

ным для нас – каждый пример жизни композитора интересен своей уникальностью.

Если говорить о современной музыкальной жизни, то образ композитора, который в холоде и голоде служит высокому искусству, является не более чем иллюзией. Эта иллюзия возникла в недрах романтизма, а в СССР позволяла оправдывать существовавшее отношение к музыкальной культуре. На деле получается, что современные методы изучения биографических материалов позволяют спокойнее относиться к определённым моделям поведения музыкантов, потому что они оказываются стабильными и приносят хорошие плоды.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гуревич А. Я. *Социальная история и историческая наука [Текст] // А. Я. Гуревич. — История – нескончаемый спор. — М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005. — С. 300–320.*
2. Harley, John. *William Byrd, Gentleman of the Chapel Royal [Text] / John Harley. — Aldershot : Scholar Press, 1997. — 480 p.*
3. Kerman, Joseph. *William Byrd, Catholic and Careerist [Text] // A Byrd Celebration. Lectures at The William Byrd Festival [ed. by Richard Turbet]. — Richmond, Virginia, 2008. — Pp. 75–83.*

УДК 78.071.1 : 788.41

Мария Черняк

КОНЦЕРТ ДЛЯ ВАЛТОРНЫ d-moll АНТОНИО РОЗЕТТИ: НА ПУТИ К ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ

Актуальность исследования. В исполнительской практике рубежа XX–XXI вв. сформировалась тенденция, связанная с обращением к забытым именам, творчеству композиторов, ранее находившихся в тени своих современников [9]. В то же время, в историческом музыковедении такая тенденция только намечается. Сказанное в полной мере можно отнести к представлениям о венской классической композиторской школе. Достаточно полное освещение в музыковедческой литературе творческого наследия Гайдна, Моцарта и Бетховена

на (см., например, [1; 4; 5; 6; 8]), тем не менее, как представляется, не позволяет в полной мере проследить тенденции, имевшие место в музыкальном искусстве данного периода. Изучение же произведений современников этих композиторов, таких как Я. В. Штих-Пунто, А. Розетти и других, даёт возможность охватить более широкую панораму развития музыкальных жанров в эпоху венского классицизма, процесса, особенностью которого было взаимодействие старого и нового, традиционных моделей и оригинальных композиторских находок. И, в частности, представленного в творчестве А. Розетти *жанра концерта для валторны*, выступающего *объектом исследования* в настоящей работе. *Предметом* такового является, таким образом, процесс формирования классической жанровой модели, изучаемый нами на *материале* валторнового концерта композитора d-moll. *Цель* настоящей публикации заключается в раскрытии новаторских черт, проявившихся в композиционно-драматургических и жанрово-стилевых особенностях данного концерта, выявлении *inventio* композитора в рассматриваемом произведении. *Научная новизна* работы состоит в том, что впервые в отечественном музыкознании рассматривается творчество А. Розетти и особенности трактовки им жанра концерта для валторны, что позволит существенно дополнить сложившиеся представления о поэтике этого жанра.

За свою жизнь Антонио Розетти (1750–1792) не написал ни одной оперы. В имении графа Крафта Эрнста Эттиген-Валленштайнского под Аугсбургом, где работал композитор, в отличие, например, от Эстергаза, не было оперного театра. Вероятнее всего, граф был не в состоянии финансировать собственный оперный театр. Впрочем, и во времена расцвета оперной музыки существовали её противники, и патрон Розетти мог не любить оперу, предпочитая ей духовную и инструментальную музыку. Но это не значит, что композитор не интересовался новинками оперного театра. Этот интерес непосредственно сказывается на его инструментальной музыке. Так, в событийной канве его сочинений ощущается влияние принципов оперной драматургии, а в мелосе сольных партий концертов – оперных арий и речитативов.

Отсутствие непосредственной близости оперной сцены не могло не повлиять на творчество А. Розетти, акцент в котором поставлен на

духовной и инструментальной музыке (помимо того, что А. Розетти является автором около 40 симфоний, он написал множество произведений камерной музыки для различных составов). Очень похоже на то, что патрон композитора любил музыку для *духовых инструментов* и поэтому набирал в свою капеллу самых сильных исполнителей-духовиков, что очевидным образом отразилось на количественном соотношении в творчестве А. Розетти концертов для духовых с концертами для других инструментов.

Предполагаемое количество сочинений, написанных в жанре концерта для солирующего *инструмента* с оркестром:

- концерты для духовых инструментов: 12 для флейты, 7 для гобоя, 4 для кларнета, 5 для фагота, 17 для валторны;
- для других инструментов – 3 клавирных, 6 скрипичных и 1 для альта [2].

Однако в связи с тем, что каталогов сочинений А. Розетти не существует и возникает проблема *атрибуции*, говорить о точном количестве созданных композитором произведений очень трудно. Если в Западной Европе находят какой-либо неизвестный автограф инструментального концерта XVIII в., то, чаще всего, его приписывают А. Розетти.

Из сочинений в концертном жанре преобладают концерты для валторны, но большая часть наследия А. Розетти утеряна, и из 17 образцов концертов для этого инструмента сохранилось всего три – E-dur, Es-dur и d-moll. Все сохранившиеся концерты представляют определённую трудность для исполнителя, следовательно, произведения были написаны для валторниста-виртуоза, способного воплотить в жизнь художественный замысел композитора. Среди валторнистов считается, что А. Розетти сам был исполнителем на валторне, и, естественно, хорошо зная все технические и выразительные возможности инструмента, он искусно воплощал их в концертном жанре.

В связи с отсутствием каталога сочинений композитора предпримем попытку самостоятельно определить временной отрезок, в который создавался Концерт для валторны d-moll. Изучив сохранившиеся образцы данного жанра [7], мы можем предположить, что в XVIII в. концерт для валторны прошёл три основных этапа развития: становление (до 1730 годов), поиск идеальной модели (с 1730-х

до 1780-х) и расцвет (с 1780-х по 1792). А. Розетти начал профессиональную музыкальную карьеру около 1770 гг. в капелле одного из графов Орловых. Возможно, Концерт для валторны с оркестром d-moll написан ещё в *период поисков жанровой модели*, так как это сочинение явно выделяется среди трёх сохранившихся концертов для валторны А. Розетти, предположительно, написанных позже, и произведений других композиторов – его современников, работавших в данном жанре.

В чём же заключается «непохожесть» сочинения на «поток» концертов для валторны, созданных в этот период?

Обращает на себя внимание тональность концерта – d-moll, придающая ему особую напряжённость и драматизм, что сразу выделяет данное произведение на фоне жизнерадостных по общему настрою концертов Й. Гайдна и В. А. Моцарта, написанных в мажорных тональностях. Тональный план сочинения – d-moll (I часть) – F-dur (II часть) – d-moll (III часть).

Концерт представляет собой трёхчастный цикл: Allegro molto – Adagio – ad libitum. Авторское указание темпа в III части заставляет исполнителя насторожиться: какова же скорость исполнения этой части? Умеренное движение, быстрое или сверхбыстрое? Ключом к разгадке является один из эпизодов развёрнутого рондо, которому композитор предпослал заголовок «*saccia*»¹. Представляется, что А. Розетти, прекрасно зная семантику тембра валторны, вводит в финал концерта образ охоты, обобщённый через жанр *saccia*. Для произведений, написанных в этом жанре, характерен умеренно быстрый темп. Кроме того, 80-летняя традиция существования концерта как трёхчастного сочинения с темповым контрастом «быстро-медленно-быстро» сыграла свою роль. Таким образом, трёхчастная структура концерта согласуется с темповой моделью «быстро – медленно – умеренно быстро».

¹ *Saccia* – одна из наиболее характерных полифонических форм светской музыки эпох Средневековья и Возрождения, воплощающая сцены **охоты** и ярмарки. Для неё типичны звукоизобразительные эффекты, имитирующие лай собак, пение кукушки, выкрики торговцев. Обычно два голоса поют канон в приму, который дополняется свободным инструментальным голосом. Как правило, в промежутках между стихотворным текстом звучали виртуозные инструментальные ригурнели.

Принципы формообразования в Концерте d-moll приближаются к классическим. I часть напоминает сонатную форму с двойной экспозицией, II часть написана в трёхчастной репризной форме, композиция III части сочетает черты рондо-сонаты и концентрической формы. В то же время, многое в структуре произведения не вписывается в типовую схему классического сонатно-симфонического цикла. С этой точки зрения наибольший интерес представляют крайние части – *Allegro molto* и *ad libitum*.

I часть открывается оркестровой темой драматического характера. Её начальная интонация представляет собой императивный октавный унисон на звуке тоники в пунктирном ритме, звучащий в условиях *tutti* и в динамике *f*.



Императиву противостоят вихреобразные хроматические ходы, подводящие к вершине (b), после чего начинается новая динамическая волна, связанная со сменой динамики (*p*), ритма (синкопы), гармонии (DDVII₆₅). Постепенное нарастание звучности подводит к кульминации, построенной на гармоническом обороте D – t₆₄ – D, после чего звучание прерывается паузой «Lunga». Изложенная оркестром тема отличается яркостью, лаконизмом, что роднит её с темами оперных увертюр. Она совмещает в себе функции вступления и первого раздела Г. П.

Следующая тема излагается солистом в F-dur – параллельном мажоре, который вводится путём сопоставления, без какого-либо перехода. Партия валторны репрезентирует стиль *mixto*, пришедший на смену барочному стилю *clarino*. Новый стиль исполнения на валторне, возникший в связи с изменением конструкции инструмента в 1750 гг., используется композиторами в сольных сочинениях и до сегодняшних дней. Первыми образцами, написанными в данном стиле, были концерты для солирующей валторны Й. Гайдна. Для стиля *mixto* ха-

рактены уменьшение количества виртуозных пассажей из мелких длительностей, расширение диапазона инструмента (от e^2 до F), обилие мелодических ходов в среднем регистре по звукам трезвучий и септаккордов, входящим в натуральный звукоряд, широких скачков, более трудных для исполнения, чем мелкие длительности в быстром темпе. Так, все звуки темы входят в обертоновый ряд, используются виртуозные ходы по звукам тонического трезвучия. Появление параллельного мажора в зоне Г. П. в минорном концерте связано, возможно, с использованием мажорного строя инструмента in F. Тематизм второго раздела Г. П. Менее индивидуализирован, поэтому мало задействуется в дальнейшем развитии.

Появление и закрепление параллельной тональности позволяет говорить о переходе в зону С. П. и П. П., которая «взрывается» настоящим «фейерверком» тем, объединённых общим светлым колоритом. Так, С. П. состоит из трёх элементов.

I элемент



II элемент

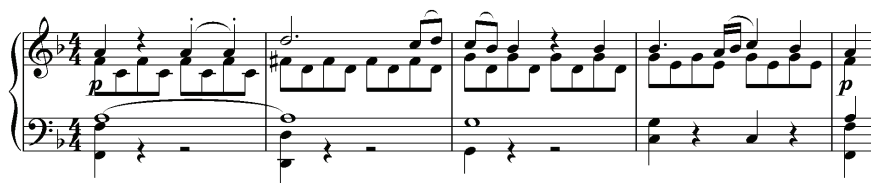


III элемент



В зоне П. П. совмещаются два тематических элемента – лирический и танцевальный, что напоминает аналогичную ситуацию в Концерте № 1 для валторны с оркестром Й. Гайдна. Каждый из них имеет восьмитактовую структуру с ясно выраженным кадансом.

Лирический элемент



Танцевальный элемент



Второй элемент П. П. также имеет дополнение, многократно обыгрывающее кадансовый оборот в F-dur.

3. П. выполняет функцию завершения и связки, производя модуляцию в основную тональность. Её первое предложение носит праздничный, даже помпезный характер, подчёркиваемый тиратами и тяжеловесными басами на фоне аккордов в верхних голосах. Второе переводит в драматическую сферу.

Все темы С. П., П. П. и 3. П. проводятся оркестром *без участия солиста*. Как видим, раздел, выполняющий функцию Г. П., необычен как с точки зрения соотношения оркестровой и сольной партий, так

и в плане тональной логики. Появление соло валторны внутри оркестровой экспозиции в тональности, параллельной основной тональности концерта, не вписывается в рамки типовой композиционной схемы классического концерта.

Следующий раздел носит черты разработочности. Он состоит из трёх драматургических волн. Первая повторяет тематический материал вступления. Вторая построена на новом материале, напоминающем танец фурий из глюковского «Орфея». Третья основана на материале З. П., но вместо гимнических аккордов в верхних голосах – зловещее тремоло в d-moll. Постепенно звучность стихает, и в конце оркестровой экспозиции появляется императивный тематический элемент из зоны Г. П. в увеличении.

Сольная экспозиция начинается со вступления солиста в основной тональности концерта в нюансе *p*. Тема представляет собой изменённый вариант темы второго раздела Г. П. из оркестровой экспозиции. Если в Г. П. оркестровой экспозиции демонстрируется виртуозное начало, то в сольном разделе Г. П. композитор делает акцент на кантиленных возможностях инструмента с уклоном в пасторальную сферу. Тема Г. П. при всей своей напевности содержит скрытый драматизм, который выходит на поверхность при проведении вихреобразных ходов из первого раздела Г. П. (вступления). Заканчивается Г. П. на D к d-moll.

С. П. отсечена от Г. П. паузой «Lunga», после чего сразу возникает побочная тональность – F-dur. Композитор совмещает пасторальное и концертно-виртуозное начала. Реплики солиста построены на речитативных интонациях. Данный раздел формы основан на вариантно преобразованном материале, не забывается и тематизм оркестровой экспозиции, это фрагмент III элемента С. П. tutti на *f*, вносящий определённый драматизм в спокойную речь солиста. Но затем снова возвращается прежний безмятежный образ. Дополнение построено на II элементе С. П. из оркестровой экспозиции.

Интересно решена П. П. На напевно-лирический (8 тактов) и танцевальный (4 такта) тематический элементы из оркестровой экспозиции нанизаны краткие реплики, напоминающие по своему характеру материал С. П. из сольной экспозиции. По масштабам П. П. – самый краткий раздел в сольной экспозиции.

З. П. – это средоточие виртуозности. Композитор использует все технические приёмы, доступные стилю *mixto* – ходы по звукам обертоновой шкалы, трели. После полного кадансового оборота в партии валторны, состоящего из хода к квинте D_7 и трели на ней, следует дополнение, построенное на оборотах II элемента С. П. в партии оркестра, подхватившего инициативу солиста, а также оборотов Г. П. из оркестровой экспозиции.

Далее следует масштабное *tutti*, в точности повторяющее тематический блок из оркестровой экспозиции, включающий в себя материал С. П., П. П. и З. П.

Затем композитор вводит сольный эпизод, также в тональности F-dur – ярко контрастирующий с предыдущим *tutti* своей камерностью. При всей новизне тематического материала в партии валторны А. Розетти оставляет элементы аккомпанемента из С. П. сольной экспозиции и модулирующего периода З. П. оркестровой экспозиции. Основной принцип развития тематического материала – восходящие секвенции.

Далее напоминаются II и III элементы С. П. В партии валторны появляются триоли, которые станут важным элементом тематического развития в репризе. Затем краткий доминантовый предыкт подводит к точной репризе второго раздела Г. П. из сольной экспозиции в основной тональности. После неё композитор помещает каденцию, предполагающую импровизацию солиста.

А. Розетти, как и В. А. Моцарт, обладал недюжинным мелодическим даром. На месте С. П. и П. П. он помещает новый тематический материал, связанный, однако, с предыдущими разделами посредством ритмики (синкоп из вступления и триолей из предшествовавшего репризе сольного эпизода), что позволяет говорить о принципе производного контраста. Напоминается также I элемент С. П. из оркестровой экспозиции, ненадолго переводящий в тональность B-dur.

Далее следует синтетическая кода, основанная на материале, появлявшемся перед сольной экспозицией («танец фурий») и преобразованном материале З. П., звучавшем также перед сольной экспозицией. Завершается I часть открывавшими её *императивными октавными унисонами*.

Как видим, композиционная структура первой части имеет ряд особенностей, не позволяющих охарактеризовать её как классическое сонатное *allegro* с двойной экспозицией. В ней ещё отсутствует разработка как самостоятельный раздел формы: её функции принимают на себя оркестровое *tutti* перед сольной экспозицией и собственно сольная экспозиция, разработочные черты проникают также в репризу, подвергнутую существенной динамизации за счёт введения нового тематизма в зоне П. П. Экспозиционность в первой части преобладает над развитием, вариантное преобразование тематизма – над мотивной разработкой. В то же время, в первой части уже ясно прослеживается сонатный принцип мышления, основанный на противопоставлении контрастных образов – драматической первой темы Г. П. (вступления) и «каскада» жизнерадостных тем из зоны С. П. и П. П. Также обращает на себя внимание введение нового тематизма, органически связанного с предыдущим (производный контраст) и использование принципа обрамления: часть завершается той же императивной интонацией, которой открывалась. Эти находки станут достоянием инструментальной музыки последующих эпох.

Вторая часть имеет подзаголовок «Romance», и её тематизм обладает ярко выраженной вокальной природой. Она написана в трёхчастной репризной форме, в ней также предполагается каденция солиста. «Romance» отличается мягкостью, камерностью звучания. Заметим, что состав оркестра в Концерте приближается к классическому парному: 2 гобоя, 2 валторны *tutti*, валторна-соло и струнный квинтет. В оркестровке ощущается влияние Й. Гайдна, который использовал сходный состав инструментов (только с партией *basso continuo*) в Концерте для валторны с оркестром № 1.

Третья часть представляет собой рондо со структурой **A B A C D C A**, где **A** – рефрен жанрово-скерцозного характера, эпизод **B** в параллельном основной тональности F-dur по строению и характеру изложения напоминает П. П. и 3. П. сонатной формы, а следующие далее разделы образуют концентрическую форму, в которой осью симметрии является эпизод *caccia*.

Выводы. Концерт d-moll А. Розетти – сочинение, в котором отчётливо прослеживается процесс кристаллизации жанровой модели классического сольного концерта. К чертам, традиционным для по-

следней, относятся структура цикла (трёхчастная с темповыми соотношениями «быстро – медленно – умеренно быстро»), тональный план (d-moll – F-dur – d-moll). Тематизм Концерта временами оказывается близок оперному, что также характерно для инструментальных произведений эпохи венского классицизма. Также в Концерте А. Розетти уже формируются традиционные для классического сонатно-симфонического цикла семантические амплуа частей: homo agens в I части, homo sapiens – во II, homo communis – в финале [3]. В то же время, главенство игрового по сути принципа concertato позволяет говорить о присутствии во всех частях цикла еще одного амплуа: homo ludens. Такое совмещение семантических амплуа наблюдалось ещё в ранних концертах Й. Гайдна.

О переходном характере Концерта А. Розетти свидетельствует композиционная структура I части, как будто ещё только формирующаяся в сонатное allegro с ясно выраженными экспозиционными и разработочными разделами. В III части также лишь намечаются очертания классической рондо-сонатной формы.

К композиторским находкам в данном сочинении относится выбор минорной тональности, вследствие чего происходит *драматизация жанра*. Укрупнение оркестровых разделов I части, придание им тематической значимости, их главенство над сольным высказыванием сообщают Концерту симфоническое звучание. Специфическое преломление семантических амплуа homo ludens и homo communis в III части позволяет говорить о совмещении в ней функций скерцо и финала. Таким образом, мы наблюдаем своеобразную *симфонизацию концертного жанра*.

Принципы работы с тематическим материалом – вариантное преобразование тематизма Г. П., возникновение на его основе новых тем – свидетельствуют о наличии *производного контраста*, позднее применяемого Л. Бетховеном и, далее, композиторами-романтиками. Особенности романтического симфонизма предвосхищает и приём обрамления, использованный в I части.

Как видим, в творчестве А. Розетти формируются многие важнейшие черты инструментальной музыки последующих эпох.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт [Текст] / Г. Аберт. — М. : Музыка, 1978. — Т. I. — Ч. 2. — 535 с.
2. Антонио Розетти [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%B8_%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BE. — Загл. с экрана.
3. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : исследовательские очерки [Текст] / М. Г. Арановский. — Л. : Советский композитор, 1979. — 285 с.
4. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2 т. [Текст] / Л. В. Кириллина. — М. : Московская консерватория, 2009. — Т. 1. — 536 с.; Т. 2. — 596 с.
5. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества [Текст] / Ю. А. Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 318 с.
6. Новак Л. Йосиф Гайдн [Текст] / Леопольд Новак ; пер. с нем. Б. Левика. — М. : Музыка, 1973. — 447 с.
7. Черняк М. Концерт для валторны XVIII столетия: поэтика жанра [Текст] : магистерская работа : 8.02.02.04.01 / М. Черняк. — Харьков, ХНУИ им. И. П. Котляревского, 2013. — 100 с.
8. Эйштейн А. Моцарт. Личность. Творчество [Текст] / А. Эйштейн. — М. : Музыка, 1977. — 459 с.
9. Radio Swiss Classic [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.radioswissclassic.ch/de>. — Загл. с экрана.