

ТЕМАТИЧНІ ТА ТЕМБРОВІ ПРОЦЕСИ
В СОНАТНИХ ALLEGRI ПАРИЗЬКИХ СИМФОНІЙ Й. ГАЙДНА

78.071.1.082.1:781.2(436)“17/18”
ID ORCID 0000-0002-9845-0450
DOI 10.33625/2409-2347-2019-1-87-91

Савченко Г. С. Тематичні та темброві процеси в сонатних allegri Паризьких симфоній Й. Гайдна. У статті аналізуються тематичні та темброві процеси в сонатних allegri Паризьких симфоній. Визначається, що «іманентна ініціативність» як один з основних принципів композиторського мислення Й. Гайдна зумовлює багатоеlementність тем різної структури, комбінаторну роботу з тематичними елементами як вияв майстерної тематичної гри в горизонтальній та вертикальній проєкціях, контраст елементів. Тематичні процеси визначають своєрідну темброву структуру частини, котра є індивідуалізованим втіленням типізованої темброво-фактурної схеми. Контраст тематичних елементів на різних проміжках часу і в різному темпоритмі змін породжує високу або повільну музично-тематичну подієвість та визначає неповторність драматургічного рельєфу форми. Комбінаторність та вигадливість на рівні тембрової структури виявляються в унікальні буквальних темброво-фактурних повторів у репризних проведеннях тематизму. **Ключові слова:** Паризькі симфонії, темброва структура, тематична багатоеlementність, музично-тематична подієвість, драматургічний рельєф, контраст.

Савченко А. С. Тематические и тембровые процессы в сонатных allegri Парижских симфоний Й. Гайдна. В статье анализируются тематические и тембровые процессы в сонатных allegri Парижских симфоний. Определяется, что «имманентная инициативность» как один из основных принципов композиторского мышления Й. Гайдна обуславливает многоэлементность тем различной структуры, комбинаторную работу с тематическими элементами как проявление мастерской тематической игры в горизонтальной и вертикальной проекциях, контраст элементов. Тематические процессы определяют своеобразную тембровую структуру части, которая является индивидуализированным воплощением типизированной темброво-фактурной схемы. Контраст тематических элементов на разных отрезках времени и в разном темпоритме изменений порождает высокую или медленную музыкально-тематическую событийность и определяет неповторимость драматургического рельефа формы. Комбинаторность и изобретательность на уровне тембровой структуры проявляются в избегании буквальных темброво-фактурных повторов в репризных проведениях тематизма.

Ключевые слова: Парижские симфонии, тембровая структура, тематическая многоэлементность, музыкально-тематическая событийность, драматургический рельеф, контраст.

Savchenko G. Thematic and timbre processes in sonata allegri of the Paris symphonies by J. Haydn.

Background. In the Ukrainian and Russian musicology literature, great in scope and dealing with diverse issues, devoted to the works of J. Haydn, there are insufficiently studied problems. The least attention of domestic scholars is drawn to the great classicist's orchestral style as an integral part of his compositional thinking. In the presence of few (valuable, but in some cases, very brief) observations in the context of scientific research on the evolution of orchestral styles in European music in the works of A. Kars [6] and G. Blagodatov [1], A. Demidova's works devoted to the problems of orchestral composing of J. Haydn in early symphonies [3; 4; 5], the orchestral style of J. Haydn still remains understudied. **The objective of the article** is to study the peculiarities of the timbre processes in the Paris symphonies by J. Haydn in connection with the thematic and dramatic processes. The analytical material is the composer's six so-called Paris Symphonies (Nos. 82–87), composed on the order of the “Olympic” Lodge in Paris in 1786. The scores in the version of H. C. R. Landon are used.

Discussion. The Paris symphonies represent the mature style of J. Haydn the symphonist. Both the order and execution, and the composition of the orchestra, the only large enough at that time, which was a guiding mark for J. Haydn (1 flute (sometimes 2),

2 oboes, 2 bassoons, 2 French horns, 2 trumpets, timpani and a group of bowed-string instruments) allow uniting the symphonies into a peculiar macro-cycle.

The starting point of our research is the thesis of V. Bobrovsky [2] concerning the “immanent initiative” of J. Haydn. Reflecting on the processes of the theme and form creation in the composer's works, V. Bobrovsky notes that often in J. Haydn's music, there are areas of active thematic development, due not to the compositional necessity, but to the personal creative initiative of the author, his imagination. The “immanent initiative” as a manifestation of the musical imagination that can violate stable canons is in J. Haydn's harmonious interaction and equilibrium with stabilizing and typifying principles that correspond to classicistic aesthetics. Showing the skillful ingenuity at the level of the orchestral texture of individual symphonies, J. Haydn demonstrates an intention to typify the timbre structure and orchestral texture at the level of the symphonic cycle. Note that the process of typifying the orchestral texture and timbre structure occurred not only at the level of the parts of the cycle, but also at the level of the sections of the form. For example, the sections of the main, the side and the final parts in the sonata form of the first and the final parts obtained a sound image of their own.

In the Paris symphonies, the “immanent initiative” creates a completely unique timbre structure of the individual symphonies, which, on a high-scale level, subordinates to the generalized typified timbre of the cycle. At the thematic level, the “immanent initiative” often generates multielement nature of the theme, horizontal juxtaposition of contrasting thematic elements based on the principle of “strong-weak” (“question-answer”), combinatorial grips and shifts of thematic elements in horizontal and vertical planes. In our opinion, this is most typical of the section of the sonata allegri main part, as well as the finales and expositions as a whole.

Results. Based on the analysis conducted, it should be noted that introduction of the contrasting thematic elements is a means of making the musical process dynamic and furnishing the musical drama with the event manner of high degree in those cases where the sections of the main and side parts are built on one theme. Otherwise, the musical drama would have a vague relief, and the logic of the thematic process would be guided by the principle of literal repetition, which contradicts the idea of the “immanent initiative”. Only varying, changing, combinatorial repetition – this is where J. Haydn's excellence lies in.

At the level of the orchestral texture and timbre structure of the themes, the “immanent initiative” is manifested in the timbre heterogeneity of the themes, sharp changes in the orchestral texture, in the dialogues-comparisons of the orchestral groups. In the repetitions of the theme within the exposition and in the reprise, J. Haydn avoids literal repetitions in orchestration, using the means of the timbre and orchestra-and-texture renewal/variation. As a rule, the timbre solution of the main melodic line is preserved in the reprise implementation of the events of the main and side parts. It can be accompanied by the timbre backing-duplication (within the bowed string group, more often – with a woodwind instrument), and sometimes – by the new texture elements (pedals, short melodic counterpoints). If the theme contains a melodic counterpoint in the exposition, such counterpoint usually is entrusted to another timbre in the reprise. Typically, such colored timbre strokes are contained in the reprise implementation of the side parts, although there are also timbre modifications of the themes in the main parts. They are insignificant, but add colorful refinement to the theme sound. Similar delicate strokes in orchestration (adding a timbre highlight, a counterpoint, a pedal) also mark the repeated implementation of the themes in the exposition. In conditions of the reprise repetition as a normative sign of the classicistic style, the above techniques serve as a permanent timbre renewal of the musical process, they fulfill the idea of the “immanent initiative” and compositional fantasy, and they are the means of getting into the free space of music-making and play.

Conclusions. It should be noted that the “immanent initiative”, fantasy, musical play in the broad sense generates pleasure from music-making and creates a sense of harmony of being, penetrates all levels of artistic integrity in the Paris symphonies by J. Haydn, being manifested in particular at the level of the timbre structure of the symphonies and in their orchestral texture. These are a masterful timbre renewal of the theme, timbre and texture (register) contrasts, connected and disconnected voices-timbres in the orchestral texture.

Keywords: the Paris symphonies, timbre structure, thematic multielements, musical and thematic event, drama relief, contrast.

Постановка проблеми. У величезній за обсягом і різноманітній за проблематикою українсько- та російськомовній музикознавчій літературі, присвяченій творчості Й. Гайдна, як не дивно, існують недостатньо досліджені проблеми. Найменше уваги вітчизняних науковців дістав оркестровий стиль великого класициста як невід’ємна складова його композиторського мислення, особливості оркестрового письма в симфонічних і вокально-симфонічних творах у зв’язку та взаємодії з іншими параметрами композиції (зокрема тематизмом та формою). За наявності окремих (цінних, проте в окремих випадках дуже стислих) спостережень у контексті наукових розвідок стосовно еволюції оркестрових стилів у європейській музиці в роботах А. Карса [6] та Г. Благодатова [1], праць А. Демидової, присвячених проблемам оркестрового письма Й. Гайдна в ранніх симфоніях [3; 4; 5], оркестровий стиль Й. Гайдна досі залишається мало вивченим.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У згаданих вище роботах А. Карса [6] та Г. Благодатова [1] особливості оркестрового письма Й. Гайдна розглядаються в еволюційно-історичній перспективі (від ранніх зразків до зрілих творів) в аспекті технологічних питань: склад оркестру, трактовка оркестрових груп, технічні та виражальні можливості окремих інструментів, трактовка тутті. Об’єктом досліджень А. Демидової [3; 4; 5] є оркестрове письмо раннього Й. Гайдна, яке дістає в роботах автора детальне всеохопне висвітлення (зв’язки оркестровки Й. Гайдна з попередньою бароковою добою, особливості складу оркестру, функціональна будова оркестрової тканини, інструментовка і форма). Тематизм і будова експозицій в симфонічних *allegri* композитора розглядаються в статті В. Тірдатова [8], де містяться окремі зауваження щодо оркестровки в контексті аналізу формотворення. У відомих нам наукових джерелах особливості тембрових процесів у сонатних *allegri* Паризьких симфоній у зв’язку з тематичними й драматургійними процесами не були ще предметом спеціального дослідження.

Метою статті є розгляд особливостей тембрових процесів у Паризьких симфоніях Й. Гайдна у зв’язку з процесами тематичними й драматургійними. Аналітичним матеріалом є шість так званих Паризьких симфоній композитора (№№ 82–87), написаних на замовлення «Олімпійської ложі» в Парижі 1786 року. Для аналізу використані партитури в редакції Н. С. R. Landon.

Викладення основного матеріалу. Паризькі симфонії репрезентують зрілий стиль Й. Гайдна-симфоніста. Об’єднати симфонії у своєрідний макроцикл дозволяє не тільки факт замовлення й виконання, але й єдиний, достатньо великий на той час склад оркестру, на який ори-

єнтувався Й. Гайдн (флейта (іноді дві), два гобої, два фаготи, дві валторни, дві труби, литаври та група струнно-смичкових). Практично однаковий склад у шести симфоніях дозволяє проаналізувати розподіл оркестрових ресурсів і виявити принципи оперування групами й окремими тембрами у зв’язку з індивідуалізованими тематичними і драматургійними процесами в кожній симфонії.

Відправним моментом нашої розвідки є теза В. Бобровського [2] щодо «іманентної ініціативності» у Й. Гайдна. Розмірковуючи над процесами темо- та формотворення у творах композитора, В. Бобровський зауважує, що часто в музиці Й. Гайдна виникають сфери активного тематичного розвитку, зумовлені не композиційною необхідністю, а особистою творчою ініціативою автора, його фантазією. «Такі не передбачені ніякими канонами відступи від “середньостатистичного рівня” говорять про непереборну силу іманентного розвитку музики, про частку її повної самостійності, незалежності, про її владу над людиною, її здатність приносити високу естетичну радість» [2, с. 60]. На думку дослідника, «іманентна ініціативність» у Й. Гайдна переважає. Порівнюючи творчий метод Гайдна з творчими методами Моцарта та Бетховена та особливостями їх музичного мислення, музикознавець у стисло-конспективній формі доходить наступних висновків щодо музичного мислення й музичної мови найстаршого з віденських класицистів: «Велика майстерність. Геніальне володіння матеріалом свого мистецтва. Об’єктивність — провідна тенденція; вираження особистого суб’єктивного начала — супутне. Радість активної творчості, любов до життя. Створення норм цілого стилю, ідеальне втілення норм класицизму і тут же порушення цих норм заради їхнього затвердження. Обігрування можливостей, які містять у собі засоби виразності й формотворення. Гра як утілення життєвої енергії, життєлюбної рухливості, гумору. Блискучий прояв іманентної ініціативності. Для Гайдна досить незначного мотиву, щоби створити ланцюг інтенсивного розвитку» [2, с. 61]. На наш погляд, схожу думку зустрічаємо й у Л. Кіріллінової, яка розмірковує над сприйняттям стилю Й. Гайдна в контексті його епохи і з точки зору романтиків: «“Трудне” у Гайдна міститься не в помітних порівняннях, не в конфліктній тематичній драматургії, не в нагнітанні чисто звукової потуги, а в тих деталях і тонкощах, які у XVIII столітті вловлювалися знавцями, але в романтичну епоху перестали викликати захоплене здивування навіть у майстрів, бо змінилася вся система естетичних цінностей...» [7, с. 167].

Погоджуючись із цими слушними зауваженнями, зазначимо, що «іманентна ініціативність» (фантазійність, музична гра в широкому розумінні), яка «захоплює» і «здивовує», породжує задоволення від музикування і створює відчуття гармонії буття, пронизує всі рівні художньої цілісності багатьох творів Й. Гайдна (і Паризьких симфоній у тому числі), виявляючись, зокрема, на рівні тембрової структури симфоній та в їх оркестровій тканині. Йдеться про майстерне темброве оновлення тематизму, темброво-фактурні (регістрові) контрасти, під- та відключення голосів-тембрів в оркестровій тканині. До цього повернемося пізніше.

Проте «іманентна ініціативність» як прояв музичної фантазії, котра може порушувати стійкі канони, перебуває у Й. Гайдна в гармонійній взаємодії та рівновазі зі стабілізуючими та типізуючими принципами, які відповідають класицистичній естетиці. Виявляючи майстерну вигадливість на рівні оркестрової тканини окремих симфоній, Й. Гайдн (як і інші класицисти) демонструє прагнення до типізації тембрової структури й оркестрової фактури на рівні симфонічного циклу. Як свідчать наукові джерела, в «ранньокласичному» оркестровому стилі в цілому та в симфоніях Й. Гайдна раннього періоду зокрема спостерігаються мобільність складу оркестру (навіть у різних частинах) і застосування в оркеструванні прийомів, які є пережитком барокових принципів оркестрового письма (наприклад, прийом *colla parte*, гра фагота *col basso*, задіяння концертуючих інструментів [4; 5; 6]). Вочевидь, процес типізації жанрового канону передбачав закріплення не тільки певних семантичних функцій у структурі циклу з відповідними формами й типами тематизму, а й більш-менш унормовану темброву структуру циклу й окремих частин, а також типізацію видів оркестрової фактури, відповідних певному семантичному амплуа. А. Демідова зауважує: «У XVIII столітті оформилися певні “закони” в вибудовуванні тембрового профілю симфонії. Так у циклі були “регламентовані” зони яскравого, туттійного звучання і звучання більш прозорого, легкого. До перших у крупному плані належали початкове алєгро, менует і фінал, до других — повільна, як звичайно, друга частина симфонії, де переважало звучання струнних, і тріо менуету з характерними для нього соло» [4, с. 27].

Зауважимо, що процес типізації оркестрової фактури і тембрової структури відбувався не тільки на рівні частин циклу, а й на рівні розділів форми. Так, свій образ звучання набули розділи головної, побічної та заключної партій у сонатній формі першої частини й фіналу. Оркестрова фактура в головній партії, як правило, є більш щільною по вертикалі, із задіянням струнних та духових (дерев'яних та мідних) інструментів, із використанням великого та малого тутті, з яскравими діалогами груп та зміною типів фактури. Розділ побічної зазвичай оркестрований більш камерно, провідну роль у ньому відіграє група струнних, що кореспондує типу оркестрової фактури та засобам оркестрування в повільній частині циклу, яка оркестрована більш цілісно, монолітно, але прозоро — з провідною роллю струнних. Розділ заключної партії — ствердження домінантної або основної тональності — перекидав арку до туттійних епізодів головної та щільної оркестровки крайніх розділів Менуету, втілюваних або в насиченій по вертикалі туттійній оркестровій фактурі, або у фактурі, побудованій на ідеї діалогу тембрів та груп. Особливості темброво-фактурного рішення мала і середина трьохчастинної форми Менуету, що закарбовано в назві тріо. Вочевидь, фактор щільності оркестрового простору пов'язаний із відповідним семантичним амплуа циклу.

Щодо пізнього оркестрового стилю композитора, до якого належать і Паризькі симфонії, то «іманентна ініціативність», на нашу думку, створювала цілком неповторну темброву структуру

окремих симфоній, яка на високому масштабному рівні підпорядковувалась загальному типізованому тембровому плану циклу. У свою чергу, темброво-фактурний рельєф кожної симфонії тісно пов'язаний із тематичними, драматургічними й формотворчими процесами як утіленням «іманентної ініціативності». На рівні тематизму «іманентна ініціативність» часто породжує багатоелементність тематизму, зіставлення контрастних тематичних елементів по горизонталі за принципом «сильний-слабкий» («питання-відповідь»), комбінаторні зчеплення і переставлення тематичних елементів як вияв вигадливої тематичної гри в горизонтальній та вертикальній проєкціях. На нашу думку, це найбільш характерно для розділу головної партії сонатних алєгрі та фіналів.

Звернемось до прикладів. У Симфонії *C-dur* № 82 тема головної партії складається з кількох тематичних елементів: а) фанфарного за звуками тонічного тризвуку («сильний») у повнозвучній туттійній фактурі; б) м'якого дансатного («слабкого»), який звучить у струнних; в) активного, який є розгорнутим варіантом першого (а) як ядра, у повному туттійному звучанні. Далі — розділ зв'язуючої партії, в котрій також реалізується ідея тематичної багатоелементності шляхом нанізування по горизонтальній і вертикальній осі вже знайомих (ходи за звуками тризвуків) і нових елементів, які репрезентують і активну, «сильну» семантику, і м'яку дансатну, кореспондуючи двом першим елементам теми головної партії. Відповідно, чергуються різні за щільністю зони оркестрової фактури — від насиченої по вертикалі до більш камерної. Провідну роль відіграють струнні, у групі дерев'яних спостерігається під- та відключення тембрів, що урізноманітнює оркестрову фактуру й індивідуалізує партії духових, мідь виконує функцію педалі в туттійних місцях. Найменш індивідуальною є партія фагота, яка часто дублює баси струнних.

Подібну структуру має тема головної партії Симфонії *D-dur* № 86, яка викликає асоціації з блискучими оперними увертюрами швидким темпоритмом змін контрастних тематичних елементів та їх характером. Відкриває тему елемент «слабкий», невпевненість якого підкреслюється камерним звучанням струнних інструментів (без камербаса) та низкою відхилень, котрі створюють сферу гармонійної нестійкості: $VI\ 5/6^{+3}$ з пропущеною квінтою $\rightarrow II\ 3/5\ (e\text{-}moll) \rightarrow V\ 5/6$ з пропущеною квінтою $\rightarrow I\ 3/5\ (D\text{-}dur)$ — головна тональність з'являється тільки у 4-му такті. Другий «сильний» елемент різким контрастом вривається в хід музичних подій і активно підтверджує *D-dur* фанфарними ходами, обіграванням тонічного тризвуку, органомним пунктом *d* у басовому голосі. Його «сильна позиція» підкреслена оркестрово-фактурними засобами — тутті всього оркестру. В активній семантичній зоні комбінуються схожі, мало індивідуалізовані елементи, які, не вносячи нової семантичної якості, здійснюють її просування у часі: це згадані вже фанфарні ходи за звуками тризвуків та загальні форми звучання на різних ритмоформулах (*вісімка + дві шістнадцяті, синкопа, три вісімки + вісімка пауза*), які комбінуються по горизонталі та вертикалі. За відсутності тематичного контрасту в активній семантичній

зоні здійснюється темброво-регістровий контраст шляхом зіставлення ритмоформули *вісімка + дві шістнадцяті* у високому й середньо-низькому регістрах в умовах оркестрового тутті. При другому проведенні саме цей «сильний» елемент розгортається у зв'язуючу партію.

Тему головної партії Симфонії *g-moll* № 83 складно однозначно віднести до описаного вище типу через те, що вона не містить семантично контрастних елементів, проте має яскраво виражену мотивну будову, яка поділяє/фрагментує її на окремі сегменти. По суті, маємо два тематичні елементи (4 такти), які репрезентують «сильну», активну, навіть імперативну семантику, зіставляючись за принципом «питання-відповідь»: висхідний мелодійний хід великими тривалостями (*g-b-cis-d*) та низхідна кварто-квінтова «відповідь» у пунктирному ритмі, викладені в щільній оркестровій фактурі тутті, котра слугує їх смисловою об'єднанню. Паузи підкреслюють мотивну фрагментацію цілого та відділяють варіантне проведення другого чотиритакта. Період завершується розширенням на пунктирному ритмі в діалогічній оркестровці, яка реалізується шляхом різкого темброво-регістрового співставлення коротких пунктирних мотивів у струнних та дерев'яних духових, що компенсує відсутність контрасту в межах першого восьмитакту. Пунктирний ритм задає моторику руху зв'язуючої партії, в контексті якої формується новий, більш м'який і пластичний тематичний елемент на основі ритмоформули *вісімка + дві шістнадцяті*, що звучить у перших скрипок, дубльованих першим гобоєм на фоні остинатних фігур і педалей інших інструментів струнної та дерев'яної духової груп. Таким чином, контрастний тематичний елемент з'являється, проте через певний проміжок часу в зоні переходу до побічної партії. Контраст щодо попереднього тематизму вносить і поява теми побічної — танцювально-ігрової, навіть скерцозної. Її вишуканість підкреслена темброво й фактурно: мелодія з форшлагами в перших скрипок у супроводі простого акомпанементу (за типом альбертієвих басів) у других скрипок стакато. У другому проведенні теми підключаються короткі гармонійні педалі струнних на сильну долю і яскравий тематичний штрих — остинатна пунктирна ритмоформула в гобоя соло, що через неї симфонія й дістала назву «Журка». У темі побічної партії зберігається ідея головної теми: комбінування висхідного ходу (секунда) з низхідним пощаблевим заповненням. Отже, контраст через репрезентацію багатьох тематичних елементів реалізується і в цій експозиції, але в більш повільному темпоритмі, що знижує ступінь музичної подієвості й зумовлює більш вирівняний драматургійний рельєф. На нашу думку, згладженість драматургійного рельєфу в експозиції зумовлена характером головної теми — випуклої й насиченої, який запрограмував меншу концентрованість музичних подій у подальшому музичному процесі.

Інший вид тем в експозиціях сонатних *allegri*, за типологією В. Бобровського, репрезентують більш цілісні, замкнені, внутрішньо завершені теми народно-танцювального характеру з яскраво індивідуалізованою мелодією, які мають ясну структуру з парним композиційним ритмом [2]. Як зауважує В. Бобровський, «властива Гайдну

винахідливість проявляється не в експозиції теми, а в її подальшому розвитку. Саме теми цього роду мають яскраво виражену тенденцію до відтворення свого варіанту в побічній партії» [2, с. 66]. Прикладом такої теми є тема головної партії першої частини Симфонії *Es-dur* (№ 84). Яскрава танцювальна «округла» тема (період), викладена групою струнних, має завершення у вигляді активного («сильного») за семантикою доповнення (оркестрове тутті). Саме доповнення розгортається у зв'язуючу партію, а варіант «округлої» теми стає темою побічної.

За тією ж логікою побудована й тема головної партії Симфонії *B-dur* № 85. М'який, делікатний ліризм теми, підкреслений тембром струнних, трьохдольністю, низхідним рухом, переривчатістю фраз, продовжується доповненням у впевненому висхідному прямолінійному русі з наступним низхідним заповненням за звуками тризвуків у повному звучанні всього оркестру. Це доповнення, як і в Симфонії № 84, розростається в зону зв'язуючої партії і, драматизуючись, породжує новий тематичний елемент. Цікаво, що він звучить у тональності *f-moll* (однойменна домінанта) й містить комплекс барокових ознак семантики високого трагедійного висловлювання. Підкреслює драматизм ситуації компактне звучання струнної та дерев'яної духової груп, що в них мелодійна функція виконується першими скрипками і флейтою в супроводі інших інструментів (функції гармонії, басу, педалі).

Після цього з точки зору риторичної логіки заперечення втішно звучить проведення лагідної теми побічної партії, яка є фактурно-оркестровим варіантом теми головної у *F-dur*: мелодія звучить у гобоя, супровід у перших і других скрипок з акцентами гармонії на сильних долях басових інструментів. Прозорість оркестрової фактури й темброве вирішення теми створюють різкий фактурно-регістровий і динамічний контраст попереднім подіям. Надалі драматичний елемент стає основним предметом тематичної роботи в розробці сонатної форми, що зумовлює його відсутність у репризі. Таким чином композитором вибудовується своєрідний драматургійний рельєф форми першої частини симфонії.

Зауважимо, що «іманентна ініціативність» визначає музичний процес творів Й. Гайдна, руйнуючи всі схеми. У згадуваній вище Симфонії *D-dur* № 86 тема головної партії має яскравий з точки зору мелодії та гармонійного рішення перший елемент (4 такти), який не оформлюється в структурно завершену тему, швидко змінюючись мало індивідуалізованим другим. Проте саме перший — виразний — елемент стає основою теми побічної партії у ще більш прозорому оркеструванні порівняно з розділом головної партії. Цей елемент отримує нове продовження, в чому й виявляються гайднівська вигадлива тематична гра та тематична комбінаторність по горизонталі. Цікаво, що новий елемент-продовження є також менш яскравим, його індивідуальність утворюють тільки різкі темброво-регістрово-динамічні контрасти (фрази струнних і флейти, *p* — акорди тутті, *f*). Основою другого періоду теми побічної стає нова тема танцювального характеру, чіткої структури, яка переростає в заключну на загальних формах

звучання. Таким чином заявлена в темі головної партії багатоелементність, що відсилає до ситуації комічної оперної «сутолоки», реалізується надалі в межах експозиції сонатного allegro.

У двох проаналізованих композиційно-драматургічних схемах побудови тематизму в експозиціях сонатних allegri логіку тематичних процесів визначають принципи багатоелементної комбінаторики та контрасту тематичних елементів на різних проміжках часу і в різному темпоритмі змін-контрастів, породжуючи високу або повільну музично-тематичну подієвість та визначаючи неповторність драматургічного рельєфу форми. Своєрідність рельєфу надає також наявність або відсутність вступу, який зазвичай контрастує зоні головної партії за різними параметрами (темп, характер тематизму, його темброво-фактурне втілення). Пульсація драматургії визначається також і чергуванням яскраво-тематичних елементів та елементів менш тематично індивідуалізованих, побудованих на загальних формах звучання.

Підводячи підсумки викладеному аналізу, зауважимо, що введення контрастних тематичних елементів є засобом динамізації музичного процесу і надання подієвості високого ступеню музичній драматургії в тих випадках, коли розділи головної та побічної партії побудовані на одній темі. В іншому разі музична драматургія мала би «плаский», невизражений рельєф, а логікою тематичного процесу керував би принцип буквального повтору, що суперечить ідеї «іманентної ініціативності». Тільки повтор варіантний, змінюваний, комбінаторний — ось у чому виявляється рука Майстра. І Й. Гайдн тут демонструє неабияку винахідливість, випереджаючи тематично-драматургічну майстерність романтиків.

На рівні оркестрової фактури й тембрової структури тем «іманентна ініціативність» виявляється у тембровій неоднорідності тематизму, різких змінах оркестрової фактури, в діалогах-зіставленнях оркестрових груп. При повторах тематизму в межах експозиції та в репризі Й. Гайдн уникає буквальных повторів в оркестровці, використовуючи засоби тембрового й оркестрово-фактурного оновлення/варіювання. Як правило, в репризних проведеннях тем головної та побічної партій темброве рішення основної мелодійної лінії зберігається. До неї може додаватись темброва підсвітка-дублювання (у межах струнної групи, частіше — в дерев'яного духового інструмента), іноді — нові фактурні елементи (педаль, короткі мелодійні контрапункти). Якщо тема містила мелодійний контрапункт в експозиції, зазвичай він доручається іншому тембру в репризі. Як правило, такі темброві колористичні штрихи містяться в репризному проведенні побічних, хоча трапляються й темброві модифікації тематизму головної партії (див. репризне проведення теми головної партії 1 частини Симфонії № 84). Вони незначні, проте додають колористичної вишуканості образу звучання тем. Подібні тонкі штрихи в оркестровці (додавання тембрової підсвітки, контрапункту, педалі) відзначають і повторне проведення тем в експозиції (див., наприклад, друге проведення теми головної партії 1 частини Симфонії № 84). В умовах репризної повторюваності як нормативної ознаки класицистичного стилю названі прийом-

ми слугують постійному тембровому оновленню музичного процесу, є реалізацією ідеї «іманентної ініціативності», композиційної фантазійності, засобом виходу у вільний простір музикування-гри.

Література:

1. Благодатов Г. История симфонического оркестра [Текст] / Г. Благодатов. — Л. : Музыка, 1969. — 312 с.
2. Бобровский В. П. Темо- и формообразование в творчестве Гайдна позднего периода [Текст] // Бобровский В. П. Статьи. Исследования. — М. : Сов. композитор, 1988. — С. 59–94.
3. Демидова А. Наследие барочной оркестровки в ранних симфониях Й. Гайдна: прием colla parte [Текст] / Анна Демидова // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — № 3. — С. 58–77.
4. Демидова А. К. Оркестровое письмо раннего Гайдна (на материале симфоний 1757–1774 годов) [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Демидова Анна Константиновна. — М. : б. и, 2015. — 30 с.
5. Демидова А. Ранние симфонии Й. Гайдна с концертными инструментами [Текст] / Анна Демидова // Научный вестник Московской консерватории. — 2014. — № 1. — С. 128–167.
6. Карс А. История оркестровки [Текст] / Адам Карс ; пер. с англ. : Е. П. Ленивец, В. Э. Ферман, Н. С. Корндорф. — М. : Музыка, 1989. — 304 с. — ISBN 5-7140-0125-7.
7. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : Самосознание эпохи и музыкальная практика [Текст] / Лариса Кириллина. — М. : Моск. гос. консерватория, 1996. — 192 с. : ил.
8. Тирдатов В. Тематизм и строение экспозиций в симфонических allegri Гайдна [Текст] / В. Тирдатов // Вопросы музыкальной формы : сб. статей / ред.-сост. Вл. Протопопов. — М. : Музыка, 1977. — Вып. 3. — С. 186–229.

References:

1. Blagodatov, G. (1969). *Istoriya simfonicheskogo orkestra* [The history of the symphony orchestra]. Leningrad : Muzyka. (In Russian)
2. Bobrovskiy, V. P. (1988). Temo- i formoobrazovanie v tvorchestve Gaydna pozdnego perioda [Theme and shaping in the works of Haydn of the late period]. In V. P. Bobrovskiy. *Articles. Research*, (pp. 59–94). Moscow : Sovetskiy kompozitor. (In Russian)
3. Demidova, A. (2012). Nasledie barochnoy orkestrovki v rannikh simfoniakh J. Haydn: priem colla parte [The legacy of baroque orchestration in the early symphonies of J. Haydn: reception colla parte]. *Journal of Moscow Conservatory*, 3, 58–77. (In Russian)
4. Demidova, A. K. (2015). Orkestrovoe pis'mo rannego Haydn (na materiale simfonii 1757–1774 godov) [Early Haydn's Orchestra style (Based on the Symphonies of 1757–1774)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Moscow. (In Russian)
5. Demidova, A. (2014). Rannie simfonii J. Haydn s kontsertiruyushchimi instrumentami [Early symphonies of J. Haydn with concert instruments]. *Journal of Moscow Conservatory*, 1, 128–167. (In Russian)
6. Carse, A. (1989). *Istoriya orkestrovki* [Orchestration history]. (E. P. Lenivtsev, V. E. Ferman, N. S. Korndorf, trans). Moscow : Muzyka. (In Russian). (The original title : The History of Orchestration)
7. Kirillina, L. (1996). *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vekov: Samosoznanie epokhi i muzykal'naya praktika* [Classic style in music of XVIII — XIX of centuries began: Consciousness of epoch and musical practice]. Moscow : Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. (In Russian)
8. Tirdatov, V. (1977). Tematizm i stroenie ekspozitsii v simfonicheskikh allegri Haydn [Thematism and structure of the expositions in Haydn's symphonic allegri]. In V. Protopopov, ed. *Voprosy muzykal'noi formy*. (Issue 3), (pp. 186–229). Moscow : Muzyka. (In Russian)