то в сознании массового слушателя имя Гайдна далеко не всегда ассоциируется именно с ним.

Свидетельства современников Гайдна говорят нам о том, что клавир был первым инструментом, на котором композитор научился играть, и что всю свою жизнь он музицировал, сочинял для клавира и исполнял произведения на клавишных инструментах. Не случайно на дошедших до наших дней портретах Гайдна часто изображается сидящим за клавесином. А в свой последний день рождения композитор внёс в календарь печальную запись, где с грустью констатировал, что продал своё «чудесное фортепиано».

Перу Гайдна принадлежат 52 клавирные сонаты (по другим данным – около 65, по о точной цифре до сих пор идёт спор), что в количественном отношении значительно уступает его сочинениям в других жанрах (83 струнных квартета, 104 симфонии, 126 трио и масса других произведений). Однако общее число клавирныхopusов Гайдна, включая вариации, фантазии, сочинения для исполнения в четыре руки, а также дивертисменты и концерты с клавесином, превышает количество всех остальных его произведений для других инструментов.

Выявление особенностей функционирования клавирного наследия Й. Гайдна в современном музыкально-исполнительском пространстве и составляет **цель данной статьи**. Мы постараемся проследить на конкретных примерах, насколько востребована клавирная музыка Й. Гайдна сегодня, и показать причины такого положения вещей.

В плоскости взаимодействия клавирной музыки Й. Гайдна со слушателем сегодня образовался очень интересный парадокс, который выражается в следующем. Музыка Гайдна известна практически всем, начиная с учеников музыкальных школ, и заканчивая теми, кто просто соприкасается с академическим музыкальным искусством. В акаде-

мической учебной среде она пользуется большой популярностью, особенно клавирные сонаты. Она является отличным учебно-педагогическим материалом для воспитания многих базовых навыков игры на фортепиано у учащихся. Но, в то же время, за редким исключением, практически не звучит в современных концертных залах. Так как, с одной стороны, требует от исполнителя высочайшего уровня владения инструментом и большого мастерства, а с другой – не имеет широкой живой популярности в современном медиaprостранстве, хотя и занимает в нём стабильную нишу. Сочинения Гайдна, занимающего одно из центральных мест в истории европейской музыки, первого из трёх венских классиков, незаслуженно мало востребованы на современной концертной сцене: даже рядом стоящие в историческом контексте имена – Моцарт и Бетховен – звучат гораздо чаще, не говоря уже о других композиторах.

Вот что пишет, например, Е. Ключникова: «Фигура Гайдна и его клавирное творчество занимают странное, почти периферийное положение в исполняемом сегодня репертуаре. После того как Антон Рубинштейн еще в XIX веке в своих исторических концертах объявил, что Гайдн “не болел за человечество”, и сравнивал его с ярким бетховенским героизмом, имидж “отца симфоний” стал сильно уступать великим современникам. Классическое клише, связанное с восприятием клавирной музыки Гайдна, можно найти и в отечественных учебниках по истории музыки: Гайдн – “предтеча Моцарта и Бетховена”. Подобный взгляд, особенно на клавирную музыку “папаша Гайдна”, в общем, сохраняется и сегодня. Его клавирные сонаты в основном используются как учебный материал в музыкальных школах и на младших курсах музыкальных училищ и вузов. В педагогической практике они хороши для отработки классицистского стиля исполнения, где требуются строгие, выдержанные темпы, чёткая артикуляция и объективное мировосприятие. Музыка австрийского композитора фактически ассоциируется с приятными пальцевыми экзерсисами» [2].

Мы должны уточнить, что данная проблема особенно остро выступает в концертно-исполнительском аспекте – на сцене музыка Гайдна объективно звучит значительно реже музыки других композиторов. Острота проблемы немного снимается, если рассматривать медиaprостранство как совокупность всех технических способов передачи музыки современному слушателю: ведь из всего объёма записанных когда-либо музыкальных произведений всё-таки можно выбрать достаточное количество интересующих нас в данный момент сочинений. Отметим, впрочем, что и в этом случае музыка Гайдна составляет значительно меньший процент от общего количества звучащих произведений, нежели музыка других композиторов.

Для большей наглядности мы решили продемонстрировать существование обсуждаемой проблемы на простом примере – взяв небольшой фрагмент рынка аудиопродук-

ции, который и является частью всего медиaprостранства, в котором, как в копилке, собирается всё больше и больше архивных записей разных лет, ждущих своего слушателя.

Наш выбор пал на издание комплекта из двухсот дисков в формате Audio CD всемирно известной компании Philips под названием «Great Pianists of the 20th century» («Великие пианисты XX века») [4]. Если взглянуть на содержание данной коллекции, то мы будем вынуждены признать, что это знаковое издание. И компания Philips, как производитель, в частности, аудиопродукции, в рекламе не нуждается, как не нуждаются в рекламе те известнейшие пианисты, творчество которых представлено в данном комплекте, не говоря уже о композиторах. Одним словом, перед нами – во-первых, *коллекция* дисков (то есть больше, чем просто комплект), во-вторых – коллекция дисков с записями *великих* пианистов, что следует уже из названия. Исполнителей с мировым именем, известнейших, лучших, записываемых (и даже тогда, когда звукозапись только переживала становление и не была распространена так широко, как сейчас), и, не побоимся этого слова, самых продаваемых пианистов мира.

Этот факт следует отметить отдельно, поскольку символ XX в. – это товар, продажи, рейтинги, конкурсы и т. п. И продаваемость в наше время является синонимом популярности. Ещё Эрих Фромм писал: «Рыночная ориентация основана на том, что личность, особь, индивид превращается в товар, в один из товаров, которые циркулируют на рынке. Соответствующим образом эта личность и оценивается – именно как товар. Принцип оценки одинаков и для рынка товаров, и для рынка личностей: на одном на продажу предлагаются товары, на другом личности, а большие различия, с точки зрения представителей этой ориентации, нет никакой. Соответственно, такой человек и должен строить себя как товар... Подобно чмодану, человек должен быть в моде на рынке, а чтобы быть в моде, он должен знать, какого рода личности пользуются спросом на рынке» [3, с. 147]. Только вместо слова «личность» можно подставить слова «произведение» или «исполнение» – и мы получим правдивую картину современной музыкальной культуры.

К рыночной системе в искусстве принуждают и новые условия его существования. Сегодня, в век информационных технологий и глобализации, музыкант и слушатель (как две стороны одной медали) стали совсем другими, в отличие от своих предшественников, живших ещё каких-нибудь 100 лет назад. Кардинально изменилась сама музыкальная среда. Во-первых, чуть более века назад появилась звукозапись, которая очень многое изменила как в исполнении музыки, так и в её восприятии. Во-вторых, менее столетия назад появились музыкально-исполнительские конкурсы как система, которая буквально «просеивает» музыкальную продукцию (тот самый товар, о котором говорил Э. Фромм). В-третьих, появился и активно используется уже с конца XX в. такой далёкий от музыки инструмент обмена информацией, как Интернет. И, хотя прямого отношения

к музыке он не имеет, тем не менее, способ передачи и доставки какой-либо интеллектуальной продукции (в данном случае музыкальной) до конечного потребителя изменился кардинально. Теперь музыкальный круговорот совершается во много раз интенсивнее, чем раньше. Музыкальной продукции стало несравненно больше. Её передача от создателя к потребителю и процесс обмена ею многократно ускорились. А это влечёт за собой уже кризис перепроизводства и проблему соотношения оригинала и репродукции в искусстве. Эту проблему в своё время блестяще осветил немецкий философ, социолог и литературный критик Беньямин Вальтер. Вот что он пишет в одной из своих ключевых работ: «С появлением различных методов технической репродукции произведения искусства его экспозиционные возможности выросли в таком огромном объеме, что количественный сдвиг в балансе его полюсов переходит, как в первобытную эпоху, в качественное изменение его природы... Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему её человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет» [1].

Возвращаясь к нашему примеру – изданию «Великие пианисты XX века» – мы должны сказать, что от такого комплекта мы вправе ожидать наличия полного спектра сочинений композиторов мирового масштаба, вошедших в историю, и выбранных не хаотично и не однобоко по простой причине – диски должны хорошо продаваться по всему миру, иначе проект будет убыточным. Сказать, что подобная коллекция рассчитана на популярность у «непросвещенной» публики, нельзя. Музыкальные записи в комплекте из 200 дисков в исполнении исключительно пианистов вряд ли будут интересны тем, кто любит послушать в машине, по дороге на работу, популярную классику. Скорее, аудитория этого издания состоит из слушателей, нацеленных именно на фортепианную музыку, и разбирающихся в вопросах фортепианного исполнительства. А также, вероятно, желающих услышать разные прочтения одного и того же произведения великими пианистами и сравнить их интерпретации.

Что же мы видим, изучая содержание данной коллекции? Результат неожиданно шокирует. Музыка первого из венских классиков, мостик между музыкальными эпохами барокко и романтизма, в коллекции фирмы-издателя с мировым именем, к тому же выпущенной в Англии (!), занимает (даже не полностью) только один из двухсот дисков, а ещё на шести представлено по одному (!) его произведению. Таким образом, на основании одного только анализа содержания данного комплекта дисков можно многое узнать о пристрастиях слушателей и потребностях музыкального рынка. Помимо дефицита произведений Гайдна, мы наблюдаем колоссальное количество (в сравнении с музыкой

других композиторов) сочинений Шопена, наряду с которыми присутствует также большой процент музыки романтической эпохи вообще. Для нас важен не просто факт популярности гениальной музыки Шопена как композитора и как ярчайшего представителя романтической эпохи. Эта популярность является также показателем того, что именно близко современному слушателю, какой язык ему понятнее всего, и какое музыкальное содержание воспринимается непосредственно и не подготовлено специальными знаниями в сфере стиля, музыкального языка и т. п.²

Приводим содержание дисков, на которых есть музыка Гайдна [4].

Great Pianists of the 20th Century v012CD1 (Alfred Brendel): 10 из 11 трек

1.	[Haydn]-Piano Sonata in Em,Hob.XVI.34- Presto	1984	Alfred Brendel,piano
2.	[Haydn]-Piano Sonata in Em,Hob.XVI.34- Adagio	1984	Alfred Brendel,piano
3.	[Haydn]-Piano Sonata in Em,Hob.XVI.34- Vivace molto,innocentemente	1984	Alfred Brendel,piano
4.	[Haydn]-Piano Sonata in G,Hob.XVI.40- Allegretto ed innocente	1985	Alfred Brendel,piano
5.	[Haydn]-Piano Sonata in G,Hob.XVI.40- Presto	1985	Alfred Brendel,piano
6.	[Haydn]-Piano Sonata in D,Hob.XVI.42- Andante con espressione	1984	Alfred Brendel,piano
7.	[Haydn]-Piano Sonata in D,Hob.XVI.42- Vivace assai	1984	Alfred Brendel,piano
8.	[Haydn]-Piano Sonata in Eb,Hob.XVI.52- Allegro	1985	Alfred Brendel,piano
9.	[Haydn]-Piano Sonata in Eb,Hob.XVI.52- Adagio	1985	Alfred Brendel,piano
10.	[Haydn]-Piano Sonata in Eb,Hob.XVI.52- Finale-Presto	1985	Alfred Brendel,piano
11.	[Mozart]-Fantasia in Cm,KV 475	1991	Alfred Brendel,piano

² Подчеркиваем, издание не состоит из одного-двух дисков. Оно охватывает огромный пласт музыкально-исполнительской культуры, как по временной шкале, так и по стилистической. Это издание «широкого профиля», пусть и ограничивающееся миром исключительно фортепианным. Подбор композиторских имён при составлении коллекции из 200 дисков непременно должен был быть разноплановым, чтобы компенсировать узко специальную направленность издания на фортепианную музыку. Иначе проект был бы убыточным, а в реалиях западного рынка это невозможно.

Great Pianists of the 20th Century v024CD1 (Christoph Eschenbach): 3 из 14 треков

- | | | | |
|-----|---|------|-------------------------------|
| 12. | [Haydn]-Piano Sonata in Em,Hob.XVI.34-
Presto | 1974 | Christoph
Eschenbach,piano |
| 13. | [Haydn]-Piano Sonata in Em,Hob.XVI.34-
Adagio | 1974 | Christoph
Eschenbach,piano |
| 14. | [Haydn]-Piano Sonata in Em,Hob.XVI.34-
Vivace molto,innocentemente | 1974 | Christoph
Eschenbach,piano |

Great Pianists of the 20th Century v024CD2 (Christoph Eschenbach) : 3 из 10 треков

- | | | | |
|----|--|------|----------------------------|
| 1. | [Haydn]-Piano Sonata in D,Hob.XVI.37-Allegro
con brio | 1974 | Christoph Eschenbach,piano |
| 2. | [Haydn]-Piano Sonata in D,Hob.XVI.37-Largo e
sostenuto | 1974 | Christoph Eschenbach,piano |
| 3. | [Haydn]-Piano Sonata in D,Hob.XVI.37-Finale-
Presto,ma non troppo | 1974 | Christoph Eschenbach,piano |

Great Pianists of the 20th Century v039CD1 (Glenn Gould) : 3 из 19 треков

- | | | | |
|-----|---|------|-------------------|
| 17. | [Haydn]-Sonata in Eb,H.XVI.49-Allegro | 1958 | Glenn Gould,piano |
| 18. | [Haydn]-Sonata in Eb,H.XVI.49-Adagio e can-
tabile | 1958 | Glenn Gould,piano |
| 19. | [Haydn]-Sonata in Eb,H.XVI.49-Finale-Tempo
di Menuet | 1958 | Glenn Gould,piano |

Great Pianists of the 20th Century v042CD1 (Ingrid Haebler): 4 из 15 треков

- | | | | |
|-----|---|------|--|
| 9. | [Haydn]-Andante con variazioni in Fm,Hob.XVII-6 | 1960 | |
| 10. | [Haydn]-Piano Concerto in D,Hob.XVIII-11-Vivace | 1960 | |
| 11. | [Haydn]-Piano Concerto in D,Hob.XVIII-11-Un poco adagio | 1960 | |
| 12. | [Haydn]-Piano Concerto in D,Hob.XVIII-11-Rondo
all'Ungherese | 1960 | |

Great Pianists of the 20th Century v063CD1 (Alicia de Larrocha): 1 из 23 треков

- | | | | |
|-----|---|------|--------------------------|
| 23. | [Haydn]-Andante con variazioni in Fm,Hob.
XVII.6 | 1976 | Alicia de Larrocha,piano |
|-----|---|------|--------------------------|

Great Pianists of the 20th Century v067CD1 (Nikita Magaloff): 2 из 31 трека

- | | | | |
|----|--|------|-----------------------|
| 1. | [Haydn]-Piano Sonata in C,Hob.XVI.48-Andante con espressione | 1960 | Nikita Magaloff,piano |
| 2. | [Haydn]-Piano Sonata in C,Hob.XVI.48-Rondo-Presto | 1960 | Nikita Magaloff,piano |

На первом диске представлены 4 сонаты Гайдна, на 2, 3, 4, 6, 7 – по одному произведению, на 5 диске – два произведения. Среди них два сочинения повторяются. И, если собрать это количество треков воедино, то мы получим 2 полных диска из 200 с музыкой Гайдна, что равно 1 проценту из 100! Неужели же гениальный венский классик заслужил такое положение в современном музыкальном мире?

Почему же, помимо недостатка внимания со стороны слушателей, и сами исполнители неохотно идут на включение в свои программы музыки Гайдна, кроме тех особых случаев, когда именно его музыку нужно сыграть в силу каких-либо обстоятельств? На наш взгляд, этому есть несколько причин.

Во-первых, клавирная музыка Гайдна предъявляет колоссальные требования к исполнителю. Её фактура не перегружена, часто проста и прозрачна, классически ясна и в высшей степени лаконична – и этим безумно сложна. При исполнении любая неточность слышна сильнее, чем в музыке композиторов других эпох. Любые стилистические погрешности перечёркивают процесс восприятия, потому что исполнение этой музыки легко может стать как чересчур формальным, так и перегруженным, тяжёлым для него. Фразировка укладывается в квадратные построения, что провоцирует излишнюю метричность исполнения, чего как раз желательно избежать. В противоположность этому, необходимо особенно бережно показать смысловые интонационные центры, выстраивая фразу на едином дыхании. Также эта музыка требует от исполнителя хорошего чувства формы, ясности и прозрачности звучания; часто она должна оставлять впечатление незатейливости и простоты, лёгкости и грации. Цена ошибок музыканта и мера его ответственности перед слушателем намного выше, чем, например, при исполнении музыки романтиков, поскольку «спрятаться» за экспрессивность и динамичность звучания нельзя.

Во-вторых, музыка Гайдна «пропитана» оптимизмом, светом, изяществом и лёгкостью. Большая часть произведений Гайдна написана в мажоре. Конечно, не стоит фетишизировать это обстоятельство, поскольку у композитора достаточно и минорных сочинений, симфоний, например. Есть и драматические страницы, но, всё-таки, если драматизм – то без надрыва, если печаль – то светлая, если глубина – то прозрачная... Музыка Гайдна стабильна в психологическом смысле. Она устойчива.

По стилю и историческому положению наиболее близко к Гайдну находится Моцарт. Но именно здесь, между творчеством первого и второго, и проходит демаркационная линия различия в популярности. При всей жизнерадостности Моцарта, не менее изящном, чем у Гайдна, стиле, его музыка со всё нарастающей зрелостью и мастерством передаёт не только всю галантность его эпохи, но и наиболее тёмные её глубины. А тема рока, перед которым беспомощен человек, проступает в его творчестве значительно рельефнее. И, если мы вернёмся к потребностям слушательской аудитории, то нужно сказать, что сегодня гораздо более востребованы глубина и экспрессия, драматизм и человечность высказывания, чем кажущиеся лёгкость и незатейливость, простота формы и хороший вкус музыки Гайдна.

В-третьих, всё познаётся в сравнении. Музыка Баха, например, если быть честными, тоже не так уж часто звучит в концертах собственно пианистов. Но есть один инструмент, на котором её исполняют постоянно и больше, чем музыку других композиторов. Это орган. И публика на такие концерты ходит. Спрашивается, почему? Ответ лежит в сфере композиторских намерений относительно инструмента, для которого эта музыка была написана. Не было в эпоху Баха, Гайдна и других композиторов того времени концертного рояля «Стейнвей». И иногда поднимавшаяся в музыкальной среде тема «а если бы Бах имел рояль...» – не более чем теоретизирование. То же относится и к Гайдну. Композитор имел очень ясное представление о тембральном звучании своей музыки, что доказывают, например, те же струнные квартеты и симфонии. И клавирная «ниша» музыки Гайдна была предоставлена совсем иному инструменту, нежели наше фортепиано. Несмотря на то, что Гайдн писал свои первые сонаты для клавесина, а последние создал уже для сменившего клавесин хаммерклавира, непосредственного предшественника современного рояля, всё равно звучали эти инструменты совсем по-другому, чем современный рояль.

Сравним музыку Гайдна, исполняемую на этих двух инструментах. Поможет нам это сделать другой комплект аудиодисков, необыкновенно ценный и не менее примечательный в свете анализируемой проблемы, чем рассмотренное выше издание «Великие пианисты XX века».

Известнейшая немецкая клавиристка, органистка и пианистка Кристина Шорнсхайм, совершив своего рода профессиональный подвиг, записала с фирмой «CAPRICCIO» в 2005 г. полную антологию клавирной музыки Гайдна, исполняемую на пяти моделях клавишных инструментов эпохи классики. В их числе два клавесина с разными тембровыми и регистровыми возможностями, клавикорд и две разновидности молоточкового фортепиано. Комплект состоит из 14 аудиодисков. Клавирные дуэты вместе с Кристиной Шорнсхайм исполняет Андреас Штайн-

ер (на дисках 3 и 10) – не менее крупный специалист современного аутентичного движения. Полученный результат ошеломляет: в «правильном» тембровом и стилевом воплощении музыка Гайдна преобразуется до неузнаваемости. Ранние сонаты в клавишинном звучании оборачиваются головокружительными виртуозными пьесами, создающими непередаваемое ощущение наслаждения скоростью и наполненными невероятным оптимизмом. Церемонные танцы, сыгранные на клавинофорде, превращаются в изысканные лирические миниатюры, а поздние сонаты, окрашенные тембром молоточковых фортепиано, потеряв тяжеловесную значительность, увлекают слушателя мастерски выстроенными сюжетными фабулами, достойными лучших образцов классических симфоний.

И в этой связи открывается ещё одна сторона нашей темы – аутентичность исполнения и интерпретации. Возможность при желании «взять с полки» архива, накопленного за столетие в рамках мультимедийного пространства, любое музыкальное произведение, сыгранное самыми разными исполнителями, в разных концертных залах и студиях и в разное время, позволяет нам вслушаться, как интересно, как совсем по-другому звучит музыка Гайдна (и не только Гайдна) на клавишине и пианофорте классической эпохи. Когда слушаешь игру на этих замечательных инструментах и забываешь о существовании нашего фортепиано, внезапно звук, вроде бы одинаковый и холодный, становится по-своему певучим. Серебристый шелест и жужжание клавишина превращают музыку «музейного Гайдна» в нечто живое и увлекательное. Фактура его клавирных сочинений приближается к оркестровому звучанию. Ярче становятся ассоциации, например, со струнными квартетами. Музыка оживает. А теперь попробуем после долгого прослушивания музыки Гайдна на клавишине переключиться на современное фортепианное исполнение... Вот тогда и слышна разница, которую уже не надо описывать словами, чтобы убедить кого-то другого в своём открытии. В реальности утверждению «клавишин – несовершенный предок фортепиано» вы сможете доверять до того момента, пока не услышите подлинное звучание этого инструмента. Обширная палитра серебристого звука – от легчайшего укола до грузной аккордовой «оплеухи» – способна произвести впечатление на любого обладателя музыкального слуха. По сравнению с клавишином и даже пианофорте рояль звучит блекло, глухо и тяжеловесно, произведение звучит как будто не в оригинале: всё равно, что сравнивать картину-оригинал и репродукцию. Конечно, это касается только звучания, но вовсе не интерпретации. И всё-таки, такие атрибуты гайдновской музыки, как торжественность некоторых начальных тактов и особая, гайдновская, пасторальность, изящный игривый юмор и светлая печаль, блеск и незатейливость, при переходе с инструмента-подлинника на современный рояль безвозвратно исчезают. Может быть, это является ещё одной при-

чиной, по которой музыка Гайдна находится где-то рядом с нами, но всё-таки мы к ней обращаемся реже, чем могли бы. . .

Выводы. Как утверждают, история развивается не линейно, а по спирали, и новое – это хорошо забытое старое. Целое столетие клавирная музыка Гайдна воспринималась и принималась через сложившийся по отношению к ней штамп – как музейный экспонат из далёких времён. Благодаря этому штампу сформировалась устойчивая традиция, касающаяся интерпретации и стилистических законов исполнения этой музыки на современном фортепиано. Но постепенно стало очевидным, что ничего нового сказать на этом пути исполнителю уже не удастся.

С другой стороны, начиная с Арнокура и других приверженцев аутентичного исполнения, велись неустанные *поиски «правильного», подлинного прочтения музыки прошлого*, прежде всего, эпохи барокко. Это движение на западе давно уже набрало силу и получило признание и самостоятельность. В Советском Союзе также были представители этого течения, делавшие то же самое своими силами, несмотря на изолированность страны от мировой культуры. И уже известные нам музыканты – Кристина Шорнсхайм и Андреас Штайер, Карл Рихтер и Густав Леонард и др., – используя свой опыт барочных исполнителей, *переносят его и на интерпретацию клавирной музыки Гайдна*. В результате достигается совершенно *новое прочтение музыки относительно сложившихся штампов*, которое, как минимум, уже интересно современному слушателю. Обратившись к прошлому, для того чтобы понять, как нужно играть эту музыку, *аутентичные исполнители фактически создали нового Баха, нового Гайдна, и даже нового Моцарта*, не говоря о других, малоизвестных композиторах барокко и классицизма. А это уже большой шаг на пути к возрождению подлинной популярности незаслуженно обойденной вниманием исполнителей и, вслед за ними, слушателей, клавирной музыки Йозефа Гайдна, гениального австрийского композитора, в современном медиапространстве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вальтер Б. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Текст] // Б. Вальтер. Избранные эссе ; под ред. Ю. А. Здороваго. — М. : Медиум, 1996. — С. 15—65.
2. Ключникова Е. Гайдн без грима [Электронный ресурс] / Е. Ключникова // Газета «Культура». — 2—15 ноября 2006 (№43 (7553)). — Режим доступа : http://www.kultura.portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=678&pub_id=793429&rubric_id=207&crubic_id=1002065
3. Фромм Э. Величие и ограниченность теории Фрейда [Текст] / Э. Фромм. — М. : 000 Фирма "Издательство АСТ", 2000. — 448 с.
4. Great Pianists of the 20th Century [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.classicalnotes.net/columns/pianoweb.html>

ЛЮДВИГ ШПОР И КЛАРНЕТ

Рассматриваются причины, побудившие Л. Шпора написать четыре превосходных концерта для кларнета с оркестром, которые до настоящего времени пользуются огромной популярностью среди исполнителей и слушателей.

Валерій Алтухов. Людвіг Шпор та кларнет. Розглядаються причини, що спонукали Л. Шпора написати чотири чудових концерти для кларнета з оркестром, які до сьогодні користуються великою популярністю серед виконавців та слухачів.

Valeriy Altuchov. Ludwig Schpor and the clarinet. The article deals with the reasons, which caused L. Shpor to compose four wonderful concerts for clarinet and orchestra, which were and are very popular now among the performers and the audiences.

Начало творческого пути Шпора приходится на конец XVIII в., когда в Германии повсеместно звучали произведения Гайдна и Моцарта. В биографиях Гайдна и Шпора можно увидеть много общего. Оба родились в семьях, принадлежащих к среднему сословию, и рано покинули отчий дом. Оба продолжительное время состояли на службе у графов и князей (Гайдн у графа Эстергази, а Шпор у правителя города Касселя), оба стали знаменитыми при жизни и получили общественное признание и материальный достаток. Однако большая часть сочинений Гайдна продолжает жить и сегодня, в то время как произведения Шпора были очень популярны при жизни композитора, а затем его творчество, за редким исключением, было забыто.

Кларнетовые концерты, составляющие **объект** нашего исследования, относятся к этому редкому исключению. В специальной литературе наиболее информативными в ракурсе исследуемой проблемы являются монография Д. Майера «Забытый мастер» [5], раскрывающая основные этапы творчества Шпора, и книга Л. Раабена «Жизнь замечательных скрипачей» [3], в которой акцентируется внимание на значении Шпора как непревзойденного скрипача-виртуоза. Неоценимый вклад в изучение стилевых особенностей творчества композитора внесла работа Б. Благодатова «Кларнет» [1], освещающая аспекты использования кларнета как сольного и оркестрового инструмента. Тем не менее, в отечественной и зарубежной литературе *причины и обстоятельства создания четырех концертов для кларнета с оркестром скрипачом-виртуозом* изучены недостаточно. Они нуждаются в специальном рассмотрении, которое и составляет **цель** нашей статьи, поскольку кларнетовые сочинения Л. Шпора широко используются в педагогической и концертной практике с момента их создания до настоящего времени.

Людвиг Шпор, немецкий композитор, прожил яркую, интересную, насыщенную творческую жизнь и вошел в историю как знаменитый композитор своей эпохи, непревзойденный скрипач-виртуоз и талантливый дирижер. Он родился в 1784 г. в семье доктора, его мать была дочерью священника. Когда Людвигу исполнилось два года, его отца назначили районным врачом, и семья поселилась в городе Сизене.

Семья была очень музыкальной. Отец хорошо играл на флейте, а мать пела и играла на фортепиано, они музицировали почти каждый вечер. Неординарные музыкальные способности Людвиг проявились в раннем возрасте. С 4-х лет он начал исполнять дуэты со своей матерью, а вскоре стал просить родителей купить ему скрипку и не успокоился до тех пор, пока его желание не удовлетворили. На этой первой в своей жизни маленькой скрипке четырехлетний Людвиг часами самостоятельно подбирал новые и новые мелодии. Родители пригласили для обучения сына музыке любителя-скрипача француза Дюфора. Через несколько уроков Дюфор был потрясен необычайными музыкальными успехами своего ученика. Он стал уговаривать родителей продолжить музыкальное образование Людвиг в более крупном городе. Родители сопротивлялись, они хотели, чтобы мальчик пошел по их стопам. «С общественной точки зрения стать музыкантом в то время было равносильно регрессу: музыканты ... были всецело зависимы, они никогда не были счастливы, с ними часто обращались как с домашней прислугой» [5, с. 3].

Истории не известно, что окончательно склонило родителей изменить позицию. Может быть, то обстоятельство, что маленький Людвиг написал несколько дуэтов для двух скрипок и исполнил их с большим блеском вместе с учителем на семейном концерте. А, может быть, последним аргументом в пользу музыкальной карьеры стала новая увлеченность мальчика сочинением музыки, так как отныне он всё своё свободное время начал посвящать созданию собственных музыкальных произведений – от небольших сочинений до крупных, и даже пытался написать настоящую оперу. Для решения столь трудной задачи у маленького музыканта не хватало знаний, поэтому первая опера осталась незавершенной. Теперь учитель Дюфор настаивает на профессиональном обучении своего ученика теории музыки и игре на скрипке. На семейном совете было принято решение отправить Людвиг на учебу в город Брауншвейг. Таким образом, в девятилетнем возрасте Шпор покидает родительский дом, маленьких сестер и брата, и начинает свой неповторимый, блестящий путь в искусстве, который приведет его к славе, всеобщему уважению и материальному благополучию.

Уже в 15 лет Шпор играет на скрипке в оркестре герцога Брауншвейгского. Герцог, восхищенный способностями молодого Шпора, выделяет ему специальную стипендию для обучения у Ф. Экка, известного скрипача-педагога, который в этот

момент собирался ехать на гастроли в Россию, в Санкт-Петербург. Ф. Экк соглашается взять с собой Людвига и обучать его во время гастролей. Это было первое путешествие молодого музыканта в очень далекую и суровую страну, где он получил разнообразные музыкальные впечатления. Перед поездкой в Россию Ф. Экк начал давать Людвигу уроки. Шпор так описывает свой первый урок: «О, каким униженным я себя чувствую. Я, который верил, что я лучший скрипач Германии, не могу сыграть удовлетворительно ни одной фразы; он заставляет меня слушать и повторять каждую фразу по 10 раз. Это было очень тяжело, но я надеялся на успех, поскольку я был убежден в большой пользе изменений, происходивших со мной» [6, с. 34]. За этот год молодой Шпор очень вырос как скрипач-виртуоз.

По возвращении из России в 1803 г. молодой музыкант занимает в Брауншвейгском оркестре должность концертмейстера. Несколько позже он знакомится с игрой знаменитого скрипача Роде, манере которого он будет подражать еще много лет, пока не выработает свой собственный стиль. В 1805 г. Шпор получает место концертмейстера в оркестре г. Готы. Здесь, в Готе, он приобщается к дирижированию, много сочиняет и гастролитрует по Германии с концертами. В Готе молодой музыкант встретил Доретти Шейндер, в которую влюбился с первого взгляда. Доретти прекрасно играла на арфе. Вскоре молодые люди создали семью, их брак был очень счастливым. Доретти и Людвиг играли в совместных концертах и гастролитовали по всем странам Европы. Шпор написал несколько превосходных сочинений для арфы и скрипки, вариации для солирующей арфы. Шпор был молод, увлечен работой, и у него всё получалось.

Все исследователи жизни и творчества Шпора отмечали его невероятное трудолюбие, настойчивость в преодолении препятствий и жажду новых знаний. Его кумиром был Моцарт, произведения которого он знал досконально. Много лет Шпор изучал контрапункт старых мастеров, полифонию Баха, произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена. У него были дружеские и творческие связи с Мендельсоном, Вебером, Шуманом, Паганини, Вагнером и многими другими. «Мендельсон был восхищен исполнением Шпором летучего стаккато, которого он никогда не слышал у других скрипачей, поэтому он просил Людвигу повторять стаккато снова и снова» [5, с. 22].

Как композитор Шпор успешно работал во всех жанрах. Им создано более 150 сочинений, в том числе 10 опер, из которых самая известная – «Фауст» (1816, Прага), 9 симфоний, 3 концертные увертюры, мессы, гимны, псалмы, кантаты, мужские хоры, романсы. Концерты Шпора для скрипки до сих пор высоко ценятся скрипачами, их всего 15, но особенной популярностью пользуется 8-й (A-dur) и 9-й (d-moll). Шпор написал большую скрипичную школу, 34 струнных квартета и 4 двойных квартета, 7 струнных квинтетов, 3 сонаты для скрипки с фортепиано,

скрипичные дуэты и дуэты для скрипки и фортепиано, квинтет для духовых инструментов, октет для струнных и духовых и много других сочинений.

«С именем Шпора связаны некоторые нововведения в области скрипичной игры и дирижирования. Так, он является изобретателем подбородника. Ещё более значительно его новаторство в дирижерском искусстве. Ему приписывается применение палочки. Во всяком случае, он был одним из первых дирижеров, пользовавшихся палочкой» [3, с. 80]. Огромен вклад Шпора в воспитание талантливых скрипачей. «Ученики съезжались к нему со всех стран. У него образовалась своего рода домашняя консерватория. Шпор воспитал более 140 крупных скрипачей-солистов и концертмейстеров оркестров» [4, с. 80].

В английском словаре Гроува в статье о творчестве Шпора подчеркнуто, что «среди его многочисленных инструментальных произведений выделяются 4 концерта для кларнета с оркестром» [2, с. 1014]. Другие духовые инструменты Шпор мастерски использовал лишь в своих симфониях, операх, ораториях и больших камерно-инструментальных ансамблях.

Вероятно, существовали веские причины, побудившие молодого композитора в период с 1808 г. по 1828 г. написать четыре кларнетовых концерта. Среди исследователей творчества Шпора нет единого мнения о том, по какому пути следовал композитор, где истоки его интереса к кларнетовому репертуару. Общепризнанной является только «любовь композитора к Моцарту» [4, с. 5], произведения которого были для него недостижимым идеалом совершенства и художественной высоты. Шпор прекрасно знал, что Моцарт в последний период своей жизни создал ряд кларнетовых шедевров, способствующих возведению кларнета в ранг солирующего инструмента. Именно Моцарт оказал большое влияние на композиторов-романтиков в области создания высокохудожественного репертуара для солирующего кларнета.

Вторая причина, побудившая Шпора создать произведения для кларнета, связана с именем К. М. Вебера. В 1807 г. молодой Шпор присутствовал на концерте, где выступали Вебер и кларнетист Г.Берман. И, хотя мнение Шпора о раннем творчестве Вебера было не очень высоким, кларнетовые концертино Вебера в исполнении Бермана произвели неизгладимое впечатление и косвенно повлияли на создание кларнетовых концертов. В будущем Шпор не только изменил свое мнение о творчестве Вебера, но и стал активным пропагандистом его новаторских опер. Также следует подчеркнуть, что Вебер в конце 1821 г. сыграл большую роль в успешной музыкальной карьере Шпора. Описание этого эпизода находим в книге Д. Мейера «Забывтый мастер». «Ранним декабрьским утром Вебер приехал к Шпору с деловым разговором. Он только что получил предложение занять пост капельмейстера в заново восстановленном театре при дворе в Касселе. Вебер не имел

намерения принимать его, так как был доволен своей работой в Дрездене, и заявил, что, если Шпору интересна эта работа, он может рекомендовать его на это место» [2, с. 61]. Шпор дал согласие на работу в должности главного капельмейстера оперного театра Касселя и через неделю подписал контракт на пожизненное назначение с годовым окладом в 2000 талеров, ежегодным двухмесячным отпуском и заверением, что отныне Шпор будет единственным художественным руководителем оперного театра. Театральными постановками в Касселе Шпор руководил 35 лет, вплоть до 1857 г. Таким образом, Шпор прожил в Касселе большую часть своей творческой жизни. За эти годы всемирно известный виртуоз-скрипач, композитор и дирижер прославил имя города Касселя благодаря блестящим оперным премьерам, симфоническим и камерным концертам.

Из истории музыки известно, что Моцарт создавал свои сочинения для кларнета для знаменитого кларнетиста А. Штадлера. Вебер же в юности встретил талантливого кларнетиста Г. Бермана. Л. Шпор также нашел своего исполнителя – очень одаренного кларнетиста С. Гермштадта. Это был первоклассный музыкант, в творческом содружестве с которым были созданы и исполнены все четыре концерта.

И ещё одной немаловажной причиной, побудившей Шпора создать концерты для кларнета, явилось то обстоятельство, что в начале XIX в. музыкальная общественность Германии отмечала 100-летний юбилей этого инструмента. Известно, что сконструировал кларнет на основе французской свирели шаломо мастер из города Нюрнберга И. Деннер. И немцы по праву считали новый инструмент своим национальным достоянием. Из-за своих особенностей кларнет довольно быстро стал самым распространенным участником бытовых инструментальных ансамблей и в конце XVIII в. вошел в состав симфонических оркестров. А главное – группа кларнетов превратилась в самую многочисленную в составе военных оркестров, изрядно потеснив другие деревянные духовые инструменты. Эпоха Шпора – это время наполеоновских войн. Раздробленная на мелкие части Германия имела многочисленные армии. Исследователями было подсчитано, «что в эпоху наполеоновских войн в европейских армиях находилось более 50000 музыкантов, играющих на этом инструменте» [1, с. 8]. Даже сейчас нам трудно представить, какое количество мастеров должно было быть в Германии, чтобы изготовить столько инструментов для кларнетистов, учитывая, что на создание одного кларнета у мастера уходило несколько месяцев.

Шпор в своих многочисленных концертных поездках по Германии повсюду слышал звучание кларнета, и тембр этого инструмента стал для него родным и близким. Из всех духовых инструментов только кларнет по своим тембральным, тесситурным и виртуозным возможностям наиболее родственен скрипке, столь любимой Шпором. И, когда в 1808 г. он познакомился со знаменитым кларнетистом С. Гермштад-

том, то решение о создании первого концерта было принято окончательно. На протяжении последующих 20 лет С. Гермштадт неоднократно обращался к композитору с просьбами о создании новых концертов, и Шпор всегда на них откликался.

Таким образом, благодаря настойчивости С. Гермштадта уже двести лет кларнетисты многих поколений с удовольствием изучают и исполняют с большой пользой для своего развития все четыре концерта Шпора для кларнета с оркестром.

В этих концертах композитор естественно сочетает традиции классицизма с романтической эстетикой. Влияние нового стиля проявляется в широком применении хроматизмов, склонности к элегическому тону, усложнении фактуры, гармонии, активном мотивно-тематическом развитии.

Первые три концерта созданы композитором для кларнета строя *си-бемоль*, а четвертый – для кларнета строя *ля*. Кларнетовыми концертами Шпор продолжил традицию по созданию концертов для кларнета строя *ля*, заложенную Моцартом, а также линию Вебера, который в своих концертах отдавал предпочтение тембру кларнета строя *си-бемоль*.

Все концерты Шпора традиционно имеют три части и написаны в очень удобных бемольных тональностях с небольшим количеством знаков. Первый концерт – в тональности *ре-минор* (но кларнету), второй – в *Фа-мажоре*, третий и четвертый концерты – в тональности *соль-минор*. Можно сделать вывод, что Шпор отдавал предпочтение минорным тональностям, которые более естественно отражали элегическую направленность романтической эпохи.

Все первые части концертов написаны в форме сонатного аллегро на ярком тематическом материале. Главная, побочная, заключительная темы лиричны, возвышенны и благородны. Кантиленные эпизоды контрастно чередуются с виртуозными построениями, что является характерной чертой концертов Шпора не только для кларнета, но и для скрипки. Разработки имеют небольшой объем и традиционно используют элементы тем экспозиции.

Все вторые части концертов невелики по масштабам, спокойны по характеру, имеют широкую, распевную мелодику, расцвеченную украшениями. Особенно красива и совершенна вторая часть первого концерта.

Все третьи части написаны в форме рондо и имеют чрезвычайно виртуозный характер. Они отражают впечатления композитора, навеянные гастрольными поездками по странам Европы. Так, основная тема рондо первого концерта близка по характеру песенно-танцевальному немецкому фольклору, в рондо третьего концерта прослушиваются польские интонации, а в рондо четвертого доминируют четкие испанские ритмы.

Все кларнетовые концерты Шпора представляют большую трудность для моло-

дых исполнителей, так как композитор перенес ряд элементов скрипичной техники на духовой инструмент. Уже в первом концерте Шпор увеличил диапазон кларнета до ноты *до* четвертой октавы (Моцарт в верхнем регистре использовал ноту *соль* третьей октавы, Вебер – *си-бемоль* третьей октавы). Кроме этого, композитор широко применяет короткие трели и морденты в быстрых нисходящих пассажах, характерные для скрипичной техники, а также многотактовые трельные построения в кульминациях. В концертах Шпора можно услышать контрастные чередования распевных мелодических построений с блестящими виртуозными эпизодами. Как новаторство следует рассматривать и то, что композитор часто поручает кларнетисту в сольной партии играть большие эпизоды без пауз, что легко сделать на скрипке и очень трудно – на духовом инструменте. Тем более, что в XIX в. кларнетисты ещё не владели техникой перманентного дыхания, которое позволяет в настоящее время более удовлетворительно справиться с подобными трудностями.

Композитор впервые применил в кларнетовых концертах исполнение широких интервалов (октав, дуодецим, скачков в две октавы и т. п.) в быстрых темпах. В медленных темпах такие интервалы на кларнете исполнить довольно легко, в быстрых же пассажах сыграть цепочку очень широких интервалов чрезвычайно сложно.

Таким образом, концерты Л. Шпора оказали огромное воздействие на повышение исполнительского уровня кларнетистов. Эти сочинения постоянно входят в число обязательных произведений на региональных и международных музыкальных конкурсах, часто звучат на концертной эстраде, широко используются в учебной работе. А главное – все кларнетисты на определенном этапе своего развития с огромным удовольствием изучают этот удивительный пласт музыкальной культуры, который естественно и органично соединил два направления в искусстве – классицизм и романтизм.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Благодатов Г. Кларнет [Текст] / Г. Благодатов. — М. : Музыка, 1965. — 60 с.
2. Музыкальный словарь Гроува [Текст]. — М. : Практика, 2001. — 1095 с.
3. Раабен Л. Людвиг Шпор [Текст] // Л. Раабен. Жизнь замечательных скрипачей : очерки. — М.-Л. : Музыка, 1967. — С. 73—82.
4. Сандюк С. Скрипкові концерти Л. Шпора на шляху до романтизму [Текст] : автореферат дис... канд. искусствовед. : 17.00.03 / С. Сандюк. — Харків, 2008. — 20 с.
5. Mayer D. *The forgotten master* [Text] / D. Mayer // *The life Times of Louis Spohr*. — London. — 1959. — 204 p.
6. *Spohr's Louis Selbstbiographie* [Text] / Louis Spohr. — L. Spohr's Cassel-Gottingen, 1860. — Bd. II. — 180 p.

«ПЕВЧИЙ ИЗ РОРАУ» И «ЧУДО-РЕБЁНОК». КАК РАССКАЗЫВАТЬ ДЕТЯМ О ГАЙДНЕ И МОЦАРТЕ

В статье рассматривается один из актуальных аспектов музыкального просветительства – методология создания творческих портретов Й. Гайдна и В. А. Моцарта для детей.

Євгенія Михальова. «Співач із Рорау» та «Диво-дитина». Як розповідати дітям про Гайдна і Моцарта. У статті розглядається один з актуальних аспектів музичного просвітництва – методологія створення творчих портретів Й. Гайдна і В. А. Моцарта для дітей.

Eugenia Michaliyova. "The singer from Rorau" and "child-miracle" or How to speak with children about Haydn and Mozart. In this article one of the actual aspects of musical teaching is revealed: the methodology of constructing a creative portrait of J. Haydn and W. A. Mozart for the children.

Проблема музыкального воспитания детей всегда находилась в поле зрения выдающихся педагогов, композиторов, музыкально-общественных деятелей. Вспомним М. А. Балакирева, открывшего Бесплатную музыкальную школу в Петербурге, П. И. Чайковского, сделавшего то же самое в Майданове, участие в просветительской работе Ленинградской и Московской филармоний Б. Асафьева, М. Друскина, А. Альшванга, В. Цуккермана. Д. Б. Кабалевский, обладая рядом почётных и учёных званий, начал работать учителем в общеобразовательной школе, чтобы создать новую программу обучения детей музыке. Уместно вспомнить и его выступления в Большом зале Московской консерватории – «Музыкальные вечера для юношества», – обращённые, благодаря телевидению, к многомиллионной аудитории.

Сегодня, в силу сложившихся экономических условий, многие филармонии значительно снизили потенциал просветительской работы. Транслировавшиеся ранее по Центральному телевидению «Устные рассказы» И. Андроникова, «Музыкальные вечера для юношества», спектакли из Большого театра в Москве с лекторскими комментариями С. Виноградовой ушли в небытие. Почти на всех телевизионных каналах художественные программы подменяются каскадом концертов поп-музыки с одними и теми же участниками в разных «обёртках». В наше время, когда духовному здоровью детей наносится непоправимый вред, и целые поколения вырастают, ничего не ведая об И. С. Бахе, Н. А. Римском-Корсакове, Н. В. Лысенко, С. С. Прокофьеве, актуальность проблемы детского музыкального просвещения не вызывает сомнений.

Связующим звеном между академической музыкой и юным слушателем всегда является слово лектора-музыковеда. Как рассказывать детям о музыке? На этот

вопрос частично отвечает книга Д. Б. Кабалевского с одноименным названием [3], где рассматриваются встающие перед оратором задачи, темы бесед с детьми и их разновидности, способы активизации внимания аудитории.

Освещаемая проблема затрагивается и в сборнике статей «Музыка – детям. Вопросы музыкально-эстетического воспитания» [4], где делятся своим опытом известные лекторы-музыковеды М. Тунс, Х. Ридамяз, М. Гольденштейн. Обсуждаются моменты начала беседы, её формы, контакта со слушателями, развития их художественного вкуса, культуры эмоций.

Определённые сведения о том, как построить своё выступление и во имя чего, содержит книга Г. А. Поляновского [6]. Известный просветитель не видит особого различия между взрослой и детской аудиторией, опираясь на утверждение М. Горького о том, что с детьми нужно работать точно так же, как и со взрослыми, только лучше. Он делает акцент на необходимости дать максимум знаний о предмете лекции в отведённое для неё время и главным критерии её качества – познавательности.

Однако вопрос о том, как строить беседу с детьми в жанре творческого портрета композитора, и о чём вести повествование, по сути, *не исследован*.

Целью данной статьи является освещение методологии работы с детской аудиторией на примере портретов венских классиков Й. Гайдна и В. А. Моцарта. В её *задачи* входит определение основных этапов в раскрытии жизненного и творческого пути композиторов, критериев подбора произведений, сопровождающих беседу.

В музыкальном просветительстве для детей в жанре творческого портрета, бесспорно, доминируют рассказы о Моцарте, Бетховене, Глинке, Чайковском. Мотивация вполне объяснима. Во-первых, музыка этих композиторов отчасти знакома детям, являясь точкой отсчёта в их слуховом опыте, во-вторых, их биографии изобилуют интереснейшими фактами, позволяющими постоянно удерживать внимание юных слушателей. Достаточно вспомнить выступления «чудо-ребёнка» Моцарта в европейских столицах, посещение им Сикстинской капеллы, а затем запись с одного прослушивания *Miserere* А. Аллегри, бедственное материальное положение и, наконец, унижительное погребение в общей могиле с бездомными и преступниками. Что же касается Гайдна, то его музыка, кроме отдельных сочинений, в числе которых – Соната ми-минор для фортепиано, «Прощальная» симфония, Детская симфония, – незнакома широкой слушательской аудитории. Возникает вопрос: как приблизить её к детям? Ведь в образовательном процессе невозможно обойти «отца симфонии» и малого состава

классического симфонического оркестра, композитора, стоявшего у истоков сонатно-симфонического цикла, формирования жанров квартета и сонаты. И здесь, конечно, нужен очень увлекательный, не чуждый художественной форме, рассказ, указывающий ребёнку путь к музыке австрийского гения.

Уже в самом начале этого пути необходимо дать понять юным слушателям, что малыш Йозеф смотрит на мир их глазами, у него такой же, как у всех детей, круг интересов, и отличает его только уникальный музыкальный дар. Вот как начинается свою «Повесть о Гайдне» Н. Дилакторская: «Если человеку ещё нет пяти лет и он живёт в деревне, а мимо деревни проходит широкая почтовая дорога, в деревне – каждый месяц базар, отец – каретный мастер, крёстный отец – мельник, у соседа есть рыжая собака, а около деревни протекает река, – представляете, сколько неотложных дел набирается каждый день? Из камыша на реке можно вырезать чудесные дудочки; их свист не очень похож на музыку, но зато на него очень охотно откликаются птицы. У рыжей собаки – пёстрый щенок. Щенок сегодня в первый раз съел кусок варёной картошки. Малыш Зепперль и сам был не очень сыт, но отдал картофелину щенку: Зепперлю уже скоро пять лет, а щенку всего два с половиной месяца...» [1, с. 12—13]. Подобное начало вызывает у детей здоровое любопытство. Им интересно узнать: а что же будет дальше? Как сложится судьба мальчика и чего он сможет достичь в жизни?

Рассказывая о Гайдне, прежде всего необходимо утвердить в сознании слушателей мысль о том, что жизнь – это не сплошное удовольствие, не «букет радости». Она ставит перед молодым человеком ряд проблем, требующих разрешения, выдвигает вопросы, на которые нужно самостоятельно найти ответы. Здесь уместно вспомнить случай, когда капельмейстер Рейтер выгнал своего повзрослевшего певчего из капеллы мальчиков и Гайдну, которого певец Шпанглер приютил у себя в камерке на чердаке, пришлось решать одну из самых сложных жизненных задач. «Чтобы есть – нужно работать. Будешь работать – не останется времени для ученья. Учиться и не работать – умрёшь с голоду. Быть сытым и не учиться, когда за первой мессой написана вторая... А менуэты и серенады, которые Шпанглер показал товарищам, стали играть на улицах Вены: они были написаны просто, и музыка была весёлой. Бросить сочинять музыку, когда тебя хотят слушать? Нет! Работать!» [1, с.44—45].

Необходимо отметить, что трудолюбие – одна из самых важных черт характера Гайдна, что всю жизнь он работал, как одержимый, с огромным желанием, невзирая на всякого рода неурядицы, повинувшись только своему вдохновению, и в ответ на восторги зарубежных профессоров по поводу своей музыки искренне удивлялся.

Ведь это так просто – любить свою работу. В этой связи следует не упускать из виду воспитательный аспект рассказа. Тридцать лет служения князю Эстергази превратились для Гайдна в настоящее заключение в золочёной тюрьме, которую не велено было покидать даже тогда, когда князь отсутствовал. Кроме того, помимо сочинения музыки, композитору приходилось отвечать за сохранность нот и инструментов, следить, чтобы музыканты не напивались и не безобразничали, и это в то время, когда он уже имел мировое признание. Но Гайдн мирился с положением слуги во имя творчества, ведь в его распоряжении был оркестр, хор, солисты, и он сразу же имел возможность проверить всё то, что сочинял. Очень важно подчеркнуть, что сочинению музыки, любимому делу жизни, композитор принёс в жертву долгожданную свободу.

Личность Гайдна необычайно обаятельна, и на его поступках, раскрываемых через факты, можно обучать нравственности. Юным слушателям не стоит декларировать, что нужно быть добрым, отзывчивым. Достаточно вспомнить, как композитор скупил на ярмарке все игрушки и одарил ими детей. Или же – случай, когда он, поселившись в предместье Вены Гумпендорфе, вместо того, чтобы продать яблоки из своего сада, созвал мальчишек и девочек со всей улицы, и они в четверть часа очистили его роскошный сад.

Лучшие черты характера Гайдна можно выявить в самых неожиданных ситуациях. Например, через негативное отношение завистников, находя доступные детям слова и образы: «Ох уж этот Гайдн-недоучка! Совсем не знает канонов. Это же беготня озорников, а не менуэты! – твердили придворные музыканты. Эти старательные ремесленники не увидели в музыке Гайдна ярких лучей солнца, не услышали запаха цветов и травы. Только злые и бездушные люди не смогли понять, что его музыка излучает тепло, что за ней стоит простой и скромный человек, который всем желает добра, который радуется, когда люди протягивают друг другу руки, человек, преданный в дружбе. Музыка Гайдна исполняют в роскошных аристократических салонах Европы, а он продолжает со своими друзьями – бродячими музыкантами – играть серенады на улицах Вены под окнами простых горожан».

Разве можно умолчать о скромности композитора, о его равнодушии к славе? Обязательно нужно повседать о том, что Англия присвоила ему степень доктора музыки, Франция назвала почётным членом Академии искусств, то же самое сделали Стокгольм и Амстердам, медали прислали Франция и Россия. И, будучи мировой знаменитостью, Гайдн берет в руки симфонии Моцарта, как учебник, говоря о том, что Моцарт намного выше его, и ему есть чему у него поучиться.

Повествуя о последнем периоде жизни композитора, непременно следует упомянуть о том, как Гайдн за пять дней до смерти в последний раз подошел к клавесину и дрожащими, негнующимися пальцами сыграл свой австрийский гимн в то время, когда войска Наполеона расстреливали его горячо любимую Австрию.

Бесспорно, что в лекции-концерте, посвящённой Гайдну, должны звучать самые популярные его произведения, названные ранее. Наряду с ними, в рассказ можно включить фрагменты симфонии № 98, скрипичные сонаты, обработки шотландских народных песен, Концерт для гобоя с оркестром До-мажор и другие сочинения.

Таким образом, только через высказывания современников, собственные мысли композитора, интересные биографические моменты можно раскрыть его творческую сущность и, в сочетании с умело подобранной музыкальной программой, вызвать интерес к его личности и творчеству.

Творческий портрет В. А. Моцарта – одна из самых притягательных тем для беседы с детьми. Уж очень привлекательны страницы биографии композитора, связанные с неординарностью его дарования. И снова встаёт вопрос: как начать? От зачина во многом зависит успех встречи со слушателями. Возможны разные варианты. Например, можно начать с описания урока отца Моцарта, Леопольда, с Наннерль, когда после окончания этого занятия трёхлетний малыш Вольфганг взобрался на высокий табурет и безошибочно повторил на слух всё то, что разучивала сестра, приведя в изумление присутствующих.

Не менее интересным будет и рассказ о том, как Моцарт, находясь на службе у зальцбургского архиепископа, помимо сочинения музыки выполнял работу слуги, а затем совершить «модуляцию», перейдя к блестящему началу его музыкальной карьеры в детстве, сулившему мировое признание и соответствующую ему жизнь. Можно начать и с описания места действия – города Зальцбурга: «Есть точки на земном шаре, которые стали известны всему миру только лишь потому, что там появился на свет гений. Маленький австрийский городок Зальцбург сразу пленяет своей красотой. Кривые, но поразительно чистые улицы, словно солнечные лучи, разбегаются в разные стороны. Со всех концов город окружают горы, покрытые ярко-зелёной растительностью, а их вершины как будто благословляют в вечное плавание пушистые облака. Здесь в 1756 году в семье придворного музыканта Леопольда Моцарта появился на свет маленький Вольфганг, которому суждено было навсегда остаться в памяти людей»¹.

Нельзя забывать о том, что необходимо утвердить в сознании ребёнка мысль о

1 Текст принадлежит автору статьи [прим. ред.].

нерасторжимости таких понятий, как гениальность и трудоспособность. Только в таком симбиозе рождаются подлинные шедевры. Поэтому не стоит пренебрегать общеизвестными фактами биографии композитора (в 3,5 года Вольфганг играл на клавесине, в 4 – пытался сочинять первый концерт, в 6 – удивлял своим искусством Франца-Иосифа и Марию-Терезию), подчеркнуть, что с раннего детства, благодаря тщеславию отца, радость музицирования превратилась для мальчика в тяжелый изнурительный труд: в самом юном возрасте он выполнял непосильную работу, выступая с 2 – 3 концертами в день, что в конце концов пагубно сказалось на его здоровье.

И снова, как и в беседе о Гайдне, нужно дать понять детям, что жизнь полна проблем, требующих разрешения, и не всегда признание обеспечивает безбедное существование. Поэтому не лишним будет напомнить о том, что слава гения, которая шла за Моцартом в Италии, разбилась о твёрдые лбы немецких и австрийских архиепископов и курфюрстов, и у себя на родине он не мог найти работу, обеспечивающую нормальное материальное положение.

Остановившаяся на поездке Леопольда Моцарта с сыном в Италию, нужно не только искренне порадоваться триумфальному успеху композитора, но и дать необходимый минимум знаний о стране, представляющей собой музей под открытым небом. Непременнo следует рассказать о том, что Италия – родина великих живописцев Джотто и Леонардо да Винчи, скульпторов Микеланджело и Бернини, архитекторов Брунеллески и Браманте, поэтов Данте и Петрарки, что каждое столетие она дарит миру гениев, которые, обобщив всё созданное ранее, поднимают искусство на новые высоты. Это даст возможность ребёнку уже на раннем этапе знакомства с прекрасным получить понятие о синтезе искусств, расширяющее границы его кругозора. В этой связи уместным будет рассказать о посещении Моцартом Сикстинской капеллы, куда юного композитора привлекли фрески Микеланджело «Сотворение мира» и «Страшный суд».

Кроме того, лектор должен раскрыть суть понятия «музыкальная лаборатория Европы» и рассказать о том, что Италия стала родиной оперы, кантаты, оратории, инструментального концерта, совершенных струнных инструментов работы великих мастеров Амати, Гварнери и Страдивари. Тогда станет понятным, почему признание Вольфганга в Италии означало, по сути, всемирное признание.

Повествуя о бедственном существовании Моцарта и его семьи, обязательно нужно рассказать о том, что ради выживания и возможности писать то, что подсказывали сердце и разум, он берётся за любую работу, продаёт любого сорта музыкальный товар. Лучше всего это передать цитатой из А. Улыбышева: «Мастер,

мне нужны немецкие песенки для моей дочери на эти слова”. – “Мне фанфары и военные сигналы для моей роты кирасиров”. – “Мне хорошенькая пьеска в фа-миноре для курантов карманных часов. Какая будет Ваша крайняя цена?” – “А мне итальянская ария для жены”. – “Слушайте, мастер Вольфганг, полдюжины менуэтов, столько же контрдансов, столько же лендлеров и поскорее, потому что для бала князя X”. – “Моё дело более спешное, я даю завтра музыкальный вечер – мои именины; приходите играть, да выберите что-нибудь получше, я не поспулюсь: пять дукатов и ужин”» [цит. по : 7, с. 124].

Очень важно подчеркнуть, что в самые ненастные дни жизни Моцарта рождаются его гениальные творения: оперы «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан», три последние симфонии, Реквием; что его могучая жизненная сила помогает ему не согнуться под тяжестью унижений со стороны господ, под бременем лишений и невзгод, и он продолжает одаривать человечество шедеврами, получая взамен милостыню.

Говоря о Моцарте, следует также коснуться его личностных качеств: независимости суждений, чувства собственного достоинства, негибкой воли, бескорыстия.

Даже самый яркий художественный рассказ обесцвечивается без музыки. Необходимо, следуя совету Д. Б. Кабалевского, максимально использовать «элемент знакомого», то есть, непременно должны прозвучать фрагмент Симфонии № 40, ария Фигаро из оперы «Свадьба Фигаро», Маленькая ночная серенада. Однако наряду с этими сочинениями в программе могут быть, например, фрагменты «Деревенской симфонии», ария Лепорелло из интродукции оперы «Дон Жуан», Дивертисмент Фа-мажор, Концерт для фортепиано с оркестром № 20 в ре-миноре и др.

Выводы. При множественности вариантов решения поставленной проблемы в рассказах юным слушателям о Й. Гайдне и В. А. Моцарте есть сходные типологические моменты. Прежде всего, необходимо помнить о структуре лекции с интригующим началом, логически выстроенной основной частью и резюмирующим финалом. Изложение лекционного материала должно строиться по принципу «просто о сложном», то есть, нужно говорить с детьми на понятном им языке, избегая по возможности специальной терминологии, либо тут же осуществлять «перевод» незнакомых слов, а, самое главное – говорить как со взрослыми людьми, не переходя на «сюсюканье». Следует учитывать то обстоятельство, что из множества фактов нужно выбрать самые необходимые, позволяющие раскрыть мотивацию поступков композитора, черты его характера,

нерасторжимость жизненного и творческого процессов. Всё это можно передать, цитируя высказывания его современников, его собственные суждения, а также интересные утверждения музыковедов.

Один из самых важных моментов в беседе с детьми – воспитательный аспект. Всегда следует помнить о том, во имя чего всё происходит. Лучшие черты характера композитора – доброта, бескорыстие, скромность и равнодушие к славе, преданность идеалам, колоссальная работоспособность и несгибаемая воля достойны подражания. И самый надёжный помощник оратора – замечательная музыка Й. Гайдна и В. А. Моцарта, которая должна стать спутником жизни ребёнка.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дилакторская Н. Л. Повесть о Гайдне [Текст] / Н. Л. Дилакторская. — Л.: Государственное издательство детской литературы Министерства просвещения РСФСР, 1961. — 157 с.
2. Кабалецкий Д. Б. Воспитание ума и сердца [Текст] / Д. Б. Кабалецкий. — М.: Просвещение, 1984. — 206 с.
3. Кабалецкий Д. Б. Педагогические размышления. Как рассказывать детям о музыке [Текст] / Д. Б. Кабалецкий. — М.: Педагогика, 1986. — С. 68—182.
4. Музыка – детям [Текст]. — Л.: Музыка, 1970. — 190 с.
5. Музыкальное путешествие [Текст]. — М.: Просвещение, 1979. — 391 с.
6. Поляновский Г. А. 70 лет в мире музыки [Текст] / Г. А. Поляновский. — М.: Советский композитор, 1977. — 367 с.
7. Попова Т. В. Моцарт [Текст] / Т. В. Попова. — М.: Музыка, 1957. — 176 с.

УДК 78.03:78.071.2(477.54)

Елена Рощенко-Аверьянова

XVI ФЕСТИВАЛЬ «ХАРЬКОВСКИЕ АССАМБЛЕИ»: ЛОГИКА ЧУДА

Обзор событий Международного фестиваля классической музыки, ежегодно проводимого под эгидой Харьковского государственного университета искусств им. И. П. Котляревского.

Олена Рощенко-Авер'янова. XVI Фестиваль «Харківські асамблеї»: логика дива. Огляд подій Міжнародного фестивалю класичної музики, який щороку проходить під егідою Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Yelena Roshchenko-Averyanova. The Sixteenth Kharkiv Assemblies Festival: Logic of a Miracle. A review on the events of the international classical music festival, conducted every year by the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts.

Обладает ли чудо логикой? Или оно неподвластно рациональному, а, следовательно, и логическому объяснению? Однако в таком случае чудо стало бы игрищем хаоса, тогда как властью свершать его обладает лишь Логос. Логика чуда определяется его диалектикой. Сочетание явного и тайного, сокрытого, мистического; слияние нормативного, старого, как мир, и прежде небывалого; обусловленного и нежданно-неожиданного являет ту систему парадоксов, что одномоментна сотворению чуда. А. Ф. Лосев определил чудо как пересечение личностных планов. Вот тот «Божественный перводвижитель» (Леонардо да Винчи), что обусловил **развертывание логики чуда как предопределения XVI Международного фестиваля классической музыки «Харьковские ассамблеи»** (24 сентября – 11 октября 2009 г.), утвердив свойственное ему **«единство действия»**. Чудоносно двойное посвящение Фестиваля, сопряженного с юбилейными датами – 200-летием со дня смерти Йозефа Гайдна и 240-летием со дня рождения Ивана Котляревского.

Проявления чудодейственных пересечений определены и **«единством места»** проведения Фестиваля, обусловленным его родовым именем – **«Харьковские ассамблеи»**. Идея Ассамблей предполагает собрание, творческое общение гостей и хозяев **на харьковской земле – центре**, где, предвещая и порождая чудо, в фестивальный период происходят многочисленные «пересечения личностных планов»: неизменная задача Фестиваля – освещение достижений харьковской музыкально-театральной культуры. Почти 200-летний опыт истории музыкального образования в Харькове, из которого более 90 лет связаны с деятельностью консерватории, обобщает её восприимчик – Харьковский государственный университет искусств имени И. П. Котляревского. Один из старейших в Украине

ВУЗов искусства благодаря самоотдаче, творческой энергии, организаторскому таланту его ректора и художественного руководителя Фестиваля – народной артистки Украины, профессора *Татьяны Веркиной* – явил собой «*центр центра*», *эпицентр* музыкально-театрального празднества. В университете, носящем имя И. П. Котляревского – одного из «героев» XVI Фестиваля, – были сфокусированы «три единства» (места, времени и действия), сконцентрированы проявления чуда, осуществлен постулат Ассамблей как творческого собрания: «Все флаги в гости будут к нам». В разных залах проходили концерты Фестиваля (среди них – малый зал Харьковского академического театра оперы и балета имени Н. Лысенко, Концертный зал Филармонии, Дом органной и камерной музыки). Однако главным местом проведения фестивальных концертов стал Большой зал ХГУИ.

Множественны уровни проявления личностных пересечений, явленные Фестивалем. Многомерно и выявление логики чуда, вызванного к жизни 18-дневным праздником классической музыки. Юбилейные даты – лишь один из факторов, совокупность которых породила эту множественность. Пространство-время Фестиваля объединило творческие индивидуальности художников, жизненные пути которых подобного взаимодействия не знали: творимое музыкальным праздником чудо выходит за пределы общеизвестных биографических реалий. Однако насколько обусловлены, многообразны и поистине чудесны следствия кажущихся столь неожиданными личностных пересечений! «Герои» XVI Фестиваля представляют одну историко-художественную эпоху: их творческие пути соединили «двух столетий позвонки» – XVIII и XIX веков. Й. Гайдн и И. Котляревский – *рубежные гении* – явили в своем творчестве разноцветье стилей, отличающее эпоху позднего Просвещения. В их искусстве взаимодействовали последние отсветы прихотливого и странного, воспевающего красоту неправильной формы барокко, торжество и сияние отточенного ratio классицизма, мятежность бурного, патетического «Sturm und Drang», надорванность *emotio* нежного и утонченного сентиментализма, пророческие предчувствия грядущего романтизма... Не является ли это *пересечение стилей* отражением той закономерности, что отличает чудо как таковое? И не предвосхищает ли оно тот стилевой плюрализм, что составляет важнейшую черту современной культуры, кстати, также рубежной? Так и на уровне художественных эпох возникает отличающее Фестиваль в целом чудодейственное пересечение. Историческое подобие культур переходного типа обусловило присущее Фестивалю «*единство времени*», придало ему ярко выраженную актуальность.

Но есть еще одна причина, обусловившая возможность пересечения личностных планов «героев» нынешнего Фестиваля. Причина эта – *оптимизм искусства*

Й. Гайдна и И. Котляревского. Ни одна эпоха в истории человечества не лишена горестей и печалей, и не случайно каждый вновь приходящий век кажется его современникам «железным», а тоска по «веку золотому» или «веку серебряному» оказывается неизбывной и непреходящей во все времена. Но не каждому певцу «в свой жестокий век» удастся пробудить «чувства добрые», восславить свободу и призвать «милость к падшим». Искусством оптимизма как способностью отбора наилучшего, оптимального из тысячи тысяч вариантов владели Гайдн и Котляревский, преобразившие свой «железный век» – рубеж XVIII и XIX ст. – в «век золотой». Звучавшая на Фестивале музыка Й. Гайдна, представленные в его контексте спектакли – «Энеїда. Ми» по бурлескной поэме И. Котляревского и «Наталка-Полгавка» Н. Лысенко – позволили утвердиться в убеждении: оптимизм – это не утопическая сказочка, «сон золотой», иллюзия всеобщего благоденствия и безбедного, благополучного существования. Оптимизм Гайдна и Котляревского как сознательное избрание наилучшего, оптимального действительно исключает прямолинейную однозначность восприятия и оценки бытия, ибо основан на таком типе осмысления мироздания, при котором художник исходит не только из констатации добра и зла, но и из их борьбы. Однако при этом не только общим итогом, но и определяющим тоном в оформлении художественной концепции целого является осознанный выбор радостно-просветленного принятия существующего, преодолевающего безысходность, порождающего надежду на лучшее будущее. Выражение оптимистической концепции мироздания в искусстве взаимодействует с привлечением наилучшей (наиболее убедительной) системы средств художественной выразительности, обретенной в результате длительного и тщательного отбора. Не возникает ли в данной связи *пересечение смысловых планов*, сопрягаемых со значением понятий «оптимизм» и «классицизм»? Ведь создание образцовой художественной ценности, являющее принцип и задачу классицизма, немислимо без тщательнейшего отбора оптимальных средств! Классицизм в поисках путей самоосуществления опирается на оптимизм; оптимизм предполагает классицизм. В смысловых пересечениях оптимизма и классицизма – проявление чуда, одухотворяющего концепцию Фестиваля.

Вот почему столь убедителен девиз Фестиваля – «Противление злу искусством». Возникший в связи с фестивальными Ассамблеями 2004 г., освященными именем П. И. Чайковского, обладающий ассоциативной связью с философским credo Льва Толстого («непротивление злу насилием») и, вместе с тем, альтернативный ему, девиз, сам по себе порождая пересечение личностных планов, влечет к нескончаемому диалогу с классиками русского искусства. В русло этого диалога включе-

ны и «герои» Фестиваля-2009: сопряжение все новых и новых личностных планов воедино (фестивальной!) «точке отсчета» ведет к умножению (преумножению) магии чуда. Девиз Фестиваля достижим в связи с искусством оптимизма – «оружием», владение которым поможет устоять против «мирового зла». Так сущность девиза Фестиваля проясняет его идея.

Сопоставление «Й.Гайдн – И. Котляревский» не исчерпывает атмосферы чуда, свойственной Фестивалю. Под знаком заявленного в названии Фестиваля личностного пересечения скрывается множество судьбоносных сцеплений, номинативно не обозначенных, но не ставших от этого менее значительными. Творческий путь каждого из рубежных гениев – героев Фестиваля – испещрен подобными рода пересечениями, что обуславливает расширение его историко-культурного поля, зоны действия чуда. Среди таковых – *пересечения биографические*. Исторически первое среди них – появление Георга Ройтера в соборе Хайнбурга: плененный серебряным тембром голоса 8-летнего Йозефа композитор старовенской школы перевез сына каретных дел мастера в столицу Австрии. Так начался «венский период» биографии Гайдна, постепенно сформировавший его роль основоположника венской классической музыкальной школы. Среди *чудодейственных духовных пересечений*, повлиявших на становление творческого метода Й. Гайдна – его «встречи» с искусством Ф. Э. Баха и Г. Ф. Генделя. Первая из них повлияла на формирование «нового стиля» «отца симфонии», вторая обусловила сотворение ораторий позднего периода. А сколь чудны встречи Й. Гайдна и В. А. Моцарта, в которых преломились ретро- и перспективы развития венского классицизма!

Не случайно имена Гайдна и Моцарта соединились и на путях развития Фестиваля «Харьковские ассамблеи». С «Дней Моцарта в Харькове» в 1991 г. начиналась судьба «Ассамблей». XVI Фестиваль, посвященный творчеству Гайдна, образует своего рода «арку» по отношению к его началу. Программы концертов Фестиваля-2009 утвердили в качестве закономерности пересечение личностных планов гениальных композиторов: произведения В. А. Моцарта вошли в концерты музыкального праздника, носящего имя Й. Гайдна (например, в вечере вокальной музыки солистки Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга им. М. Глинки Людмилы Сиденко и заслуженного деятеля искусств Украины Евгении Никитской или в концерте Шубертовского общества).

Сколь разнообразными были проявления чуда, вторгающегося в «харьковский текст» Фестиваля! Не чудо ли, что в день открытия Фестиваля *Молодежный академический симфонический оркестр «Слобожанский»*, исполнявший в тот вечер музыку Гайдна и Брукнера, получил в подарок от немецких музыкантов четыре

валторны? Чуду подобно присуждение звания заслуженного артиста Украины **Аркадию Войнову**: музыкант получил эту высокую награду через день после того, как в одном из фестивальных концертов сыграл сольную партию в гайдновском концерте для флейты. А разве не чудесно ещё одно преобразование, осуществившееся во время проведения Фестиваля? За несколько дней до своего авторского вечера заслуженный деятель искусств Украины композитор **Владимир Птушкин** был удостоен звания народного артиста. «Премьерным» выступлением В. Птушкина в новом статусе стал концерт из его камерных произведений, проведенный в русле XVI Фестиваля. Бесспорно, что А. Войнов и В. Птушкин шли к этим вершинам своего признания всю жизнь. Однако символично, что достижение этих вершин было сопряжено с участием артистов в Фестивале, посвященном И. Гайдну и И. Котляревскому. Так в очередной раз проявилась обретшая материальное воплощение чудодейственная сила личностных пересечений – отличительная черта «Ассамблей», проводимых в Харькове.

Разнообразные выявления «харьковского текста» в «календаре» Ассамблей объединили **композиторскую, исполнительскую и научную школы** (в русле Фестиваля традиционно проводится научный симпозиум, развивающий фестивальную тематику), сложившиеся в столице Слободской Украины в течение 138-летней истории профессионального музыкального образования.

В фестивальных концертах звучала музыка классиков украинской музыки, представителей харьковской композиторской школы – Валентина Борисова, Игоря Ковача, Марка Карминского.

В юбилейное «композиторское поле», очерченное концепцией Фестиваля, были включены концерты, посвященные памяти Виталия Губаренко и Григория Цицалюка. Музыка композиторов XX в., рожденная в Харькове, способствовала расширению круга чудодейственных личностных пересечений, присущих Фестивалю. Творческие судьбы В. Губаренко и Г. Цицалюка соотносимы между собой по типу некоего зеркального отражения. Если В. Губаренко, отдавший служению «харьковской музе» большую часть своей жизни, будучи ярким представителем харьковской композиторской школы, соединил последний период своего творческого пути с Киевом, то Г. Цицалюк, закончив Львовскую консерваторию по классу С. Людкевича, реализовал свои мастерство и талант на Харьковской земле.

Весомо были представлены на Фестивале харьковские исполнительские школы – дирижерская, оркестровая, хоровая, фортепианная, вокальная, флейтовая, кларнетовая, фаготовая, валторновая, скрипичная, виолончельная.

Три харьковских оркестра принимали участие в Фестивале: Молодежный ака-

демический симфонический оркестр «Слобожанский» (художественный руководитель – заслуженный деятель искусств Украины, профессор Г. А. Абаджян), Академический симфонический оркестр Харьковской филармонии (художественный руководитель и главный дирижер – заслуженный деятель искусств Украины Юрий Янко) и Камерный оркестр ХГУИ (художественный руководитель – заслуженный деятель искусств Украины, профессор С. Г. Кочарян).

Пять из семи симфонических концертов Фестиваля были связаны с Молодежным оркестром. Ему выпала честь проводить открытие (под управлением немецкого дирижера Буркхарда Ремпе) и закрытие (с дирижером из Великобритании Кристофером Гейфордом) музыкального форума. С Молодежным оркестром были связаны и два концерта, целиком посвященные музыке Гайдна (первый из них состоялся под началом заслуженного деятеля искусств Украины Шалико Палтаджяна, второй – под управлением Антонио Лизарага, представлявшего Мексику и Австрию), а также вечер памяти народного артиста Украины Виталия Губаренко (дирижер – Ш. Палтаджян).

Духовные полюса австрийского симфонизма объединил концерт, проводимый в день открытия Фестиваля. В исполнении Молодежного оркестра «Слобожанский» под руководством Б. Ремпе, в пересечениях личностных планов, представленных симфонической музыкой Й. Гайдна и А. Брукнера, осуществилось сочетание кажущегося несочетаемым. Многообразие «симфонических исканий», разделенных столетием, было убедительно раскрыто Молодежным академическим. Афористичности и лаконизму 39-й Симфонии Гайдна был противопоставлен монументализм 5-й Симфонии Брукнера, изобилующей «божественными длиннотами». Если произведение Гайдна стало свидетельством утверждения жанрового архетипа симфонии как репрезентанта «чистой музыки», то сочинение Брукнера, исповедующего идеалы Вагнера, продемонстрировало безграничность взаимодействия «театра и симфонии». Вместе с тем, обе симфонии, представляющие «рубежные» этапы в истории австрийской симфонической школы (последней трети XVIII и XIX вв. соответственно) – на основе закона отрицания отрицания преломили её основополагающие черты. Среди них – дар мелодического изобретения, опора на схему четырехчастного цикла, австрийский фольклор и жанровость, благодаря чему произведения, написанные более чем со столетним «разрывом», могут быть отнесены к разновидностям жанрового симфонизма. Однако как изменились те жанровые модели, сквозь призму которых Гайдну и Брукнеру виделись музыкальные миры творимых ими симфонических концепций! Если для Гайдна таковой моделью являлся менуэт, то для Брукнера – вальс.

Чудом, свершившимся на фестивальном Вечере памяти народного артиста Украины Виталия Губаренко, явилось исполнение его монооперы «Письма любви (Нежность)» (по мотивам новеллы Анри Барбюса) Валентиной Соколик – певицей, тембр голоса которой побудил композитора к разработке концепции произведения и оформлению его звуковой ткани. Когда-то Роберт Шуман писал Кларе Вик, что его фортепианный концерт пробужден к жизни «ею одной». Нечто подобное произошло и с Виталием Сергеевичем, посвятившем произведение, ныне вошедшее в «золотой фонд» украинской музыки, его вдохновительнице. Более 40 лет прошло с тех пор, как В. С. Губаренко – в то время недавний выпускник Харьковской консерватории по классу Д. Л. Клебанова, преподававший гармонию и сольфеджио в группе, где училась Валентина, был очарован её нежным и сильным голосом. С этого момента – обнаружения героини – начался путь восхождения молодого композитора к моноопере «Нежность». В жизни, как и в опере Губаренко, «проходят годы», разлучая и воссоединяя человеческие судьбы. В течение нескольких десятилетий В. Соколик, связавшая свою жизнь и творчество с Германией, не обращалась к исполнению посвященной ей партитуры. Лишь закономерная случайность (или случайная закономерность?) – приглашение на XVI Фестиваль «Харьковские ассамблеи» – позволила певице вновь исполнить партию Героини «Писем» по клавиру, с «впечатанной» в него навечно строкой-посвящением композитора: «Соколёнок, эта опера – твоя!». Пересечение личностных планов состоялось: в пространстве сцены зала ХГУИ произошла судьбоносная встреча Автора – того, которого «давно уже нет», и Героини, озвучившей одно из музыкально-поэтических, исполненных нежности «писем-посланий» его души.

Высокий художественный и технический уровень исполнения сложнейших программ, продемонстрированный Молодежным оркестром, в прошлом году получившим звание «академический», показал, что восемнадцатый концертный сезон в истории коллектива свидетельствует о его вступлении в пору профессионального «совершеннолетия».

40-летняя история Камерного оркестра ХГУИ неотделима от творческой судьбы его создателя и бессменного художественного руководителя – заслуженного деятеля искусств Украины, профессора С. Г. Кочаряна. Тонкий музыкант, подобно Гайдну, награжденный даром творческого долголетия, обретенного в награду за скромность, трудолюбие, преданность музыкальному искусству, Сурен Гарникович привил оркестру благородство звукоизвлечения, изысканность манеры исполнения, научил музыкантов проникать в сущность философско-художественного замысла, воссоздавать виртуозный стиль исполняемых произведений. Достоин-

ства, присущие оркестру, – дифференцированное звучание партий, проникновение в логику драматургического развития тембральных линий и, вместе с тем, объединение голосов в сложную, многослойную смысловую вертикаль. В результате каждое исполняемое Камерным оркестром произведение обретает глубину звучания, способствующую чуткому воспроизведению художественной концепции.

Проникновенно были исполнены сочинения классиков харьковской композиторской школы – «Этюды оптимизма» для фортепиано и камерного оркестра В. Т. Борисова, Сонатина-riccolo И. К. Ковача. Казалось, благодаря искусству дирижера произошло чудо встречи с музыкантами, место пребывания которых – «мир иной». При исполнении философского сочинения Валентина Борисова (солистка – Марина Бевз), само название которого перекликается с темой Фестиваля, предстал в памяти образ сосредоточенного, мудрого автора, взирающего на мир добрым, чуть отстраненным взглядом. Последнее произведение композитора – образец его позднего стиля – явило обобщение того наилучшего, что постиг в течение своей долгой, сложной жизни композитор. Сонатина-riccolo (посвящена её первому интерпретатору С. Кочаряну) принесла радость воспоминаний об Игоре Коваче – человеке, ценившем юмор, сочетавшем любовь к иронии с глубоким проникновением в сущностные вопросы бытия. Шутка для него часто оказывалась формой иносказания, вуалировавшей отношение к «проклятым вопросам» современности. Искрометная тема-riccolo, прерываемая «говорящими» интонациями выразительного речитатива, относится к разряду мелодий, воссоздающих образ «музыкальной шкатулки», – один из наиболее неоднозначных среди созданных творческим воображением XX в. Возвращения темы-riccolo утверждали незабываемость иронию, в цвета которой окрашены все грани бытия, воссозданные в Сонатине. «Автограф» В. Птушкина (посвящен С. Кочаряну) в исполнении Камерного оркестра обрел значение «музыкального автопортрета», представившего ключевые характеристики стиля композитора – взаимодействие возвышенного и земного, лирики и гротеска, театра чувств и театра показа. «Визитной карточкой» Камерного оркестра стали Вариации С. Асламазяна на тему Н. Паганини. Каждая вариация, превращающаяся в каприз, виртуозность которого достойна паганиниевской, в исполнении оркестра подобна жемчужине, весь цикл – драгоценному ожерелью.

Две симфонии – 65-я Й. Гайдна и 1-я Г. Цицалюка – прозвучали в фестивальном концерте Академического симфонического оркестра Харьковской филармонии под управлением его художественного руководителя и главного дирижера, заслуженного деятеля искусств Юрия Янко. Исполнение произведений композиторов харьковской школы – «великих стариков», по определению Ю. Янко, стало

составной частью творческого *credo* руководимого им коллектива. Музыканты Симфонического оркестра филармонии и сегодня помнят уроки оптимизма и высочайшего профессионализма, преподнесенные им учителем – «добрейшей души человеком» Г. Н. Цицалюком. Если В. А. Моцарт именовал Гайдна «папашей», Т. Шевченко – И. П. Котляревского – «батько», то студенты Харьковского института искусств (ныне – ХГУИ), изучавшие под руководством Григория Никифоровича гармонию, полифонию, историю оркестровых стилей, называли своего учителя «дядя Гриша». Не являются ли эти «имена», раскрывающие сущность отношений между Учителем и учениками как доверительно-любовных и родственных, столь важных в процессе постижения премудростей музыкального искусства, частью чудодейственных пересечений, составляющих сущность XVI «Харьковских ассамблей»? 1-я Симфония Г. Цицалюка, написанная в далеком 1964 г., не утратила для современного слушателя, избалованного «инновационными» исканиями композиторов рубежа XX—XXI вв., свежести и красоты звучания. Посвященная «любимому учителю Станиславу Людкевичу» (так в контекст Фестиваля оказался включенным ещё один личностный план), 1-я симфония Г. Цицалюка явила средоточие лучших традиций украинского симфонизма в их взаимодействии с оригинальностью композиторского стиля автора. Таковы опора на фольклорный тематизм, мастерство оркестрового письма, совершенство полифонической техники развития музыкального материала. Однако наиболее яркой чертой стиля Григория Никифоровича, нашедшей отражение в 1-й Симфонии, стало умение создать яркую, прекрасную мелодию, которую Й. Гайдн рассматривал как высшее достижение музыки, позволяющее отличить мастерство ремесленника от изобретательности гения. Гайдновское отношение к мелодии реализовал украинский мастер, в чьей Симфонии вновь состоялось пересечение личностных планов, отличавшее XVI Фестиваль как прибежище чуда.

Участие музыкантов Луганска в Фестивале «Харьковские Ассамблеи» – результат 15-летнего творческого сотрудничества ректора ХГУИ Татьяны Борисовны Веркиной и доцента ЛГККИИ, директора детской филармонии «Ровесник» Евгении Яковлевны Михалёвой. Исполнение 103-й Симфонии Гайдна, осуществленное гостем Фестиваля – Молодежным симфоническим оркестром Луганского государственного института культуры и искусств и Луганского областного колледжа культуры и искусств (дирижер – заслуженный деятель искусств Украины Сергей Йовса, художественный руководитель – Евгения Михалёва) – укрепило в мысли о том, что историческое значение этого произведения – не только в подведении итогов гайдновского симфонизма, но и в предвосхищении искусства Бетховена. Введение

в программу музыкального вечера Первого концерта Ф. Шопена для фортепиано с оркестром, прозвучавшего в исполнении юной пианистки из Луганска – лауреата двух конкурсов «Горовиц-дебют» Ирины Бурган (класс И. А. Ененко), убедило в том, что постановка проблемы «Гайдн и романтизм» – актуальная задача современной музыкальной науки. Ибо, если симфонизм Гайдна пронизан прозрениями в область «искусства будущего», то фортепианное творчество Ф. Шопена отличает взаимодействие романтизма и классицизма, влияния которого, в частности, очевидно и в «моцартианстве» польского гения, и в установке на создание образцовых произведений искусства.

Масштабность, значимость харьковским исполнительским школам придал тот факт, что их репрезентировали на Фестивале кафедры и специальные классы ХГУИ.

Фундаментально была представлена *фортепианная школа Харькова*. Особую торжественность и праздничность концертам, явившим искусство харьковской пианистической школы, придала счастливая возможность исполнения сочинений на роялях и фортепиано всемирно известной фирмы «Steinway&Sons» и её дочерних торговых марок – «Boston» и «Essex». Отметившая в прошлом году своё 155-летие фирма приурочила презентацию пяти инструментов (трех роялей и двух пианино) ко времени проведения Фестиваля, осуществив её в Большом зале ХГУИ.

Презентация проходила в два этапа. Сущность первого была обусловлена задачей иллюстрации рассказа специалистов СП «Комора» (официального дистрибьютера фирмы «Steinway&Sons» в Украине) Романа Дутко и единственного в нашей стране сертифицированного мастера-настройщика роялей Виктора Мацко о феномене рояля, на котором в своё время играли Сергей Рахманинов и Владимир Горовиц. Возможности трёх представленных фирмой роялей были блистательно продемонстрированы лауреатами международных конкурсов, молодыми педагогами кафедры специального фортепиано ХГУИ Юрием Поповым, Анной Сагаловой, Марией Бондаренко (заведующая кафедрой – народная артистка Украины, профессор Т. Б. Веркина), а также фортепианным дуэтом Кира Тимофеева – Екатерина Подпоринова. Задача второго этапа презентации состояла в том, чтобы предоставить возможность талантливым юным музыкантам Харькова продемонстрировать своё мастерство и насладиться звучанием уникальных инструментов. Это право было предоставлено лучшим ученикам Харьковской средней специальной школы-интерната Александру Панченко (класс Г. В. Кареловой), Артему Лошкову (класс Н. И. Балычевой), Ирине Черкашиной (класс Н. Д. Авраменко), Ирине Кузьминой (класс Е. Л. Колесниковой), Марине Кислой (класс Н. В. Власенко), Юлии Румянцевой.

вой (класс С. И. Захаровой) и студентам ХГУИ Дарье Дашутиной, Елене Шевченко, Михаилу Левандовскому, Людмиле Хрусталевой (класс проф. Н. В. Горецкой), Лю Си (класс доцента Н. И. Руденко), Екатерине Мисюте (класс доцента Е. В. Кононовой), Антону Коршакову, Максиму Лаврову, Игорю Сedyку (класс старшего преподавателя С. И. Захаровой), Роберту Уманскому, Виктории Сушановой (класс профессора В. Ф. Шукайло), Оксане Миц (класс доцента М. С. Чернявской), Марии Головач (класс доцента В. М. Птушкина), Анне Сотниковой (класс доцента С. Ю. Юшкевича), Олегу Капелюку, Екатерине Замлелой, Валентину Смолянинову, Андрею Мисику (класс профессора Т. Б. Веркиной).

Фортепианная школа Харькова продемонстрировала единство и постоянное обновление традиций: в Фестивале участвовали пианисты различных поколений. Фортепианная музыка была представлена концертами преподавателей и студентов кафедры специального фортепиано (заведующая кафедрой – народная артистка Украины, профессор **Т. Б. Веркина**), педагогов кафедры общего и специализированного фортепиано ХГУИ (заведующая кафедрой – доцент **Е. В. Кононова**), учеников отдела специального фортепиано ХССМП-и (заведующая отделом – заслуженный деятель искусств Украины **С. И. Захарова**), преподавателей и студентов фортепианного отдела Харьковского музыкального училища (заведующая отделом – **О. В. Чередниченко**).

Концерты, познакомившие слушателей с пианистическим искусством Харькова, продемонстрировали важную роль системы взаимодействия, объединяющей ступени фортепианного образования, без чего функционирование исполнительской школы невозможно. Если в поисках аналога харьковской фортепианной школы обратиться к метафорическому образу, то её можно было бы представить в виде пирамиды, грани которой представляют собой лестницы, устремляющиеся к вершине (принцип «Gradus ad Parnassus»). В точке, собирающей воедино линии восхождения, рождается чудо: фортепианная школа как единство поколений и творческих индивидуальностей, реализующее пересечение личностных начал.

Осознанию специфики *харьковской виолончельной школы* способствовал тематический концерт «Гайды и его последователи» класса профессора кафедры оркестровых струнных инструментов ХГУИ **Елены Михайловны Щелкановцевой**. Выпускница Московской консерватории, Е. М. Щелкановцева привнесла в виолончельное искусство Харькова черты, свойственные московской виолончельной школе: безупречность технического мастерства, «раскатистость» vibrato, благородство звука, по наполненности подобного bel canto, гармонию рационального и эмоционального, тяготение к освоению монументальных концепций при осо-

знании роли деталей. Сущностная черта творческой природы Елены Михайловны – энциклопедизм познаний в области истории и теории виолончельного исполнительства. Совокупность личностных качеств профессора Е. М. Щелкановцевой, во многом определивших облик харьковской виолончельной школы, продемонстрировал музыкальный вечер, организованный силами студентов и ассистентов её класса, представляющий традицию так называемых «исторических концертов». Показ тенденций развития виолончельного искусства, начиная от предшественника Й. Гайдна Ф. Э. Баха и закапчивая Р. Шедриным, явил чудо взаимодействия личностных эманаций великих творцов и прекрасных исполнителей.

Четыре национальных стиля вокальной музыки – австрийский, итальянский, русский, украинский – были представлены в концерте класса заслуженного деятеля искусств Украины, профессора, заведующей кафедры сольного пения ХГУИ *Людмилы Георгиевны Цуркан*. За долгие годы педагогической работы Людмила Георгиевна воспитала целый ряд певцов, чьё искусство и голоса украшают оперные театры мира, свидетельствуя о высочайшем профессиональном уровне *харьковской вокальной школы*. В фестивальном концерте класса корифеиды певческого искусства принимали участие и признанные мастера, и те, кто получил первое признание своего таланта на международных конкурсах, и те, чей путь в области вокального искусства только начинается. Вне зависимости от статуса, певцы, принявшие участие в фестивальном концерте вокальной музыки, предстали, прежде всего, как ученики класса Л. Г. Цуркан, чудесным образом объединившей в едином времени-пространстве сцены Большого зала ХГУИ опыт, представляющий как «сын ошибок трудных», и «вечную весну».

Концерты вокальной музыки, представляющие харьковскую исполнительскую школу, явились одной из констант Фестиваля. Вечер шубертовского общества, возглавляемого музыковедом Григорием Ганзбургом, был посвящен австро-немецкой вокальной школе эпохи классицизма и романтизма. Произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана звучали в исполнении заслуженной артистки Украины Тамары Гармаш (сопрано), Игоря Сахно (бас), Татьяны Жарких (сопрано), Ольги Юриной (сопрано). Концерт лауреата международного конкурса Натальи Гребенюк (партия органа – лауреат международного конкурса Станислав Калинин), как всегда, отличала масштабность замысла и его воплощения. Произведения композиторов австро-немецкой (Гайдн, Вебер, Вагнер) и украинской (Гулак-Артемовский, Лысенко, Кикта) школ в исполнении певицы продемонстрировали безбрежно широкие возможности развития заявленной в названии Фестиваля темы оптимизма в искусстве.

В числе вечеров вокальной музыки следует отметить концерт лауреата международных конкурсов Людмилы Сиденко (меццо-сопрано) и заслуженного деятеля искусств Украины Евгении Никитской. Искусство выпускницы ХГУИ Л. Сиденко являет образец высокого профессионализма, а её нынешняя творческая деятельность в качестве солистки Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга имени М. Глинки – широкого признания харьковской вокальной школы.

Камерно-ансамблевая линия Фестиваля объединила ряд концертов, представивших харьковскую исполнительскую школу. Разноцветье и красоту философско-художественного мира *камерной музыки Гайдна* представил концерт класса доцента кафедры камерного ансамбля ХГУИ Жанны Викторовны Дедусенко. Перед слушателями предстал гайдновский инструментальный театр, «действующие лица» которого – флейта, кларнет, скрипка, виолончель и фортепиано – вели между собой бесконечно прекрасные диалоги, отражающие многообразие смыслов игрового поля венского классицизма.

Среди камерно-ансамблевых вечеров, явивших искусство музыкантов Харькова, – концерт дипломантов международных конкурсов, преподавателей кафедры концертмейстерского мастерства Ольги Григорьевой и Галины Зуб; концерт преподавателей ХГУИ Валерия Марченко (флейта), Леонида Попова (кларнет), Евгения Попова (фагот), Александра Марченко (валторна), Аллы Мельник (скрипка), Нины Барашкиной (виолончель), Людмилы Суздальцевой (фортепиано); концерт Трио «Классик» в составе заслуженного артиста Украины Григория Купермана (скрипка), Игоря Гайды (виолончель), Игоря Приходько (фортепиано).

Синтезирующую, обобщающую роль в контексте Фестиваля сыграл *творческий вечер народного артиста Украины, композитора Владимира Птушкина*. В духовном поле концерта объединились традиции композиторской и исполнительской школ Харькова. Ансамблево-камерная константа Фестиваля была представлена жанрами инструментальной и вокальной музыки. Творчество В. Птушкина в области камерных жанров – особая музыкальная Вселенная, отличная от музыкально-театральной сферы наследия композитора. Лирико-философская доминанта объединяет камерные произведения Владимира Михайловича. Многие из них уже получили признание исполнителей и публики. Об этом свидетельствуют и фондовые записи, и победы на конкурсах и фестивалях, и сформировавшаяся исполнительская традиция их интерпретации. В фестивальном концерте В. Птушкина принимали участие три исполнительских поколения: студенты и выпускники ХГУИ – лауреаты международных конкурсов Е. Немировская, А. Сотникова,

В. Смолянинов, Л. Попов, А. Мисик, молодые преподаватели университета искусств (лауреаты международных конкурсов Н. Удовиченко и М. Бондаренко) и признанные мастера – народная артистка Украины Татьяна Веркина и народный артист России Игорь Гаврыш. Если для молодых музыкантов с этого музыкального вечера проникновение в глубины камерной музыки В. Птушкина лишь начиналась, то с Татьяной Веркиной и Игорем Гаврышем композитора связывает долгая и плодотворная творческая дружба. С учетом их творческих индивидуальностей Владимир Птушкин писал ряд сочинений вокальной и виолончельной музыки, некоторые из которых прозвучали и на фестивальном концерте.

Среди сонатных циклов, исполненных в авторском концерте Владимира Птушкина, особое место принадлежит *Сонате для альты и фортепиано (1994)* – образцу мемориального жанра в наследии композитора. Содержание альтовой Сонаты, посвященной памяти Учителя – основоположника новой украинской композиторской школы Дмитрия Львовича Клебанова, раскрывает эпиграф – строка из стихотворения Юрия Левитанского «Всё уже круг друзей...». Вот почему одним из интонационных символов произведения становится образ смертоносного круга, сжимающегося вокруг центра – средоточия жизни.

Многочисленны символы скорби, содержащиеся в Сонате. Тембр альты стал знаком памяти: выражением прощания с жизнью для В. Птушкина явилось не только последнее произведение Д. Шостаковича, написанное в жанре альтовой сонаты, но и последнее произведение Д. Клебанова – альтовый концерт, при создании которого В. Птушкин присутствовал. Диалог альты и фортепиано трактован автором мемориальной сонаты как диалог Учителя (композитора и альтиста) и ученика (композитора и пианиста).

Элегичность – важнейшая образная сфера сонаты В. Птушкина, посвященной «Памяти Великого Артиста». Главная композиционная единица элегического сонатного диптиха – дуэт согласия. Ключевая тема Сонаты – тема памяти (инструментальное Lamento), явившаяся В. Птушкину в скорбные дни прощания с Дмитрием Львовичем, стала символом духовной связи, объединяющей Учителя и ученика. Ламентозной теме отведена функция обрамления и, вместе с тем, замыкания смертоносного круга, воссоединения земного и небесного.

В Сонате памяти Учителя В. Птушкин опирался на традиции мемориального жанра в творчестве Рахманинова, Шостаковича, Клебанова. Пересечения личностных планов придают заключенному в Сонате смыслу особую насыщенность, устремляя его к приобщению к чуду.

Поэтичностью натуры Татьяны Веркиной обусловлено появление в творчестве

Владимира Птушкина ряда произведений вокальной музыки, прозвучавших в авторском концерте композитора. Таковы посвященные их первой исполнительнице вокальные циклы «Полночные песни» на стихи А. Ахматовой, «Вірую» на стихи С. Сапеляка, романс «Талисман» на текст А. Пушкина. В образцах камерно-вокальной лирики В. Птушкина воплотилась важнейшая черта его искусства – обращение к абсолютной, совершенной поэзии. Вот почему для исполнения своих романсов и песен композитор искал певицу, способную раскрыть атмосферу поэтического мира пленивших его воображение стихотворений. Исполнительницей, обладающей поэтической душой, способной проникновенно передать красоту и томительно-прекрасную напряженность поэтического слова, стала для Владимира Птушкина Татьяна Веркина.

Обращение к стихотворениям А. Ахматовой, обладающей музыкальным мировидением, именуемой Ф. Сологубом «вдохновенной певицей», в чьем «сиренном стихе» Н. Гумилев искал утешения, – непростая задача для композитора и исполнителя. Стихотворения Ахматовой, проникнутые звучанием струн Серебряного века, изобилуют музыкальными ассоциациями. В её поэзии витает «тьень музыки», мерещась «на белой эмали», «скрытая музыка» превращается во «всё победивший звук». Композитор и певица расслышали и выявили заключенную в стихах Ахматовой скрытую и явную музыкальность. Если для поэтессы Музыка – подруга, спутница и собеседница («И музыка со мной покой делила», «Она одна со мною говорила»), то В. Птушкин и Т.Веркина превращают в собеседницу творимой ими музыки поэзию. Благодаря тонкому подходу к творчеству Ахматовой, уподоблявшей себя Иоланте («я убила душу свою, и глаза мои созданы для слез, как говорила Иоланта»), в цикле «Полночных песен» возникла та интерференция личностных спектров (поэтессы, композитора и певицы), без которой возникновение подлинного произведения музыкально-поэтического искусства невозможно, а, значит, немыслимо и рождение чуда.

Молитва «Вірую» на слова Степана Сапеляка содержит историко-художественный концентрат религиозных, моральных и творческих законов, на протяжении веков исповедовавшихся украинской культурой. Духовно-художественная вертикаль Молитвы соединила земное и небесное. В её интертекстуальном Слове обобщены глубинные основы украинской культуры: от шевченковского завещания «караюсь, мучуся, але не каюсь» до заповеди Микола Стельмаха «кров людська – не водиця». Во времени-пространстве украинского Credo – «від зіроньки до зіроньки», «від стогону до стогону», «від скорби до скорби», «від псалму до псалму», «від Вкраїночки до Вітчизноньки», «від слова

до слова» – ищущая помилования человеческая душа, освященная Именем Божиим, устремляется к воссоединению с Божественным светом. Приглушенное, прозрачное звучание фортепиано, воспроизводящее не столько образ колокольности, сколько её отсветы, затаенная просветленность, строгая сосредоточенность, отрешенность и драматизм, присущие вокальной партии, придали «Вірую» в исполнении Т.Веркиной и В. Птушкина черты *misterioso*, свойственные средневековому жанру видения (откровения).

Преисполненный романтического чувства «Талисман» на стихи А. Пушкина в исполнении Т. Веркиной и В. Птушкина стал воплощением того Возвышенного, что устремляет земное к вершинам освященного небесами вдохновения. Аура благословения, источаемая этим произведением, словно бы охватила и весь Фестиваль, «талисманом» которого стал романс на пушкинские стихи.

Важная черта харьковской исполнительской школы – её *открытость*. Это означает, что харьковские музыканты не только способны высоко ценить мастерство своих коллег, представляющих другие страны и города, но и учиться у них, превосходя самих себя. Взаимодействие разных национальных традиций – условие процветания любой исполнительской школы. О продуктивности подобных взаимодействий свидетельствует опыт венской классической музыкальной школы: *основанная на синтезе традиций, методе отбора наилучшего (то есть, на оптимистической концепции!), школа венского классицизма в течение более трёх столетий являет собой образец совершенства*. Важно, что и исполнительской школе Харькова имманентно присуще это свойство. В концертах музыкантов из Великобритании, Германии, России, Швейцарии, Австрии и Мексики высветились константы Фестиваля – музыка симфоническая, камерная, вокальная. Творческое горение и радость взаимопонимания озаряли концерты, в которых харьковчане выступали совместно с музыкантами из других стран. Вспомним торжественное открытие Фестиваля Молодежным академическим симфоническим оркестром под руководством Буркхарда Ремпе и Антонио Лизаррага, триумфальный финальный концерт, где харьковским оркестром и хором дирижировал Кристофер Гейфорд. В качестве солистов вместе с Молодежным оркестром под управлением А. Лизаррага выступали лауреаты международных конкурсов – трубач из России Константин Барышев и харьковские пианистки Анна Сагалова и Мария Бондаренко. В вечере фортепианной и камерной музыки, в программе которого звучали произведения Йозефа Гайдна и Михаэля Гайдна, играли А. Сагалова и немецкие музыканты Утте Клемм (скрипка) и Фридемана Рамзенталер (альт). В творческом вечере В. Птушкина, как и в финальном концерте Фестиваля, высту-

пал народный артист России Игорь Гаврыш.

Особое значение для обогащения и развития исполнительского искусства Харькова имеют концертные выступления тех признанных мастеров, творческий путь которых начинался в столице Слободской Украины. Привлечение к участию в Фестивале музыкантов, впервые осознавших себя артистами в нашем городе, – один из принципов, являющихся непреложными для художественного руководителя «Харьковских ассамблей» Татьяны Веркиной. В XVI Фестивале приняли участие народная артистка России Татьяна Гриценко, заслуженный артист России, профессор Московской консерватории Игорь Котляревский, лауреат республиканского конкурса Евгений Сквородников (Канада), лауреат международных конкурсов Людмила Сиденко (Санкт-Петербург), связи которых с исполнительской школой Харькова поистине глубинны. Гастроли в Харькове, подобные возвращениям в детство и юность, дают музыкантам возможность осознать истоки собственной судьбы.

Среди фестивальных концертов, которые надолго запомнятся харьковчанам, – выступление «Академии старинной музыки», возглавляемой народной артисткой России *Татьяной Гриценко*. В исполнении «Академии» прозвучало произведение, уникальное и в наследии Гайдна, и в истории мировой музыкальной культуры. Евангельская тема крестных мук Христа – «Семь Слов Спасителя на кресте» – нашла многогранное воплощение в творчестве композитора. Преломление этого сюжета и в жанре оратории, и в жанрах оркестрового и квартетного циклов свидетельствует о том, насколько *passion*'ная тема волновала композитора. Взаимодействия светского и церковного, художественного и внехудожественного, интра- и экстрамузыкального синтезированы в этом сочинении.

Произведение было написано по заказу испанских священников собора Санта-Крус (XIII в.) в Кадисе. Согласно старинному обряду, сопровождавшему литургию в Страстную Пятницу, после комментариев священника к каждому из Семи Слов Спасителя звучала музыка, будучи в данном случае не только произведением искусства, но и продолжением комментария к Словам Христа. Комментарий модулировал из области научной (теологической) в сферу художественную. Литургия превращалась в словесно-музыкальное действие в мавританско-готическом *dosta stilo*, декорациями которого служили стены собора, затянутые черной тканью.

Осуществленная «Академией» интерпретация монументального сочинения Гайдна (семь медленных одночастных сонат обрамлены Introduction и Finale, живописующим гнев Господень, обрушившийся на распявших Сына) возродила литургическую традицию исполнения «Семи Слов». Этому способствовал ряд факторов.

Рассказ Т. Гринденко об истории создания сочинения и чтение Семи Слов перед каждой из сонат возрождал церковную (соборную) – комментарийную – традицию исполнения инструментальных Passionen. Не удвоенная темброво партия первой скрипки (в отличие от остальных голосов струнного квартета) в исполнении Татьяны Гринденко была подобна голосу Евангелиста. В трактовке «Академии» особую выразительность обрели начальные музыкальные фразы Сонат. Ведь именно они, по замыслу Гайдна, должны являть собой интонационный аналог сакральному вербальному Слову. Дальнейший процесс интонационно-драматургического развертывания Сонат предстал как музыкальный комментарий к проинтонированному Слову. Так в интерпретации «Академии» воплотилось основополагающее свойство гайдновских «Семи слов» – единство искусства и науки, музыки и теологии. Docta stilo как свойство гайдновской концепции «Семи слов» стал чертой исполнительского стиля Татьяны Гринденко и возглавляемой ею «Академии».

Творческое общение с зарубежными коллегами не ограничилось совместным музичированием или восхищенным преклонением перед их мастерством. В фестивальный период гости дали в Харькове ряд мастерклассов. Майкл Белл и Карен Радклифф (Великобритания) раскрывали тайны камерно-вокального искусства. Игорь Котляревский знакомил своих слушателей с актуальными тенденциями развития современной музыкальной практики. Константин Барышев обучал искусству игры на трубе, достижения серебряного, нежного и мощного, «пророческого» звучания инструмента. Кристофер Гейфорд (Великобритания) преподносил основы тактики и стратегии дирижерского искусства. Обобщение наилучшего в современном исполнительском искусстве, преломленного сквозь призму индивидуальных творческих манер, стало доминантой мастерклассов, воплощением оптимистической концепции Фестиваля. Таким образом, открытость харьковской исполнительской школы сделала закономерным рождение очередного фестивального чуда творческих взаимовлияний.

Если весь XVI Фестиваль, по образцу одного из жанров ренессансной поэзии, можно представить как цикл *«триумфов» во славу искусства венского Мастера, то финальный концерт музыкального форума, несомненно, явил собой его кульминацию.* Произведения Й. Гайдна, прозвучавшие в исполнении Молодежного академического симфонического оркестра «Слобожанский» (дирижер Кристофер Гейфорд), Камерного хора Харьковской филармонии им. В. С. Палкина и Студенческого хора ХГУИ (художественный руководитель – лауреат национального конкурса Андрей Сиротенко), народного артиста России Игоря Гаврыша (виолончель), лауреатов национальных и международных конкурсов, студентов и выпускников

кафедры сольного пения ХГУИ – Натальи Поликарповой, Виктории Житковой, Александра Золотаренко и Сергея Замыцкого – стали абсолютным воплощением совершенства стиля композитора. Сущность концепции заключительного концерта состояла в раскрытии ипостасей композиторского дарования Гайдна – родоначальника классического инструментального концерта, симфониста, мастера вокально-хоровой музыки. Исполнение сложнейшей программы – Концерта для виолончели До-мажор, «Лондонской» Симфонии № 6 и величественной «Nelson-missa» – требовало от музыкантов высочайшего профессионализма. Свидетельством мастерства исполнителей в финальном концерте Фестиваля стало **выявление феномена чудодейственных «пересечений личностных планов», средоточием которых стала творческая индивидуальность самого Й. Гайдна**. Чем, как не подобным «пересечением», обусловлено осуществленное Гайдном распространение симфонического метода и черт оперного стиля на жанр *missa*? Или, например, подчинение принципам вокального письма музыки инструментальных жанров? Ведь мастерство Гайдна – оперного композитора, в совершенстве овладевшего искусством итальянского *bel canto* под руководством Антонио Порпора, – сказалось и в произведениях инструментальной музыки. «Разножанровым» произведениям Гайдна, представленным в заключительном концерте Фестиваля, присуще и такое объединяющее начало, как виртуозность, взаимодействующая с принципом *concertato*, определяющим сущность жанра концерта как единства «состязания» и «согласия» (или «состязания в согласии», «согласного состязания»). Распространение концертного стиля Гайдна на «не-концертные» жанры – черта творческого метода композитора. В результате в искусстве Гайдна возникло качество, свойственное и творчеству И. С. Баха – «проницаемость» жанров светской и духовной музыки, взаимообогащение, царящее между ними. Так не является ли **наследие родоначальника венской классической школы, в котором синтез «идей и проблем» предстает как родовая черта**, достаточным основанием для пересмотра утвердившейся в музыкальной науке пресловутой классицистской дифференциации жанров и стилей? Ведь современное исполнительское искусство, представленное на заключительном концерте Фестиваля, без каких бы то ни было вербальных деклараций и манифестов являет собой прекрасный демонстрационный материал для осуществления подобной задачи! Заключительный концерт Фестиваля позволил утвердиться в той мысли, что **парадоксальность предстает как черта музыкальной логики Й. Гайдна**, предшествуя важнейшему свойству композиторского мышления XX в., определенному А. Шнитке в связи с исследованием музыкального наследия И. Ф. Стравинского – «композитора тысячи масок и стилей».

Итак, XVI Фестиваль «Харьковские ассамблеи» остался позади. Однако и по-

сле окончания этот праздник классической музыки является не столько «делом прошлым», сколько остается частью сегодняшнего дня, важнейшей составляющей времени настоящего. Ибо значение Фестиваля столь велико, что для его осознания необходимо время: «большое видится на расстоянии!» Движение Фестиваля во времени продолжается, а, следовательно, продолжается постижение заключенного в нём смысла, усвоение преподанных им уроков.

Каковы же эти уроки, постижение и усвоение которых продлевает жизнь Фестиваля по его истечении, дарует мудрость приобщенным к нему, переводя их в ранг посвященных?

В истории «Харьковских ассамблей» XVI Фестиваль обрел роль *результатирующей вертикали*. Обобщив достижения музыкальных празднеств прошлых лет, «Ассамблеи»-2009 убедили в весомости потенциала и необозримости перспектив этого *музыкального праздника будущего*. Явленное в пересечении множества смысловых плоскостей *творчество Гайдна – универсального гения – и Котляревского – гения лирики и бурлеска – наглядно («весомо, грубо, зримо») предстало как воплощение наилучшего, оптимального, излучающего надежду на светлое будущее – определенного в теме Фестиваля как «искусство оптимизма».*

Духовный контекст Фестиваля заставил задуматься о сущности гения как проявления чуда. Определение Гёте, трактовавшего феномен И. С. Баха как Божественное явление – ясное и, вместе с тем, необъяснимое, может быть распространено и на чудо как таковое. Ибо что такое гений, как не чудо! Необъяснимость поднимает чудо над простотой обывательского мира или элементарной данности. Вспомним высказывание пушкинского Сальери – «Для меня так это ясно, как простая гамма!»: обреченному на Танталовы муки герою «маленькой трагедии» было дано осознать божественный гений Моцарта и не дано самому быть чудо-творцом. Пушкинскому Сальери, поверившему алгеброй гармонию, недоступно было сочетание несочетаемого, приобщение к пересечению личностных планов, то есть достижение чуда. Тогда как в многократно явленных Фестивалем образцах такого рода пересечений, подобных озарению, была продлена парадоксальная природа чуда. Во времени-пространстве Фестиваля – точке «золотого сечения», где происходили судьбоносные чудотворные «встречи» – осуществилось сопряжение дольнего с горним, объяснимого и непостижимого, закономерного и случайного, мыслимого и немислимого, прошлого и будущего, временного и вечного, конечного и бесконечного.

Уроки XVI Фестиваля – бесценный опыт оптимизма, дарованный причастным к нему, тем, кто, попав в зону пересечения личностных планов, явленных му-

зыкальным праздником, стал свидетелем порожденного им чуда. **XVI Фестиваль стал подлинной школой оптимизма**, прохождение «классов» которой необходимо тем, кто ищет гармонии и света в атмосфере «железного» XXI века, кто способен содействовать его превращению в «век золотой», реализовав дерзновенный замысел – **трансмутацию «металлов времени»**.

Відомості про авторів

Алтухов Валерій Миколайович – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри духових інструментів ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Бабій Оксана Петрівна – кандидат мистецтвознавства, зав. лабораторією історії музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Бачинська Юліана – здобувач кафедри історії зарубіжної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Бевз Марина Володимирівна – викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Борисенко Марія Юрійівна – кандидат мистецтвознавства, ст. викладач кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Ботунова Галина Яківна – професор, зав. кафедри театрознавства ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Ганзбург Григорій Ізраїлевич – викладач ХМУ ім. Б. М. Лятошинського.

Григор'єва Маргарита Олександрівна – старший викладач Волгоградського інституту мистецтв.

Давидов Микола Андрійович – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Данилов Віталій Валентинович – асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І. П. Котляревського, викладач Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського.

Данченко Наталія Григорівна – викладач кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музикальної академії ім. С. С. Прокоф'єва, здобувач кафедри історії зарубіжної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Дедюля Юлія Михайлівна – аспірантка кафедри струнно-смичкових інструментів ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Деркач Лариса Анатоліївна – старший викладач кафедри сольного співу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Коваленко Юлія Петрівна – викладач кафедри театрознавства ХДУМ ім. І. П. Котляревського, аспірантка кафедри історії театру КНУТКіТ ім. І. К. Карпенко-Карого.

Ломоносова Наталія Олегівна – кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри сучасної музики і музичної культурології ОГМА ім. А. В. Нежданової.

Михальова Євгенія Яківна – доцент Луганського державного інституту культури і мистецтв.

Приходько Ігор Михайлович – кандидат мистецтвознавства, ст. викладач ка-

федри гармонії і поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Разбеглова Тетяна Павлівна – кандидат філософських наук, викладач Кримського гуманітарного університету.

Рощенко-Авер'янова Олена Георгіївна – доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри історії і теорії світової та української культури ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Сердюк Олександр Віталійович – кандидат мистецтвознавства, доцент Національної юридичної академії імені Ярослава Мудрого.

Соколова Лідія Сергіївна – аспірантка кафедри історії музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Терещенко Вікторія Леонідівна – викладач-методист відділу теорії музики Запорізького музичного училища ім. П. І. Майбороди.

Чепалов Олександр Іванович – доктор мистецтвознавства, професор Харківської державної академії культури.

Червинська Наталія Володимирівна – здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Черкашина-Губаренко Марина Романівна – доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри історії зарубіжної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Шмельова Наталія Олександрівна – концертмейстер вокальної кафедри НМАУ ім. П. І. Чайковського, аспірантка кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Видання Харківського державного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/7
від 9 червня 1999 року як наукове видання для публікацій основного змісту дисертацій на
здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальностями мистецтвознавство
(бюлетень № 4, 1999 р.)
та педагогічні науки (бюлетень № 2, 2000 р.).

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

Наукове видання
Випуск 27

Відповідальний за випуск
Редактор та упорядник
Технічний редактор, коректор

І. С. Драч
Л. В. Русакова
Л. В. Русакова

Підписано до друку 30.10.2009 р. Формат 60×84 $\frac{1}{4}$. Папір офсетний.
Гарнітура Мініон Про. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 18,6.
Обл. вид. арк. 20,3. Замовлення №9.

ФОП Тимченко Андрій Миколайович
61124, Україна, м. Харків-124, а/с 2249
Тел./факс: (057) 755-38-10
e-mail: tim_books@mail.ru
www.tpg.in.ua

Свідectво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, ви-
готівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 1850 від 21.06.04 р.

Відруковано ФОП Тимченко, тел.: (057) 755-38-10