скрипкових фуг Баха, знаходить заходи формоутворення, які вказують на наявність жанрового інварианту фуги для скрипки соло.

Ключові слова: інтермедія, поліфонія, скрипка, стрета, тема, тембр, фуга, штрих.

Zhigalova E. Traditions of fugue for solo violin. Created by J. S. Bach the genre of fugue for violin of solo becomes actual for the composers of the XX century. Analysis of fugue from Bartok's Sonata for the violin, executable «on the background» of Bach's violin fugues, discover methods of form-building and evidence the presence of genre invariant of fugue for the violin of solo.

Key words: interlude, polyphony, violin, stretto, theme, timbre, fugue, stroke.

УДК 78.03 : 788.41.082.4

Мария Черняк

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ВАЛТОРНЫ СОЛО Й. ГАЙДНА: ПОИСК ТЕМБРОВОЙ И ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ

Актуальность темы исследования обусловлена рядом факторов. Прежде всего, это возрастающий интерес к росту исполнительского уровня игры на валторне. Во-вторых, введение сочинений прошлого в современный исполнительский репертуар. К числу таковых, относятся менее исполняемые, чем моцартовские опусы, Концерты для валторны соло Й. Гайдна. В-третьих, научное осмысление оригинально трактованных сочинений, которые становятся актуальными для нынешнего периода времени. Исполнительская судьба двух Концертов для валторны соло Й. Гайдна различается из-за видимой технической легкости Концерта № 2 и сложности Концерта № 1. На сегодняшний день, к сожалению, Концерт для валторны-соло с оркестром № 2 Й. Гайдна в отечественной педагогической исполнительской практике используют в качестве материала для наработки технической базы и для развития классицистического стилевого чувства в среднем звене музыкального образования. Что касается Концерта для валторны с оркестром № 1, то в концертной и конкурсной

практике он очень редко используется из-за своей технологической сложности, которая присуща переходному исполнительскому стилю, который в своем творчестве использовал отец венского музыкального классицизма. Адекватное композиторскому замыслу исполнительское осмысление Концертов для валторны соло Й. Гайдна с точки зрения эпохального и индивидуального композиторского подхода к жанру и соответствующей трактовки исполнительского стиля Отцом венского классицизма (правильной трактовки формы, звуковой семантики, практики исполнения каденций). Дать адекватную оценку Концертам для валторны соло Й. Гайдна с исполнительской и научной точек зрения представляется актуальной задачей современного музыкознания. **Цель исследования** – выявить сущность новаций Й. Гайдна в трактовке жанра концерта для валторны соло. **Задачи исследования**: 1) проследить характер трансформаций барочного концерта для валторны в гайдновских концепциях жанра и стиля; 2) установить историческое значение концертов для валторны Й. Гайдна в сфере тембровой драматургии; 3) определить сущность оригинальных композиционных нововведений в концертах Й. Гайдна. **Объект исследования** – звуковой образ валторны в концертах Й. Гайдна. **Предмет исследования** – композиторская интерпретация жанра концерта для валторны-соло в творчестве Й. Гайдна. **Материал исследования** – два Концерта для валторны соло Й. Гайдна. **Методы исследования** – жанрово-стилевой, структурно-функциональный, сравнительный виды анализа. **Научная новизна исследования** заключается в том, что впервые в отечественном музыковедении установлено историческое значение Концертов для валторны соло Й. Гайдна в области тембровой драматургии для валторны; выявлены трансформации и установлены нововведения по сравнению с жанровой моделью барочного концерта. В результате анализа определен исполнительский стиль Концерта для валторны с оркестром №1 как переходный.

Как известно, Й. Гайдн явился создателем классицистических жанровых моделей симфонии, концерта, квартета, трио, сонаты. По сравнению с количеством симфоний и квартетов инструментальных концертов композитор написал сравнительно не много. Из числа уцелелевших после пожаров в Эйзенштате и Эстерхазе, и «проделок» печально известной супруги, которую Гайдн называл bestia infernalie,

сохранилось по 4 концерта для виолончели, столько же для скрипки, 3 – для баритона (один из которых двойной), 11 концертов для клавира (или органа); концерт для флейты D-dur и концерт для гобоя C-dur. Для медных духовых инструментов было написано 4 концерта, из них 2 для валторны-solo в D-dur (1762 и 1767), концерт для двух валторн Es-dur (точная дата написания не известна). Последним концертом для духовых в творчестве композитора стал концерт для трубы D-dur (1796).

Неравнозначна роль Й. Гайдна в создании классицистической модели инструментального концерта для разных инструментов. Если композитор создал образцы для последующих поколений в области виолончельного, скрипичного и клавирного концертов, то, что касается модели классицистического концерта для медных духовых, Й. Гайдн своими ранними опусами только наметил подходы и тенденции, которые воплотили в жизнь его младшие современники. К ним относят чешского валторниста, скрипача и капельмейстера, ученика реформатора конструкции валторны Й. Гампеля – Я. В. Штих-Пунто (1730–1805). Второй из них – наследник традиций Яна Стамица – А. Розетти (Антон Рослер) (1750-е – 1796) на жанровую модель инструментального концерта которого впоследствии стал опираться В. А. Моцарт.

Следовательно, историческая роль «папаши» Гайдна, заключается в том, что композитор, экспериментируя с оркестровым составом, расположением и количеством каденций в концерте, с формо-, темообразованием, с драматургией, темповой и тональной моделью создал основу модели концерта для валторны (и для медных духовых вообще) для своих младших современников. Гайдн создал прообраз классицистической модели концерта для валторны, разрабатывая которую, последователи основоположника венской классической школы учли его же достижения в области жанра концерта для других инструментов.

Показательно, что таковая жанровая модель концерта для валторны создана при жизни Гайдна. В 80-х годах XVIII века В. А. Моцарт сочинил 4 образцовых концерта для валторны, и эта модель была столь убедительна, что основоположник венской классической школы обратился к данному жанру снова в 80-е годы (концерт для 2-х валторн).

В 1796 году на основе классицистической модели концертов для валторны Й. Гайдном создан идеальный концерт для трубы. В результате создание классицистической модели концерта для медных духовых связывается с венской классической школой, а именно с В. А. Моцартом.

Тем не менее, историческое значение концертов для валторны Йосифа Гайдна трудно переоценить. Их роль в истории жанра концерта для медных духовых заключается в том, что в них осуществлен переход от одного исполнительского и исторического стиля, связанным с барочной эпохой, к новому типу виртуозности и новому интонационному стилю, который станет характерным и для зрелого классицизма и актуален до сегодня. В этом исполнительском стиле будут написаны 18 концертов Я. В. Штих-Пунто, около 30 концертов А. Розетти, и 4 образцовых концерта В. А. Моцарта, все сочинения для валторны романтиков и композиторов XX века.

Что же за стилевая модуляция была осуществлена Гайдном? И почему это столь важно для общей истории концертов для медных духовых? Композитор осуществляет переход от барочного исполнительского *Stilo clarino*[1], в котором писали А. Вивальди, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, К. Фёрстер включая Л. Моцарта, к новому *Stilo mixto*[2]. Гайдн обратился к передовой, перспективной конструкции инструмента, начиная разработку интонационного фонда для данного вида валторны, разработанной в 30–50-е годы дрезденским валторнистом-изобретателем Йосифом Гампелем. Всего для

---

[1] Исполнительский стиль на медных духовых, просуществовавший с конца XVII века до 1760-х годов. Характерными чертами являются высокий регистр, в котором наиболее удобно скольжение между звуками обертоновой шкалы, обилие мелизматики, максимально быстрый темп, мелкие длительности.

[2] Исполнительский стиль на валторне, возникший в связи с изменением в конструкции инструмента 1750-х годах, который используется композиторами в сольных сочинениях до сегодняшних дней. Первыми образцами, содержащими стиль *mixto*, были концерты для солирующей валторны Й. Гайдна. Для них характерны снижение виртуозности, расширение диапазона с двух октав до трех с половиной. Появляется распевность и кантиленность, которые являются «визитной карточкой» тембра. Характерной особенностью становятся виртуозные ходы (в среднем регистре по звукам трезвучий и септаккордов), входящие в натуральный звукоряд.

валторны соло Гайдном было написано 4 концерта, из которых сохранилось 2 последних, которые принято называть №№ 1 и 2. Й. Гайдн, идя в ногу со временем, создает концерты нового типа, к которому композиторы, включая Л. Моцарта, не обращались. Инструмент типа *mixto* применялся в передовых симфонических оркестрах, в том числе оркестре мангеймцев, оперных оркестрах Вены и Дрездена и в первых симфонических опусах молодого Й. Гайдна. Такого типа валторна была удобна для музицирования на воздухе, в связи с тем, что вместо нескольких инструментов музыкант носил с собой набор инвенций – трубок, длина которых отвечала определенному строю. Молодой Й. Гайдн, приехав в Вену, часто зарабатывал себе на жизнь, сочиняя для уличных ансамблей, и сразу же исполняя в них свой опус. (У композитора кроме концертов есть и дивертисменты с участием валторны).

Й. Гайдн создал темброво-стилевую классицистскую модель концерта для валторны. С точки зрения судьбы валторны и связанного с ней стиля *mixto*, это изобретение Й. Гайдна превосходит создание модели концерта с точки зрения формообразования, темповой и тональной основы. Гайдновские последователи совместили открытый исполнительский стиль на валторне, который соответствовал эпохе высокого классицизма, и созданную им же модель концерта в области формо-, темообразования, разработанной им для других инструментов.

Возникновение исполнительского стиля *mixto* было непосредственно обусловлено новой конструкцией инструмента, что позволяло совмещать некоторые принципы стиля *clarino* с совершенно новыми возможностями валторны. К числу достижений, связанных с новой конструкцией валторны относится:

– расширение диапазона с двух октав до четырех (от последних звуков большой до первых в третьей). Практическое значение этого нововведения имеет многоуровневый характер, расширяются технические и выразительные возможности инструмента, что становится определяющим и для сольного, и для ансамблевого использования валторны. Расширение диапазона для сольного исполнительства дало не только увеличение виртуозных и выразительных факторов, но и стало возможным использовать скачки на октаву и более широкие интервалы. Что касается трактовки валторны в оркестре, то этот

фактор дал увеличение количества партий и разделение их на I–III – музыканты лучше владели более высоким регистром и II–IV партии – музыкантам которых поручались низкие ноты;

– если в стиле *clarino,* мелкие длительности были характерны только для высокого регистра, то в условиях нового стиля данное ритмическое своеобразие распространяется и на средний диапазон инструмента;

– для старого стиля *clarino* характерно огромное количество мелизматических фигур. В стиле *mixto* сокращается количество мелизматики, исполнители и выполняющие их пожелания композиторы начинают отдавать предпочтение трелям и форшлагам;

– в стиле *mixto* были и свои недостатки: на «новой валторне» между обертонами небольшое расстояние и мелкие длительности, расположенные по соседним звукам, получались неотчетливыми. В связи с этим происходит деактуализация данного исполнительского приема. Композиторы и исполнители начали использовать ходы по звукам натуральной шкалы;

– произошли изменения и в технической стороне – полутона начинают извлекаться не только с помощью амбушюра, но и с помощью изменения положения руки в раструбе (этот прием используется и в современном исполнительстве для колористических, звукоизобразительных моментов);

– изменения коснулись не только технической стороны. В музыке эпохи Барокко медные инструменты чаще всего использовались в быстрых частях, в классицизме валторну нового типа начинают использовать в медленных частях из-за красивого богатого обертонами звука.

Сохранившийся концерт №1 написан в первое десятилетие службы у князей Эстерхази. (Как известно контракт с Павлом Антоном подписан 1 мая 1761 года). За год до создания первого концерта (1762 год) были написаны симфонии №№ 6–8 «Утро», «Полдень» и «Вечер». В этих симфониях духовая группа была таковой: флейта, 2 гобоя, фагот и 2 валторны.

Ю. Кремлев подчеркивает, что: «<…> в июле 1762 года князь Николай утвердил оркестр в следующем составе: пять скрипачей во главе с выдающимся виртуозом Луиджи Томазини, один виолон-

челист <…>, один контрабасист, один флейтист, два гобоиста, два фаготиста (один из них одновременно и скрипач) и два валторниста <…>». [2, с. 85]. Это важно, потому, что в этом году Й. Гайдном создан первый концерт для валторны, и вероятно первым исполнителем был один из тех валторнистов, которые были наняты князем Николаем.

Гайдн создает звуковой образ валторны классицистического типа. Это певучий, но в тоже время это и виртуозный инструмент. Концерт № 1, написанный в 1762 году еще обладает чертами стиля *clarino*, среди которых мелкие длительности в высоком регистре (партия валторны во второй части проводится в максимально высоком регистре и насыщена мелизматикой), но уже есть и низкий регистр, ходы по звукам натурального звукоряда, скачки, происходит постепенное снижение виртуозности. В этот период ощущается влияние симфонии и concerto grosso. состав оркестра: 2 гобоя, струнная группа и basso continuo, напоминает по составу традиционную группу рипиено. Партия оркестра в свою очередь разделена по принципу concerto grosso на две группы: солирующую – 2 гобоя, скрипка и клавесин, и группу tutti. В нем проявляются черты concerto grosso на уровне цикла (3-х частный цикл быстро – медленно – быстро), на уровне оркестрового состава (наличие слуги-клавесина)[4]. Визуально партитура делится на 3 части: 2 гобоя, солирующая валторна, 2 скрипки с альтом и группа basso, которая состоит из виолончели контрабаса и basso continuo.

Черты классицистического концерта проявляются в наличии каденций в каждой части, в тематическом наполнении, формообразовании (все части в сонатной форме с двойной экспозицией). В авторской редакции первый концерт имеет название «Concerto per il Corno di caccia», что переводится как «Концерт для охотничьего рога». Каждая часть Концерта является проявлением человеческой ипостаси. Так, например, первая сочетает в себе действенное – лирическое – игровое, вторая – представляет собой сочетание лирическое – действенное – игровое, третья – действенное – лирическое – игровое, причем доминантной в данной части является первая ипостась.

А. Эйнштейн в книге «Моцарт», в разделе «Камерная музыка для струнных», указывает на роль basso continuo в музыке того времени.

«<…> Никто не сумел объяснить подробно, <…> что basso continuo – незаменимый **слуга,** роль которого в любой оркестровой камерной музыке исполнял клавишный инструмент, оказался отстранен от дела или освобожден от рабства». Фраза исследователя, о том, что «<…> исчезновение *basso continuo* способствовало то, что мы называем “музыкой на открытом воздухе” <…>». [4, с. 171–172].

Из данного наблюдения вытекает парадоксальная семантика барочного концерта для валторны. Валторна – инструмент охоты, леса, почты, связан с улицей, природой, часто непрофессиональным музицированием, клавир же – камерный инструмент, связанный с комнатой и профессиональными музыкантами. Барочная валторна получает своеобразную двойственность – инструмент природы, улицы, сдерживает «раб» комнаты – клавир. Следовательно, в концертах барокко валторна как профессиональный инструмент, звучит непосредственно в помещении. Вероятнее всего, Й. Гайдн, создав свои концерты для валторны в начале 60-х годов находился еще под влиянием мастеров барокко, скорее всего Г.Ф. Телемана, и К. Фёрстера и других, оркестр которых в концерте для любого инструмента обязательно включал в себя партию клавира.

Й. Гайдн начинает освобождаться от влияния «слуги» еще в 1750-е годы, сочиняя свои первые струнные трио и квартеты. Но окончательно он от него освободился в 60-е годы. Свидетельством в области жанра концерта для духовых может послужить Концерт для валторны соло № 2, написанный через 18 лет после первого концерта.

Необходимо отметить, что Симфония № 31, имеет подзаголовок «С сигналом Рога» и «Начеку», в партитуре количество валторн с двух увеличивается до четырех. Партии включают виртуозные отрезки в менуэте и финале симфонии. Следовательно, уровень исполнителей в капелле позволял писать виртуозные сочинения для валторны. В 1766 году был построен огромный дворец в Эстерхази, в котором находилось множество произведений изобразительного искусства, библиотека и два театра, один для оперных и драматических спектаклей и второй – для марионеток. С этого периода опера прочно вошла в жизнь композитора, который занимался и постановкой итальянских опер и сочинением своих собственных опусов. Одним из первых проб на данной жанровой стезе стала «Певунья» (1766).

К моменту написания Концерта для валторны № 2, Й. Гайдн уже автор 71 симфонии, в которых продолжается линия экспериментов в области звукоизобразительности и оркестровки, однако данные сочинения не представляют собой особой ценности. Самыми известными сочинениями, написанными композитором в период с 1778–1781 годы являются «русские квартеты» ор. 33, написанные в честь Великого Князя Павла. Концерт № 2 для валторны соло и ***струнного оркестра*** написан в 1780 году для друга семьи Моцартов, известного валторниста-мелодиста Игнаца Лёйтгеба. В этом опусе проявляется влияние оперы и квартета. Черты «квартетности» проявляются в составе оркестра, и на уровне формообразования в финале – черты рондо – формы, которая будет характерна для последующих образцов в жанре концерта для валторны. Метаморфозы коснулись состава оркестра (валторна и струнные), и формы (во второй части сонатная форма с двойной экспозицией без разработки, без каденции; третья часть написана в сонатной форме с чертами рондо, с каденцией).

Огромное влияние на этот концерт оказала оперная музыка. Это особенно проявляется во II части концерта, которая напоминает оперную арию lamento. Интонации концерта – танцевальные и маршевые, продиктованы классицистической семантикой инструмента.

Концерт № 2 для валторны соло не так ярок по сравнению с предыдущим образцом, но именно в нем стиль mixto получает свое более яркое воплощение. Он не так технически сложен для исполнителя по сравнению с Концертом № 1. Этот гайдновский опус становится точкой отсчета для дальнейших экспериментов с формой, тематизмом, драматургией, оркестром, виртуозными возможностями инструмента для последователей великого классика.

Выводы. Написав свои Концерты для валторны соло, Й. Гайдн совершил многоуровневый переворот в истории валторнового исполнительства. Композитор использует новейшие по тем временам конструкции инструментов, и в связи с этим в его опусах для валторны происходит **переосмысление тембра и стиля исполнения**. Этим Й. Гайдн дал новый путь в трактовке солирующей валторны для своих последователей. Каждый концерт это воплощение принципа *inventio* в области формообразования, оркестра, трактовки солирующей валторны, драматургии, семантики. Каждый из Концертов имеет

свое место в эволюции жанра. Например, Концерт № 1 для валторны соло обладает переходными чертами по нескольким признакам. К чертам эпохи Барокко можно отнести: наличие клавира-слуги [4]; вторая часть сочетает в себе черты старого (*clarino)* и нового (*mixto*) исполнительских стилей. Влияние классицизма коснулись ипостасей частей, формообразования, интонационного фонда, влияния симфонической драматургии. Концерт № 2 для валторны соло продолжает линию эксперимента. В данном образце происходит снижение виртуозного начала и репрезентуется исполнительский стиль *mixto* без влияния старого исполнительского стиля.

Все изобретения Й. Гайдна в данный период времени (60-е годы XVIII века) в области стиля и жанра послужили основой для создания модели классицистического концерта для медных духовых.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Карс А. История оркестровки / А. Карс [под. ред. М. В. Иванова-Борецкого ; Н. С. Кориндорфа]. — М. : Музыка, 1990. — 302 с.*
2. *Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества / Ю. А. Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 318 с.*
3. *Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. — М. : Музыка, 1989. — 206 с.*
4. *Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / А. Эйнштейн. — М. : Музыка, 1977. — 459 с.*

Черняк М. Концерты для валторны соло Й. Гайдна: поиск тембровой и жанровой модели. В статье рассматриваются два концерта для валторны соло Й. Гайдна. Выявлены влияния concerto grosso, симфонии, оперы и квартета на жанровую модель концерта для валторны соло в творчестве Й. Гайдна. Определена переходность данных сочинений и значение их для последующих поколений композиторов и исполнителей.

Ключевые слова: жанр, концерт, валторна, исполнительский стиль.

Черняк М. Концерти для валторни соло Й. Гайдна: пошук тембрової та жанрової моделі. У статті розглядаються концерти для валторни соло Й. Гайдна. Виявлено вплив concerto grosso, симфонії, опери та квартету на жанрову модель концерта для валторни соло в творчості Й. Гайдна. Визна-

ченна перехідність даних творів та значення їх для наступних поколінь композиторів та виконавців.

Ключові слова: жанр, концерт, валторна, виконавський стиль.

Cherniak M. Concerts for French horn solo by J. Haydn: search timbre and genre model. The article considers two concertos for horn solo by J. Haydn. Identified influence concerto grosso, symphonies, the Opera and the Quartet on the genre model of Concerto for solo horn in the work of J. Haydn. Defined transitivity data compositions and their importance for future generations of composers and performers.

Key words: genre, concert, French horn performing style.

УДК 78.071.1 (430)``17/18``

Галина Карелова

ФУНКЦИИ КОНТРДАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. БЕТХОВЕНА

Актуальность темы. Одной из закономерностей развития искусства, в том числе и музыкального, является утрата художественными произведениями прошлого присущего им изначального смысла. В числе тех произведений прошлого, чей художественный смысл оказался утраченным либо недооцененным с течением времени, – бетховенские контрдансы 1795 года. Подвергнутые метаморфозам, эстетизированные танцевальные жанры составляют в творчестве Л. Бетховена циклы однородных пьес.

Цель исследования – установить функции контрданса в творчестве Л. Бетховена. **Объект исследования** – контрдансы в контексте творческого наследия Л. Бетховена раннего периода. **Предмет исследования** – специфика преломления творческих принципов Л. Бетховена в контрдансе № 2.

Жанр контрданса в творчестве Л. Бетховена пронизывает все этапы творчества композитора: от шлифовки жанровых черт в фортепианном и оркестровом циклах («Шесть контрдансов» 1795 г., «Двенад-