

**ГУМОРИСТИЧНІ КАПРИЧІО ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ
АБО «ПОМИЛКИ МОЛОДОСТІ» ВЧИТЕЛЯ Й УЧНЯ
(ФОРТЕПІАННІ П'ЄСИ ГАЙДНА ТА БЕТХОВЕНА)**

«С талантом человеку не пропасть.
Соедините только в каждой роли
Воображение, чувство, ум и страсть,
И юмора достаточную долю»

Й. В. Гете «Фауст»

Розглянуто особливості втілення гумористичних образів у фортепіанних капричіо Гайдна і Бетховена.

Ключові слова: п'єси для фортепіано, Гайдн, Бетховен, гумор.

Рассмотрены особенности воплощения юмористических образов в фортепианных каприччио Гайдна и Бетховена.

Ключевые слова: пьесы для фортепиано, Гайдн, Бетховен, юмор.

In article features of an embodiment of comic images in Haydn and Beethoven's piano capriccios are considered.

Key words: plays for piano, Haydn, Beethoven, humor.

У 2009 р. писати про XVIII ст.?! Про епоху Просвітництва?! Про творчість віденських класиків?! Що за фантазія? Намагається знайти щось нове, цікаве, значуще там, де все давно вивчено «від» і «до»? У цьому світі старих напудрених париків, бездоганного етикету, класичних продуманих композиційних рішень та інтонаційних ритмічних формул? Зі сталими музикознавчими штампами про демократизм «тата Гайдна», психологізм Моцарта і героїку бунтаря Бетховена! Із вивченим раз і назавжди тональним співвідношенням головної та побічної партій! Це навіть не смішно!

Правильно. Це зовсім не смішно. Це цікаво та захоплююче. Мистецтво XVIII ст. є живим і актуальним у наші дні, тому що сюжети картин та гравюр Хогарта перекликаються з подіями сучасного життя. Багатьом інертним молодим людям не завадило б запозичити небагато винахідливості й енергії у Фігаро — героя творів Бомарше, Моцарта і Паїзієлло.

Композитори XX ст. знаходили натхнення в поезії Бернса (Г. Свиридов), п'єсах Шерідана (С. Прокоф'єв) і навіть прозі Вольтера (Л. Бернстайн). В епоху Просвітництва виникає і розвивається зінгшпіль, його дітьми в XIX ст. стали водевіль та оперета, а онуком у XX ст. — мюзикл.

Визнані нині віденськими класиками Гайдн, Моцарт, Бетховен не лише створювали правила, але й весело порушували їх у дні своєї юності.

Особливу групу у творчій спадщині цих композиторів складають твори, пов'язані з жартом, гумором, іронією, а часом і сатирою. І хоча в багатьох працях ідеться про гумор Гайдна або Моцарта та навіть наводяться приклади з їх музичних творів, об'єктом аналізу вони стають порівняно нечасто. А вже про гумор Бетховена музикознавці взагалі в більшості випадків не згадують.

У статті розглядатимуться два фортепіанні капричіо Гайдна і Бетховена. Їх аналіз покликаний виявити специфіку втілення гумористичних образів в інструментальних творах віденських класиків, ознаки спадкоємності та стильову своєрідність у кожного автора, особливості тематичних і композиційних рішень. І ми переконаємося в тому, що це — весела, жива музика, створена дотепними людьми.

Капричіо, каприс (від італійського і французького «примха», «каприз») — жанрове визначення інструментальних музичних п'єс і творів образотворчого мистецтва. Прикладами капричіо у творчості художників можуть бути імпровізаційні венеціанські ведиuti майстрів XVIII ст.: Ф. Гварді, А. Каналетто, М. Річчі; відомий графічний цикл «Капричос» Ф. Гойї.

Музичні капричіо в XVII–XVIII ст. спочатку були близькими до фантазії, ричеркару. Такі 18 капричіо Д. Фреськобальді. Поліфонічне «Капричіо в душі кводлібета» написав у 1641 р. І. Фірданк. Одночасні клавірні капричіо писали І. Я. Фробергер, І. К. Керль, Ф. В. Марпург, Р. Муффат. Поліфонічні цикли «Капричіо та фуга» писав Н. Порпора.

Серед сюїтних композицій клавірів трапляються капричіо Й. С. Баха («Капричіо на від'їзд улюбленого брата»). П. А. Локателлі включає 24 капричіо в «Мистецтво скрипки» ор. 3. Це — віртуозні каденції, які завершували перші частини і фінали його скрипкових концертів.

Зверталися до цього жанру і багато композиторів XIX — XX ст.

Проте повернемося у XVIII ст. до віденських класиків.

Життя і творчість Й. Гайдна — показовий приклад реалізації творчої особистості в умовах епохи Просвітництва. Народжений у селі Рорау в родині каретника і куховарки, завдяки своїм музичним даним і щасливій випадковості у 8 років потрапляє до Відня. Тут Гайдн ознайомлюється з музичними творами різних жанрів, читає книги про музику, зустрічається з представниками світу мистецтва. Серед них композитори Г. Рейтер, Н. А. Порпора, К. В. Глюк, К. фон Діттерсдорф, актор І. Курц, поет П. Метастазіо.

Ніякі життєві негаразди і матеріальні проблеми (а їх було більше ніж достатньо) не впливали на його захопленість творчістю, прагнення займатися композицією. До кінця днів Гайдн зберіг рівну, привітну, веселу вдачу. Схильність до гумору,

інтерес до народної пісні, невтомний пошук оригінальних творчих рішень у сфері тематизму і композиції відзначають багато авторів, які пишуть про Гайдна.

«У творах Гайдна розкривається по-дитячому радісна душа. Його симфонії ведуть нас в неозорі зелені гаї, у веселий, строкатий натовп щасливих людей», — писав Е. Т. А. Гофман. [2, с. 28].

«Вважаю, що чарівність цього стилю криється перш за все в тому, що від нього віє свободою і радістю. Радість Гайдна — це відчуття захоплення, простодушного, невишуканого, чистого, неприборканого, безперервного; радісне піднесення панує в його *allegro*, воно помітне і там, де темп стає урочистішим, вона відчутна і в *andante*», — відзначав Стендаль. [5, с. 37].

«Гумор був невід'ємною якістю його життєрадісної натури і виявлявся у веселих музичних витівках, властивих особисто йому, Гайднові», — відзначав А. Альшванг. [1, с. 137].

Цікавим прикладом музичного твору, в якому гумор Гайдна виявився у всьому блиску і різноманітності, є фортепіанне капричіо соль мажор на тему австрійської народної пісні «Acht Sauschneider müssen sein». Створене в 1765 р., воно було опубліковане в 1788 р. Мабуть, сам композитор його цінував і зберігав. Ця доволі масштабна п'єса нагадує музичний вінегрет, в якому змішалися особливості різних жанрів і форм, безліч типів фактури і прийомів розвитку. Результат захоплюючої гри творення музики нагадує експериментальний кводлібет з однієї теми, де «все, що завгодно» виникає на основі розвитку однієї теми.

У пошуках змісту або перекладів назви цієї народної пісні знаходимо такі варіанти: «Вісім м'ясників» [4, с. 175], «Вісім холостителів кабана» [3, с. 98], «Вісім поганих кравців» [4, с. 321].

Поширена в Австрії, Моравії і Чехії, ця старовинна пісня звучить з використанням місцевих діалектів, що створює різноманітність в перекладі. Ця гра слів, можливо, спонукала Гайдна до експериментів в оригінальній і дотепній композиції фортепіанної п'єси. У ній змішалися найрізноманітніші музичні форми: куплетна, тричастинна, варіаційна, модуляційне рондо і навіть сонатна форма з дзеркальною репризою.

Текст і музика пісні пов'язані з жанровим різновидом жартівливо-ігрових лічилок, де кількість персонажів зменшується з кожним куплетом.

А всього їх вісім треба,
Щоб зарізати кабана.
Двоє тут, вони і в'яжуть,
Двоє там, вони і ріжуть,
А всього їх вісім треба,
Щоб зарізати кабана.

Такий варіант перекладу наводиться в книзі Л. Новака. Реальний текст грубуватіший і ще ближчий до народного гумору.

У бадьорій, завзятій народній мелодії чутні інтонації похідних пісень і ритм селянських танців, вгадуються ознаки менуету в його демократичному різновиді. Гайдн дбайливо зберігає інтонаційну своєрідність фольклорного матеріалу в експозиції, але в процесі розвитку матеріалу його фантазія справді невичерпна.

Уже у викладі завзятої розповідної пісенної теми (соль мажор) насторожує недотримання структурних норм. Вона будується на чергуванні несиметричних побудов з 5 і 4 тактів, що нагадують заспів і приспів. Вони утворюють тричастинну композицію $a\ b\ a$ (5 + 4 + 5 тактів). Стриманий лукавий гумор підкреслюють форшлагги, повтори коротких мотивів, паузи, зупинка з ферматою на нестійких звуках, органний пункт доміанти. Триголосна акордова фактура пов'язана з традиціями народного хорового співу.

Наступна побудова (чи то доповнення, чи то розділ, що пов'язує частини) модулює в нову тональність і є першим коротким епізодом-інтермедією. Простоту і стійкість ритмічних фігур дещо складного рефрену змінює легка повітряна імпровізація, основана на ритміці менуету. Виникають тріолі, групето, трелі, секвенції. Характер звучання раптом стає близьким до ліричної арієти.

Друге проведення рефрену (в дещо зміненому вигляді) подане в Ре мажорі. Основна тема звучить в басу і доповнюється контрапунктом верхнього голосу з новими танцювальними інтонаціями. Після одноманітних повторів коротких мотивів з висхідними гаммами виникають два додаткові такти з паузами і ферматою перед репризою тричастинної форми. Вони сприяють створенню комічного ефекту награної серйозності і багатозначності.

Зважаючи на інтерес Гайдна до однотемних сонатних форм, назвемо цей розділ побічною партією і простежимо подальше становлення композиції п'єси, розвиток пісенного матеріалу.

Друга інтермедія-епізод в обсязі 22 тактів містить контрапункти, секвенції, що модулюють регістрові контрасти і перегукування. Основою розвитку є висхідні гамоподібні мотиви з побічною партією.

А далі починається забавна плутанина. З погляду форми рондо або варіацій, які характерні для подібних п'єс, помилка слідує за помилкою. Та і класичною сонатною розробкою цей розділ складно назвати.

Третє і четверте проведення пісенної теми (варіації №№ 2, 3) звучать у ля мінорі і мі мінорі. У них матеріал головної партії (рефрену) даний зі зміною структури теми ($a\ b$ замість $a\ b\ a$). У наступних інтермедіях виникають нові мотиви: то з патетичним пунктирним ритмом, то з несподіваними чуттєвими секундовими затриманнями, групето і форшлагами в мелодії. Зменшений

септакорд і органний пункт домінанти в гармонії підсилюють трагікомічний ефект. Завершує перший розділ розробки фрагментарне проведення першого елемента теми (5 тактів) в тональності До мажор з мелодією в тенорі і п'ятій інтермедії, для якої характерні тональний розвиток, секвенції, органні пункти.

Другий розділ розробки відкривається проведенням матеріалу побічної партії в основній тональності Соль мажор. Нова суперечність класичним правилам! Мелодія звучить у тенора, фактура відповідає експозиційному розділу. Можливо, це — початок дзеркальної репризи, або автор пригадав про тональні закономірності рондо і варіацій? Запитання залишається без відповіді, оскільки з огляду на всі вказані форми весела гра з нарочитими помилками продовжується.

Структура ІІІ у шостому проведенні теми (а b) скорочена. У шостій інтермедії звучить матеріал об'єднуючого розділу експозиції. Секвенції і контрапункти в цьому епізоді приводять до нового проведення першого елемента пісенної теми в тональності сі мінор (а).

Сьома інтермедія — несподіваний епізод з особливостями кульмінації і каденції. Цей імпровізаційний фрагмент із серією хвилеподібних арпеджіо в мелодії оснований на еліптичних зворотах з широким використанням мінорних тональностей, інколи вельми далеких від основної. Тут звучать малий мажорний і зменшений септакорди та їх похідні, чергуються тональності сі, фа-дієз, мі, до-дієз, соль-дієз мінор... а завершується все абсолютно несподіваним До мажором!

Третій розділ розробки утворюють восьме і дев'яте проведення рефрену з відповідними їм інтермедіями. Повертається первинна структура пісенної теми, але виникає прикра помилка! Немов забувши про елементарні правила спорідненості тональностей, автор «ненавмисно» потрапляє у сферу бемолів. Виникають Фа мажор, Сі-бемоль мажор і навіть соль мінор! Схвильовано звучить пульсація тріолей в акомпанементі.

Але ось і довгоочікувана реприза. Її відкриває проведення побічної партії в Соль мажорі, який раптом змінюється однойменним мінором. У супереч усім очікуванням у десятій інтермедії продовжується тональний і поліфонічний розвиток. Одинадцять проведення рефрену звучить у Сі-бемоль мажорі, за ним слідує матеріал об'єднуючої партії в Соль мажорі і невеликий епізод, який нагадує розробку. Реприза головної партії повертає веселий завзятий характер пісні і стверджує основну тональність Соль мажор. Завершує твір енергійна бравурна кода, побудована на мотивах основної теми. Після нарочито урочистих завершальних акордів читаємо характерний для Гайдна запис: «*Fine laus Deo*» («Закінчив, слава Богові»).

«З цієї веселої пісеньки Гайдн створює таку ж веселу п'єсу. У варіаціях він не уникає і мінорних тональностей, пасажі і арпеджіо додають жвавості темі, що виникає то в правій, то в лівій руці. До завершальних стрет в кінці періоду Гайдн тримає в напруженні увагу виконавця, якій не доводиться скучати». Так коментує Л. Новак цей твір [4, с. 175].

У процесі розвитку теми веселої пісеньки утворюється оригінальна п'єса.

У 13 повних і скорочених проведеннях рефрену трапляється 9 різних тональностей, що пов'язано з формою модуляційного рондо. Фактурний розвиток теми при збереженні мелодійного рельєфу — характерна особливість класичних варіацій.

У чергуванні варіаційних проведень теми рефрену та інтермедій-епізодів виникають зв'язки з широким спектром музичних жанрів. Серед них: пісня, менует, танцювальний награвш, урочиста увертюра, героїчна і сентиментальна арія, інструментальна фантазія. Порядок їх виникнення не зумовлений смисловим змістом фольклорного першоджерела або логікою образного розвитку. Визначальними тут є принцип імпровізації, свобода авторської фантазії. Ефект несподіванки сприяє створенню гумористичних ситуацій.

Вільне трактування репризи пов'язане з експериментами автора у сферах трихчастинної і сонатної композицій. «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, еще 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», — відзначає В. А. Цуккерман [6, с. 81]. Проте в Капричіо соль мажор це завдання вирішене справді блискуче.

Творчість Бетховена завершує епоху віденських класиків. Сучасники і наступні покоління наділили його масою епітетів: неординарна особистість, людина, що зуміла подолати мінливості долі і реалізувати в музиці геніальні новаторські творчі ідеї, Титан, борець, «Шекспір мас». Аналізуючи твори Бетховена, основну увагу музикознавці традиційно приділяють драматичним, трагічним, філософським образам.

З урахуванням порівняння з Шекспіром, пригадаємо рядки з трагедії «Гамлет»:

«Він людина був, людина у всьому;

Йому подібних мені вже не зустріти» (Переклад М. Лозинського).

Можна з упевненістю припустити: «ніщо людське йому було не чуже». Зокрема — доброта, оптимізм, відчуття гумору. Пригадаємо забавний початок фіналу його Першої симфонії, триумфуючі танцювальні мотиви у швидких частинах Сьомої симфонії, епізоди скерцо деяких фортепіанних сонат, простодушну веселість фіналу Сонати № 25 для фортепіано, «Пісню Мефістофеля про блоху» на слова Й. В. Гете з «Фауста», застільні пісні в його вокальній творчості. Сучасники вважали одним з кращих творів молодого Бетховена септет Мі-бемоль мажор ор. 20. Створений у 1800 р., він тісно пов'язаний з традиціями віденської побутової музики, наповнений гумором і веселістю, а у варіаціях звучить мелодія німецької народної пісні «Die Losgekaufte».

У першій половині 1790-х рр. Бетховен був учнем Гайдна. Через декілька років він написав не тільки три фортепіанні сонати ор. 2, присвячені Й. Гайдну (1796 р.), але й масштабну фортепіанну п'єсу соль мажор (ор. 129). «Лють через втрачений гріш, що вилилася в капричію» — така повна назва цього опусу, що є його короткою програмою. При всій відмінності творчих індивідуальностей вчителя і учня цей твір дозволяє знайти ознаки спадкоємності, загальні моменти в передачі гумористичних образів.

Обидві п'єси (Гайдна і Бетховена) написані для фортепіано, їх музичний тематизм належить до народножанрової сфери. Вони пов'язані з жанром капричію, в них вільне індивідуальне трактування набуває форми рондо. Проте твір Бетховена жодною мірою не є учнівською варіацією на тему Гайдна. Автор демонструє своє бачення комічного, реалізує різні принципи його втілення.

Початок твору — експозиція основної теми, введення в образну ситуацію. На фоні стійкої акордової пульсації звучить весела безтурботна тема з висхідним рухом фанфарних фраз і жартівливо-галантними мотивами, що начебто щебечуть у високому регістрі. Мелодійна основа рефрену поєднується з жартівливими пісеньками або завзятою полькою. Структура основної теми (a b a) є простою репрізною тричастинною формою з чергуванням нормативних восьмитактових побудов, зіставленням Соль мажору і паралельного мінору. Починаючись немов здалеку на піано, в репрізі музика звучить форте, ще радісніше й упевненіше.

Побудова експозиційного розділу Капричію нагадує нормативне класичне рондо з чергуванням структурно завершених і тематично самостійних рефренів та епізодів. Дещо незвичайний його тональний план з використанням соль мінору і Мі мажору в епізодах. Проте ці контрасти компенсуються структурною стійкістю основних розділів.

Перший епізод написаний у характері бравурного етюд або експромту з ознаками скерцо. Обидва розділи простої двочастинної форми будуються на чергуванні низхідних арпеджованих

пасажів шістнадцятих із секвенціями, зіставленням соль мінору і Сі-бемоль мажору.

На початку рефрену, що звучить після першого епізоду, несподівано виникає Мі-бемоль мажор, мелодія проходить у басу. І хоча незабаром повертається основна тональність, музичні жарти продовжуються. Мелодія доповнюється форшлагами, у варійованій репризі простої тричастинної форми виникають допоміжні хроматичні звуки, стрибки на широкі інтервали.

У другому епізоді (Мі мажор) виникають контрасти героїчних маршових акордів і вкрадливого лукавого скерцо зі звучанням стакато. Забавний характер діалогу різних образів підкреслюють і контрасти динаміки, фактури, регістрів.

Ближче до середини форми стійка рівновага зникає. Композиція набуває ознак модуляційного рондо. Рефрен проводиться в далеких тональностях Ля-бемоль мажор, Сі-бемоль мажор, а епізоди набувають вигляду розділів, що розробляються, з тональним, мотивним, фактурним розвитком основної теми і залученням імпровізаційних каденційних побудов. Найцікавішим є завершальний розділ, де важливу роль виконують поліфонічні прийоми: канони і фугато. Проте панують у музиці нарочита хаотичність і фрагментарність, структурна дрібність, фактурні і динамічні контрасти. Іронічне ставлення автора до того, що відбувається, відображають «режисерські» ремарки-коментарі: *piano dolce*, *forte ben marcato*, *pianissimo calando*.

Усе це нагадує комічну сценку-розповідь з чергуванням різних контрастних ситуацій: початкова безтурботність змінюється виявленням пропачі. У душі героя виникає розгубленість, проблиски надії змінюються хвилюванням, що посилюється. Блукання по тональностях і хаотичні зміни типів фактури немов передають лють усвідомлення безуспішних пошуків. Від звуків початкової веселої і безтурботної польки музика переходить до бурхливих хроматичних пасажів, трелей і арпеджіо, що нагадують обурене гарчання.

Комічним є і співвідношення понять «лють» (сильний гнів) і «гріш», тобто дрібна монета. Пригадаємо вирази «бура в стакані води», «багато галасу даремно», «справа не варта виїденого яйця». І хоча це всього лише музичний жарт, він спонукає до роздумів про необхідність зберігати людське обличчя в будь-якій ситуації.

Створені з нарочитими помилками фортепіанні капричіо Гайдна і Бетховена водночас демонструють віртуозне володіння композицією, дарують нам гумор, усмішку, захопленість творчістю, що так характерно для майстрів мистецтва XVIII ст. Ці твори близькі і зрозумілі людям різних епох. Аналіз форми, ладогармонійного стилю, тонального розвитку, фактурних рішень у цих творах порівнюємо з читанням цікавої книги. Він дозволяє суміщати навчання із захопленням, пізнання з розвагою.

І в цьому — вічна цінність мистецтва епохи Просвітництва і музики віденських класиків.

Перспективою подальших досліджень є виявлення й аналіз багатьох інших творів віденських класиків, в яких провідне значення має гумористичне начало.

Список літератури

1. Альшванг А. Йосиф Гайдн / А. Альшванг // А. А. Альшванг. Избранные сочинения в двух томах. Том 2. — М. : Музыка, 1965. — С. 5–34.
2. Гофман Э. Т. А. Крейсleriана // Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения в трех томах. Том 3. — М. : Госиздат худ. лит., 1962. — С. 9–102.
3. Кремлев Ю. А. Йозеф Гайдн / Ю. А. Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 317 с.
4. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / Л. Новак. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.
5. Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии / Стендаль. — М. : Музыка, 1988. — 640 с.
6. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1988. — Ч. 1. — 175 с.
7. Шекспир В. Гамлет / В. Шекспир // Избранные произведения в двух томах. Т. 1. — СПб. : 1997. — С. 663–806.

Надійшла до редколегії 02.11.2009 р.

УДК 787.3(477.83) «17/18»

О. К. ЗАВ'ЯЛОВА

ТРАДИЦІ ВІДЕНСЬКОЇ САЛОННОЇ КУЛЬТУРИ І ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЛЬВОВА КІНЦЯ ХVІІІ — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

Висвітлюються традиції віденської салонної культури в музичному мистецтві Львова. Просліджується їх вплив на еволюцію інструментального, зокрема віолончельного, виконавства кінця ХVІІІ — першої половини ХІХ ст.

Ключові слова: Львів, віолончель, музичне мистецтво.

Освещаются традиции венской салонной культуры в развитии музыкального искусства Львова. Прослеживается их влияние на эволюцию инструментального, в частности виолончельного, исполнительства конца ХVІІІ — первой половины ХІХ ст.

Ключевые слова: Львов, виолончель, музыкальное искусство.

The traditions Viennese and salon of culture in development of musical arts of the Lviv are highlighted. Their influencing on the evolution of the instrumental, in particular, violoncello art of the end ХVІІІ - the first half of the ХІХth century are traced.

Key words: Lviv, violoncello, musical art.