

**Mishchuk V. The semantics of the image of Don Quixote at the opera creativity J. Massenet.** In the article, Jules Messennes «Don Quichotte» is considered to be an incarnation of Don Quixote eternal image, created by M. de Cervantes's immortal novel «The Ingenious Hidalgo Don Quixote of La Mancha». The special attention paid to the exposure of composite structure and dramatic line features combined with free plot manipulation, including an appeal to the literary «variation» on the theme of «Don Quixote» — a play by J. Le Lorraine «Le chevalier de la longue figure». Besides, the specificity of main hero's musical intonation «vocabulary» is revealed, which allows to determine a possible way of Don Quixote artistic embodiment verbal forms.

Key words: Don Quixote, (eternal) image, the novel of Cervantes, dramatic lines.



УДК 785/788+78.089.61

*Цзоу Вей*

## КЛАССИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СТИЛЯ ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ И ТВОРЧЕСТВО Й. ГАЙДНА

*В статье раскрывается понятие стиля в его современном понимании, определяются основные подходы к явлению классического стиля. Характеризуются тенденции становления симфонического метода Й. Гайдна как ведущего представителя классической оркестровой музыки.*

**Ключевые слова:** стиль, канон, классический, симфония, духовые инструменты.

Музыковедческое знание о стиле значительно и многомерно. Формирование представлений о нем непосредственно зависит от эволюции этого явления и в наибольшей степени определяется историческими границами стиля в музыке. Сложность этой области музыковедения объясняется тем, что понятие о стиле обнаруживает три перекрещивающиеся тенденции.

*Первая* из них определяется метатеоретической и эстетико-философской обоснованностью значительного количества музыковедческих категорий, обязательность которой возрастает в тех случаях, когда музыковеды обращаются к общегуманитарной проблематике (прежде всего к вопросам истории культуры). Данная тенденция прослеживается в статьях и исследованиях Н. Герасимовой-Персидской, М. Друскина, Е. Зинькевич, В. Конен, Т. Ливановой, Е. Марковой, С. Тышко и других [1].

*Вторая* вызвана активным взаимодействием музыковедения с искусствоведческими дисциплинами, прежде всего с литературоведением; для этой тенденции также наиболее важным является исторический фактор, поскольку она обусловлена продолжительным историческим многовековым взаимодействием музыки с другими видами искусства, становлением автономного музыкального содержания на основе синтетических жанров, словесно-поэтических текстов и тому подобного. Эта тенденция наиболее явно проявляется в работах М. Арановского, Е. Зинькевич, Л. Кияновской, Т. Ливановой, М. Лобановой, Е. Назайкинского, А. Самойленко, Н. Шахназаровой и некоторых других [1].

*Третья* тенденция в развитии категории стиля (то есть в изучении стиля как явления и как понятия) имеет специфический музыковедческий характер и свидетельствует о возможности преимущества в некоторых случаях именно музыковедческой терминологии по сравнению с обобщенной искусствоведческой или эстетической, на иницирующей характер музыковедческой мысли по отношению к другим гуманитарным наукам. Эту направленность обнаруживают исследования Б. Асафьева, В. Задерацкого, И. Котляревского, В. Медушевского, А. Сокола, В. Холоповой, С. Шипа и некоторых других [1].

Однако собственно музыковедческую тенденцию исследования стиля как художественного феномена нельзя считать полностью определившейся. Во-первых, она связана с внедрением в научное сознание музыковедческих терминов; во-вторых, она открывает и особый тип (логические принципы) музыковедческой интерпретации общегуманитарных, то есть переходных, стилевых категорий. В первом случае наиболее важными для современного музыковедения можно считать понятия о так называемых «стилях эпохи», а также о специфических стилевых явлениях, таких как стилевая семантика, стилизация, цитация, аллюзия, остраннение и нек. др., разработанных в исследованиях М. Арановского, В. Задерацкого, М. Лобановой, М. Тараканова, В. Холоповой. Важной причиной неоднозначности собственно музыковедческой интерпретации стилевого содержания музыки становится также сохраняющееся до сегодняшнего дня традиционное деление музыковедения на две сферы — теоретическую и историческую, что обнаруживается, прежде всего, в выборе объекта музыковедческого анализа и характера (целевой направленности) этого анализа [1].

При преобладании теоретического подхода положительной стороной можно считать стремление к однозначности и внутренней не-

противоречивости избранных терминов, рассмотрение языковых составных стиля (что содействует развитию семиотического подхода), изучение взаимообусловленности стиля и структурно-логических норм конкретной композиции, детализированный, углубленный подход к стилю, который позволил обособить явление *стилистики как совокупности «интрастилевых» знаков — имманентных составляющих стиля*. Продолжение и развитие изысканий в данном ключе по отношению к стилю позволяет рассмотреть в диахронном ракурсе проблемы изучения стиля в связи и на основе явления *композиторского стиля — стиля культуры*. Данный контекст соответствует предмету наших исследовательских интересов и раскрывает закономерную обусловленность одного явления другим.

В 1759 году по рекомендации Фюрнберга Гайдн получил первую постоянную должность — место капельмейстера в домашнем оркестре чешского аристократа графа Морцина. Для этого оркестра была написана **первая гайдновская симфония** — D-dur в трех частях. Это было началом становления венского классического симфонизма. Спустя 2 года Морцин из-за материальных затруднений распустил капеллу, и Гайдн заключил контракт с богатейшим венгерским магнатом, страстным поклонником музыки — Паулем Антоном Эстергази.

На службе у князей Эстергази Гайдн проработал 30 лет: сначала — вице-капельмейстером (помощником), а спустя 5 лет оберкапельмейстером. В его обязанности входило не только сочинение музыки. Гайдн должен был проводить репетиции, следить за порядком в капелле, отвечать за сохранность нот и инструментов и т. п. Все произведения Гайдна являлись собственностью Эстергази; композитор не имел права писать музыку по заказу других лиц, не мог свободно покидать владения князя. Однако возможность распоряжаться прекрасным оркестром, исполнявшим все его произведения, а также относительная материальная и бытовая обеспеченность склонили Гайдна принять предложение Эстергази.

Живя в имениях Эстергази (Эйзенштадте и Эстергазе), и лишь временами наезжая в Вену, мало соприкасаясь с широким музыкальным миром, он стал за время этой службы величайшим мастером европейского масштаба. Для капеллы и домашнего театра Эстергази написано большинство гайдновских симфоний (в 1760-е годы ~ 40, в 70-е ~ 30, в 80-е ~ 18), квартетов и опер [3].

Музыкальная жизнь в резиденции Эстергази была по-своему открытой. На концертах, оперных спектаклях, торжественных прие-

мах, сопровождаемых музыкой, присутствовали знатные гости, в том числе иностранцы. Постепенно известность Гайдна вышла за пределы Австрии. Его произведения с успехом исполняются в крупнейших музыкальных столицах. Так, в середине 1780-х годов французская публика познакомилась с шестью симфониями, получившими название «Парижских» (№ 82–87, они были созданы специально для парижских «Концертов Олимпийской ложи»).

В 1790 году умер князь Миклош Эстергази, завещав Гайдну пожизненную пенсию. Его наследник распустил капеллу, сохранив за Гайдном звание капельмейстера. Полностью освободившись от службы, композитор смог осуществить давнюю мечту — выехать за пределы Австрии. В 1790-х годах он совершил 2 гастрольные **поездки в Лондон** по приглашению организатора «Абонементных концертов» скрипача И. П. Саломона (1791–1792, 1794–1795). Написанные по этому случаю 12 «Лондонских» симфоний завершили развитие этого жанра в творчестве Гайдна, утвердили зрелость венского классического симфонизма (несколько ранее, в конце 1780-х гг. появились 3 последние симфонии Моцарта). Английская публика с энтузиазмом воспринимала музыку Гайдна. В Оксфорде ему была присуждена степень почетного доктора музыки.

Последний при жизни Гайдна владелец Эстергази князь Миклош II оказался страстным любителем искусства. Композитора вновь призвали на службу, правда его деятельность теперь была скромной. Живя в своем собственном доме в предместье Вены, он сочинял для Эстергази преимущественно мессы («Нельсон», «Терезия» и т. д.).

Под впечатлением услышанных в Лондоне ораторий Генделя Гайдн написал 2 светские оратории — «Сотворение мира» (1798) и «Времена года» (1801). Эти монументальные, эпико-философские произведения, утверждающие классические идеалы красоты и гармонии жизни, единства человека и природы, достойно увенчали творческий путь композитора.

Гайдн ушел из жизни в самый разгар наполеоновских походов, когда французские войска уже заняли столицу Австрии. Во время осады Вены Гайдн утешал своих близких: *«Не бойтесь, дети, там, где Гайдн, не может случиться ничего плохого».*

Гайдном написано 104 симфонии, первая из которых была создана в 1759 году для капеллы графа Морцина, а последняя — в 1795 году в связи с лондонскими гастролями.

Жанр симфонии в творчестве Гайдна эволюционировал от образцов, близких бытовой и камерной музыке, к «Парижским» и «Лондонским» симфониям, в которых утвердились классические закономерности жанра, характерные типы тематизма и приемы развития.

Богатый и сложный мир гайдновских симфоний обладает замечательными качествами открытости, общительности, направленности на слушателя. Основной источник их музыкального языка — жанрово-бытовые, песенные и танцевальные интонации, иногда непосредственно заимствованные из фольклорных источников. Включенные в сложный процесс симфонического развития, они обнаруживают новые образные, динамические возможности.

В зрелых симфониях Гайдна устанавливается классический состав оркестра, включающий все группы инструментов (струнные, деревянные и медные духовые, ударные) [2].

Почти все гайдновские симфонии *непрограммны*, они не имеют какого-то определенного сюжета. Исключение составляют три ранних симфонии, названные самим композитором «Утро», «Полдень», «Вечер» (№ 6, 7, 8). Все другие названия, данные симфониям Гайдна и закрепившиеся в практике, принадлежат слушателям. Некоторые из них передают общий характер произведения («Прощальная» — № 45), другие отражают особенности оркестровки («С сигналом рога» — № 31, «С тремоло литавр» — № 103) или акцентируют какой-то запоминающийся образ («Медведь» — № 82, «Курица» — № 83, «Часы» — № 101). Иногда названия симфоний связаны с обстоятельствами их создания или исполнения («Оксфордская» — № 92, шесть «Парижских» симфоний 80-х годов). Однако сам композитор никогда не комментировал образное содержание своей инструментальной музыки.

Симфония у Гайдна обретает смысл обобщенной «картины мира», в которой разные стороны жизни — серьезные, драматические, лирико-философские, юмористические — приведены к единству и равновесию.

Гайдновский симфонический цикл, как правило, содержит типичные четыре части (*allegro*, *andante*, менуэт и финал), хотя порою композитор увеличивал количество частей до пяти (симфонии «Полдень», «Прощальная») или ограничивался тремя (в самых первых симфониях). Иногда ради достижения особого настроения он изменял обычную последовательность частей (симфония № 49 начинается скорбным *adagio*).

Законченные, идеально уравновешенные и логически выстроенные формы частей симфонического цикла (сонатная, вариационная, рондо и др.) включают элементы импровизационности, замечательные отклонения и неожиданности обостряют интерес к самому процессу развития мысли, всегда увлекательному, наполненному событиями. Излюбленные гайдновские «сюрпризы» и «розыгрыши» помогали восприятию самого серьезного жанра инструментальной музыки.

Среди многочисленных симфоний, созданных Гайдном для оркестра князя Николая I Эстергази, выделяется группа минорных симфоний конца 60-х — начала 70-х годов. Это симфонии № 39 (g-moll), № 44 («Траурная», e-moll), № 45 («Прощальная», fis-moll) и № 49 (f-moll, «La Passione», то есть связанная с темой страдания и смерти Иисуса Христа).

Высшим достижением гайдновского симфонизма считаются его 12 «Лондонских» симфоний.

«Лондонские» симфонии (№ 93–104) были написаны Гайдном в Англии, во время двух гастрольных поездок, устроенных известным скрипачом и концертным предпринимателем Саломоном. Первые шесть появились в 1791–1792 годах, еще шесть — в 1794–1795 годах, т.е. уже после смерти Моцарта. Именно в «Лондонских» симфониях композитор создал свой, не похожий ни на чей из его современников, устойчивый тип симфонии. Эта типичная для Гайдна модель симфонии отличается:

- господством мажорных тональностей (минорная среди «Лондонских» лишь одна — № 95, c-moll, однако ее финал написан в C-dur);
- опорой на народно-жанровый тематизм, причем часто — на подлинные народные мелодии австрийского, немецкого, чешского, венгерского, сербского происхождения. В XVIII веке такой тематизм был очень необычен для крупных инструментальных жанров, звучал очень свежо и оригинально;
- общим жизнерадостным характером музыки. Для Гайдна вообще мало свойственны героика и трагедийность, но в данном случае он наверняка учитывал условия исполнения «Лондонских» симфоний. Перед композитором была уже не камерная аудитория, состоявшая из членов семьи Эстергази и их гостей и давно знавшая стиль его музыки. Гайдн должен был завоевать и покорить неискушенного лондонского слушателя, приходившего на концерты буквально «с улицы». Слишком сложные образы могли отпугнуть широкую публику.

Композитор постарался сделать лирические части «Лондонских» симфоний как можно более пленительными и не очень затянутыми, для каждой из них он нашел какую-нибудь интересную деталь — «изюминку». Это сразу же было оценено слушателями, и некоторые из симфоний получили названия по своеобразным эффектам именно в медленных частях.

Все «Лондонские» симфонии открываются *медленными вступлениями* (кроме минорной 95-й). Вступления выполняют многообразные функции:

- Они создают сильный контраст по отношению ко всему остальному материалу I части, поэтому в дальнейшем ее развитии композитор, как правило, обходится без сопоставления разнохарактерных тем;

- Вступление всегда начинается с громкого утверждения тоники (пусть даже одноименной, минорной — как, например, в симфонии № 104) — а это значит, что главная партия сонатного *allegro* может начаться тихонько, исподволь и даже сразу отклониться в другую тональность, что создает устремленность музыки вперед, к предстоящим кульминациям;

- Иногда материал вступления становится одним из важных участников тематической драматургии. Так, в симфонии № 103 (E-dur, «С тремоло литавр») мажорная, но сумрачная тема вступления появляется и в разработке, и в коде I части, причем в разработке она становится неузнаваемой, сменив темп, ритм и фактуру.

Сонатная форма в «Лондонских симфониях» весьма своеобразна. Гайдн создал такой тип сонатного *allegro*, в котором главная и побочная темы не контрастны друг другу и нередко вообще строятся на одном и том же материале. Однотемны, например, экспозиции симфоний № 98, 99, 100, 104. В I части **симфонии № 104** (D-dur) песенно-танцевальная тема главной партии изложена одними струнными на р, лишь в заключительном кадансе вступает весь оркестр, неся с собой задорное веселье (такой прием стал художественной нормой в «Лондонских» симфониях). В разделе побочной партии звучит та же тема, но только в доминантовой тональности, причем в ансамбле со струнными теперь поочередно выступают деревянные духовые.

В экспозициях I частей симфоний № 93, 102, 103 побочные темы строятся на самостоятельном, но *не контрастном* по отношению к главным темам материале. Так, например, в I части **симфонии № 103** обе темы экспозиции задорны, жизнерадостны, в жанровом отноше-

нии близки австрийскому лендлеру, обе мажорны: главная — в основной тональности, побочная — в доминантовой.

В сонатных *разработках* «Лондонских» симфоний господствует *мотивный тип развития*. Это обусловлено танцевальным характером тем, в которых огромную роль играет ритм (танцевальные темы легче членятся на отдельные мотивы, чем кантиленные). Развитию подвергается наиболее яркий и запоминающийся мотив темы, причем не обязательно начальный. Например, в разработке I части **симфонии № 104** разрабатывается мотив 3–4 тактов главной темы, как наиболее способный к изменениям: он звучит то вопросительно и неуверенно, то грозно и настойчиво.

Развивая тематический материал, Гайдн проявляет неистощимую изобретательность. Он использует яркие тональные сопоставления, регистровые и оркестровые контрасты, полифонические приемы. Темы нередко сильно переосмысливаются, драматизируются, хотя больших конфликтов не возникает. Строго соблюдаются пропорции разделов — разработки чаще всего равны 2/3 экспозиций.

Излюбленной у Гайдна формой *медленных* частей являются *двойные вариации*, которые иногда так и называют «гайдновскими». Чередуясь между собой, варьируются две темы (обычно в одноименных тональностях), различные по звучности и фактуре, но интонационно близкие и потому мирно друг с другом соседствующие. В такой форме написано, например, известнейшее **Andante из 103 симфонии**: обе его темы выдержаны в народном (хорватском) колорите, в обеих обыгрывается восходящее движение от Т к D, пунктирный ритм, присутствует альтерация IV ступень лада; однако минорная первая тема (струнные) носит сосредоточенно-повествовательный характер, а мажорная вторая (весь оркестр) — маршевый и энергичный.

Встречаются в «Лондонских» симфониях и обычные вариации, как например в **Andante из 94 симфонии**. Здесь варьируется тема, отличающаяся особой простотой. Эту нарочитую простоту течения музыки внезапно прерывает оглушительный удар всего оркестра с литаврами (это и есть тот «сюрприз», с которым связано название симфонии).

Наряду с вариационной, композитор нередко использует в медленных частях и *сложную трехчастную форму*, как, например, в **симфонии № 104**. Все разделы трехчастной формы содержат здесь что-то новое по отношению к начальной музыкальной мысли.



По традиции медленные части сонатно-симфонических циклов — это центр лирики и певучего мелодизма. Однако гайдновская лирика в симфониях явно тяготеет к *жанровости*. Многие темы медленных частей опираются на песенную или танцевальную основу, обнаруживая, например, черты менуэта. Показательно, что из всех «Лондонских» симфоний ремарка «певуче» присутствует только в Largo 93-й симфонии.

Менуэт — единственная часть в симфониях Гайдна, где в обязательном порядке присутствует внутренний контраст. Гайдновские менуэты стали эталоном жизненной энергии и оптимизма (можно сказать, что индивидуальность композитора — черты его личного характера — проявились здесь наиболее непосредственно). Чаще всего это живые сценки народного быта. Преобладают менуэты, несущие традиции крестьянской танцевальной музыки, в частности, австрийского лендлера (как, например, в **симфонии № 104**). Более галантный менуэт в «Военной» симфонии, причудливо-скерцозный (благодаря острой ритмике) — в **симфонии № 103**. Вообще, подчеркнутая ритмическая острота во многих гайдновских менуэтах настолько видоизменяет их жанровый облик, что по существу прямо подводит к бетховенским скерцо.

Форма менуэта — всегда сложная 3-частная *da capo* с контрастным трио в центре. Трио обычно мягко контрастирует с основной темой менуэта. Очень часто здесь действительно играют лишь три инструмента (или, во всяком случае, фактура становится более легкой и прозрачной).

Финалы «Лондонских» симфоний все без исключения мажорны и радостны. Здесь в полной мере проявилась предрасположенность Гайдна к стихии народного танца. Очень часто музыка финалов вырастает из подлинно народных тем, как в **симфонии № 104**. Ее финал основан на чешской народной мелодии, которая изложена таким образом, что ее народное происхождение сразу очевидно — на фоне тонического органного пункта, подражающего волынке.

Финал поддерживает симметрию в композиции цикла: он возвращает к быстрому темпу I части, к действенной активности, к жизнерадостному настроению. Форма финала — *рондо* или *рондо-соната* (в **симфонии № 103**) или (реже) — *сонатная* (в **симфонии № 104**). В любом случае она лишена каких-либо конфликтных моментов и проносится подобно калейдоскопу пестрых праздничных образов.

В целом, если в самых ранних симфониях Гайдна духовая группа состояла лишь из двух гобоев и двух валторн, то в поздних, лондонских, систематически встречается полный парный состав деревянных духовых (включая кларнеты), и в ряде случаев также трубы и литавры.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ван Те. Явление национального стиля в контексте музыкальной поэтики оперы: Дис. ... канд. искусствоведения / Ван Те. — Одесса, 2008. — 182 с.
2. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ю. Усов. — М., 1979. — 41 с.
3. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. — М. : Музыка, 1989. — 205 с.
4. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. — М. : Музыка, 1986. — 191 с.

*Цзоу Вей. Класичні тенденції розвитку стилю оркестрової музики та творчість Й. Гайдна.* У статті розкривається поняття стилю в його сучасному розумінні, визначаються основні підходи до явища класичного стилю. Характеризуються тенденції становлення симфонічного методу Й. Гайдна як провідного представника класичної оркестрової музики. Особлива увага приділяється партіям духових інструментів в симфонічній творчості композитора та їх функціональним можливостям.

Ключові слова: стиль, канон, класичний, симфонія, духові інструменти.

*Zou Wei. Classic style trends of orchestral music and creativity Haydn.* The article deals with the concept of style in its modern sense, defines the basic approaches to the phenomenon of classical style. The main tendencies of Haydn's symphony method get response in the context of representations of him as a leading representative of classical orchestral music. Special attention is paid to parties of wind instruments in a symphonic composer and their functionality.

Key words: style, cannon, classical, symphony, wind instruments.

