

ФГБОУ ВПО (университет)
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

Демидова Анна Константиновна

**ОРКЕСТРОВОЕ ПИСЬМО РАННЕГО ГАЙДНА
(НА МАТЕРИАЛЕ СИМФОНИЙ 1757–1774 ГОДОВ)**

Научная специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения,
доцент Лыжов Г. И.

Москва
2014



Иллюстрация 1: Оперное представление в Эстергазе, вероятно, заключительная сцена оперы «Непредвиденная встреча» *L'incontro improvviso*, 1775). За чембало – капельмейстер Й. Гайдн (Мюнхенская картинная галерея) [*Feder G., Larsen J. Haydn Joseph // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 1st edition: 20 vols. Vol. 8. L.: Macmillan, 1980. Abb. 78*].

Содержание

Список сокращений	7
Введение	9
Хронология создания ранних гайдновских симфоний	19
Глава I. Раннеклассический оркестр Гайдна: состав и инструментальные амплуа	27
1. Капельмейстерские наставления Йозефа Гайдна	28
2. Жанровые версии составов раннеклассического оркестра	36
3. К понятию раннеклассического камерного оркестра	40
Два этапа в истории классического оркестра	40
Инструментовка в композиции XVIII века	43
Состав и расположение оркестра. Способы дирижирования	50
Профессиональные требования к оркестровому музыканту XVIII века.	
Владение альтернативными инструментами	57
4. Оркестры, с которыми работал Гайдн с 1757 по 1774 годы	59
Оркестр морциновского периода	59
Капелла князя Эстергази	61
5. Инструментарий оркестра ранних симфоний Гайдна	68
Общая характеристика	68
Валторна в оркестре Гайдна	73
Контрабас в оркестре Гайдна	80
Проблема <i>continuo</i> в ранних симфониях	84
6. Явление <i>colla parte</i> как наследие барочного письма в раннеклассическом оркестре Гайдна	85
Партия фагота	87
Партия альты	91
Отдельные части симфоний с облигатными инструментами, играющими <i>colla parte</i>	97

Глава II. Соло в ранних симфониях Гайдна	100
1. Ранние симфонии Гайдна с концертирующими инструментами	101
Понятие симфонии с концертирующими инструментами	101
<i>Концертирующие инструменты</i>	105
<i>Обозначения сольной игры в партитуре</i>	107
Аналитические очерки	110
<i>Симфонии с концертирующими инструментами в медленных частях</i>	110
<i>Симфонии с концертирующими инструментами во всех частях</i>	119
Трилогия «Времена дня» (Tageszeiten)	119
Симфонии с солирующими валторнами № 72 и № 31 «С сигналом рога» (Hornsignal)	121
Концертирующие партии в «первом Allegro», крайних частях менуэта и финале в пяти гайдновских циклах	121
2. Трио менуэта и принцип соло	137
Солисты в трио	137
Контрабас-солист	138
Трио для струнных с одним деревянным духовым инструментом	140
Игра пар. Функция гобоев и валторн в трио	143
«Гармоническая музыка» в трио и других частях	147
Глава III. Структура оркестровой ткани ранних симфоний Гайдна: критерии анализа, типы фактуры и приемы письма	151
1. Критерии типологии раннеклассического оркестрового письма	151
Типы раннеклассического оркестрового письма с точки зрения плотностно-тембрового критерия	153
Функциональный критерий типологии раннеклассического оркестрового письма	155
2. Основные фактурные функции (мелодия и бас) и их реализация в оркестровом письме ранних гайдновских симфоний	158
2.1. Унисоны	158
2.2. Двухголосие как тип письма	164
3. Дополнительные фактурные функции	167
3.1. Гармонический голос	168
3.2. Контрапункт	170

3.3. Дублировка	171
3.4. Педаль	183
3.5. Акцент	197
4. Соотношение в оркестровой ткани ранних симфоний Гайдна основных и дополнительных фактурных функций	200
Глава IV. Инструментовка и форма	208
1. Тембро-фактурная архитектура цикла	209
2. Оркестровка I части (форма первого Allegro)	214
Общий план тембровой артикуляции раннеклассической сонатной формы	214
Устойчивые разделы формы (главный тематический комплекс, комплекс <i>riano</i> и заключительный комплекс)	218
<i>Оркестровка главного тематического комплекса</i>	222
<i>Комплекс <i>riano</i></i>	223
<i>Оркестровка утверждающего и заключительного комплексов</i>	228
Оркестровка развивающих разделов раннеклассической сонатной формы (комплекс тематического развития, ходообразный комплекс, разработка)	233
<i>Оркестровка ходообразных секций. Секвенции</i>	233
<i>Оркестровка предыктовых секций</i>	238
3. Оркестровка медленной части	241
Медленные части первого хронологического периода (до симфонии № 35 включительно)	242
Медленные части второго хронологического периода (начиная с симфонии № 59)	246
4. Оркестровка менуэта	255
Основной раздел менуэта	257
Трио	260
5. Оркестровка финала	266
Финалы в формах рондо	266
Финалы в сонатных формах	270
Финалы-вариации	275
Финалы-фуги	275

6. Оркестровка «параллельных мест»	281
Новые варианты оркестровки тем в репризе	282
Переинструментовка в разработке	287
Заключение	288
Литература	298
Приложения	
Приложение 1. Каталоги сочинений, составленные самим Гайдном	309
Приложение 2. Хронологическая таблица симфоний Гайдна до 1774 года	310
Приложение 3. Хронологические группы симфоний	318
Приложение 4. Состав некоторых европейских капелл XVII-XVIII веков	323
Приложение 5. Фюрнбергская коллекция рукописей ранних симфоний	337
Приложение 6. Музыканты капеллы Эстергази с 1761 по 1774 год	338
Приложение 7. Валторны и трубы в до-мажорных симфониях Гайдна до 1774 года	340
Приложение 8. Симфонии с концертирующими инструментами	341
Приложение 9. Солисты в трио менуэтов в ранних симфониях Гайдна	343
Приложение 10. Теоретические проблемы оркестровой фактуры в отечественной музыкальной науке (очерк)	346

Список сокращений

Библиографические сокращения.

- Гроув – Музыкальный словарь Гроува / Ред. Л. Акопян. М.: Практика, 2001.
- МЭ – Музыкальная энциклопедия. В 6 т. / Ред. Ю. Келдыш. М.: Сов. энцикл.: Сов. композитор, 1973–1982.
- Chr – *Landon H.C.R. Haydn: Chronicle and Works*. London: Thames and Hudson, 1976–1980.
- ЕК – Entwurf-Katalog (подробнее см. в приложении 1)
- Grove – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1st edition: 20 vols. L.: acmillan, 1980.
- Ноб. – *Hoboken A. van. Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1957–1978.
- НВ – Haydn-Verzeichniss (подробнее см. в приложении 1)
- НВВ – *Joseph Haydn Werke*, hrsg. v. Joseph Haydn-Institut. Köln, München (– Duisburg), 1958 ff.
- КА – *Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien*, hrsg. v. H. C. Robbins Landon. 12 Bde. Wien: Universal Edition (Philharmonia, Nos. 589-600), 1963–67.
- МГГ – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 29 de.: Sachteil in 9 Bde., Register zum Sachteil, Personenteil in 17 Bde., Register zum Personenteil, Supplement mit neuen Personen- und Sachartikeln. 2., vollständig neu bearbeitete Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Kassel [u.a.], Stuttgart: Bärenreiter, J. B. Metzler, 1995–2008.
- NGD – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition: 29 vols. with index / ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001.

Терминологические сокращения.

Обозначения инструментов:

Cl. = Clarinetto, -i (кларнет, -ы)

Cl-no = Clarino, -i (труба, -ы)

Cor. = Corno, -i (валторна, -ы)

C. ingl. = Corno inglese (английский рожок, английские рожки)

Fag. – Fagotto, -i (фагот, -ы)

Fl. – Flauto, -i (флейта, -ы)

Ob. = Oboe, -i (гобой, -и)

Timp. = Timpani (литавры)

V-no = Violino, -ni (скрипка, -и)

V-la = Viola (альт)

V-c. = Violoncello, -li (виолончель, -и)

V-ne = Violone (виолоне – контрабас)

conc. = concertato, -i

obbl. = obbligato, -i

princ. = principale, -i

Разделы формы

S – сонатная форма («первое Allegro»)

L – медленная часть

M – менуэт

F – финал в сонатной форме

R – финал в форме рондо (малое или большое рондо, составное рондо)

MT – метрический такт

В диссертации принято сокращенное обозначение номеров симфоний и их частей:
«симфония 1б/II» обозначает «вторую часть симфонии № 16».

Введение

Симфонии Гайдна – важнейшее явление в истории раннеклассического оркестрового письма. Их исследование ценно не только само по себе, но и для понимания музыкально-исторического процесса в данную эпоху – в отношении как истории жанра, так и истории оркестра в их взаимной связи. Значение поздних партитур (Парижских, Лондонских симфоний) как высоких классических образцов раскрыто во множестве посвященных им исследований. Рассмотрение ранних произведений композитора представляется не менее важным.

Всего Гайдном создано 106 симфоний. Из них ранними принято считать сочинения, написанные с 1757 года (появление первой симфонии) до 1774 года включительно (комментарии к этой дате даны во введении ниже). К этому периоду относятся 64 партитуры.

Хронологически соседствуя с эпохой барокко и органично воспринимая некоторые ее особенности, ранние симфонии в то же время демонстрируют и движение вперед. Иными словами, они будто бы запечатлевают путь перехода от оркестрового стиля одной эпохи к оркестровому стилю другой, причем само количество партитур позволяет более пристально, будто по кадрам рассмотреть этот переход, который в реальной жизни происходит неуловимо.

Поскольку в качестве основного предмета исследования фигурирует оркестровое письмо в ранних симфониях Гайдна, проблематика работы затрагивает различные области музыкознания. Прежде всего она связывается с общей историей оркестра и историей инструментовки, но также так или иначе касается и ряда других общих историко-музыкальных проблем, среди которых выделяются история жанра (симфония), проблема раннего классического стиля как такового и изучение творчества Гайдна в целом.

В центре диссертации стоит проблема индивидуального оркестрового письма, которая относится к более общей проблематике оркестрового стиля в целом.

Понятия *письмо* и *стиль* нередко используются в качестве синонимов при характеристике творчества какого-либо композитора. Однако между ними можно провести некоторую границу. Коротко рассмотрим оба понятия.

В энциклопедической литературе даются разные их определения. Если понятие «стиль» встречается во всех словарях, то понятие «письмо» зачастую отсутствует в качестве отдельной статьи, а нередко употребляется как определяющее понятие стиля. Приведем некоторые из определений.

В «Советском энциклопедическом словаре» дается следующее определение: «Стиль – общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством идейно-художественного содержания»¹. Далее указывается на возможность говорить «о стиле отдельных произведений или жанра <...>, об индивидуальном стиле (творческой манере) отдельного автора, а также о стиле целых эпох или крупных художественных направлений», объединенных – согласно реалистической эстетике – единством содержания, а значит и «художественно-образных принципов, средств, приемов»¹. Статья «Письмо» в интересующем нас значении в этом словаре отсутствует.

В «Словаре русского языка» С. Ожегова даются определения обоих понятий. Стиль определяется как «характерный вид, разновидность чего-либо, выражающаяся в каких-нибудь особенных признаках, свойствах художественного оформления» или как некая «совокупность приемов использования средств <...> языка для выражения тех или иных идей, мыслей»². Письмо, по Ожегову – «манера художественного изображения»³, где под манерой понимается способ что-нибудь делать, та или иная особенность поведения, образ действия.

В музыке теоретическому осмыслению понятия письма практически не уделялось внимания, тогда как теории музыкального стиля посвящены специальные исследования. Среди последних в отечественном музыковедении самым крупным является книга Е. В. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке». Назайкинский определяет стиль как «качество, которое позволяет в музыке слышать, угадывать, определять того или тех, кто ее создает или воспроизводит, т.е. качество отличительное, дающее возможность судить о генезисе»⁴. Исследователь отмечает многообразие применения термина стиль – от общего понимания его как системы художественных средств и приемов, особенностей формы и содержания до таких частных его проявлений как стиль отдельных сторон музыки, среди которых называется и оркестровый стиль.

Уже из приведенных определений можно вывести различия между близкими понятиями. Если о стиле обычно говорят как о некоем уникальном единстве, представляющем собой совокупность средств, приемов, то под словом письмо, как правило, понимается манера, приемы, средства. Об этом же нам говорит и этимология

¹ Стиль / Советский энциклопедический словарь. Гл. ред. А. Прохоров. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 1276.

² Стиль / Ожегов С. Словарь русского языка. Ок. 57000 слов / Под ред. Чл.-корр. АН СССР Н.Ю.Шведовой. 18-е изд. М.: Рус.яз., 1986. С. 666.

³ Письмо / Ожегов С. Словарь русского языка. Ок. 57000 слов / Под ред. Чл.-корр. АН СССР Н.Ю.Шведовой. 18-е изд. М.: Рус.яз., 1986. С. 447.

⁴ Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. С. 17.

слов. Оба понятия – «стиль» и «письмо» – связаны с письменностью, техникой нанесения знаков (*stilus*, как известно, – древнегреческая палочка для письма). Однако, опыт употребления этих терминов расставил в них разные акценты. Можно сказать, что «стиль» отвечает на вопрос «что», тогда как «письмо» отвечает на вопрос «как». Понятие «письмо» более приближено к конкретному звуковому материалу.

Показательно, что в истории литературы и искусства происходит постепенное размежевание понятий «стиль» и «письмо». Вначале термины действительно понимались как синонимичные. Например, в немецком словаре Неринга (1736) стиль определялся как способ и манера письма⁵. В XX веке в литературоведении произошло разделение этих понятий. Письмо, наряду со стилем, становится одним из центральных понятий современной теории литературы и искусства. Так, Ролан Барт стал рассматривать письмо как «формальную реальность», образующую измерение формы. Расположив письмо между языком и стилем, он вывел язык и стиль за границы собственно литературы. Согласно Барту, язык – долитературное, а стиль – сверхлитературное явление. «Именно письмо делает литературу искусством, составляет ее “литературность”. Письмо означает технику, манеру, тон, ритм и некий настрой, “социальную атмосферу” формы, ее моральное и ценностное измерение, в котором выражается субъективное отношение писателя»⁶.

Мы берем в основу понимание письма как техники, набора художественных приемов и средств (как бы без авторства, безотносительно к их индивидуальному генезису) и рассматриваем их на музыкальном материале партитур ранних симфоний Гайдна.

Специальных историко-теоретических работ, посвященных понятию оркестрового письма нет (практические учебники инструментовки здесь не в счет). Более распространенным в музыковедении является понятие оркестрового стиля, в которое входит и оркестровое письмо. Поэтому в своей работе мы нередко будем обращаться к трудам, посвященным оркестровым стилям. В курсе высшего профессионального образования музыковедов и композиторов существует дисциплина, которая называется «История оркестровых стилей» и в которую органично входит рассмотрение манеры оркестрового письма различных композиторов в разные эпохи. Литература, связанная с этим курсом – методические программы и учебные пособия, – стала важным подспорьем в нашем исследовании.

⁵ См.: *Стиль* // Литературная энциклопедия. В 12 т. Т. 11. Ред.: П. И. Лебелев-Полянский, И. М. Нусинов. М.: Художественная литература, 1939. К. 42.

⁶ *Силичев Д.* Письмо // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. С. 336.

В 1973 году была издана программа Ю. А. Фортунатова, в которой изложено основное содержание курса истории оркестровых стилей⁷. Целью предмета является изучение условий «зарождения определенных музыкальных стилей, путей развития и исторически обусловленной их смены в области оркестрового мышления»⁸. Для достижения этой основной цели предмета необходимо анализировать собственно оркестровое письмо композиторов – характерные средства и приемы изложения, находить конкретные связи между различными оркестровыми явлениями, выявлять общее (исторически обусловленное) и особенное (индивидуально композиторское, жанровое), улавливать «оркестровый почерк» композитора, то есть характерную манеру инструментовки.

В качестве важнейших вопросов анализа оркестровки классицизма XVIII – начала XIX веков Фортунатов отмечает прежде всего проблему «натуральных медных» и высотное положение оркестровой гармонии⁹.

Пособия, которые используются в курсе истории оркестровых стилей, представляют собой, как правило, серию очерков об оркестровой музыке разных эпох и композиторов. В каждой из них отведено место и оркестровому стилю эпохи классицизма, а в некоторых – непосредственно оркестру Гайдна.

Среди литературы на русском языке вопросы, связанные в целом с проблематикой истории оркестрового стиля XVIII века, рассматриваются в «Лекциях...» Ю. Фортунатова, а также в монографии А. Карса (во втором издании с ценными комментариями Н. Корндорфа)¹⁰. Важными в этой области также стали работы И. Барсовой и, в частности, ее статья «Оркестр» в МЭ¹¹. В качестве трудов об истории оркестровых стилей с той или иной степенью подробности затрагивающих творчество Гайдна и историю оркестра XVIII века в целом, необходимо упомянуть книги Н. Агафонникова, Г. Благодатова, А. Веприка, Л. Гуревича¹².

⁷ *Фортунатов Ю.* История оркестровых стилей. Программа для музыковедческих и композиторских факультетов музыкальных ВУЗов. М., 1973. 20 с.

⁸ Там же. С. 3.

⁹ В программе Ю. Б. Абдокова оркестр Гайдна рассмотрен очень кратко, однако отмечена необходимость рассмотрения его оркестрового стиля неразрывно от фактуры (*Абдоков Ю.* История оркестровых стилей. Программа для композиторских факультетов. М., 2003. С. 11).

¹⁰ *Фортунатов Ю.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. Сост., расшифровка и примеч. Е. И. Гординой. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2004. 384 с.; *Карс А.* История оркестровки / Пер. с англ. Под ред. М. Иванова-Борецкого, Н. Корндорфа. Предисл. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. 304 с.

¹¹ *Барсова И.* Оркестр // МЭ, 1978. Т. 4. С. 83-97.

¹² *Агафонников Н.* Симфоническая партитура. Л.: Музыка, 1981. 196 с.; *Благодатов Г.* История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969. 312 с.; *Веприк А.* Очерки по вопросам истории оркестровых стилей. М.: Сов. композитор, 1978. 427 с.; *Гуревич Л.* История оркестровых стилей. М.: Композитор, 1997. 205 с.

Проблемы истории инструментовки и прежде всего ее раннего этапа, представляющего для нас особенный интерес, разработаны в диссертационном исследовании Ю. Семенова, а также некоторые аспекты ранней стадии развития инструментовки раскрыты в книге И. Барсовой, посвященной истории партитурной нотации¹³.

Косвенным подспорьем при изучении оркестровой ткани гайдновских партитур стали многочисленные работы по инструментоведению и инструментовке (труды Г. Берлиоза, Н. Римского-Корсакова, Д. Рогаль-Левицкого, С. Василенко, Г. Банщикова и др., а также различные энциклопедические статьи)¹⁴.

В отношении оркестрового стиля классической эпохи отдельно следует упомянуть еще два исследования. Первое из них – книга В. Березина о духовых инструментах классической эпохи¹⁵. В ней помимо самих инструментов и их роли в XVIII столетии рассмотрены основные композиторские школы, их представители, дана характеристика оркестрового стиля эпохи в целом. Отметим, что в отличие от перечисленных выше работ, где оркестр раннего Гайдна не стал предметом специального изучения, в книге Березина ранние симфонии рассматриваются, но все же основное внимание уделяется роли в них духовых инструментов.

Второе исследование – труд Л. Кириллиной о классическом стиле в музыке XVIII-начале XIX века¹⁶. Мы упоминаем это исследование в конце обзора отечественной литературы об истории оркестра, так как оно, включая в себя и данную проблематику, по своему значению гораздо шире и должно быть отнесено к исследованиям, посвященным феномену классического стиля в музыке второй половины XVIII столетия в целом, причем в нем рассматриваются как общеэстетические положения, так и конкретные вопросы, связанные с музыкальной композицией и инструментовкой в частности. Труд Кириллиной – один из основных, на которые мы опираемся в своей работе.

¹³ Семенов Ю. Предъистория композиторской инструментовки: западноевропейский ренессанс и барокко. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1993. 97 с.; Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVII века). М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1997. 571 с.

¹⁴ Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / Пер. с франц. В 2 т. М.: Музыка, 1972. 531 [308+223] с.; Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки / Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. В 7 т. Т. 3. М.: Музгиз, 1959. XIV, 805 с.; Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. М.: Музыка. 4 т.: Т. 1 (1953). 481 с. Т. 2 (1958). 447 с.; Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. М.: Музгиз. 2 т.: Т. 1 (1952). 451 с. Т. 2: под общ. ред. Ю. Фортунатова (1959). 624 с.; Банщиков Г. Законы функциональной инструментовки: учебник. СПб.: Композитор, 1996. 238 с.

¹⁵ Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. 388 с.

¹⁶ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. М.: МГК имени П. И. Чайковского, Ч. 1 (1996). 190 с.; Ч. 2. М.: Композитор: 2007. 223 с.; Ч. 3. М.: Композитор: 2007. 376 с.

Специально вопрос раннеклассического стиля в музыке и его близость барокко рассмотрен О. Шушковой. Выделим также труд Л. Кальман (Гервер) о проявлениях типического в классической музыке¹⁷.

Изучению исторического контекста, истории жанра помогали различные труды Т. Ливановой, В. Конен, Ю. Бочарова и др¹⁸. Важным для вхождения в исторический контекст стало знакомство с историческими свидетельствами Ч. Бёрни и А. Диса. Многочисленны труды на иностранном языке, затрагивающие общие вопросы музыкального искусства XVIII века (например, Л. Ратнер)¹⁹. Специально «предклассическому» периоду в истории европейской музыки посвятили свои труды такие авторы, как Э. Бюкен, П. Руменхёллер, история жанра симфонии рассматривается в трудах Э. Апфеля и С. Кунце²⁰. Среди монографических работ о Гайдне отметим две известные монографии, изданные в начале 70-х годов прошлого века – переведенную Б. Левиком книгу Л. Новака, а также работу Ю. Кремлева²¹. Новейший труд в этом ряду – монография Людвиг Финшера²². Большое количество сведений о жизни и творчестве Гайдна можно найти в диссертации, посвященной оперному творчеству Гайдна Е. Матвеевой²³.

Анализ особенностей оркестрового языка потребовал обращения к трудам, связанным с различными областями теории музыки – гармонии, полифонии, фактуры. Среди авторов – Ю. Холопов, В. Холопова, В. Протопопов, Т. Дубравская, Ю. Тюлин, М. Скребкова-Филатова, Е. Назайкинский, Н. Ксенофонтова и др.

¹⁷ Шушкова О. Раннеклассическая музыка: эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма. Автореф. дис. ... докт. искусств. Новосибирск: б. и., 2002. 42с.; Кальман (Гервер) Л. О некоторых формах проявления типичного в инструментальной музыке венского классицизма. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. 158 с.

¹⁸ Ливанова Т. История зарадноевропейской музыки до 1789 года. Т. 2: XVIII век. М.: Музыка, 1982. 622с.; Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). М.: Музыка, 1974. 376 с.; Бочаров Ю. Увертюра в эпоху барокко. М.: Композитор, 2005. 279 с.

¹⁹ Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Л.: Музгиз, 1961. 201 с.; Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.: Л.: Музыка, 1967. 280 с.; Дис А. История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Кристофом Дисом / Пер. с нем. С. Грохотов. М.: Классика-XXI, 2007. 185 с.; Ratner L. Classic Music: Expression, Form, and Style. New-York, London: Schirmer Books, 1980. VII, 475 p.

²⁰ Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / Пер.с нем. В. Микошо; ред. М. Иванова-Борейского. М.: Музгиз, 1934. 270 с.; Rummenhöller P. Die musikalische Vorklassik. Kassel: Bärenreiter, 1983. 196 S.; Apfel E. Zur Vor- und Frühgeschichte der Symphonie: Begriff, Wesen und Entwicklung vom Ensemble-zum Orchestersatz. Baden-Baden: V. Koerner, 1972. 127 p.; Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert: Von den Opersinfonie zur Konzertsinfonie. Laaber: Laaber, 1993. 321 S.; Gruber G, Mauser S., Schmidt M. Die Sinfonie der Wiener Klassik // Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 2. Laaber: Laaber, 2006. 400 S.

²¹ Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / Пер. с нем. Б. Левика. М.: Музыка, 1973. 447 с.; Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1972. 318 с.

²² Finscher L. Joseph Haydn und seine Zeit. Regensburg: Laaber Verlag, 2000. 558 S.

²³ Матвеева Е. Музыкальный театр Йозефа Гайдна. Дисс. канд. иск. М.: б. и., 2000. 260 с.

Основные работы, посвященные непосредственно оркестру XVIII века и оркестровому стилю симфоний Гайдна, принадлежат зарубежным исследователям.

Значительный вклад в изучение истории оркестра от его зарождения до конца XVIII столетия внес американский музыковед Нил Заслав. В 1989 году была опубликована его книга «Симфонии Моцарта: контекст, исполнительская практика, рецепция»²⁴. В этой книге подробно рассмотрены многие вопросы, связанные с оркестровым исполнительством времен Моцарта в целом. Особую ценность в этом отношении представляет глава «Исполнительская практика», в которой, опираясь на различные документально подтвержденные свидетельства Моцарта и его современников, автор книги исследует ключевые проблемы оркестра того периода. Среди них – размеры оркестра и его расположение, количество инструментов на партию, проблема оркестрового баланса, использование духовых, проблема ненотированных партий фагота, континуо и литавр, конструкция инструментов, техника игры (штрихи и артикуляция), трактовка обозначений темпа, повторений и другие.

В 2004 году появилась другая его монография, написанная в соавторстве с Джоном Шпитцером – «Рождение оркестра: и его история с 1650 по 1815 годы»²⁵. В книге впервые в музыковедческой науке на основе сохранившихся документов детально прослеживается единая линия развития от струнных оркестров XVI века к «классическому» оркестру Гайдна, Моцарта, Бетховена и их современников. Институт оркестра в данный период рассматривается всесторонне. Отдельные очерки посвящены истории самого понятия «оркестр», истории оркестровых инструментов, размеров оркестра и его состава, истории оркестровки. Кроме того, в книге собраны сведения об особенностях оркестров в разных странах – Италии, Франции, Германии, Англии и других.

Обе монографии послужили источником сведений об историческом контексте, условиях, в которых существовал гайдновский оркестр.

Среди исследователей оркестровой музыки Гайдна в первую очередь следует назвать американского музыковеда, автора 5-томной монографии и труда, посвященного симфониям Гайдна, Роббинса Лэндона (1926–2009)²⁶. Лэндон, опираясь на труды своих непосредственных предшественников, сам проделал огромную работу по изучению наследия Гайдна: помимо музыковедческих работ, он занимался редактированием

²⁴ *Zaslaw, N. Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception. Oxford: Clarendon Press, 1989. XXV, 617 p.*

²⁵ *Spitzer J., Zaslaw N. The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004. 614 p.*

²⁶ *Landon H.C.R. Haydn: Chronicle and Works. 5 vols. London: Thames and Hudson, 1976-1980. Vol. I: Haydn: the Early Years 1732–1765 (1980). 656 p. Vol. II: Haydn at Eszterháza 1766–1790 (1978). 800 p.; Landon H.C.R. The Symphonies of Joseph Haydn. London: Universal Edition & Rockliff, 1955. 862 p.*

критического издания всех симфоний Гайдна (КА), а также явился основателем гайдновского общества. Книга Лэндона о симфониях относится к 50-м годам XX века. Позднее, начиная с 60-х годов, появилось еще одно поколение исследователей, которое представило обновленную текстологическую панораму, предложило свою трактовку некоторых вопросов, например, вопросов, связанных с инструментарием капеллы Гайдна, наличием в его симфониях *basso continuo*. Этот новый этап в исследовании творчества Гайдна прежде всего связан с работой Института Гайдна (Joseph Haydn-Institut) и входящих в его состав ученых Сони Герлах, Георга Федера, Джеймса Вебстера, а также с появлением нового академического издания собрания сочинений Гайдна (JHW), выпуск которого не окончен до сих пор²⁷. В диссертации мы ориентируемся именно на данное издание как на наиболее современное и авторитетное, максимально учитывающее все дошедшие до нас источники.

Основная проблема диссертации – оркестровое письмо ранних симфоний Гайдна – находится в центре пересечения упомянутых выше музыковедческих направлений, и накопленная к настоящему времени богатая научная литература дает возможность «во всеоружии» подойти к ее изучению.

Феномен раннеклассического оркестра стал привлекать внимание исследователей, поскольку в музыкальной науке второй половины XX века оказались пересмотрены вагнероцентристские тенденции в истории оркестровых стилей, согласно которым раннеклассический оркестр – это только подготовительный этап к тому, чтобы образовался парный классический состав. Сейчас наука, отказавшись от подобных взглядов, напротив, рассматривает раннеклассический оркестр как самостоятельный этап, не менее важный, чем предшествующий или следующий за ним.

Цель работы в свете названной проблематики – не только подтвердить это положение, но и определить значение ранних партитур Гайдна в качестве важнейшей части как всего его творчества, так и в общем историко-музыкальном контексте раннеклассического оркестрового письма. Для выполнения данной цели поставлены следующие задачи:

- собрать воедино сведения, касающиеся контекста создания сочинений раннего периода и составить максимально приближенную к гайдновскому времени картину того, как, какими силами исполнялась его оркестровая музыка;
- определить, каковы особенности оркестрового письма раннего Гайдна; в

²⁷ Joseph Haydn Werke, hrsg. v. Joseph Haydn-Institut. Köln, München (– Duisburg), 1958 ff.

частности – рассмотреть соотношение оркестровки и фактуры, оркестровки и формы, отчасти оркестровки и жанра (имеются в виду жанровые разновидности симфонии), определить роль собственно тембрового фактора в его оркестровых композициях;

- выявить общие и отличные черты в сравнении с барочной оркестровкой и оркестровкой зрелого классического стиля;
- определить значение ранних партитур Гайдна в становлении классического оркестрового письма.

В работе был избран такой подход к анализу, который предполагает рассмотрение оркестрового письма изнутри, путем погружения в большое количество музыкальных образцов, так что само письмо становится контекстом для обнаружения неких внутренних особенностей. Такой подход позволил выявить множество важных моментов, дающих основание говорить об определенной оркестровой манере письма раннего Гайдна, с одной стороны, как об индивидуальном узнаваемом музыкальном явлении, с другой стороны, как о явлении, репрезентативном для раннеклассического периода в целом – в этом заключается значимость этого подхода. Именно на примере таких сочинений, какими являются ранние симфонии Гайдна, оказывается возможным увидеть и попытаться понять тот момент, когда композитор интуитивно нащупывает новые пути, по которым пойдёт дальнейшее развитие истории оркестра.

Диссертация состоит из четырех глав.

В I главе на основе отечественных и зарубежных источников представлена общая картина, обрисовывающая положение оркестра в раннеклассический период.

В первом разделе представлена фигура капельмейстера – самого Гайдна. Содержание раздела связано с уникальным документом – письмом композитора об исполнении его праздничной кантаты *Applausus*. В этом письме содержатся ценные высказывания композитора и капельмейстера об оркестровой практике середины XVIII столетия.

Во втором разделе обзорно говорится о жанрово обусловленных разновидностях раннеклассического оркестра, рассматривается гайдновский оркестр в жанрах, «окружающих» симфонию. Здесь уделяется внимание оркестру в ранних операх, мессах, прикладных дивертисментных жанрах.

В третьем разделе представлено понятие камерного раннеклассического оркестра, его место в периодизации истории оркестра. Отдельно рассказывается о положении инструментовки в XVIII веке – времени, когда инструментовка обретала новый статус, из «мобильного» элемента композиции становясь важной составляющей музыкального произведения.

Четвертый раздел главы посвящен музыкантам оркестров, с которыми работал Гайдн в интересующий нас период – капелл графа Морцина и князя Эстергази.

Во пятом разделе главы основным предметом исследования становится инструментарий гайдновских симфоний. Двум инструментам, которые вызывают особые вопросы, – валторне и контрабасу – посвящены отдельные очерки. Отдельно рассмотрена проблема наличия *basso continuo* в ранних симфониях.

В заключительном шестом разделе главы рассматривается прием игры *colla parte*, распространенный в эпоху барокко, но исчезающий в классическом оркестре. На его примере прослеживается связь оркестрового стиля ранних симфоний Гайдна с предшествующей барочной эпохой.

Таким образом, во I главе гайдновский оркестр рассматривается как частное проявление раннеклассического.

Остальные главы посвящены различным аспектам, связанным с оркестровым письмом ранних гайдновских симфонических партитур.

В отношении ранних симфоний нельзя не обратить внимание на выделение в партитурах солирующих инструментов. В II главе рассмотрены характер и роль различных солирующих партий, предпочтения композитора в выборе инструментов-солистов.

В первом разделе – особый тип симфоний с концертирующими инструментами, то есть симфоний, для которых характерно включение солирующих инструментов на протяжении одной или всех её частей.

Во втором разделе освещается включение солирующих партий в трио менуэтов.

Примечательно, что проблематика, связанная с соло, вывела в диссертации к другому важному моменту в развитии оркестрового письма Гайдна в частности и всего классического оркестрового стиля в целом: имеется в виду новая трактовка духовых инструментов. Попытка проследить изменение роли духовых в партитурах медленных частей является основным содержанием третьего раздела II главы.

III глава полностью посвящена соотношению оркестровки и фактуры. В ней предлагаются критерии анализа оркестровой ткани ранних симфоний Гайдна и в соответствии с ними выстраивается определенная типология гайдновской оркестровой фактуры в ее раннеклассическом варианте.

В IV главе выявляется связь инструментовки и формы. Каждый её раздел посвящен выведению тембро-фактурного канона симфонического цикла в целом и каждой его части в отдельности. Сперва рассматривается тембро-фактурная архитектура всего цикла (первый раздел), а затем каждой части в отдельности (со второго по пятый разделы).

Отдельно рассматривается вопрос инструментовки «параллельных» фрагментов (шестой раздел). Повторение материала с изменением его инструментовки позволяет хотя бы отчасти увидеть ход мысли композитора, который в том или ином случае делает разный выбор инструментальной реализации.

Установка на максимальное приближение к конкретному звуковому материалу потребовала в работе большого количества нотных примеров, сгруппированных в четвертой и пятой главах в своего рода «словари» тех или иных гайдновских приёмов.

В конце работы приведен ряд приложений, в которых собраны различные данные, имеющие отношение к избранной проблематике. Основная таблица, включающая в себя сведения о ранних симфониях (тональностях, инструментальном составе, порядке частей и др.), помещена в приложении 2 «Хронологическая таблица симфоний Гайдна до 1774 года». Приложения 1, 3 и 5 содержат сведения, помогающие наиболее полно представить хронологию создания ранних симфоний (1 – «Каталоги сочинений, составленные самим Гайдном»; 3 – «Хронологические группы ранних симфоний Гайдна (1757–1774)»; 5 – «Фюрнбергская коллекция рукописей ранних симфоний»). Приложение 4 «Состав некоторых европейских капелл XVII-XVIII» призвано помочь яснее представить, чем был оркестр во времена предшественников и современников Гайдна. В приложении 6 собраны сведения о музыкантах капеллы Эстергази. Приложения 7–9 посвящены систематизации сведений о ранних симфониях: «Валторны и трубы в до-мажорных симфониях Гайдна до 1774 года», «Симфонии с концертирующими инструментами», «Солисты в трио менуэтов в ранних симфониях Гайдна». Приложение 10 «Теоретические проблемы оркестровой фактуры в отечественной музыкальной науке (очерк)» содержит обзор литературы на тему теории фактуры вообще и оркестровой фактуры в частности, необходимый для введения в проблематику третьей главы диссертации.

В заключение автор считает своим приятным долгом выразить благодарность Е. Лагутиной и Н. Реновой за возможность пользоваться новейшими нотными изданиями и труднодоступной литературой.

Хронология создания ранних гайдновских симфоний

Ввиду важности для настоящего исследования проблемы хронологии гайдновских симфоний, не отраженной в сложившейся общепринятой их нумерации, необходимо уделить ей специальное внимание, предварив, таким образом, основную проблематику работы.

До сегодняшнего дня не существует хронологически упорядоченного списка, который включил бы в себя даты создания всех симфоний Гайдна.

В вопросе хронологии симфоний мы основываемся на наиболее авторитетном в этой области исследовании Сони Герлах «Симфонии Йозефа Гайдна до 1774 года: исследование хронологии»²⁸.

Сначала обратимся к истории вопроса. Сделать это необходимо, так как, не зная некоторых ее моментов, невозможно понять сложившуюся на сегодняшний день ситуацию вокруг проблемы хронологии.

Итак, попытки создать хронологически упорядоченный список всех симфоний Гайдна предпринимались исследователями его творчества неоднократно, начиная с первых годов XX столетия. Основные трудности, как сейчас, так и в то время были связаны с отсутствием датированных источников многих ранних симфоний.

Первым проблему хронологии гайдновских симфоний попытался разрешить австрийский музыковед украинского происхождения Евсевий Мандычевский (Mandyczewski). В 1908 году он в рамках запланированного «Breitkopf & Härtel» издания полного собрания сочинений Гайдна представил список из 104 его симфоний²⁹. И хотя первоначально данный список был не более, чем перечнем симфоний, предназначенным для конкретного издания, однако впоследствии именно он стал основой для научного исследования этих произведений. Примечательно, что созданная Мандычевским нумерация симфоний остается принятой и по сегодняшний день. Правда, назвать список Мандычевского хронологическим можно только до некоторой степени. При определении даты создания исследователь придерживался принципа *ante quem* или, иначе говоря, *post quem non*. Согласно этому принципу указывалась дата, до которой, должно быть, была написана та или иная симфония. Те симфонии, о дате создания которых не имелось никаких достоверных данных либо имелись сведения, позволявшие строить только некоторые предположения относительно времени их появления, Мандычевский определял по самой ранней известной дате. Он осознанно отказывался от, возможно, более точного, но более проблемного хронологического определения этих произведений. Такой принцип был избран исследователем, чтобы избежать риска присвоения какой-либо из симфоний, не сохранившихся в виде автографа, более ранней даты. В результате некоторые симфонии, согласно сегодняшним сведениям, безусловно относящиеся к раннему периоду, получили намного более поздние номера и наоборот – немногие точно датированные симфонии были расположены слишком рано. Так, например, на сегодняшний день самая ранняя из точно датированных симфоний у Мандычевского является лишь 37-й.

²⁸ Gerlach S. Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie // Haydn-Studien, Bd. VII, Hefte 1/2. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1996. S. 1-287.

²⁹ Mandyczewski E. Vorwort // Joseph Haydn Werke, Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Serie 1. Bd. 1: Symphonien № 1-12. Partitur. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. [o. S.]

Аналогичным является случай с симфонией № 40: из 3 датированных произведений 1763 года он знал автографы только симфоний № 12 и 13; третье сочинение получило № 40. Другим примером того, как более позднему произведению присваивался слишком ранний номер, может служить симфония № 7. Написанная в 1761 году, она могла быть у Гайдна примерно двадцатой (приблизительные порядковые номера симфоний см. в последнем столбце таблицы в Приложении 2).

Таким образом, принятая сегодня нумерация гайдновских симфоний во многих случаях не отражает реальный хронологический порядок. Поэтому, обращаясь к нумерации Мандычевского, необходимо всегда помнить о том, что ее порядок определялся по избранному принципу *ante quem*, так как вопреки замыслу исследователя номера зачастую создают впечатление обозначения хронологического порядка. Кроме того, обращение к датировкам *ante quem* невольно призывает связать соответствующее произведение с обозначенной датой и определить время создания как «незадолго до указанной даты», что создает ошибочное впечатление о времени происхождения исследуемого сочинения.

Со временем обнаружение новых источников, их анализ сделал необходимым внесение корректировок и дополнений в список Мандычевского. Так, в 1957 году Энтони ван Хобокен при создании тематико-библиографического каталога сочинений Гайдна³⁰, в целом опираясь на нумерацию и последовательность Мандычевского, добавил к группе симфоний (группа I) ещё четыре сочинения: № 105 (Concertante 1792 года), № 106 (утрачена, упоминается в ЕК³¹ под номером 56) и две ранние симфонии №107 и № 108³². Появление каталога всех произведений, в котором симфонии были даны последовательно с нумерацией Мандычевского, позволило закрепиться этому порядку в качестве своего рода канона.

Порядок симфоний, представленный в каталоге Хобокена, был положен в основу первого критического издания всех симфоний Гайдна, осуществленного Роббинсом Лэндоном (КА). Лэндоновское собрание (1963-1967) состоит из 12 томов, в которых

³⁰ Hoboken A. van. Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Mainz: B. Schott's Söhne. 3 Bde: Bd. I (1957). 856 S., Bd. II (1971). 1014 S.

³¹ Т. н. «Entwurf-Katalog» (ЕК) и «Haydn-Verzeichniss» (HV) – два каталога сочинений Гайдна, составленных при жизни композитора. Подробнее см. в Приложении 1.

³² Мандычевский, по-видимому, мог относить последние две симфонии к другому типу. Так, симфония № 107 была «открыта» в качестве симфонии только после Мандычевского. В ЕК она отсутствует, тогда как в более позднем HV она представлена в виде квартета (видимо, так ее и трактовал Мандычевский). Объяснить такую жанровую атрибуцию можно тем, что симфония довольно рано была опубликована в виде обработки для струнного квартета и включена в опус, состоящий из шести сочинений «ор. 1 № 5». Шевардьер (издатель) использовал данную обработку для того, чтобы дополнить квартетный ор. 1 до 6-ти сочинений. В 1955 году Лэндон впервые напечатал это произведение как симфонию.

симфонии опубликованы последовательно – с первой по сто четвертую. Примечательно, что симфонии № 107 и 108 опубликованы в первом томе, видимо, вследствие их раннего происхождения. Заметим, что в издании они обозначены не порядковыми номерами, а буквами – «А» и «В» соответственно. Симфония Concertante № 105 опубликована в десятом томе (также без номера), который предваряет тома с Лондонскими симфониями. То есть те симфонии, которые добавил в список Хобокен, Лэндон пытается расположить в соответствии с хронологией их появления, а не согласно порядковым номерам. В остальном же он придерживается нумерации Мандычевского.

Нумерация и последовательность симфоний Мандычевского также приведена и в словарных статьях о Гайдне. Так, в статье 1956 года, написанной Ларсеном и Лэндоном для MGG³³, которая, заметим, появилась годом раньше каталога Хобокена, дан список симфоний с 1 по 104, после чего приведены еще четыре симфонии (две ранние in B – обозначенные Хобокеном в его Каталоге, вышедшем в следующем 1957 году, как № 107 и 108, утерянная in D и Concertante). В словаре Grove (авторы статьи о Гайдне – Федер и Ларсен) последование симфоний изложено по тому же принципу³⁴.

Таким образом, в упомянутых выше публикациях авторы ограничивались тем, что прилагали к отдельным симфониям новые данные, касающиеся времени создания. В других случаях исследователи шли по пути улучшения списка симфоний Гайдна. Например, Роббинс Лэндон в «Хрониках» приложил хронологически упорядоченные списки симфоний к соответствующим главам своей монографии³⁵.

Новым словом в подходе к проблеме составления хронологически упорядоченного списка стала работа над изданием полного собрания сочинений Гайдна, осуществляемым кельнским Институтом Гайдна³⁶.

Суть подхода Института Гайдна к составлению хронологического списка симфоний заключается в максимально непредвзятом взгляде на имеющиеся источники и в отказе от каких-либо сложившихся традиций в определении даты симфоний, если это невозможно подтвердить документально. Нахождение новых источников и переосмысление уже имевшихся ранее позволяет внести необходимые корректировки в списки предыдущих

³³ *Landon H.C.R., Larsen J. Joseph Haydn // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 29 Bde. / hrsg. von F. Blume. Kassel [u.a.],: Bärenreiter, 1949–1986. Bd. 5 (1956). S.1857-1933.*

³⁴ *Feder G., Larsen J. Haydn Joseph // Grove, 1980. Vol. 8. P. 328-407.*

³⁵ *Landon H.C.R. Haydn: Chronicle and Works. 5 vols. London: Thames and Hudson, 1976-1980. Vol. I: Haydn: the Early Years 1732–1765 (1980). 656 p. Vol. II: Haydn at Eszterháza 1766–1790 (1978). 800 p.*

³⁶ *Gerlach S. Die chronologische Ordnung von Haydns Sinfonien zwischen 1774 und 1782//Haydn-Studien, Bd. II, Heft. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1969. S. 34-66; Gerlach S. Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie // Haydn-Studien, Bd. VII, Hefte 1/2. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1996. S. 1-287.*

исследователей, обрисовывая тем самым картину оркестрового творчества Гайдна, по возможности наиболее близкую к действительности.

Так как нас, в соответствии с избранным предметом работы, интересует, в первую очередь, симфонии Гайдна, написанные до 1774 года, то основное внимание мы уделим вопросам, связанным с хронологией создания сочинений именно этого периода.

Аргументом в выборе такой хронологической границы служит, на первый взгляд, несколько формальная, но весьма знаменательная деталь – появление в партитуре самостоятельной нотной системы фагота. Дело в том, что до 1774 года фагот трактовался как участник группы генерал-баса (вместе с виолончелью и контрабасом) и в партитуре, за исключением кратких соло, не выписывался. После 1774 года ситуация меняется коренным образом: в каждой симфонии появляется отдельная партия одного или двух фаготов. Таким образом, 1774 год можно условно считать датой конца раннеклассического периода.

В составлении хронологической последовательности появления гайдновских симфоний исследователи Гайдн-Института и, в частности, Соня Герлах, постарались по возможности преодолеть ограничения, накладываемые принципом датировки *ante quem*. Зачастую искаженному впечатлению о порядке возникновения симфоний, которые он создает, здесь противопоставляется новое последование, имеющее своей целью поставить каждую симфонию на место, которое по внешним и внутренним критериям является самым вероятным. При этом исследователи мирятся с возможностью как слишком ранней, так и слишком поздней датировки, но все же, величина возможной ошибки ограничивается до минимума.

Для создания такого списка было предпринято два шага:

1. разделение всех симфоний на точно датированные и недатированные, что нашло отражение в последовании томов JHW (см. таблицу на следующей странице)
2. разделение всех симфоний, независимо от наличия датировки, на хронологические группы (см. таблицу в приложении 3).

При разделении на хронологические группы С. Герлах опирается на следующие позиции.

1. Охватываются все симфонии.

2. Симфонии каждой более ранней хронологической группы вместе взятые возникли до всех симфоний каждой более поздней группы. Вместе с тем, о последовательности внутри группы не во всех случаях можно сказать что-либо определенное. Определению последовательности внутри групп способствуют не только хронологические, но и другие

аспекты (состав, порядок частей). Последние служат основанием разделения на подгруппы.

Таблица 1. Распределение датированных и недатированных симфоний по томам JHW

Недатированные симфонии	Датированные симфонии ³⁷
Т. 1: Симфонии ≈1757-1760/61 (№ 1, 2, 4, 5, 10, 11, 17-20, 25, 27, 32, 37, 107)	
Т. 2: Симфонии ≈1761-1765 (№ 3, 14-16, 33, 36, 39, 72, 108)	Т. 3: Симфонии в 1761-1763 (№ 6-9, 40, 12, 13)
	Т. 4: Симфонии в 1764 и 1765 (№ 21-24, 28-31);
Т. 5а: Симфонии ≈1766-69 (№ 26, 38, 41, 48, 58, 59, 65)	Т. 6: Симфонии в 1767-1772 (№ 35, 49, 42, 45-47)
Т. 5b: Симфонии ≈1770-74 (№ 43, 44, 51, 52, 60, 64, увертюра-симфония Ia:1)	Т. 7: Симфонии в 1773 и 1774 (№ 50, 54-57)

Реконструировать точную последовательность ранних симфоний Гайдна, видимо, не удастся никогда, так как сохранилось слишком мало сведений. Даже последовательность датированных сочинений одного и того же года создания удастся определить только в редких случаях, так как Гайдн в автографе обычно давал только обозначение года и не указывал месяц или день. Поэтому каждая попытка составления хронологии симфоний Гайдна может идти только по пути приближения к подлинным данным. Но надо сказать, что она становится тем точнее, чем большее количество фактов и гипотез при этом учитывается.

Можно утверждать, что временные границы между соседними группами, выведенные из совокупности различных источников, сведений, свидетельств, гипотез, должны расцениваться как довольно точные. Поэтому выведение таких хронологических групп оказывается более продуктивным, нежели составление списка, в котором просто констатируются датировки согласно принципу *ante quem*. Хронологические группы в данных обстоятельствах являются наилучшей основой в изучении творчества Гайдна, а основным их преимуществом является то, что возможные ошибки, будучи ограниченными временными границами групп, незначительны.

³⁷ Единственная уступка сделана в т. 3: в дополнение к симфонии «Полдень» (№ 7) здесь также опубликованы две другие симфонии трилогии «Времена дня»: «Утро» и «Вечер» (№ 6 и 8), хотя обе они не датированы.

Итак, симфонии, написанные до 1774 года можно разделить на 5 хронологических групп и на ряд подгрупп внутри каждой группы:

- **Группа I:** симфонии 1757-1762 г.

I.1 Гайдновские «первенцы»: № 1, 37, 18, 2.

I.2 Трехчастные симфонии-«близнецы» с финалом в размере 3/8 и симфония № 107: №4, 27, 10, 20, 17, 19, 107.

I.3 Три «камерные» симфонии с медленной начальной частью и симфония № 32: 25, 11, 5, 32.

I.4 Симфонии для князя Пауля Антона Эстергази: № 15, 3, 6, 7, 8, 36, 33.

I.5 Три «маленькие» симфонии 1762 года: № 9, 108, 14.

Первая хронологическая группа объединяет самые ранние симфонии Гайдна. Точная дата создания симфоний первых трех подгрупп неизвестна из-за отсутствия сохранившихся автографов, 4 и 5 подгруппы включают как симфонии с известной датой, так и те, которые нельзя точно датировать. По различным критериям (по манере письма, по технике композиции) они могут относиться к тем же годам, что и датированные симфонии.

- **Группа II:** симфонии 1763-1765 г.

II.1 Симфонии 1763 года: № 40, 12, 16, 34, 72, 13.

II.2 Симфонии 1764 года: № 23, 22, 21, 24.

II.3 Симфонии 1765 года: № 30, 31, 39, 29, 28.

Вторая хронологическая группа включает как датированные, так и не датированные симфонии (ср. с таблицей распределения по томам JHW датированных и недатированных симфоний), которые, однако, объединяются в подгруппы по композиционным признакам.

- **Группа III:** симфонии 1766-1768 г.

III.1 Последние симфонии Гайдна с редуцированным оркестровым составом медленных частей: № 38, 58, 35.

III.2 Четыре переходные симфонии: № 59, 49, 26, 41.

Третья хронологическая группа состоит из переходных по характеру симфоний, в которых происходят изменения в оркестровом составе частей, манера письма, характерная для самых ранних симфоний, постепенно отходит на второй план, уступая место новой.

- **Группа IV:** симфонии 1768/69-1772/73 г.

IV.1 Симфонии № 65 и 48

IV.1.4 Увертюра I:106 (утраченная симфония)

IV.2 Симфонии № 44 и 43

IV.3 Симфонии № 52, 42 и 47

IV.4 Симфонии № 45 и 46

Четвертая хронологическая группа объединяет симфонии, написанные на рубеже 1760-1770-х годов. Она масштабнее трех предыдущих групп, ранние трехчастные типы циклов уже не встречаются.

- **Группа V:** симфонии 1773-1774 г.

V.1 Симфонии № 51 и 64.

V.2 Ряд увертюр-симфоний 1773 (вступление к «Филемону и Бавкиде», «Обманутая неверность», основная часть «Филемона и Бавкиды»).

V.3 Симфонии 1774 года: № 55, 54, 56, 57.

Завершает рассматриваемый нами период пятая хронологическая группа, включающая четыре точно датированные и две не датированные симфонии, которые, судя по каталогам, относятся к обозначенным годам. Помимо симфоний в эту группу входит ряд увертюр³⁸ к сценическим сочинениям Гайдна.

На данную хронологическую последовательность симфоний Гайдна мы будем опираться в последующих главах работы.

³⁸ Иногда Гайдн отдельные части увертюр объединял в самостоятельные симфонии. В этих случаях уже невозможно однозначно отнести музыку к жанру увертюры, так как композитор придавал частям увертюры новые функции. Такие увертюры-симфонии и составляют подгруппу V.2.

Глава I.

Раннеклассический оркестр Гайдна: состав и инструментальные амплуа

Оркестр – многоликое явление, поэтому и понятие оркестра также подразумевает различные смысловые слои. Н. Ксенофонтова выделяет в этом понятии социокультурный, инструментальный и имманентно-композиционный аспекты³⁹. В первом случае оркестр выступает – кроме прочего – и как система профессиональных функций его участников, во втором оркестр – комплекс тембров, связанный с отобранным временем инструментарием, каждая единица которого также имеет свое амплуа в общей системе оркестровых средств, используемых композитором, в третьем – форма тембровой организации музыкальной ткани.

В настоящей главе в связи с понятием раннеклассического оркестра внимание уделяется указанным первым двум аспектам: с той или иной степенью подробности объектом внимания становятся фигуры капельмейстера, музыкантов-инструменталистов, а затем и отдельных инструментов и их ролей, сложившихся в комплексе оркестровых средств.

Пожалуй, наиболее наглядное представление об оркестре как системе профессиональных амплуа участвующих в нем музыкантов, а также как составе инструментов, на которых те играют, создается на репетиции оркестра. Именно тогда материализуются, становятся очевидными для присутствующих отношения между дирижером и оркестрантами, а также выстраивается представление об инструментальных, тембровых ресурсах оркестра. Общаясь с исполнителями, капельмейстер может подчеркнуть роль той или иной партии или увести ее в тень, тем самым, координируя усилия музыкантов разных профессионализаций, он выстраивает и уточняет картину инструментальных амплуа, использованных в исполняемой пьесе. В указанных смыслах присутствие на репетиции гайдновского оркестра было бы незаменимым источником представлений о том, чему посвящена первая глава. Поэтому – ради иллюзии этого присутствия – своего рода вступлением к данной главе послужит чтение одного письма 36-летнего капельмейстера Йозефа Гайдна.

³⁹ Ксенофонтова Н. Камерный оркестр в музыке первой половины XX века. Автореферат дисс. канд. искусствоведения. М., 1984. С. 4-5.

1. Капельмейстерские наставления Йозефа Гайдна

Исполнительские проблемы, с которыми сталкивался Гайдн, как и всякий капельмейстер и композитор последней трети XVIII века, актуальны и для современных музыкантов, исполняющих оркестровую музыку того времени, и – косвенно – для просвещенных слушателей, желающих глубоко проникнуть в дух эпохи. Самые значительные из них: численность оркестра, выбор инструментального состава континуо. Сюда же относятся и более частные исполнительские вопросы, связанные с репетиционной работой капельмейстера. Однако если относительно первых еще есть данные, которые преимущественно черпаются из финансовых документов и сохранившихся оркестровых партий, то хотя бы косвенные свидетельства о репетиционной работе, да еще из уст капельмейстера – явление исключительное. Именно поэтому документ, раскрывающий детали исполнительской (оркестровой) практики своего времени, несомненно ценен и для наших современников.

Что же это за документ, и чем мы обязаны его появлению, почему композитор/капельмейстер в лице Гайдна на этот раз записал то, что обычно не находило письменной фиксации? Речь пойдет о письме Гайдна, написанном в 1768 году и адресованном анонимному заказчику его кантаты «Applausus» (Ноб. XXIVa:6). Несмотря на то, что это сочинение имеет лишь косвенную связь с основным жанром, рассматриваемым в данной работе, мы уделим ему некоторое внимание в той мере, в какой это необходимо для уяснения контекста упомянутого письма.

Applausus (лат. – рукоплескания) – не только название конкретного сочинения, но и жанр поздравительной кантаты на латинском языке, которая исполнялась в австрийских монастырях по случаю какого-либо праздника, но праздника не церковного, а такого, который приурочен к чествованию уважаемого духовного лица, например, юбилею настоятеля. Жанр этот был весьма популярен в XVIII веке. К нему обращались многие современники Гайдна, в том числе Леопольд Моцарт, Иоганн Георг Альбрехтсбергер, Михаэль Гайдн. Обычно кантата строилась как чередование сольных арий и речитативов, а также обязательно включала по меньшей мере один ансамбль (дуэт, трио или квартет) и финальный хор. Предварялась кантата трехчастной оркестровой увертюрой итальянского типа⁴⁰.

Гайдн только однажды обратился к этому жанру. Собственно при дворе Эстергази не было необходимости писать сочинения, предназначенные для исполнения в монастыре

⁴⁰ Freeman, R. N. Applausus musicus // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. Vol. 1. L.: Macmillan, 2001. P. 787-788.

(в отличие, например, от Зальцбурга, где располагалось аббатство св. Петра и для которого писали свои кантаты упоминавшиеся Леопольд Моцарт и Михаэль Гайдн).

Кантата *Applausus* («Рукоплескания»; также под названием *Jubilaem Virtutis Palatium* – «Праздничный чертог Добродетели») была написана Гайдном по заказу, пришедшему из цистерцианского монастыря в Цветле (Нижняя Австрия). Поводом для заказа послужил, как теперь известно, юбилей – пятидесятилетие принятия монашеского обета его аббатом Райнером Коллманом (1699–1776). Однако по неизвестным причинам заказ был сделан Гайдну анонимно, так что композитор не знал ни конкретного повода, по которому писал эту кантату, ни дня и места, в которые планировалось ее исполнить.

Любопытно, что Гайдн до конца жизни оставался в неведении, по какому поводу он писал кантату: композитор внес кантату в свой первый каталог произведений как «*Applauso*», а в последние годы жизни добавил уже неровным от возраста почерком пояснение «на латинском языке по случаю выборов прелата Кремс Мюнстера»⁴¹.

Чтобы избежать возможных недоразумений при постановке, Гайдн счел необходимым дать в письменном виде дополнительные уточнения – заочные капельмейстерские наставления. Письмо не очень велико по объему⁴². Оно состоит из одиннадцати абзацев, каждый из которых содержит по одному указанию, касающемуся исполнения кантаты. Рекомендации Гайдна очень разнообразны: здесь есть и замечания о составе оркестра, и разъяснения, адресованные исполнителям, и даже советы переписчику партий. Такая забота о самых разных вопросах свидетельствует о профессиональных качествах Гайдна-капельмейстера, который подходил к своей работе с высокой степенью

⁴¹ *Becker-Glauch I., Wiens H. Vorwort // Joseph Haydn Werke. Reihe XXVII. Bd. 2: Applausus. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1969. S. VII.* Сегодня об истории создания *Applausus* мы можем узнать из сохранившихся цветльских документов, среди которых – латинское письмо местного приора Плацидуса от 29 ноября 1767 к одному из братьев-монахов, в котором сообщается, что в следующем году, 17 апреля грядет юбилей пострижения в монахи их аббата. Несмотря на то, что аббат не хотел бы пышных торжеств, приор решил с «собратьями позаботиться о преподнесении ему памятного подарка – фарфоровой вазы и новой сочиненной музыки, всё вместе – за 600 гульденов». Четырьмя месяцами позже 4 апреля 1768 года, цветльский настоятель отец Николаус в письме из Вены сообщает приору о счете за фарфор, картину и музыку. Из приложенного к письму счета императорской фарфоровой фабрики следует, что речь шла о сервизе из белого фарфора для 30 человек, а также, в частности, о том, из каких частей он состоял. К сожалению, указания о музыке менее подробны; отец Николаус сообщает только о том, что за музыку в Эйзенштадт с курьером были посланы 100 гульденов.

⁴² В настоящее время оригинал письма хранится в архиве Общества любителей музыки (*Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde*) в Вене. Опубликованный текст письма можно найти в полном собрании писем Гайдна (*[Haydn J.] Joseph Haydn: gesammelte Briefe und Aufzeichnungen: unter benützung der quellensammlung von H. C. Robbins Landon. Herausgegeben und erläutert von Denes Bartha. Kassel, Basel, Paris, London, New York: Bärenreiter; Budapest: Corvina, 1965. S. 58–60*), а также в предисловии ко второму тому 27-й серии полного собрания сочинений Гайдна (*[Haydn J.] Erklärungen // Joseph Haydn Werke. Reihe XXVII. Bd. 2: Applausus. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1969. S. 1–2*). На русском языке письмо не публиковалось. Фрагменты, приведенные в статье, представляют собой наш перевод.

ответственности. Кроме того к этому моменту у Гайдна уже имелся достаточный опыт работы в качестве руководителя капеллы.

Письменные рекомендации Гайдна, данные в письме, во многом отражают жанровую ситуацию середины XVIII столетия, в частности, то, что граница между симфонией и увертюрой ещё не была слишком существенной. Один из советов композитора таков:

*от симфонии следует оставить одно лишь Аллегро и Анданте, заменив последнее Аллегро первым ритурнелем. Если бы день постановки был мне известен, то, вероятно, к этому времени была бы прислана новая симфония*⁴³.

Из этого фрагмента следует, что вместо создания вступительной симфонии Гайдн, – ссылаясь на вынужденную неосведомленность о реальных сроках исполнения сочинения и, следовательно, невозможность рассчитать свое время, – предлагает использовать из своей уже имеющейся оркестровой симфонии две первые части, которые должны перейти в подвижный ритурнель, открывающий кантату. В сегодняшней исполнительской практике, как правило, в качестве увертюры используют 38-ю симфонию C-dur, так как она наиболее соответствует кантате по тональности, составу оркестра, времени создания, а также по характеру двух первых частей.

Письмо композитора имеет деловой характер и складывается из ряда пронумерованных абзацев, каждый из которых посвящен тому или иному аспекту оркестровой практики времени Гайдна. Сюда относятся, например, указания относительно альтовой партии, а также включения фагота в группу континуо. Обычно в партитуре фагот, следуя традиции *basso continuo*, не выписывался, но мог подразумеваться как инструмент басовой группы. В письме Гайдн говорит о фаготе следующее:

*В арии для сопрано можно на крайний случай обойтись без фагота, однако, я бы предпочел, чтобы он присутствовал, тем более, что бас здесь весьма необходим. Я больше ценю музыку с 3-мя такими басовыми инструментами, как виолончель, фагот и контрабас, чем 6 контрабасов с 3-мя виолончелями, за [возможность] четко выделить определенные пассажи*⁴⁴.

Упоминание Гайдна шести контрабасов и трех виолончелей относится к вопросу количественного состава музыкантов, играющих струнные партии, и проблеме звукового баланса в оркестре. В оркестрах 2-й половины XVIII века число контрабасов иногда превышало число виолончелей. Практически нормой такое соотношение инструментов

⁴³ Здесь и далее: *Haydn J. Erklärungen // Joseph Haydn Werke. Reihe XXVII. Bd. 2: Applausus. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1969. S. 1–2.*

⁴⁴ Приведем данный фрагмент письма в оригинале: «In der Sopran-Aria kann allenfalls der Fagott ausbleiben, jedoch wäre es mir lieber, wann selber zugegen wäre, zumalen der Baß durchaus obligat, und schätze jene Musik mit denen 3 Basken, als Violoncello, Fagott und Violon, höher als 6 Violon mit 3 Violoncello, weil sich gewisse Passagen hart distinguieren». Ibidem.

было в оперных оркестрах Италии. Для итальянского оркестра, который преимущественно был исключительно струнным, были характерны сильные мелодия и бас (скрипки и контрабасы) и довольно слабые голоса в средней тесситуре (альты и виолончели). Как правило, число скрипок превышало число альтов, а контрабасы превосходили по численности виолончели⁴⁵. Звучание басовой партии, в которой количество контрабасов вдвое превосходило количество виолончелей, производило эффект поддержки 16-футовым регистром на органе, в результате чего оркестровый резонанс в зале несколько напоминал звучание в большом соборе. В придворном оркестре Зальцбурга с 1767 по 1777 годы на 1-2 виолончели приходилось 2-4 контрабаса⁴⁶.

Возвращаясь к словам Гайдна, отметим, что, по его мнению, включение одного фагота в партию континуо для придания ясности басовой линии было более предпочтительным и эффективным, чем большое число контрабасов.

Примечательно, что Гайдн оговаривает участие фагота на примере арии, где фагот выступает как облигатный выписанный в партитуре на отдельной строчке инструмент.

Пример 1. Applausus, ария сопрано № 6b, т. 1–7

То есть композитор обращает внимание на то, что даже в случаях, когда фагот занят в оркестре как облигатный инструмент, басовая линия всё же должна быть удвоена фаготом – в таких случаях, по-видимому, вторым инструментом. Это позволяет считать, что в

⁴⁵ Об этом: Spitzer J., Zaslav N. The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004. P. 143.

⁴⁶ Об этом: Zaslav N. Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception. Oxford: Clarendon Press, 1989. P. 459.

гайдновском оркестре фагот непременно входил в состав группы басов, независимо от того, указывался он в партитуре, или нет.

В отношении альты встает вопрос о количестве инструментов в его партии – вопрос актуальный не только для гайдновского оркестра, но и вообще для оркестра XVIII века. Как правило, о количестве альтистов мы можем судить по каким-либо сохранившимся документам капеллы, например, по трудовым договорам или платёжным ведомостям. Обычно в состав оркестра входило от одного до трех, а иногда и четырех альтов (в зависимости от размеров самой капеллы). Приведем выборочно некоторые цифры относительно количества альтов в немецких оркестрах XVIII века⁴⁷. Так, например, в Берлинскую придворную капеллу в середине столетия (1754) входило 4 альты (на 13 скрипок; общее же число музыкантов равнялось 36). В Придворной капелле Бонна к 1783 году было 2 альты (11 скрипок, при том, что всего в оркестре было 30 музыкантов). Капелла Кельнского кафедрального собора в 1769 году включала один альт (в целом состояла из 13 человек).

Безусловно, списки и финансовые документы – замечательное подспорье для исследователя. Однако далеко не всегда они позволяют представить полную картину. Приведем пример, касающийся капеллы князя Эстергази, в которой Гайдн служил с 1761 года. В списках капеллы до 1766 года вообще не значилось ни одного альтиста (подробнее см. ниже в 4-м разделе настоящей главы). Все же наличие в партитурах обязательной партии альты говорит нам о том, что альтист в капелле Гайдна непременно был. Считается, что на альте играл кто-то из музыкантов, указанный как скрипач. Таким образом, если документально не подтверждается даже наличие одного альтиста, то можно ли говорить о количестве инструментов, необходимых для исполнения альтовой партии? Кроме того, количество скрипок и альтов колебалось в зависимости от необходимости занять струнников игрой на альтернативных инструментах, в частности, духовых, а это было распространенной практикой в гайдновской капелле (о практике так называемых альтернативных инструментов см. в 3-м разделе настоящей главы).

Принято считать, что в начале службы Гайдна у Эстергази партия альты в капелле исполнялась одним музыкантом. Этого было вполне достаточно, так как в раннеклассическом оркестре его функция обычно ограничивалась дублировкой басовой линии в доступной ему тесситуре.

Со временем альтовая партия становилась все более самостоятельной, принимая на себя функцию среднего гармонического голоса. В 1768 году в рассматриваемом письме мы

⁴⁷ *Mahling C.-H., Rösing H. Orchester // MGG². Sachteil, Bd. 7. Kassel [u.a.], Stuttgart: Bärenreiter, J. B. Metzler, 1997. S. 811-851.*

находим одно из первых подтверждений, что число инструментов, необходимых для исполнения альтовой партии, возрастает. Гайдн пишет следующее:

прошу, чтобы постоянно у вас играли 2 альты, так как средний голос в некоторых случаях требует того, чтобы его стало лучше слышно, чем верхний голос; во всех моих композициях можно видеть, что тот [средний голос] редко идет вместе с басом.

Таким образом, Гайдн говорит об обязательном наличии двух альтов, чтобы выделить средний голос, теперь уже редко совпадающий с басом. Такой подход к альтовой партии демонстрирует новый шаг на пути к классическому оркестру.

Часть рекомендаций автора кантаты касается темпа, динамики, артикуляции. Письмо открывается увещанием Гайдна быть внимательными к темповым указаниям. При этом высказывание композитора содержит особенную просьбу, касающуюся темпов быстрых частей:

я прошу, чтобы во всех ариях и речитативах темп точно принимался бы во внимание, и так по всему тексту «Рукоплеканий»; я бы предпочел, чтобы все Allegri тактировались бы несколько острее, чем обычно, особенно в самом первом ритурнеле и во всех речитативах, равно как и в 2-х басовых ариях.

Судя по характеру замечаний Гайдна можно предположить, что он полон опасений относительно профессионального уровня тех исполнительских сил, которым ему приходится доверить своё сочинение. Поэтому, давая педагогические наставления, он отдельно оговаривает и динамику, попутно советуя быть внимательным и переписчику, чтобы тот при копировании партий не упускал из виду важнейшие, по мнению композитора, динамические обозначения.

... чтобы forte и piano везде были правильно написаны и рассматривались бы точно по своей длительности, тогда будет гораздо больше различия между piano и pianissimo, forte и fortiss[imo], между crescendo и forzando и тому подобным. Также нужно заметить, что когда в партитуре forte или piano выставлены не при всех голосах, этот недостаток при переписывании должен исправить копиист.

Чёткому следованию штрихам посвящено пятое наставление Гайдна:

в различных академиях я часто сержусь на какого-нибудь скрипача, который бесстыдно терзает так называемые лигатуры – одну из самых прекрасных музыкальных фигур – и коротко срывает залигованную ноту, которая должна тянуться вместе с предыдущей на новую смену смычка. [Поэтому] я указываю первым скрипачам: было бы нелепо, если вместо того, как это можно видеть в 47-м такте,



где две первые ноты требуют единого штриха, исполнять все, делая толчки, таким неприятным и вредным способом, например,



словно бы лиги и не существует.

Такое внимание к деталям в партитуре дает нам повод рассматривать письмо Гайдна как отражение не только его капельмейстерского опыта, но и его пожеланий как композитора, заботящегося о том, чтобы сочинение было исполнено максимально близко к предполагаемому им замыслу. В годы, когда была написана кантата «Applausus», исполнение того или иного сочинения в реальности зависело не от композитора, а от капельмейстера (конечно, часто – одно и то же лицо). Композитор (в данном случае Гайдн), безусловно, мог высказать свои пожелания, но он сам понимал, что решающим все же будет выбор и распоряжения капельмейстера. Однако сам факт появления письма, а также та настойчивость, с которой Гайдн просит выполнять свои пожелания, являются выражением стремления защитить свой текст от нежелательных ретушей неизвестного капельмейстера.

Дополним сказанное ещё некоторыми примечательными деталями. Ценные сведения о соотношении вокальной партии и оркестра в аккомпанированных речитативах, а также косвенно о практике так называемого двойного дирижирования, при которой часть обязанностей ложилась на капельмейстера-скрипача, а часто – на континуиста, содержит третье гайдновское наставление:

...в аккомпанированных речитативах необходимо следить, чтобы аккомпанемент не вступал бы раньше, чем певец полностью пропоет текст, хотя наложение [Kontrarium] часто обнаруживается в партитуре [Spartitur], как, например, в начале при повторении слова Metamorphosis, где [инструментальные] голоса вступают на – «-phosis». Нужно, чтобы, невзирая на это, последний слог речитатива был хорошо слышен, затем же [следует] быстро вступить; было бы очень смешно, если бы у певца выхватили слово изо рта, так что само по себе разобрать было можно только «Metamor». Это я, однако, предоставляю клавесинисту, а по нему должны ориентироваться все остальные⁴⁸.

⁴⁸ Есть любопытное продолжение этого абзаца, уже не связанное непосредственно с проблемой взаимодействия вокалиста и оркестра, где обсуждается место последнего ударного слога во все той же речитативной фразе: «NB – Наши ученые в Эйзенштадте, которые хотя и довольно немногочисленны, затеяли спор о слове Metamorphosis: один считал предпоследний слог коротким, другой же – долгим, однако, несмотря на романское [welscher] произношение Metamorphosi, на латыни все же всегда звучит Metamorphösis; если я ошибся, эту ошибку можно легко исправить».

В современных записях кантаты исполнители следуют данному гайдновскому указанию – оркестр в речитативах не вступает, пока солист не споет свою фразу (даже, если внешний вид партитуры не дает на это указания как в т. 84 примера 2).

Пример 2. Applausus, аккомпанированный речитатив №1, т. 78-88

Отдельные рекомендации в письме, обращенные переписчику, говорят о Гайдне как о музыканте-практике, который учитывает все мелочи: он сознает, что на первый взгляд такая внешняя вещь, как расположение нот в партии, влияет на качество исполнения, и непродуманные перевороты страниц могут весьма ему навредить.

Поскольку скрипичные партии следует писать в двух экземплярах, то копировщик должен стремиться к тому, чтобы не все были вынуждены переворачивать [страницы] в одно и то же время, так как это отнимает много сил при слабом обеспечении музыки [исполнителями]. При этом он должен обратить внимание также на обозначения Da capo SS [S] и потому в партии первой скрипки написать так, как показано в

партитуре; в других же может сам добавить 2 такта, какие следуют после этих знаков SS, а затем сделать знак в своем месте.

Как опытный капельмейстер, к этому моменту уже на протяжении почти двух десятилетий руководивший музыкальным театром князей Эстергази, Гайдн не забывает отдельно оговорить и необходимое минимальное число репетиций – должно быть «по крайней мере, 3 или 4 репетиции всего произведения».

В заключение приведем слова, обращенные к музыкантам и слушателям, слова, которыми завершается письмо Гайдна:

Напоследок прошу каждого и особенно директора музыки (Herrn Musicis) ради моей и их собственной чести приложить по возможности наибольшее усердие. Если я в моей работе, возможно, и не угадал его вкуса, не нужно в этом случае на меня обижаться, так как мне не известны ни люди, ни место – их сокрытие было досадным для меня в этой работе; впрочем, однако, я желаю, чтобы сие «Рукопелескание» могло бы понравиться как господину поэту и драгоценнейшим господам музыкантам, так и достопочтенным слушателям [Auditorio], чего я с большим почтением ожидаю

Ваши

покорнейший слуга

Джузеппе Гайдн, маэстро ди капелла

Его Высочества Светлейшего князя

Эстергази

2. Жанровые версии составов раннеклассического оркестра

Как известно, в классическую эпоху достаточно четко различались три типа оркестра – театральный, церковный и камерный⁴⁹. Для каждого из них был характерен свой состав. Театральный оркестр мог включать инструменты, не входившие в церковный оркестр, церковный, в свою очередь, включал инструменты, отсутствовавшие в камерном оркестре. Кроме того, состав оркестра мог зависеть от жанра сочинения. И действительно, в творчестве композиторов классической эпохи, например, в творчестве Моцарта, можно ясно увидеть различие оркестровых составов в зависимости от жанра сочинения. В случае Гайдна ситуация была несколько иной. Максимум, на который композитор мог рассчитывать при создании сочинений с участием оркестра – исполнительские силы

⁴⁹ Барсова И. Оркестр // МЭ, 1978. Т. 4. С. 86-87; Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 3. М.: Композитор, 2007. С. 228.

капеллы князя Эстергази. Поэтому, если и нельзя говорить, что состав оркестра в разных жанрах у Гайдна идентичен, то все же надо заметить, что между оркестром симфоний и оркестром, к примеру, его сценических произведений, дистанция гораздо меньше, чем это было у Моцарта.

Помимо собственно симфоний мы выделяем четыре области, в каждой из которых тем или иным образом представлено оркестровое письмо Гайдна:

1. инструментальные составы бытовой, «дивертисментной» музыки,
2. сольный инструментальный концерт с сопровождением оркестра,
3. оркестр в ранних операх,
4. оркестр в жанрах церковной музыки раннего периода творчества.

Первая из них – *область бытовой, «дивертисментной» музыки*. К ней относятся дивертисменты, кассации, танцы и марши, *scherzandi*. Данная область не всегда связана собственно с оркестром, часто демонстрируя ансамблевое письмо. Однако она чрезвычайно интересна тем, что позволяет увидеть разницу в инструментальном составе, обусловленную в данном случае характерным для этих жанров духом экспериментирования и свободы – в неожиданности сочетаний и в использовании таких инструментов, которые в ранних симфониях никогда не появятся.

Очевидно, развлекательная по предназначению музыка вызывала к жизни разнообразие составов. В крупном плане выделяются четыре типа составов:

- только струнные (например, Divertimento in G – Hob. II:2 – 2 V-ni, 2 V-le, Basso),
- только духовые («гармоническая музыка»; например, Divertimento in C – II:7 – 2 Ob., 2 Cor. 2 Fag.),
- смешанные ансамбли (например, Divertimento in F II:16 – 2 C.ingl., 2 Cor., 2 V-ni, 2 Fag.), которые иногда приближаются к наиболее распространенному раннеклассическому оркестровому составу (например, Divertimento in F II:20 – 2 Ob., 2 Cor., 2 V-ni, Basso).

Инструментарий бытовых жанров включает инструменты, которые реже либо вовсе не используются в симфониях: английский рожок (чаще, чем в симфониях), кларнеты⁵⁰.

Партии духовых в дивертисментных жанрах отличались от их оркестровых функций в симфониях. Здесь духовые обычно солировали. Кроме того, значительная область творчества Гайдна, связанная с его деятельностью в капелле Эстергази, – «гармоническая музыка» – позволяла композитору экспериментировать в области изложения музыкальной ткани средствами одних только духовых и тем самым вырабатывались разнообразные

⁵⁰ Об этом: Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 336.

амплуа духовых инструментов – соло, гармония, бас, – чтобы потом в качестве исключения появляться и в симфонии.

Не только ансамблевые, но и оркестровые составы дивертисментов и танцев демонстрируют раннеклассическую вариативность: здесь можно встретить и традиционный состав, и расширенный (с флейтами и фаготом), и сокращенный (без гобоев). В отношении струнных инструментов (и в сочинениях, написанных только для струнных, и в сочинениях, где струнные являются элементом ансамбля или оркестра) партитуры, как правило, запечатлевали старую традицию представлять их не в виде обычных для классицизма четырех, но в виде трех партий (V–no I, V–no II, Bassi), которые могут подразумевать как исполнение одним, так и несколькими музыкантами.

Вторая выделенная нами область – *область сольного инструментального концерта с сопровождением оркестра* – уже непосредственно связана с письмом для оркестра как такового, но здесь он ограничен особой отведенной ему функцией сопровождения. Хронологически с основным материалом нашего исследования совпадают сохранившиеся три скрипичных (Ноб. VIIa:1, VIIa:2, VIIa:4), виолончельный (Ноб. VIIb:1), валторновый (Ноб. VIId:3) и два клавирных концерта (Ноб. XVIII:3, 4).

В качестве аккомпанирующих композитором использовались два варианта оркестровых составов – струнный оркестр (в скрипичных и клавирных концертах) и полный раннеклассический (в остальных). Структура оркестровой ткани близка симфониям, но менее дифференцирована. Здесь не стоит ожидать каких-либо экспериментов или необычных оркестровых приемов. Введение подобных приемов отвлекло бы слушателей от игры солиста и нарушало баланс между сольной партией и оркестром.

Отдельная важная область – *оркестр в ранних операх*. Из сохранившихся у Гайдна к ранним относят пять итальянских опер («Ацис» (1762), «Певвица» (1767), «Аптекарь» (1768), «Рыбачки» (1770), «Мнимая обманщица» (1773)), немецкую марионеточную оперу «Филемон и Бавкида» (1773). В этом же ряду находится и светская кантата «Applausus» (1768). Все сценические произведения создавались для театра князя Эстергази⁵¹ с учетом имеющихся исполнительских сил своей капеллы. Этим объясняется отличие гайдновского оперного оркестра от оркестров в операх других композиторов. Такое положение вещей подтверждает и высказывание самого композитора. В декабре 1778 года, когда Франц Ротт, деятель пражского общества «Друзей музыки» попросил у Гайдна какую-нибудь из его опер для постановки в Праге, композитор ответил: «...в Праге я не могу ничем быть Вам

⁵¹ Исключение составляет написанная по анонимному заказу кантата «Applausus», о которой речь шла выше. Но и ее Гайдн писал, ориентируясь на эстергазиевскую капеллу.

полезен, поскольку все мои оперы рассчитаны исключительно на наших исполнителей (в Эстергази, Венгрия), за эти пределы их деятельность никогда не выходила, и я учитываю эту локальность. Было бы совсем другое дело, если бы я имел неоценимое счастье написать для вашего театра совершенно новую оперу»⁵². Хотя инструментальный состав опер и симфоний сходен, оперное оркестровое письмо все же отличается рядом особенностей. Прежде всего они определяются совершенно отличной от симфоний функцией оркестра. В вокальных жанрах оркестр выполнял скромную сопровождающую функцию. Оркестровый стиль симфоний предполагал большую тонкость и выразительность оркестрового письма, тогда как в опере этого особенно не требовалось. Уже само содержание, наличие сюжета, декорации делали музыку интересной и увлекательной для слушателей. В этом отношении показательным сравнением оперных увертюр и самостоятельных симфоний (для первых характерно преобладание туттийного звучания, отсутствие ярко очерченного тематического материала (фанфары, пассажи); часто оркестровая ткань основывается на «старинных» типах письма – унисонах и двухголосии, в качестве примера можно привести вступление к опере «Аптекарь»). В то же время граница между жанрами оперной увертюры и симфонии была достаточно тонкой.

В целом оркестр всех ранних вокально-инструментальных сочинений достаточно един. Оркестровое сопровождение всех арий и ансамблей написано, как правило, для полного раннеклассического состава. Лишь в некоторых номерах пара гобоев может отсутствовать или сменяться парой флейт. В некоторых номерах можно встретить инструменты, редкие для оркестра симфоний: английский рожок (ария Глауче «Торро felice» из оперы «Ацис», каватина Лесбины №9 и хор №17 из «Рыбачек»). Основным принципом соотношения оркестровой и вокальной партии является туттийное оформление оркестровых ригурнелей и выключение тутти при вступлении вокальной партии. Для оркестрового сопровождения аккомпанированных речитативов Гайдн обычно использовал только двухголосие струнных (которое, безусловно, в отличие от симфоний, поддерживалось аккордами *continuo*).

На этом фоне выделяется ряд примечательных с точки зрения раннеклассического оркестрового стиля оперных номеров. Их немного, но все они довольно показательны. В качестве подтверждения перечислим некоторые из них. Так, в арии Дона Пеладжио «Io sposar l'empio tiranno» из оперы «Певница» духовые выступают в качестве солирующих инструментов, что необычно для общего характера их употребления в операх. Чрезвычайно тонкое и дифференцированное оркестровое сопровождение встречается в

⁵² Цит. по: Матвеева Е. Итальянские оперы Гайдна // Музыкальная академия, 2000, № 4. С. 75.

одной из арий оперы «Аптекарь» (ария Вольпино из III д.), где оркестр трактуется практически как ансамбль: в партитуре отдельно выписаны 2 гобоя, фагот, 2 валторны, отдельно скрипка *pizzicato*, струнные, причем виолончель и контрабас на разных строчках. В интродукции к опере «Мнимая обманщица» встречается отдельная партия двух фаготов (в симфониях она появляется только годом позже), и, кроме того, как и в предыдущем примере партии виолончели и контрабаса самостоятельны.

И, наконец, четвертая область – *оркестр в жанрах церковной музыки* раннего периода творчества, в первую очередь, в ранних мессах (*Cäcilienmesse*, 1766; *Grosse Orgelsolomesse*, 1774 [1768-69?], *Nikolaimesse*, 1772), также «Te Deum» (1765) и кантата «Stabat mater» (1767). На службе у князей Эстергази Гайдн не только писал для местной церкви, но и некоторое время исполнял обязанности органиста (что, возможно, отразилось на введении облигатной органной партии во второй из перечисленных выше месс). В состав оркестра многих сочинений, предназначенных для церкви, часто входят трубы и литавры, что для других жанров нехарактерно. В данной жанровой области своя проблематика оркестрового письма – связь содержания литургического текста с выбором оркестрового состава внутри частей месс, со степенью тембро-фактурной подвижности, с уровнем независимости оркестровой партии от вокальной, – однако она остается за пределами настоящей работы.

3. К понятию раннеклассического камерного оркестра

Два этапа в истории классического оркестра

В истории оркестра XVIII века заметны различные этапы. Первая половина столетия – эпоха активной композиторской деятельности И.С.Баха и Г.Ф.Генделя – в целом еще связана с оркестром барочного типа. Параллельно с ним стал развиваться оркестр нового типа, который уже ясно оформился к 50-м годам и оставался нормой вплоть до начала 90-х. Данный тип, в свою очередь, продолжал впоследствии развиваться и видоизменяться и к концу века обрел новые ставшие характерными черты.

В музыковедении, занимающемся историей оркестровых стилей, существуют различные решения вопроса периодизации, это справедливо и по отношению к оркестровому стилю XVIII века. В NGD⁵³, к примеру, выделяется т. н. *классический оркестр*, пришедший на смену *барочному*, – и предлагаются следующие временные границы его бытования – приблизительно с 1740 до 1815 год. Внутри этого продолжительного периода выделяются два этапа:

⁵³ Spitzer J., Zaslav N. Orchestra // NGD, 2001. Vol. 18. P. 533.

1) 1740–80-е годы – становление симфонического оркестра, сформировавшегося в итальянской опере;

2) с конца 1780-х до 1815 – зрелый классический оркестр.

В отечественной традиции речь идет о *классицизме* с характерными для него принципами оркестровки⁵⁴. Примечательно выделение двух этапов развития оркестра в классическую эпоху, причем каждый из этапов получает свое наименование:

1) раннеклассический оркестр⁵⁵ (другой вариант – классицистский⁵⁶) – отличается камерностью и вариативностью составов.

2) классический оркестр – подразумевает стабилизацию парного состава оркестра, письмо становится более масштабным.

Мы принимаем в качестве возможных оба варианта наименований. Однако подчеркнем, что определение «раннеклассический» все же более выразительно очерчивает интересующий нас этап, так как включает в себе указание на феномен *ранней стадии* культурного явления как такового и, таким образом, уже самим названием выявляет некоторые характерные для него черты (например, упомянутую выше вариативность состава и т. д.).

Изложив периодизацию, принятую сегодня в музыковедческой науке, приведем высказывание Нила Заслава: «Один из важнейших уроков, полученных при изучении оркестров восемнадцатого столетия – то, что не было никакого «барочного» или «классического» оркестра, и не просто потому, что понятия «барокко» и «классицизм» является конструкциями историков. [В XVIII веке] не существовало никаких международных, ни национальных оркестровых стандартов. Были местные, региональные, национальные традиции и предпочтения, некоторые из них – довольно широко распространенные и долговечные; но наряду с этим были постоянные изменения и экспериментирование»⁵⁷. Действительно, несмотря на то, что сегодня, изучая партитуры того времени, можно пытаться вывести наиболее часто встречающиеся оркестровые составы, необходимо всегда иметь в виду, что в то время никаких утвердившихся составов не было, и каждая капелла была уникальна.

Основные центры инструментальной и, в частности, оркестровой музыки в Европе XVIII века были сосредоточены в крупных городах Италии, Австрии, Германии, Франции

⁵⁴ *Фортунатов Ю.* История оркестровых стилей. Программа для музыковедческих и композиторских факультетов музыкальных ВУЗов. М., 1973. С. 11; *Фортунатов Ю.* Классицизм: трактовка оркестра // Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова. Ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: Научно-издательский центр Московская консерватория. С.8–13.

⁵⁵ *Барсова И.* Оркестр // МЭ, 1978. Т. 4. С. 89.

⁵⁶ *Березин В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 312.

⁵⁷ *Zaslav N.* Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception. Oxford: Clarendon Press, 1989. P. 449.

и Англии, также выделялись Венгрия и Чехия. В каждой из стран были свои школы с собственными традициями и характерными особенностями. Так, в Италии известным композитором, автором инструментальной музыки, в том числе множества симфоний был Дж. Б. Саммартини, во Франции ярким явлением был оркестр известного мецената А.-Ж. де Ла Пуплиньера, в котором в разное время работали Ж.-Ф. Рамо, И. Стамиц, Ф. Ж. Госсек. Своего рода лидерами в инструментальной музыке Австрии и Германии были Вена и Мангейм (позже, Мюнхен), который (помимо упомянутого Я. Стамица) связан с именами К. Стамица, А. Стамица, Ф. К. Рихтера, К. Каннабиха, А. Фильца, И. Хольцбауэра и др. В разных городах Европы творили сыновья И. С. Баха: в Берлине – К. Ф. Э. Бах, в Лондоне – И. К. Бах. Все перечисленные композиторы, а также многие другие писали, как и Гайдн, в самых разных жанрах, не последним среди которых был и жанр симфонии. Поражает уже одно только число написанных сочинений в этом жанре: каталог симфоний XVIII века, составленный американским музыковедом Яном Петером Ларю⁵⁸, включает инципиты более шестнадцати тысяч различных сочинений! В задачу настоящей работы не входит останавливаться на особенностях оркестрового стиля перечисленных выше композиторов⁵⁹. Однако чтобы лучше понимать творчество Гайдна, важно осознавать, что оно вписывается в широкую общеевропейскую инструментальную традицию.

Творческий путь Гайдна ввиду своей протяженности связывает оба этапа развития классического оркестра. Особый интерес представляет первый период, поскольку он и дает увидеть истоки, из которых выросло оркестровое письмо Гайдна. Поэтому, коротко обозначив характерные черты каждого из периодов, мы подробно остановимся на первом из них.

Оркестр *первого этапа* – раннеклассический – был подготовлен во времена позднего барокко, унаследовав от него переменность состава, камерное письмо, некоторые принципы оркестровки (например, игру инструментов *colla parte*). В то же время в нем появляются и новые черты:

- из оркестра постепенно уходит аккомпанирующая функция *basso continuo*;

⁵⁸ LaRue J. A Catalogue of 18th-Century Symphonies. Vol. 1. Bloomington: Indiana University Press, 1988. XVI + 352 p.

⁵⁹ Становление раннеклассической симфонии рассматривается в монографии: Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert: Von den Opernsinfonie zur Konzertsinfonie // Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 1. Laaber: Laaber, 1993. 321 S.

- оформляется трех- четырехголосие струнной группы⁶⁰;
- складывается типичный «минимальный» состав (2 Ob., 2 Cor., V-no I, V-no II, V-la, Bassi);
- большую самостоятельность получают духовые инструменты;
- развивается техника духовых педалей.

На *втором этапе* движение к стабилизации привело к формированию классического парного состава (2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., 2-4 Cor., 2 Tr-be+Timp., Archi – V-ni I, V-ni II, V-le, V-c. + C-b.). Собственно общепринятым этот состав становится только с 1790-х годов (напомним, что в операх ситуация и ранее – несколько иная); с расчетом на него написаны только пять из ста шести симфоний Гайдна (№ 99, 100, 101, 103, 104).

Оформление тембровых групп – групп струнных и деревянных духовых – неразрывно связано и с изменениями в отношении формообразующего принципа инструментовки. Если в эпоху барокко оркестровые сочинения строились преимущественно по принципу контраста противоположных инструментальных масс (*tutti – soli*), то теперь становится возможным строить форму более гибко на основании более тонкой разветвленной системы контрастов соло, тутти, всевозможных ансамблей, и в том числе собственно на контрасте тембров. Меняется и отношение к оркестру в целом. Оркестр сам по себе начинает рассматриваться как инструмент пригодный для воплощения монументальных замыслов. Если на предшествующем этапе понятия «камерность» и «оркестр» ничуть не противоречили друг другу, то с конца XVIII века начинается их расхождение в разные жанровые плоскости. Именно в классическом оркестре берут начало два основных направления, по которым в дальнейшем будет развиваться оркестр – постепенное увеличение состава и изменение отношения к оркестровке. Оркестровка становится неотъемлемой частью замысла сочинения, раскрытия его формы.

Инструментовка в композиции XVIII века

Почти на протяжении всего XVIII века как таковой науки об инструментовке, которая включала бы сведения о строении, свойствах и возможностях инструментов, об особенностях их сочетания, еще не существовало. В основном композиторы получали навыки композиции и инструментовки на практике – сначала в процессе обучения, переходящем в собственное творчество.

⁶⁰ *Фортунатов Ю.* Классицизм: трактовка оркестра // Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова. Ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: Научно-издательский центр Московская консерватория. С. 9.

Знания об инструментах (но не об инструментовке) можно было почерпнуть из статей в словарях или из трактатов о музыкальных инструментах. Примечательно, что трактаты, посвященные какому-либо инструменту, предназначались не композиторам, а исполнителям, что, впрочем, легко объясняется гораздо меньшей дистанцией между фигурами композитора и исполнителя, которые часто совмещались в одном лице. К подобным трудам, например, относились известные руководства К. Ф. Э. Баха, И. Кванца и Л. Моцарта⁶¹.

Во Франции, в отличие от остальной части Европы, дело обстояло несколько иначе. Здесь во второй половине столетия обозначился новый подход к знанию об оркестре и искусству инструментовки. Именно во Франции в 1764 году был издан небольшой трактат Валентена Рёзера «Наставление сочиняющим для кларнетов и валторн»⁶². Этот трактат, несмотря на скромные размеры, признан исторически первым учением об инструментовке. Труд Рёзера – это, по сути, предназначенное исключительно для композиторов руководство по целесообразному использованию инструментов⁶³. В 1772 году также в Париже появился другой, более объемный трактат – «Общий диапазон всех духовых инструментов» (*Diapason général de tous les instruments à vent*) Луи-Йозефа Франкёра⁶⁴, где автор не раз затрагивает вопросы инструментовки. Каждому инструменту композитор посвятил отдельную главу, в которой помимо диапазона инструмента он рассказал о манере писать для него, об удобных тональностях и трелях. Появление такого рода работ свидетельствует о растущем интересе композиторов к области инструментовки. Но все же надо отметить, что почти до конца века эти труды оставались единичными.

Безусловно, отсутствие специальной научно-педагогической дисциплины не означает отсутствия самого искусства инструментовки. Напротив, именно в эпоху классицизма инструментовка, как было уже отмечено, становится *обязательной составляющей композиции, которая не может быть изменена в зависимости от обстоятельств*

⁶¹ И. Кванц «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» (1752), К. Ф. Э. Бах «Руководство к истинному искусству игры на клавире» (1753–62), Л. Моцарт «Опыт основательной скрипичной школы» (1756).

⁶² *Roeser V. Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor. Paris, 1764.* Валентин Рёзер (1735-1782) – немецкий композитор, живший и работавший в Париже. Риман выдвинул предположение, что Рёзер после приезда в Париж был учеником Иоганна Стамица. Действительно оркестровые трио ор. 1 Рёзера написаны по модели Стамица, однако доказательств, подтверждающих точку зрения Римана, нет (*Brook B., Rice A., Viano R. Roeser Valentin // NGD, 2001. Vol. 21. P. 509*).

⁶³ Во Франции и будет продолжено дело по формированию и развитию науки инструментовки. Французскими композиторами написано большое число учебных трактатов по инструментоведению и инструментовке: Отон Ванденбрук «Общий трактат обо всех духовых инструментах и их применении композиторами» (*Vandenbroeck O. Traité général de tous les instruments à vent, à l'usage des compositeurs. Paris, 1794*), Жан-Жорж Кастнер «Общий трактат по инструментовке» (*Kastner J.-G. Traité général d'instrumentation, Paris, 1837*). Эту традицию продолжают на новом уровне трактаты Берлиоза и Геварта.

⁶⁴ Луи-Йозеф Франкёр (*Louis Joseph Francœur, 1738-1804*) – французский скрипач, композитор и издатель.

исполнения подобно тому, как это происходило в предшествующую эпоху. Композиторы стремятся более тщательно фиксировать в партитуре все, что касается оркестрового решения. В XVIII веке, особенно во второй половине, мы уже практически не встретим партитуры, где не были бы обозначены все инструменты (хотя возможность разных инструментальных версий все же необходимо принимать в расчет).

Данное явление интересно рассмотреть с точки зрения категорий мобильного и стабильного в музыкальной композиции. Как известно, в разные эпохи соотношение стабильных и мобильных компонентов в музыкальной форме было различным. Э. Денисов приводит ряд исторических примеров сочетания подвижных и неизменяемых элементов внутри сочинения, что также выражалось в способе фиксации (например, *basso continuo*, которое при записи демонстрирует явление «одновременного применения нотации, дающей известную многозначность интерпретирования с однозначной нотацией основных голосов»⁶⁵).

В связи со сказанным необходимо кратко коснуться того типа инструментовки, на смену которому приходит гайдновское раннеклассическое оркестровое письмо. Этот тип барочного оркестрового мышления называют капельмейстерской инструментовкой⁶⁶. Изложение ее основных принципов мы находим в первые десятилетия XVII века у Агостино Агаццари и Михаэля Преториуса⁶⁷. Данная традиция укоренена в ренессансной концепции музыкального творчества, восходящей еще к позднесредневековому пониманию категории «композиции» (от лат. *componere* – составлять, соединять, сочетать), согласно которому музыка мыслилась как сумма голосов. Такая трактовка была актуальна и в эпоху барокко, что подтверждается определением, данным в середине XVII века Кристофом Бернхардом в его труде «*Tractatus compositionis augmentatus*» («Расширенный трактат по композиции»), который считается изложением взглядов на музыкальную композицию его учителя Генриха Шютца. По Бернхарду, композиция – «это наука составлять гармонический контрапункт из хорошо соединенных друг с другом кон- и диссонансов», а целью ее является «гармония, или благозвучие, нескольких различных

⁶⁵ Денисов Э. Современная гармония и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. С.115.

⁶⁶ Термин «капельмейстерская инструментовка», подразумевающий выбор исполнительского состава капельмейстером (в противоположность «композиторской инструментовке», полностью определяемой волей композитора), предложил Ю. Семенов в диссертации «Предьстория композиторской инструментовки: западноевропейский ренессанс и барокко» [Семенов Ю. Предьстория композиторской инструментовки: западноевропейский ренессанс и барокко. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1993. 97 с.].

⁶⁷ См. об этом в: Семенов Ю. Предьстория композиторской инструментовки: западноевропейский ренессанс и барокко. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1993. С. 48–55.

голосов, то, что музыканты называют контрапунктом»⁶⁸. Иными словами, еще за столетие до Гайдна основополагающей была контрапунктическая концепция музыки⁶⁹.

Обратим внимание на традицию включать в названия сочинений информацию о количестве голосов. Такие названия (как, например, «месса на 4 голоса») типичны для вокальной полифонии XVI века, однако встречаются и столетием позже, когда часть этих голосов уже исключительно инструментальна. В качестве примера приведем названия двух сочинений Г. Бибера (1644–1704): «*Litania de S. Josepho à 20*» (для двух смешанных хоров и оркестра, состоящего из двух скрипок, пяти альтов, двух труб, трех тромбонов и *basso continuo*)⁷⁰ и «*Requiem à 15 in Concerto*» (для шестиголосного хора, четырех скрипок, двух труб и трех тромбонов). Подобное указание в названии произведения свидетельствует о том, что композиция, или более конкретно – фактура и, в конечном счете, оркестровая ткань, мыслятся, прежде всего, как сумма голосов – хотя бы даже по инерции. Таким образом, в эпоху барокко субстанциональной основой даже оркестровой композиции все еще продолжала считаться категория фактурного голоса, а не тембра, и инструментовка, будучи важной стороной произведения, не была в то же время неотъемлемой составляющей его текста. Она могла изменяться в зависимости от обстоятельств исполнения, однако это не означало нарушения композиторского замысла.

Капельмейстерская инструментовка была неразрывно связана с имевшимся в распоряжении руководителя капеллы инструментарием. Обозначение в партитуре конкретного состава, как правило, не практиковалось: речь о его унификации еще не шла; далеко не каждый ансамбль располагал всеми инструментами, находившимися в распоряжении другого ансамбля, для которого изначально было предназначено данное сочинение. Поэтому фиксировать инструментовку следовало так, чтобы, с одной стороны, дать капельмейстеру определенные рекомендации, а с другой – предоставить ему известную свободу выбора. Заметим, что проблема соответствия исполнению авторскому замыслу в отношении инструментовки практически вовсе не возникала, так как в рассматриваемую эпоху фигуры композитора и капельмейстера чаще всего совмещались в одном лице; писали в первую очередь для исполнения при том дворе или в том соборе, где служили, в расчете на музыкантов, имевшихся в их распоряжении. Однако в тех случаях, когда руководитель капеллы включал в репертуар сочинения других авторов, он по самой партитуре разгадывал косвенные композиторские рекомендации и намеки на тот или иной

⁶⁸ Цит. по: Катунян М. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц: сб. статей. М.: Музыка, 1985. С. 81.

⁶⁹ Имеется в виду не количественное доминирование или эстетическое первенство возвышенных контрапунктических жанров, но именно мышление голосами и их соединениями и проистекающие из него методы сочинения вне зависимости от жанра, формы, склада.

⁷⁰ В общем количестве голосов партия *basso continuo* не учитывалась.

состав и, соотнося их с возможностями своего оркестра, распределял партии по собственному усмотрению.

Разделение на группы по тесситурному (а не тембровому) принципу было характерно не только для ренессанса и барокко, но и для раннего классицизма. Оно делало возможным множество различных тембровых комбинаций при дублировке партий и одновременно снимало проблемы, связанные с обычной для придворных и церковных оркестров малочисленностью музыкантов, а также с нехваткой или отсутствием необходимых инструментов (о возможных решениях этой проблемы – исполнение музыки редуцированным составом, умение духовиков импровизировать на основе скрипичной партии – ниже, в разделе о «Профессиональных требованиях к музыканту XVIII века»).

Критерием различного типа инструментовки выступает отношение к тембру как к индивидуальному звуковому качеству в те или иные периоды музыкальной истории. Так, в эпоху барокко это качество далеко не всегда являлось имманентной составляющей текста музыкального произведения (в чем свою очередь проявляется наследие Ренессанса). При этом потенциальная вариантность барочной инструментовки, возможность изложения голосов как с различными тембровыми дублировками, так и без них не свидетельствует о том, что для барочного композитора категория тембра была не важна. Думается, что музыкант этой эпохи был не менее чуток к тембру, чем композиторы-романтики или композиторы XX столетия, однако перед ним не стоял вопрос нахождения некоего единственно возможного варианта инструментовки, как бы проистекающего из характера самого музыкального высказывания и потому неотделимого от него. Впрочем, нельзя сказать, что барочное инструментальное мышление лишено подобных тенденций, но исходит оно изначально из другой предпосылки – ею является тесситурный комплекс, заданный партитурой и допускающий некоторое множество версий инструментовки. На одной из них и останавливается капельмейстер, сообразуясь с собственным вкусом и с обстоятельствами конкретного исполнения. Проявляющаяся в этом изначальная «отрешенность» музыкальной ткани от ее тембрового выражения, свойственная барочному инструментальному мышлению, распространяется и на такие примеры, которые выходят за пределы капельмейстерской инструментовки и принадлежат уже к инструментовке композиторской. Речь идет о случаях, когда композитор перерабатывал сочинение и производил замену тембра в соответствии с семантической необходимостью (тем самым тембру сообщается семантическая функция).

В творчестве И. С. Баха можно найти примеры изменения композитором инструментовки при использовании одной и той же музыки в разных сочинениях. Особенно примечательна в этом отношении «Рождественская оратория», включающая

пародии номеров из кантат композитора. В частности, исследователи неоднократно обращали внимание на арию альта № 4, являющуюся пародией на арию Геракла из кантаты BWV 213 «Геракл на распутье»; в этой арии Бах посредством изменения штрихов и добавления дублировки гобоя д’амур полностью меняет аффект с гнева на нежность⁷¹.

Другой пример – ария № 19 «Schlafe, mein Liebster», также заимствованная из 213-й кантаты (ария сопрано № 3). Сравним оба номера. Если в кантате ария звучит в тональности B-dur и инструментована одними лишь струнными (пример 3а), то в оратории Бах меняет тональность на G-dur и добавляет дублировки: с I скрипками в унисон играют два гобоя д’амур, со II скрипками и с альтами – I и II гобои да качча соответственно. Кроме того, Бах вводит в партитуру флейту, которая дублирует вокальную партию октавой выше (пример 3б):

Пример 3а

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
Wollust

Continuo

Пример 3б

Flauto traverso I

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II
Violino I

Oboe da caccia I
Violino II

Oboe da caccia II
Viola

Alto

Continuo

Очевидно, что перемена тональности на G-dur и введение деревянных духовых инструментов, в особенности – флейты, связаны здесь с рождественской пасторальной тематикой (лежащий в яслях Младенец Иисус и пришедшие поклониться Ему пастухи).

Продолжая сравнение с ролью тембра в эпоху романтизма, отметим, что в барочной музыке тембр иным – опосредованным – образом связан с фактурой. Он не мыслится как ее имманентное свойство, как присущая ей естественная «окраска», которая иной и быть не может, но привлекается к ней посредством лежащей вне музыки ассоциации, изменяясь вместе с аффектом, – то есть трактуется риторически⁷².

⁷¹ Насонов Р. Два взгляда на Младенца Христа (история Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха). Очерк второй: «Как мне принять Тебя?» // Научный вестник Московской консерватории. № 2, 2010. С. 62.

⁷² Сходство между тембровыми трансформациями темы в симфонической литературе эпохи романтизма и данным примером «риторической переинструментовки» у Баха ограничивается лишь использованием тембра как смыслообразующего средства. Показательное же различие состоит в степени связанности тембра с прочими элементами музыкального языка в том и другом случаях: у романтиков тембр – пластическая и/или красочная эманация образно-поэтической сущности темы (и всех изменений происходящий с ней), у

На фоне сказанного очевидно, что классическая эпоха знаменует подлинный поворот в инструментовке, при котором темброво-фактурная сторона становится «облигатной» фиксированной частью текста произведения. И в этом изменении положения инструментовки намечаются три аспекта – степень использования в ней индивидуального тембрового качества, а также соотношение инструментовки с фактурой и формой. Эти аспекты и отражают собственно то, как стабилизация инструментовки повлияла на композицию.

Инструментально-тембровое письмо у классиков органично связано с процессом сочинения. Известно апокрифическое письмо Моцарта, в котором автор письма рассказывает о рождении сочинений. Приведем здесь его фрагмент: «Когда я настоящему один и в хорошем настроении, например в карете во время путешествия или на прогулке после хорошего обеда – или ночью, когда я не могу уснуть, тут лучше всего, целыми потоками, приходят ко мне мысли. Откуда и как, этого я не знаю, да тут ничего от меня и не зависит. Те, что мне нравятся, я запоминаю и даже напеваю их про себя, – так по крайней мере говорили мне другие. Если же я удержал мысль, то вслед за тем ко мне является то одно, то другое относительно того, на что пригоден этот кусок, чтобы изготовить из него паштет согласно контрапункту, звучанию различных инструментов *et caetera, et caetera, et caetera*»⁷³. Данный текст, по словам А. В. Михайлова, описывает «внутреннее видение возникающего музыкального произведения как целого»⁷⁴ со всеми его деталями – в одновременности. Возможность такого целостного созерцания еще не

Баха же это «риторическая мантия», которая набрасывается на музыкальный материал, сообщая ему тот или иной аффект и вписывая в определенный образно-жанровый круг. Тембровые изменения в первом случае (романтическая трансформация) вызваны внутренним драматургическим замыслом произведения, поэтому так важно, что слушатель подсознательно сравнивает все происходящие по ходу звучания музыки тембровые изменения. А вот знать о том, что приведенные в качестве примера арии из «Рождественской оратории» имеют «языческое прошлое», и, соответственно, сопоставлять два их тембровых облика, слушатель вовсе не должен – ситуация, при которой он мог бы это сделать, совершенно не предполагается композитором; таким образом, переинструментовка в данном случае не относится к реальности художественного текста, но является лишь обстоятельством творческого контекста.

Исходя из этого, значение перемены тембра в описанных случаях оказывается различным. В романтической партитуре данный параметр включается в текст, и возникает *эффект тембровых различий*, осознаваемый на фоне *тематического тождества*. В баховской же партитуре определенные тембры несут *семантическую функцию в рамках данного конкретного произведения*, а факт переинструментовки остается за его границами. Именно этим доказывается, что сходство приема романтической и барочной переинструментовки – чисто внешнее, причины же – различны и коренятся в области логических связей тембра с прочими элементами музыкального языка: в изначальной, доставшейся от эпохи Ренессанса, «отрешенности» тембра от фактуры (барокко) и изначальной максимальной слитости с ней (XIX век).

⁷³ Цит. по: Михайлов А. Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц // Михайлов А. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 748. А. В. Михайлов, даже допуская то, что авторство письма не принадлежит Моцарту, доказывает несомненную его ценность именно как уникального источника, в котором в слово облечено практически непередаваемые явления творческого процесса.

⁷⁴ Там же.

написанного произведения свидетельствует о глубокой функциональной связи всех его элементов (включая, несомненно, и «звучание различных инструментов»), которое, следовательно, уже имело место в эту эпоху.

В этом отношении примечательна теория развития инструментовки Заслава и Шпитцера, демонстрирующих ее на примере изменения функции частей оркестрового состава⁷⁵. В эпоху ренессанса оркестр представлял собой несколько «отделённых ансамблей» («separately ensembles») – «хоров», которые составляли основу техники *variation per choro*. Во времена барокко оркестр уже представлял собой «вложенные ансамбли» («nested ensembles»), то есть трактовался как несколько ансамблей, где маленький (маленькие) был «вложен» в большой (группы *Soli* и *Tutti* в концерто гроссо). В классической оркестровке части оркестра уже нельзя назвать «ансамблями». Здесь уместнее применять слово «секции» («sections») – например, струнная или духовая секции. Оркестр становится более цельным, так что его части не могут существовать отдельно.

Состав и расположение оркестра. Способы дирижирования

Как уже было сказано, в качестве типичного для раннеклассического периода принято считать состав, включающий *струнные, два гобоя и две валторны*. Отдельной проблемой является вопрос о статусе в раннеклассическом оркестре группы *basso continuo* (см. ниже). В оркестр обычно входил фагот, а также мог входить в качестве *continuo* клавесин, однако в партитуре они отдельно не выписывались. Виолончели, контрабасы, фаготы и клавесин обычно вместе играли одну партию баса, но у виолончелей и фаготов время от времени могли быть фрагменты облигатной игры. В медленных частях симфоний гобоисты нередко меняли инструмент на флейту, но в финале непременно возвращался первоначальный состав. Одновременно гобои с флейтами обычно не играли. Дополнительно в оркестр могли вводиться трубы и литавры. К середине 70-х годов в составе оркестра постепенно утверждаются флейта и фагот как самостоятельные «облигатные» инструменты.

Однако, как уже было сказано выше, характерной чертой раннеклассического периода является вариативность состава оркестра от произведения к произведению, от части к части. Действительно, в это время, в отличие от следующего периода в истории оркестра, когда появилась потребность в стабильных составах в связи с возрастанием роли института публичного концерта, состав оркестра зачастую определялся имевшимися в

⁷⁵ Spitzer J., Zaslav N. The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004. P. 30-31.

распоряжении капельмейстера (как правило, совмещавшего в одном лице и амплуа композитора) исполнительскими возможностями. Так, в особых случаях оркестр мог быть расширен за счет увеличения числа струнных или даже удваивания духовых. И, наоборот, при более скромных возможностях оркестр мог быть сокращен: например, по два или даже одному музыканту на каждую из струнных партий. Любопытно, что разнообразие составов камерного оркестра отражалось и в формах бытования жанра симфонии. Так, камерные симфонии делились на три рода⁷⁶:

1) *струнные*, написанные для оркестра или ансамбля, включавшего только струнные смычковые инструменты;

2) *оркестровые*, в партитуры которых также входили и духовые инструменты;

3) *концертные*, включавшие виртуозные партии одного или нескольких солирующих инструментов⁷⁷.

Собственно ведущей силой раннеклассического, как впрочем и классического оркестра, являлась струнная группа, включавшая четыре партии – I и II скрипки, альты и виолончели с контрабасами. Однако реальное четырехголосие звучало нечасто. Обычным для раннеклассических партитур было трехголосие (альты в октаву дублировали партию виолончелей и контрабасов – т. н. трехоктавный бас) либо двухголосие (трехоктавный бас и унисон I и II скрипок). Не столь редким для партитур раннеклассического периода было отсутствие партии альтов как, например, во множестве ранних симфоний Саммартини⁷⁸. Количество инструментов внутри струнной группы естественно не было одинаковым в разных оркестрах.

Постоянными представителями деревянных духовых в раннеклассическом оркестре были гобои. Их строчка почти всегда присутствует в партитурах XVIII века.

Флейта – напротив – не столь частый гость в раннеклассических симфониях. Как уже было сказано выше, лишь иногда они вводились в медленных частях, замещая гобои. Оркестровый состав, включающий и флейты, и гобои стал нормативным только в 80-х годах.

Неоднозначно решается вопрос относительно места кларнетов в раннеклассическом оркестре. А. Карс указывает, что процесс постепенного проникновения кларнетов в

⁷⁶ Кириллина Л. Симфонии Й. Гайдна. Лекция для студентов историко-теоретического факультета МГК имени П. И. Чайковского. Рукопись.

⁷⁷ Отметим, что у Гайдна нет симфоний первого типа. Все его симфонии обязательно включают наряду со струнными и духовые инструменты.

⁷⁸ Эта традиция нашла отражение и в симфониях Гайдна. Так, в трио двух его менуэтов – 14_{III}, 55_{III} – партия альты отсутствует.

оркестровый состав начался вскоре после 1750 года⁷⁹. Однако процесс этот протекал довольно сложно. Собственно в оперный оркестр кларнеты проникли еще в начале XVIII столетия⁸⁰. Однако слишком индивидуальный тембр, непривычный, по сравнению с другими духовыми инструментами, которые уже издавна входили в камерный оркестр, стал препятствием для введения его в чисто оркестровую музыку. В середине столетия в своих симфониях кларнет начали использовать мангеймцы. Но надо заметить, что использование это было несистематическим. Кроме того, кларнеты, как правило, просто замещали отсутствовавшие партии гобоев и выполняли вспомогательные функции – заполнение гармонии, акцентирование. Если же гобои и кларнеты появлялись в сочинении одновременно, то гобои трактовались как инструменты, предназначенные для более подвижных партий. В последней четверти XVIII века кларнетовые партии были совершенно обычны, но, как замечает А. Карс, «ни в коем случае не всеобщи»⁸¹.

В раннеклассических партитурах помимо кларнетов встречается и другой заместитель гобоев – английский рожок. Инструмент, который в романтическую эпоху ценился прежде всего за свою тембровую уникальность, в середине XVIII века рассматривался только как тесситурная разновидность гобоя – альтовой гобой.

Среди деревянных духовых инструментов бесменным участником раннеклассического оркестра являлся фагот. В партитуре он занимал достаточно скромное место – отдельной строчки у него вообще не было; лишь время от времени в партитуре можно встретить облигатные фрагменты его партии. Количество фаготов также могло быть разным⁸².

Единственные постоянные представители медных духовых инструментов в раннеклассическом оркестре – валторны. Чаще всего их бывало две, но могло встретиться и четыре. Валторна была любима композиторами за ее мягкий и в то же время звучный тембр, который прекрасно подходил как для выполнения различных вспомогательных функций – педалей или акцентов, так и для соло – чаще всего кратких.

⁷⁹ Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. Под ред. М. Иванова-Борецкого, Н. Корндорфа. Предисл. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. С. 139.

⁸⁰ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 3. М.: Композитор, 2007. С. 229.

⁸¹ Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. Под ред. М. Иванова-Борецкого, Н. Корндорфа. Предисл. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. С. 149.

⁸² О количестве фаготов Ю. А. Фортунатов в своих лекциях замечал: «В зависимости от традиций страны, города их могло быть два (это обязательно) или четыре. Теоретики того времени (вроде Кванца) считали, что фаготы нужно удвоить и поэтому четыре фагота в оркестре – это очень даже правильно. А некоторые и вовсе считали необходимым посадить в оркестр шесть фаготов, чтобы бас был поосновательнее» [Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. Сост., расшифровка и примеч. Е. И. Гординой. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2004. С. 53].

В музыке, написанной для особых торжественных или праздничных случаев, использовались трубы с литаврами. Трубы и литавры мыслились в то время как единая группа, что являлось наследием еще ренессансной эпохи с ее принципами инструментовки на основе «хоров» инструментов; литавры составляли с трубами единый «хор», выполняя в нем роль баса⁸³, и употреблялись вместе ними даже при отсутствии специально написанных для них партий⁸⁴.

Отдельной проблемой раннеклассического оркестра является определение того, какую роль в его составе играл клавесин. Однозначно можно утверждать только то, что в этот период происходит постепенный отказ от использования *continuo* в оркестре. Вплоть до сегодняшнего дня *continuo* принято рассматривать как барочный рудимент, который в классическую эпоху постепенно изживается. Несмотря на общее движение в направлении отказа от клавесина в оркестре, *continuo* продолжает встречаться в оркестровой практике на протяжении всего XVIII столетия. При этом *continuo* сохраняется не только в театральном и церковном оркестрах. Рассчитывая на наличие *continuo*, писали свои симфонии и представители «мангеймской школы» И. Стамиц, А. Фильс, К. Каннабих. Л. Кириллина утверждает, что видеть в *continuo* лишь мешающий развитию нового пережиток эпохи барокко было бы ошибочно, так как его использование было необходимо. Ведь отказываясь от *continuo* надо было отказываться и от ряда сложившихся традиций, связанных с расположением музыкантов в оркестре, а также со способами руководства ими и местом в оркестре капельмейстера. Многие музыканты XVIII века видели в отказе от *continuo* общий упадок образованности в музыкальной среде⁸⁵.

В то же время эту эпоху действительно следует считать эпохой ухода *continuo* из музыкальной практики. Как замечает Л. Кириллина, цифровки, по сравнению с барочными, становятся гораздо проще. Роль *continuo* ограничивается только вспомогательными функциями – дополнением недостающих голосов гармонии, заполнением регистрового пространства, поддержкой *tutti*. С возрастанием роли каждой партии в струнной группе, а также партии духовых в оркестре, с развитием техники духовых педалей использование *continuo* оказывается излишним.

Количественный состав раннеклассического оркестра представляет отдельную проблему для исследователей. Принято считать, что оркестры от своего зарождения до

⁸³ Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVII века). М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1997. С. 232.

⁸⁴ Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. Под ред. М. Иванова-Борецкого, Н. Корндорфа. Предисл. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. С. 28.

⁸⁵ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 3. М.: Композитор, 2007. С. 228.

конца романтической эпохи неуклонно росли в размерах. Это утверждение представляется логичным, если рассматривать только крайние точки этого периода истории. В XVIII веке такая точка зрения не всегда подтверждается фактами. Наряду с небольшими ансамблями, едва превышавшими десять человек, существовали большие капеллы, в которых число музыкантов могло быть около ста. Состав оркестра, по словам Заслава, мог изменяться в связи «с экономической ситуацией, [...] размерами театра или зала, великодушия покровителей, местных традиций и предпочтений, политических изменений, и даже революции»⁸⁶. Качественное и количественное разнообразие составов в капеллах XVII-XVIII веков разных стран отражают таблицы, приведенные в Приложении 4. Безусловно, при больших размерах капеллы число музыкантов не следует отождествлять с размером оркестра при исполнении какого-либо конкретного сочинения. В исполнении симфоний могли участвовать не все имевшиеся в капелле оркестранты, при исполнении опер же, наоборот, обычно были задействованы все исполнительские силы.

Всё же в большинстве случаев размер оркестров по нынешним меркам довольно скромнен. В большинстве случаев он не превышал 30 человек. Понимая, что количество музыкантов не в последнюю очередь зависело от материальных возможностей того, на чьем содержании находилась капелла, всё же отметим, что в выборе небольшого состава можно усмотреть и определенный эстетический смысл. Он «заключался в оптимальном соотношении звуковой массы и ее качества: небольшой оркестр в камерном зале обеспечивал эффектное звучание *tutti*, но позволял и прослушивать всю фактуру, все сольные реплики инструментов и мельчайшие элементы фактуры»⁸⁷.

Отдельного рассмотрения заслуживают связанные друг с другом вопросы *звукового баланса инструментов и способов расположения музыкантов* в раннеклассическом оркестре. По словам Нила Заслава, причиной того, что «музыканты, покровители и критики времен Моцарта были одержимы оркестровым балансом, является тот факт, что симфонии обычно исполнялись с одной единственной репетиции. В отсутствие владеющих полицейской дубинкой дирижеров, контролирующих баланс каждого такта на репетициях и концертах, единственный способ достигнуть хорошего баланса состоял в том, чтобы рассчитать размер, состав, и расположение оркестров»⁸⁸.

Баланс звучностей, как между группами, так и внутри групп во многом зависел от сложившихся в той или иной местности традиций, а также от наличных исполнительских

⁸⁶ Zaslav N. Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception. Oxford: Clarendon Press, 1989. P. 450.

⁸⁷ Там же. С. 232.

⁸⁸ Zaslav N. Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception. Oxford: Clarendon Press, 1989. P. 456.

возможностей. Для капельмейстеров XVIII века проблематичными были и очень большие, и слишком маленькие капеллы. Если многочисленные нередко оркестры страдали от плохого ансамбля и нехватки ясности звучания, то в маленьких капеллах проблемой было соотношение духовых и струнных. О важности проблемы звукового баланса говорит уже то, что она получила теоретическое осмысление уже в самую классическую эпоху в работах И. Кванца, И. С. Петри, Ф. Галеацци, Х. К. Коха⁸⁹. Приведем некоторые примеры. В трактате известного немецкого флейтиста и композитора И. И. Кванца (1697-1773) «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» (*Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, 1752), содержащем богатый материал по музыкальной практике XVIII века, при шести или четырех скрипках рекомендуется использовать один альт, одну виолончель и один контрабас. Если же оркестр включал восемь скрипок, то Кванц допускал по два альты, виолончели и контрабаса, а также две флейты, два гобоя и два фагота, тогда при двенадцати скрипках было бы целесообразно использовать три альты, четыре виолончели, два контрабаса, четыре флейты, четыре гобоя, три фагота, два чембало и теорбу. В «Музыкальном словаре» Коха (1802) рекомендуется следующее соотношение струнных: 6-6-4-4-3⁹⁰.

Относительно *способов расположения оркестра* не существовало каких-либо строгих предписаний. О разнообразии способов рассадки можно судить по сохранившимся иконографическим источникам⁹¹. Все же некоторые типы рассадки были весьма распространены. Так, при исполнении оперы оркестр, как правило, находился перед сценой. Сами музыканты располагались двумя длинными линиями лицом друг к другу. Центр этих линий обычно составляли скрипки и альты, причем рядом с первыми партиями скрипок помещались и гобои. Валторны располагались только с одного края. Ряды струнных и духовых нередко с двух сторон замыкали инструменты группы *continuo* (с каждой стороны – клавесин, виолончель, контрабас и фагот).

При исполнении камерной музыки (например, симфоний) музыканты тоже располагались линейно напротив друг друга вдоль стен, а слушатели сидели в центре помещения между двух рядов музыкантов⁹².

⁸⁹ [Quantz J. J.] Johann Joahim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusik, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in derpraktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752/R. [XIV], 334, [19], [1], [26] S.; Petri J. S. Anleitung zur practischen Musik. Lauban: J. C. Wirthgen, 1767. 164 p.; Galeazzi F. Elementi teorico-practici di musica. Vol. I. Rome: Pilucchi Cracas, 1791. 286 p.; Koch H. C. Musikalishes Lexikon. Frankfurt am Main: Hermann, 1802. 1802 Cols.

⁹⁰ Koch H. C. Musikalishes Lexikon. Frankfurt am Main: Hermann, 1802. Cols. 235-36.

⁹¹ См. иллюстрацию 1 на с. 2.

⁹² Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 3. М.: Композитор, 2007. С. 236.

В оркестре XVIII века как таковой отдельной *фигуры дирижера* не предполагалось. оркестром по обыкновению управлял капельмейстер, который также и сам участвовал в исполнении, играя на клавесине (если он входил в группу *continuo*) или на скрипке. Практика управления оркестром из-за клавесина прежде всего была характерна для оперной и церковной музыки, в камерной музыке чаще капельмейстер руководил исполнением, играя партию I скрипки. В последние два десятилетия XVIII века в большинстве оркестров роль дирижера исполнял первый скрипач⁹³.

Два возможных амплуа дирижера – дирижер, сидящий за клавесином, и дирижер, исполняющий партию I скрипки – обусловили также бытовавшую практику *двойного дирижирования*, при котором один дирижер сидит за каким-либо клавишным инструментом, а другой дирижер (первый скрипач) реально руководит оркестром, указывая темпы исполнения. А. Карс приводит цитату из Словаря музыки Томаса Басби (Лондон, IV издание, 1813): «Использование партитуры необходимо в композиции. Дирижеру она также крайне необходима для того, чтобы он знал, следует ли каждый исполнитель своей *партии*, и для того, чтобы он мог сделать некоторые опущения на фортепиано или органе, у которого сидит. [...] Концертмейстер занимает наиболее важное положение в оркестре после дирижера. Это на него смотрят другие исполнители, ожидая указаний во время исполнения музыки, и от его чувства ритма, квалификации, суждений, а также от того внимания, с которым оркестранты следят за его движением, манерой и выражением, в огромной степени зависит своевременность и правильность игры, воздействие музыки»⁹⁴. В первом случае дирижер назван дирижером несколько по инерции. Скорее он словно бы выполняет функцию «музыкального инспектора», который следит за тем, чтобы все исполнялось верно, тогда как первый скрипач руководит исполнением, то есть, собственно, дирижирует.

Профессиональные требования к оркестровому музыканту XVIII века. Владение альтернативными инструментами

В XVIII веке распространенным явлением среди оркестровых музыкантов было владение альтернативными инструментами, которое допускало пересадку исполнителя с одной партии на другую. Подобная практика бытовала и ранее в различных областях Европы и была связана прежде всего с обычным для придворных оркестров весьма небольшим числом музыкантов, с нехваткой или отсутствием нужных инструментов.

⁹³ Spitzer J., Zaslav N. Orchestra // NGD, 2001. Vol. 18. P. 538.

⁹⁴ Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. Под ред. М. Иванова-Борецкого, Н. Корндорфа. Предисл. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. С. 139.

В зависимости от обстоятельств проблему преодоления ограничений, обусловленных маленьким составом, музыканты того времени решали по-разному. Однако решение ее часто не вызывало затруднений, поскольку для практики раннеклассической эпохи характерно отсутствие границы между камерным (недублированным) и оркестровым (дублированным) письмом⁹⁵. Многие сочинения можно было играть как полным составом – оркестром, так и редуцированным вплоть до камерного ансамбля (струнное трио, квартет). Всё зависело от сил капеллы. Вариативность состава была широко распространена вплоть до последних десятилетий XVIII века и воспринималась как норма – сами композиторы писали с расчетом на разные исполнительские возможности. К примеру, шесть трио-сонат Яна Стамица ор. 1 (1755) предназначались как для большого, так и для малого состава, что видно из названия: «6 трио-сонат на 3 концертирующих партии для исполнения втроем или всем оркестром» (*6 sonates à Trois parties concertantes qui sont faites pour Exécuter ou à trois, ou avec toute l'Orchestre*).

Другим примером может служить партитура двухактной оперы-буфф Гретри «Деревенские состязания» (1784), о которой пишет В. Березин⁹⁶. По словам исследователя, партитура будто бы специально написана так, чтобы можно было заменять один инструмент другим, или вообще обходиться без каких-либо инструментов. Деревянные духовые почти на всем протяжении дублируют скрипки или играют в унисон одну партию. Естественно, что наличие множества дублированных партий целесообразно с практической точки зрения – ограниченный состав капеллы не становился помехой исполнению сочинения.

В. Березин также отмечает еще один любопытный факт: оказывается, что «... такая же ситуация имела место и в антерпризных театрах русской провинции XIX века: при необходимости скрипку могли заменять флейтой, или наоборот, виолончель – фаготом и т. д.»⁹⁷. В западно-европейской музыкальной практике этот обычай исчез лишь в XIX веке параллельно с процессом утверждения стабильного состава классического оркестра.

В случае, если композитор не написал партий для духовых, а в капелле, к примеру, были гобоисты, то последние могли играть на своих инструментах скрипичные голоса в манере *colla parte*. Х. Беккер даже указывает на то, что обязательной основой обучения духовиков было умение импровизировать на основе скрипичной партии или же *нейтральной мелодической линии* подходящий к их инструменту голос⁹⁸.

⁹⁵ Becker H. Einleitung // Geschichte der Instrumentation / Das Musikwerk, Heft 24. Köln: Arno Volk, 1964. S. 20.

⁹⁶ Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 314-315.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Becker H. Einleitung // Geschichte der Instrumentation / Das Musikwerk, Heft 24. Köln: Arno Volk, 1964. S. 21.

Небольшое число музыкантов зачастую делало необходимым привлечение к участию в оркестрах дилетантов, музыкантов-любителей. Также еще жива была уходящая корнями в средневековые традиции городских пифаров (термин, предложенный М. А. Сапоновым в качестве перевода немецкого «*Stadtpfeifer*»)⁹⁹, которые могли приглашаться к исполнению сочинений в качестве дополнительных инструментальных сил. Состав капеллы мог дополняться и за счет других музыкантов из окрестных мест, например, за счет музыкантов, служивших при церкви.

Кроме того, нередко музыканты в оркестре были обязаны играть на нескольких инструментах (как это, собственно, и было в капелле Гайдна). Часто это были инструменты их одной группы. Например, скрипачи также могли выступать в качестве альтристов, среди духовиков гобоисты играли также на английском рожке и на флейте. Но иногда инструменты, которыми владел оркестрант, принадлежали к разным типам. Так, в начале XVIII века нередко дополнительным инструментом у скрипачей была валторна (примеры этому можно найти в музыкальной практике того времени таких городов, как Гамбург, Карлсруэ, Зальцбург, Кёльн и др.)¹⁰⁰. Возможно, умение одного музыканта играть на инструментах, принадлежащим разным в отношении количественного состава группам было более полезным, так как сокращение более многочисленной группы было незаметнее. Х. Беккер приводит один факт из истории, свидетельствующий о совмещении различной специализации музыкантов в оркестрах XVIII века. Например, в придворной капелле Дурлаха в 1747 году принятый на работу скрипач должен был играть на валторне до тех пор, пока не будет заключен контракт с исполнителем на данном инструменте. А в капелле кёльнского собора около 1750 г. почти на всех духовых (гобое, кларнете, валторне, фаготе, серпенте, трубе) в качестве альтернативных инструментов играли струнники, отчего естественно сокращался состав струнных¹⁰¹.

Примечательно сохранившееся свидетельство о практике использования альтернативных инструментов в оркестре Пуплиньера. Датированный 1763 годом список инструменталистов, входивших в оркестр, включает двух музыкантов, которые значились в качестве исполнителей на двух разных инструментах: некий Луи (Louis) на контрабасе или валторне, а Шенкер (Schencker), указанный в списке в качестве арфиста и валторниста, кроме того, был видным композитором капеллы¹⁰².

⁹⁹ Сапонов М. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. С. 120.

¹⁰⁰ Becker H. Einleitung // Geschichte der Instrumentation / Das Musikwerk, Heft 24. Köln: Arno Volk, 1964. S. 21.

¹⁰¹ Ibid. S. 21–22.

¹⁰² Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 139.

В капелле Гайдна случаи совмещения функций скрипача и валторниста одним исполнителем встречаются неоднократно (см. ниже).

4. Оркестры, с которыми работал Гайдн с 1757 по 1774 годы

Оркестр морциновского периода

С 1757 по 1760 год Гайдн был директором музыки при дворе графа Фердинанда Максимилиана Франца Морцина (1693-1763). Граф, будучи, по словам Диса, страстным любителем музыки, вместе со своим сыном Карлом Йозефом Францем (1717-1783), содержал капеллу, состоящую из бессемейных музыкантов¹⁰³. На протяжении летнего сезона граф со своим двором пребывал в Вене, зимой – в Лукавце, возле Пльзеня в Богемии.

Никаких документов, содержащих сведения о капелле Морцина, не сохранилось, поэтому какие-либо выводы о её составе можно делать только по косвенным источникам. В первую очередь, такими источниками должны служить партитуры симфоний, написанных в тот период. Однако здесь же возникает проблема при определении того, какие из симфоний были написаны для капеллы Морцина. Факт, что Гайдн писал симфонии ещё до начала работы при дворе князя Эстергази в 1761 году, не может быть оспорен, так как это подтверждают сохранившиеся источники 1-й и 37-й симфоний, относящихся к 50-м годам. Но ни одна из тех симфоний, которые музыковеды относят к до-эстергазиевскому периоду, не дошла до нас в виде автографа.

Гризингер – современник Гайдна и его первый биограф – утверждает, что первая симфония была сочинена на службе у Морцина. Если принять это утверждение, то можно сделать вывод, что и остальные симфонии, которые по определенным признакам можно было бы отнести ко времени до Эстергази, также должны были быть сочинены для Морцина.

К доэстергазиевским опусам, помимо упомянутых выше симфоний № 1 и 37 также относят ряд других (№№ 2, 4, 5, 10, 11, 17, 19, 20, 25, 27, 32 и 107), часть которых представлена ранними, достоверными рукописными копиями из подгруппы так называемых «Фюрнбергских» источников¹⁰⁴.

¹⁰³ *Landon H.C.R.* Haydn: Chronicle and Works. 5 vols. Vol. I: Haydn: the Early Years 1732–1765 (1980). London: Thames and Hudson, 1980. P. 235.

¹⁰⁴ Фюрнбергская коллекция (обнаружена в конце 50-х годов XX века) – собрание отличающихся высоким качеством рукописных копий, возникших, вероятно, в 1760-м или в начале 1760-х годов. В состав коллекции входят и рукописи симфоний № 1 и № 37, что служит основанием атрибутировать все сочинения коллекции – симфонии, дивертисменты, струнные квартеты, трио – как наиболее ранние сочинения Гайдна. Документальных сведений о причине возникновения этой нотной коллекции нет. Тем не менее Роббинс Лэндон, который, собственно, первым обнаружил фюрнбергские копии, попытался на основе косвенных данных восстановить историю их появления [*Ibid.* P. 239-241]. По его мнению, возникновение рукописного

Собственно сочетание однородных источников и некоторых общих стилистических черт (например, отсутствие солирующих партий, ограничение состава типичным раннеклассическим) позволяет предполагать и общее происхождение этих симфоний. Поэтому, наиболее вероятным кажется, что если не все, то во всяком случае большая часть из них были сочинены для капеллы Морцина.

Служба у Морцина следовала за периодом покровительства барона Карла Йозефа Фюрнберга. Для Фюрнберга Гайдн сочинил свои первые камерные произведения, в том числе струнные квартеты. Для оркестра же Гайдн пока не писал, так как, видимо, в его распоряжении не было соответствующих исполнительских сил.

По всей видимости, Гайдн действительно приступил к службе у Морцина и сочинил свои самые ранние сочинения для оркестра в 1757 году, а его первой симфонией была, вероятнее всего та, которую все и знают как № 1 (D-dur).

Итак, о размере и составе ансамбля Морцина, если взглянуть на партитуры перечисленных симфоний, можно сказать, что, начиная с первой симфонии, Гайдн писал для традиционного раннеклассического состава, включавшего помимо струнных только два гобоя, две валторны, и, по-видимому, фагот, который удваивал бас. Кроме того, в одном случае – в симфонии № 32, имеющей праздничный характер – есть партии труб и литавр¹⁰⁵. Такое редкое использование труб и литавр неудивительно, ведь эти инструменты не принадлежали к типичному составу оркестра, однако, в определенных праздничных или торжественных случаях, для которых обычно и писались праздничные до-мажорные симфонии, они были если не обязательными, то весьма желательными. Скорее всего, трубачи и литаврист не входили в морциновскую капеллу, но приглашались со стороны.

собрания хронологически совпадает с моментом, когда была распущена капелла графа Морцина. Вероятно, в результате роспуска оркестра осталось большое число оркестровых партий, которые теперь не использовались. Поэтому Гайдн приблизительно в 1761 году убедил графа продать партии старшему сыну своего бывшего покровителя барона фон Фюрнберга – подполковнику Йозефу фон Фюрнбергу, по имени которого она и получила свое название.

Состав фюрнбергской коллекции представлен в таблице в Приложении 5.

Как видно, из таблицы, в состав фюрнбергской коллекции входили гайдновские симфонии № 1, 2, 3, 4, 5, 10, 11, 15, 18, 27, 32, 33, 37 и 107. Принадлежность к этому собранию позволяет практически с полной уверенностью утверждать, что все эти симфонии были написаны не позднее начала 1760-х годов, хотя дата *ante quem* может быть обозначена гораздо позднее. По меньшей мере из коллекции утеряны четыре рукописные копии симфоний.

По вторичным исследователя факторам добавили к списку ранних симфоний, имеющихся в этом собрании, также симфонии № 17, 19, 20, 25.

¹⁰⁵ *Gerlach S., Scheideler U. Vorwort. Kritischer Bericht // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 1: Sinfonien um 1757-1760/61. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1998. S. XI.* Считалось (см., например, партитуры издания Ph), что трубы с литаврами также входили в состав других до-мажорных симфоний – № 37, 20, однако отсутствие достоверных источников их партий не подтверждает такую точку зрения.

Также можно выдвинуть предположение относительно количества струнных инструментов. Лэндон, рассматривая вопрос размера и состава капеллы Морцина, пишет: «Это был первый оркестр, для которого Гайдн писал чисто инструментальные сочинения крупных масштабов [...] К сожалению, не сохранились никакие списки и никакие детали, кроме подлинных рукописей оркестровых партий, среди которых партии I, II скрипок и Basso были дублированы, что дает право говорить по крайней мере о трех (или четырех) I скрипках, трех (или четырех) II скрипках и двух пультов басовой секции, возможно, фаготе, виолончели и контрабасе»¹⁰⁶. Если исходить из предположения, что скромный морциновский оркестр не должен был превосходить оркестр Эстергази (о составе последнего – ниже), то можно сказать, что количество струнных у Морцина было не больше, чем 3-3-1-1-1.

Капелла князя Эстергази

В отличие от ситуации с оркестром Морцина, где не сохранилось никаких документов, сведения о капелле Эстергази достаточно широко представлены в различных источниках (трудовые договоры, платежные ведомости)¹⁰⁷. Гайдн официально приступил к должности заместителя капельмейстера 1 мая 1761 года. На тот момент ансамбль состоял из 14 человек, включая самого Гайдна (в 1763 – из 16): из них примерно половина (6 или 7 исполнителей) играли на скрипке или альте¹⁰⁸, остальные были заняты в других партиях.

Приблизительно одновременно с тем, как Гайдн приступил к исполнению своих обязанностей – между 1 апреля и 1 июня – на службу было принято несколько новых музыкантов, а некоторые другие – уволены. Таким образом, состав капеллы князя не только увеличился, но и значительно обновился. Нельзя однозначно сказать, участвовал ли сам Гайдн в организации нового состава капеллы, но допустить вероятность его косвенной причастности к набору музыкантов капеллы кажется весьма вероятным, ведь будучи заместителем капельмейстера, он уже упоминается в трудовых соглашениях принятых на работу музыкантов 1 апреля¹⁰⁹.

Среди музыкантов, служивших у Эстергази, следует различать музыкантов хора (*Die Chormusiker*) и собственно камерных музыкантов (*Die Kammermusiker*). И та, и другая группа включала как певцов, так и инструменталистов, но обязанности каждой из них

¹⁰⁶ *Landon H.C.R.* Haydn: Chronicle and Works. 5 vols. Vol. I: Haydn: the Early Years 1732–1765 (1980). London: Thames and Hudson, 1980. P. 237.

¹⁰⁷ *Gerlach S.* Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774 // *Haydn-Studien*, Bd. IV, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1976. S. 36.

¹⁰⁸ Количество скрипок и альтов колебалось в зависимости от необходимости занять струнников игрой на альтернативных инструментах, в частности, духовых.

¹⁰⁹ *Ibid.* S. 35.

довольно сильно разнились. Но если хоровые музыканты были заняты только церковной службой в Эйзенштадте, где вплоть до своей смерти действовал главный капельмейстер Грегор Йозеф Вернер (умер 3 марта 1766), то камерные музыканты составляли собственно капеллу князя, которой руководил Гайдн. В обязанности камерных музыкантов входило служить в тех местах, где в данный момент находился двор князя. Так, они должны были играть в Вене или в других владениях – Эйзенштадте (резиденция в 60 километрах от Вены), Киттзее, Орте, Прессбурге или, собственно, во дворце Эстергазы, который с 1769 стал регулярной летней резиденцией князя. В присутствии князя музыканты капеллы должны были музицировать так долго, как того пожелает князь. Кроме того, если камерные музыканты находились в Эйзенштадте, то они должны были присоединяться к хоровым музыкантам.

У исполнителей на духовых инструментах были и дополнительные обязанности. Они составляли отдельную банду или «Feldharmonie» (в состав входили 2 гобоя, 2 валторны и 2 фагота), которые должны были играть на открытом воздухе и за княжеской трапезой в особо торжественных случаях в Эйзенштадте, Киттзее или других местах¹¹⁰.

Сегодня уже невозможно составить себе точное представление о репертуаре капеллы князя. Однако если судить по творчеству самого Гайдна, то становится очевидным, что музыканты капеллы исполняли не только камерную – в нашем понимании – музыку (квартеты и т. п.), но и жанры, связанные с оркестром: симфонии, концерты, а также театральные произведения, поздравительные кантаты.

Перечень всех музыкантов, которые служили в капелле Эстергазы в период между июнем 1761 и концом 1774 года, основанный на таблице, составленной Соней Герлах¹¹¹, представлен в Приложении 6. В этот список не включены певцы, за исключением тех, которые также играли в оркестре на каком-либо инструменте.

Сразу дадим некоторые указания к таблице:

- имя музыканта дано вместе с указанием определенного инструмента в соответствии с тем, как оно фигурировало в ежемесячных и ежегодных платежных ведомостях на выдачу зарплаты и соответствующих счетах
- альтернативные инструменты, которыми владел музыкант, указаны после его имени
- отсутствие в соответствующем разделе таблицы даты увольнения музыканта означает, что этот музыкант в конце 1774 ещё продолжал работать в капелле.

¹¹⁰ Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 104.

¹¹¹ Gerlach S. Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774 // Haydn-Studien, Bd. IV, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1976. S. 37-41.

Как видно из таблицы, количество инструменталистов капеллы Эстергази с 1761 по 1774 год в среднем колебалось от 14 до 17 человек. Если в начале состав стабильно был представлен 14-ю музыкантами, то, уже начиная с 1763 года, постоянным числом участников становится 16 человек.

Непременными инструментами, занятыми в оркестре, были 2 гобоя, 2 валторны, струнные (3-3-1-1-1; указано среднее число на партию), а также фагот, удваивавший басовый голос. Поскольку некоторые из участников капеллы владели не одним инструментом, Гайдн имел возможность писать для разнообразных составов, включавших инструменты, не входившие в «стандартный» раннеклассический состав – таких, как флейта (одна, а иногда – две, как в симфонии № 9) или английский рожок (симфония № 22).

Подчеркнем, что для гайдновской капеллы весьма характерна не только практика использования альтернативных инструментов из одной группы (гобой и английский рожок), но и из совершенно различных групп. Так, пять из девяти валторнистов, игравших в разное время в капелле с 1761 по 1774 год (Карл Франц, Йозеф Дицль, Иоганн Май, Йозеф Олива и Франц Пауэр) играли также на скрипке. Фаготисты Швенда и Ширингер играли и на контрабасе, родственном фаготу если не конструкцией, то функцией в оркестре. Ширингер также играл на флейте. Если судить по таблице, уметь играть на трех разных инструментах, считалось практически нормой в капелле Гайдна (Иоганн Георг Капффер, Иоганн Михаэль Капффер – гобой, английский рожок и, вероятно, флейта; Каспар Пекциваль – фагот, альт и литавры; упоминавшийся выше Карл Франц – помимо валторны и скрипки, также владел игрой на баритоне).

Такое положение вещей скорее всего свидетельствует о том, что дополнение исполнительских сил капеллы со стороны, если и происходило, то было редчайшим, исключительным случаем. В большинстве случаев капельмейстер Гайдн обходился теми средствами, которые были в его распоряжении. Действительно, если сравнить указанную выше таблицу музыкантов с составом написанных в это же время оркестровых и крупных вокальных произведений Гайдна, то можно увидеть, что эти произведения могли быть исполнены обычно без привлечения какой-либо помощи со стороны.

Соня Герлах указывает на то, что существовала возможность участия в капелле и музыкантов хора¹¹². Например, ею установлено, что хоровые музыканты Франц Нигст (бывший одновременно еще и казначеем) и бас Мельхиор Грислер также служили в качестве скрипачей (правда, только в качестве рипиенистов) до конца 1768 года.

¹¹² Gerlach S. Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774 // Haydn-Studien, Bd. IV, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1976. S. 42. Напомним, что под «музыкантами хора» имеются в виду не собственно певцы, но музыканты церковной капеллы (см. выше).

Таковы возможные дополнительные силы, которые Гайдн мог привлекать для своей капеллы. Все же о регулярной помощи со стороны музыкантов хора, вероятно, говорить нельзя, ведь капелла камерной музыки далеко не всегда не играла в Эйзенштадте, а к концу 1760-х годов, когда основной резиденцией князя стала Эстергаза (в то время как церковные музыканты, напомним, всегда были прикреплены к Эйзенштадту), эти случаи становились все реже.

Отдельную проблему для исследователей и исполнителей составляет вопрос количества в капелле альтов. В списках (как это видно из таблицы) до 1766 года вообще не значится ни одного альтиста. Наличие в капелле альтиста документированно подтверждается лишь после этой даты, когда на службу был принят обозначенный в документах как альтист Йозеф Пуркштайнер. Такое положение вещей связано, вероятно, с тем, что обозначение музыканта в трудовом договоре в качестве альтиста предполагало меньший размер жалованья, чем его же оформление в качестве скрипача. Все же наличие в партитурах обязательной партии альта говорит нам о том, что альтист в капелле Гайдна непременно был. Очевидно, на альте играл кто-то из музыкантов, указанных в качестве скрипачей. Вероятно, им мог быть Франц Гарнье, так как дата его увольнения (февраль 1766 года) совпадает с началом службы упомянутого выше альтиста капеллы Йозефа Пуркштайнера (начал служить с 15. 2. 1766). С 1768 года на альте также мог играть певец-бас Кристиан Шпехт, а с 1771 – и упоминавшийся выше фаготист и литаврист Каспар Пекдиваль). Таким образом, до 1768 года необходимо предположить, что в капелле партию альта исполнял только один музыкант. Действительно, при общем числе музыкантов (примерно шесть человек), обозначенных до 1768 года в качестве скрипачей, весьма маловероятным кажется, что партия альта поручалась двум исполнителям. Такое предположение может оказаться верным, только начиная с 1769 года, когда капелла включала 8 скрипачей и альтистов (в совокупности).

Говорить о том, какие скрипачи обычно исполняли партию первой скрипки, а какие – партию второй, с некоторой уверенностью можно только в отношении нескольких музыкантов капеллы. Сам Гайдн и Луиджи Томазини играли партии I скрипок. Франц Нигст скорее всего играл партию вторых скрипок, так как именно в таком качестве он упоминается в одном из заявлений Гайдна к князю¹¹³. Вероятно, партию вторых исполнял и Карл Франц, по совместительству валторнист.

Среди перечисленных валторнистов необходимо выделить основных: непременно I валторнистом до 1765 года был Иоганн Кноблаух, а после него – Йозеф Дицль, II –

¹¹³ Ibid.

Тадеуш Штайнмюллер. Они также постоянно играли в составе «гармонической музыки»¹¹⁴.

Отдельного рассмотрения заслуживает вопрос о наличии в капелле музыкантов, играющих на трубах и литаврах. Судя по всему к нормальному составу капеллы эти инструменты не принадлежали. Такие вокальные сочинения, как *Missa Cellensis* (1766) и кантата *Applausus* (1768), состав оркестра которых предполагает наличие труб и литавр, не были сочинены для княжеского двора¹¹⁵. Еще одно сочинение, включающее наряду со струнными и *continuo* традиционные трубы и литавры, но на этот раз, видимо, предназначенное для исполнения в Эстергазе – *Te Deum* (до 1765). Поводом к написанию, видимо, послужила свадьба сына князя в январе 1763 года, и поэтому можно говорить о том, что это сочинение написано с расчетом на капеллу Эстергази. Однако для такого торжественного случая вполне возможно было пригласить трубачей из других мест, а партию литавр мог сыграть музыкант церковного хора Адам Штурм (в камерной капелле он не играл)¹¹⁶.

Такая картина свидетельствует о том, что в период с 1761 по 1773 годы Гайдн, по-видимому, не писал сочинений, требовавших участия труб и литавр для исполнения при дворе Эстергази (кроме *Te Deum*). Это подтверждает и тот факт, что большинство партий партии труб и литавр многих до-мажорных симфоний не представлены в источниках и, скорее всего, присочинены позже (например, в симфониях № 38, 41, 48)¹¹⁷. Если же партии представлены достоверными ранними источниками, то это, вероятно, свидетельствует об их до-эстергазиевском происхождении (симфония № 32).

Чрезвычайно примечательными являются партитуры таких сценических произведений Гайдна, как «Обманутая неверность» и «Филемон и Бавкида», которые были написаны для торжеств в честь приезда императрицы Марии Терезии в 1773 году в Эстергазу¹¹⁸. В этих партитурах Гайдн использует литавры в сочетании с валторнами in C-

¹¹⁴ В 1761 году «гармоническую музыку» составляли два гобоиста – Иоганн Георг Капфер и Иоганн Михаэль Капфер, два фаготиста – Иоганн Георг Швенда и Иоганн Хинтербергер, и два валторниста – Иоганн Кноблаух и Тадеуш Штайнмюллер [Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С.105].

¹¹⁵ *Becker-Glauch I., Wiens H. Vorwort // Joseph Haydn Werke. Reihe XXVII. Bd. 2: Applausus. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1969. S. VII.*

¹¹⁶ *Gerlach S. Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774 // Haydn-Studien, Bd. IV, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1976. S. 43.*

¹¹⁷ Судя по партитурам Ph, Лэндон – редактор данного издания – еще придерживался мнения необходимости использования труб и литавр в перечисленных симфониях. Но сегодня исследователи придерживаются иного мнения (об этом – см. в разделе «Валторна в оркестре Гайдна»).

¹¹⁸ *Gerlach S. Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774 // Haydn-Studien, Bd. IV, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1976. S. 44.*

alto вместо труб. Это весьма примечательно. Напомним, что использование литавр без труб было практически невыполнимо для этого времени¹¹⁹. Но Гайдн использует вместо труб высокие валторны и тем самым решает две проблемы – обязательность включения в торжественное произведение партии высоких медных духовых и литавр, замещая трубы близкими им по звучанию высокими валторнами in C, и одновременно делает возможным исполнение сочинения без привлечения помощи со стороны, ведь валторнисты в капелле, и, как мы увидим в дальнейшем по его партитурам, были весьма виртуозными, а в качестве литавриста мог выступить Каспар Пекциваль, поступивший на службу в 1773 году.

Лишь в 1774 году в до-мажорной симфонии № 56 Гайдн дополнительно к валторнам использует трубы с литаврами. Исследователи предполагают, что в качестве исполнителей партий труб могли быть приглашены городские трубачи Эйзенштадта («Stadt Thurner Meister»)¹²⁰. Здесь принимается в расчет то, что один из музыкантов «Stadt Thurner Meister», стал впоследствии получать жалованье как член капеллы (в качестве скрипача). Во-первых, это свидетельствует, пусть и ретроспективно, о связи городских музыкантов Эйзенштадта с капеллой князя. Во-вторых, возможно, именно с приходом в капеллу, пускай и в роли скрипача, музыканта из числа эйзенштадтских городских трубачей, было связано возрастание интереса Гайдна сочинению музыки с участием труб и литавр, которое начинается с 1774 года.

Как следует из таблицы, в капелле Эстергази не было клавесиниста, кроме самого Гайдна, который и играл *continuo* при исполнении опер, кантат (о наличии *continuo* в симфониях – ниже).

Учитывая все вышесказанное, а также составы партитур симфоний, написанных с расчетом на силы капеллы Эстергази, можно сделать вывод, что оркестровые произведения Гайдна в период с 1761 по 1774 год исполнялись обычно камерным по сегодняшним представлениям составом, как правило, включавшим:

2-3 первые скрипки

2-3 вторые скрипки

1-2 альты

три инструмента (виолончель, контрабас и фагот) в партии баса

2 гобоя (могли замещаться 2-мя английскими рожками или 2-мя флейтами)

¹¹⁹ Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунанове. Сост., расшифровка и примеч. Е. И. Гординой. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2004. С. 53.

¹²⁰ Gerlach S. Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774 // Haydn-Studien, Bd. IV, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1976. S. 44.

- 1 флейту (дополнительно к гобоям с 1767 года)
- 2-й фагот (дополнительно к 1-му с 1770-х годов)
- 2 валторны (в ряде случаев – четыре)

Подводя итог описанию оркестров Гайдна, заметим, что тогда в гораздо большей степени, чем сегодня, оркестровый состав зависел от профессиональных возможностей конкретных музыкантов. Состав оркестра ранних гайдновских симфоний – это не заданный набор тембровых групп (духовые, струнные) и не абстрактное количество входящих в него партий, но подвижный коллектив, особенности которого открываются только лишь по ту сторону партитурного текста.

5. Инструментарий оркестра ранних симфоний Гайдна

Общая характеристика

Перечислим все инструменты, которые композитор использовал в оркестре своих симфоний.

Струнные инструменты:	Духовые инструменты:	Ударные инструменты:
скрипка	флейта	<i>литавры</i>
альт	гобой	
виолончель	<i>английский рожок</i> ¹²¹	
контрабас	фагот	
	валторна	
	<i>труба</i>	

Как видно из данного перечисления, а также как показывают наши наблюдения, в характере выбора и манере использования технических возможностей инструментария Гайдн не стремился к новшествам, которые буквально захватили многих музыкантов второй половины XVIII века. Его инструментарий традиционен для раннеклассической эпохи. Мы не найдем здесь кларнета, который, как известно, стал появляться в симфониях еще у мангеймцев. Только в одной симфонии используются два английских рожка (№ 22), и не более, чем в пяти – трубы и литавры (см. приложение 7). Конструкция инструментов, на которых играли музыканты капеллы Эстергази, была типичной для середины столетия. После краткой характеристики основного инструментария, мы позволим себе более подробно остановиться на двух инструментах его оркестра, которые вызывают особые вопросы, – валторне и контрабасе.

На следующей таблице показаны результаты нашего наблюдения над диапазонами инструментов в ранних симфониях.

¹²¹ Курсивом выделены инструменты, примеры использования которых в ранних симфониях редки или вовсе единичны.

Таблица 2. Диапазоны партий в ранних симфониях

Oboe	$c^1 - d^3 (e^3)$
Corno (по написанию)	$(G) g - g^2 (f^3)$
Corno inglese	$f - f^2$
Clarino (по написанию)	$(g) c^1 - g^2 (c^3)$
Flauto	$d^1 - g^3$
Fagotto	$(C) - g^1$
Violino I	$g - d^3 (a^3)$
Violino II	$g - d^3 (e^3)$
Viola	$c - e^2 (fis^3)$
Basso	$C - e^1 (g^3)$ [Violoncello solo: $G - e^2$ Violone solo: $G - h^1$]

Комментарии к этим наблюдениям будут даны ниже отдельно по каждой группе.

Струнные смычковые инструменты. В резиденции князей Эстергази в Эйзенштадте сохранились некоторые инструменты, которые, вероятно, использовались и в гайдновской капелле. Согласно сведениям из музея Гайдна в Эйзенштадте в начале XIX столетия в инвентаризационной ведомости числились инструменты Страдивари, Амати, Штайнера, Лиоба. Очевидно, сохранившиеся в Эйзенштадте инструменты были уже в слишком плохом состоянии и потому не могли быть проданы.

Описывая инструментарий XVIII столетия, А. Карс пишет, что «старые струнные инструменты не могли уже быть сами по себе улучшены, но они все же приспособлялись к потребностям растущей техники»¹²².

Действительно, среди группы струнных к этому времени уже почти все инструменты получили близкую современной форму. Все же от сегодняшних инструментов их отличают некоторые важные детали. Струны на всех инструментах были жильные. Кроме того, они были не так туго стянуты, как струны современных инструментов. Все это влияло на характер звучания. Отличалась и конструкция смычка. По мнению Нила Заслава, одним из самых проблематичных вопросов инструментария XVIII века является конструкция смычка: «Поскольку старинные смычки очень редко имели указания марки производителя, датировку и никогда не маркированы относительно инструментов, для которых они были предназначены, оказывается крайне трудно идентифицировать их должным образом [...]»¹²³. Однозначно можно говорить только то, что близкий современному легкий туртовский смычок был изобретен только в конце XVIII столетия, и, следовательно,

¹²² Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. Под ред. М. Иванова-Борецкого, Н. Корндорфа. Предисл. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. С. 152.

¹²³ Zaslav N. Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception. Oxford: Clarendon Press, 1989. P. 470.

смычок времени ранних симфоний Гайдна скорее был ближе более тяжелому смычку итальянской традиции, идущей от Корелли и Тартини.

В целом при использовании струнных для Гайдна были важны точность и изящество. Диапазоны оркестрового использования инструментов предельно удобны (скрипка редко поднимается выше третьей позиции), штрихи разнообразны, возможна игра как смычком, так и *pizzicato* (например, симфония 57/II).

Духовые инструменты. Усовершенствование в конструкции деревянных духовых инструментов в течение второй половины XVIII века, главным образом, заключалось в прибавлении новых отверстий и клапанов, позволяющих играть все звуки хроматической гаммы¹²⁴.

Флейта в ранних симфониях Гайдна – всегда поперечная. Однако она значительно отличается от современных оркестровых флейт по конструкции и значительно уступает им по силе звука и виртуозным возможностям. Трубка флейты была не цилиндрической, а конической, что делало ее звук более прозрачным и тонким. Л. Кириллина так характеризует отношение композиторов классической эпохи к тембру флейты: «...ее тихий голос обладал особой прелестью, и композиторы относились к нему бережно и внимательно, не используя флейту всуе и не поручая ей откровенно служебных функций (поэтому раннеклассические симфонии нередко вообще обходятся без флейт). Там, где солировала флейта, другим инструментам надлежало уменьшить звучность, иначе они могли бы просто ее заглушить»¹²⁵.

Гобой второй половины XVIII столетия также весьма отличался от современного. В нем было меньше клапанов, нижняя граница диапазона ограничивалась звуком c^1 . Гобои в партитурах Гайдна чрезвычайно активны. Их диапазон охватывает чуть более двух октав (от c^1 до d^3), но все же основную область рабочего регистра составляет середина и верх (исключая звуки выше a^2) указанного диапазона¹²⁶.

Английский рожок – альтернативный гобой в строе F. Появление английского рожка обычно относят к концу 1720-х годов (как комбинации барочных гобоя да качча и гобоя д'амур). До 1790-х инструмент сохранял изогнутую форму, как у гобоя да качча. Гайдн располагал в капелле двумя английскими рожками, однако не слишком часто вводил их в партитуры (как уже было сказано, среди симфоний только в одной они замещают пару гобоев)¹²⁷.

¹²⁴ Там же. С. 143.

¹²⁵ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 3М.: Композитор, 2007. С. 282-283.

¹²⁶ Пример 131 (приведен в IV главе работы) характеризует рабочий регистр гобоя.

¹²⁷ Примечательно, что во 2-й редакции он заменил их на обычные гобои, видимо, предполагая, что при исполнении другим оркестром наличие партий английских рожков могло бы составить определенную проблему. (Там же. С. 286).

Фагот уже в конце XVIII века он имел почти современный диапазон ($B_1 - fis^1$), хотя как и другие деревянные духовые, по сравнению с современным инструментом обладал меньшим количеством клапаном¹²⁸. Примечательно, что фагот в оркестре Гайдна, пусть и как участник басовой группы – единственный духовой инструмент, который, видимо, предполагался во всех партитурах без исключения¹²⁹.

Представителями *медных духовых инструментов* в оркестре Гайдна были натуральные валторны и трубы.

Медные духовые, как известно, не образовывали еще самостоятельную группу. Как правило, обязательным инструментом в партитурах была валторна, дополнительным могла быть труба (валторне будет посвящен отдельный очерк.)

Особенности использования *натуральной трубы* в ранних партитурах Гайдна прежде всего связаны с тем, что она играла только в динамике forte и, кроме того, могла извлекать весьма ограниченное число звуков. Заметим, что композитор вводит в состав оркестра трубы только в до-мажорных симфониях. В партитурах Гайдн по старой традиции обозначает трубу словом «Clarino». Однако данные партии труб не имеют ничего общего с виртуозной техникой игрой по высоким обертонам.

В приведенном ниже примере представлен весь звукоряд труб, используемый в ранних симфониях Гайдна.



Партии в основном ограничивались 4, 5, 6, 8, 10 и 12 обертонами. Остальные обертоны встречаются, но случаи эти единичны. Так 16-й обертон встречается 1 раз в I части симфонии № 32 (т. 154), 3-й обертон – в финале симфонии № 56 (главная тема). Примечательно применение двух вариантов 11-го обертона в менуэте симфонии № 33 (см. пример 4 – т. 2 и 9). Различные варианты 11-го обертона также несколько раз встречаются и в симфонии 56. Обертоны, лежащие между 12-м и 16-м, используются один раз – в I части симфонии № 33 (т. 29 и 31 – пример 5).

Пример 4. Симфония 33_{дц}: т. 1-10

¹²⁸ Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 36.

¹²⁹ Гобои, видимо, отсутствуют в симфонии № 37, валторны – в № 27, остальные духовые в ранних партитурах и не являлись непременными участниками.

2 Ob. *a 2*
 2 Cor. in C [basso]
 2 Clarini in C
 Timpani in C-G
 V-no I
 V-no II
 V-la
 Basso

Пример 5. Симфония 33/1: т. 28-31

(28)
 2 Ob.
 2 Cor. in C [basso]
 2 Clarini in C
 Timpani in C-G
 V-no I
 V-no II
 V-la
 Basso

Литавры. Гайдн, как и другие композиторы классической эпохи, всегда использует только одну пару литавр, настроенных как тоника и доминанта главной тональности. Л. Кириллина пишет: «Литавры классической эпохи звучали не так гулко и громоподобно, как нынешние; их звук был четче и определеннее в высотном отношении»¹³⁰. В ритмическом отношении партия литавр не выходит за пределы акцента, а тремоло, которым знамениты «Лондонские симфонии», в ранних партитурах не употребляется.

¹³⁰ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 3М.: Композитор, 2007. С. 299.

Валторна в оркестре Гайдна

В XVIII веке валторны, как известно, были натуральными. Они представляли собой длинную изогнутую в форме улитки трубку, изготовленную из меди или из особых сплавов, без каких-либо вентилях или клапанов. Высота звука, извлекаемого на инструменте, зависела только от положения губ исполнителя. Подобная техника требовала от музыканта выносливости и собранности, ведь чтобы уметь извлекать любой тон, даже тот, который не был подготовлен предшествующим музыкальным материалом, для каждого звука необходимо было выработать и закрепить точное мышечное ощущение, что требовало многих часов упражнений.

Кроме этого возможности натуральных инструментов, разумеется, были ограничены обертоновым звукояром. Но, несмотря на вышеперечисленные ограничения, валторна была одним из любимых инструментов того времени и использовалась как в оркестре, так и сольно.

В первой половине столетия партии валторн могли быть чрезвычайно виртуозными. Опора на технику кларино (аналогичная техника есть у труб) позволяла музыкантам играть в высоком регистре, охватывая диапазон от второго до двадцатого и даже двадцать первого обертонов, т.е. от *до* малой октавы до *ми* или *фа* третьей октавы.

Во второй половине XVIII века техника кларино вышла из употребления. Однако нельзя утверждать, что она полностью исчезла из музыкальной практики того времени. Прежде всего ее исчезновение наблюдается в оркестровой музыке, где интенсивно развивался жанр симфонии, а медные духовые инструменты в новом контексте обретали новые функции. Но в концертной литературе, рассчитанной на виртуозные возможности исполнителей-солистов, техника кларино оставалась неременной составляющей композиторского письма. Полностью эта техника утрачивается только к XIX веку.

Как известно, каждый натуральный медный духовой инструмент обладал определенным строем и мог играть только в одной тональности (высота основного тона зависела от размеров трубки – длины и диаметра). В. Березин пишет о том, что можно лишь предполагать, «сколько валторн употреблялось в практике первой половины, и какие строи были наиболее распространены»¹³¹. Чтобы играть в разных тональностях, исполнитель должен был располагать несколькими инструментами. Это было довольно неудобно, поэтому музыканты стремились расширять возможности валторны. Так, уже в первой половине XVIII века исполнители на духовых инструментах стали применять кроны – дополнительные, свернутые в форме кольца трубки разной длины, которые надевались между мундштуком и основной частью валторны. С удлинением воздушного

¹³¹ Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 40.

столба одновременно понижался строй инструмента. Таким образом, перемена крон позволяла играть на одном инструменте в нескольких тональностях, благодаря чему разнонастроенных валторн на практике стало требоваться меньше.

Нельзя не упомянуть и еще один подход в попытке расширить возможности валторны – использование техники закрытых звуков, в соответствии с которой высоту звука изменяют при помощи прикрытия или введения руки в раструб. Эта техника стала входить в практику с 50-х годов. Ее изобретателем считается дрезденский музыкант, выходец из Богемии А. Й. Хампель. В зависимости от того, насколько глубоко исполнитель вводил правую руку внутрь раструба, натуральные звуки могли понижаться на полтона (полузакрытые звуки – при закрытии раструба на треть) и целый тон (собственно закрытые звуки – полностью закрытый раструб). При тихой динамике полузакрытые звуки практически не отличались от натуральных и считались вполне допустимыми, хотя их использование было связано с определенными ограничениями (например, такие звуки были предпочтительны в качестве проходящих и вспомогательных). Полностью закрытые звуки – глухие по тембру – применялись реже. В целом, и те, и другие в большей мере использовались в сольных, а не оркестровых партиях. Как отмечает А. Карс, и Гайдн, и Моцарт даже спустя довольно большое время после изобретения Хампеля избегали поручать валторнистам закрытые звуки в оркестровых валторновых партиях¹³².

Избегание композиторами закрытых звуков косвенно подтверждается тем, как решалась проблема минорной терции. В этом случае они либо избегали малой терции, поручая ее порой другим инструментам, либо комбинировали валторны разных строев – основной минорной и параллельной мажорной тональности. Известным примером последнего случая служит соль-минорная симфония Моцарта К. 183, в которой участвуют две пары валторн – in B и in G. У Гайдна в равной степени встречаются оба способа: в минорных симфониях № 26, 83, 78, 34, 80, 49 представлены валторны одного строя, в № 45, 52, 44 – каждый из двух инструментов в своем строе, в № 39, подобно моцартовской

¹³² «С полдюжины нот, встречающихся в «Пражской» симфонии, три-четыре в ми-бемоль-мажорной, две в соль-минорной, равно как и отдельные ноты, рассыпанные в гайдновских симфониях, которые могут быть исполнены только в виде закрытых звуков, как будто доказывают, что оба композитора были знакомы с приемом Хампеля для понижения открытых тонов, но они или не умели, или не хотели еще широко пользоваться этими хроматическими звуками. [...] То, что закрытые ноты так редко использовались даже спустя 30 лет после открытия Хампеля, можно объяснить тем, что валторнисты либо еще не были знакомы с этим усовершенствованием, либо неосознанным сопротивлением этой идее из-за разницы качества звучания открытых и закрытых нот или же обычным консерватизмом композиторов и исполнителей. Каковы бы ни были причины, остается совершенно бесспорным, что валторны оставались диатоническими инструментами в продолжение всей эпохи Гайдна и Моцарта» [Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. Под ред. М. Иванова-Борецкого, Н. Корндорфа. Предисл. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. С.160].

соль-минорной, – две пары разнонастроенных валторн. По-иному проблему минорной терции решена в одной из Лондонских симфоний – № 95, где дана пара валторн в одном строе, которая сочетается с парой труб другого строя.

В практике классицизма в основном применялись валторны строев B-basso, C-basso, D, Es, E, F, G, A, B-alto, C-alto. В связи с тем, что композиторы не стремились тогда педантично выписывать в партитуре все детали, в том числе и указания октавного положения реального звучания валторн – alto или basso, сегодня при попытке исследовать или интерпретировать партитуры того времени возникает проблема определения того, какой из вариантов строя В и С композитор имел в виду – высокий или низкий.

В произведениях Гайдна можно встретить валторны всех упомянутых строев. Некоторой проблемой является выбор между B-basso и B-alto, который современные исполнители должны делать сами. К валторне in B Гайдн обращался неоднократно, но он никогда не делал дополнительных указаний alto или basso. Соня Герлах в статье «Оркестровые партитуры Гайдна: вопросы реализации текста» приводит документ, косвенно свидетельствующий об инструментарии капеллы Эстергази – счет за ремонт, датированный 1765 годом¹³³. В нем упомянуты девять пар крон. В соответствии с этим можно утверждать, что к этому времени в распоряжении Гайдна мог отсутствовать не более чем один из упомянутых строев валторн. В 1772 Гайдн в симфониях № 45 и 46 избирает необычные строи валторн Fis и H. Для получения этих строев были необходимы дополнительные полутоновые кроны, которые были приобретены в том же году для капеллы Эстергази¹³⁴.

Общепотребительными в то время считались валторны C-basso и B-alto, вследствие чего они не нуждались в дополнительной характеристике, в то время как валторны C-alto и B-basso как более редкие инструменты требовали дополнительного указания alto/hoch или basso/tief. Все же нельзя считать эту закономерность общей для всех случаев использования валторны in B. Так, например, в автографах Гайдна нигде не встречается характеристика валторны B, из чего можно было бы сделать вывод, что в его распоряжении была только высокая валторна. Однако представить себе такое довольно сложно, так как за пять десятков лет, в которые укладывается творчество Гайдна, низкая валторна in B стала довольно распространенной, и вряд ли Гайдн не обращался к ней, по крайней мере в своих поздних симфониях.

¹³³ Gerlach S. Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes // Haydn-Studien, Bd. V, Heft 3. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1984. S. 181.

¹³⁴ Там же.

Роббинс Лэндон предлагает везде использовать валторну *B-alto* кроме тех симфоний, в которых наряду с валторнами участвуют трубы и литавры (в последнем случае – *B-basso*)¹³⁵. Это утверждение можно принять как правильное, но и оно оставляет место сомнению. Дело в том, что сочетание валторн и труб в тональности *B-dur* можно найти только в Лондонских симфониях 1790-х годов № 98, № 102 (также здесь следует упомянуть и *Concertante*); ранее же Гайдн использует только трубы *in C* (в ранних симфониях, как уже было сказано – только *in C*) или *in D*. Валторновые партии названных симфоний несомненно написаны в расчете на низкие валторны *in B*, так как в некоторых случаях в валторновых партиях встречаются более высокие ноты, чем в партиях труб (симфонии 98/д: т. 251, 98/IV: т. 251-263, 354-356, 102/III: т. 35-36, 43-45, 102/IV: т. 59-60, 111-117), и в случае высокого строя валторны должны были бы звучать выше труб, в то время как к концу столетия закрепилось правило, по которому валторны не должны играть выше труб. Это правило отразилось в позиции Коха, который в 1802 году написал, что ни валторны *B-alto*, ни валторны *C-alto* не удовлетворяют правилу: «Валторны звучат октавой ниже, чем трубы»¹³⁶. (Примечательно, что Кох лишь вскользь упоминает низкую валторну *in C*; низкая валторна *in B* вообще им не называется, а высокая валторна *in B* упоминается при перечислении ранее употребительных строев). Ранние симфонии напротив написаны, вероятнее всего, для высокой валторны, так как низкая тогда еще не была распространена¹³⁷. Как видно, и в тот, и в другой период композитор использовал наиболее распространенный тип валторны *in B*. Возможно, поэтому он никогда и не делал дополнительных указаний. Для исследователей и исполнителей наиболее важным является по возможности верно определить границу перехода от одной «нормативной» для строя *B* валторны к другой.

С валторнами *in C*¹³⁸, на первый взгляд, дело обстоит проще, так как в автографах Гайдна рядом с указанием строя иногда можно встретить уточнение *alto* или *hoch*. Следовательно, валторны без таких уточнений необходимо трактовать как низкие. Кроме того, это соответствует вышеупомянутой традиции обозначения инструментов строев *in B* и *in C*. Хотя и здесь можно предложить другие гипотезы относительно того, какую из валторн Гайдн имел в виду. Например, Роббинс Лэндон, приняв во внимание то, что валторны *C alto* участвуют в некоторых симфониях вместе с трубами и литаврами (симфонии № 56, и, по его мнению, также № 50, 41 и 48) перенес указание *alto* во все до-

¹³⁵ *Landon H.C.R.* The Symphonies of Joseph Haydn. London: Universal Edition & Rockliff, 1955. P. 124.

¹³⁶ Цит. по: *Gerlach S.* Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes // *Haydn-Studien*, Bd. V, Heft 3. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1984. S. 182.

¹³⁷ *Gerlach S., Scheideler U.* Vorwort. Kritischer Bericht // *Joseph Haydn Werke*. Reihe 1. Bd. 1: Sinfonien um 1757-1760/61. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1998. S. X.

¹³⁸ Распределение валторн *in C basso* и *in C alto* см. в приложении 7.

мажорные симфонии, в которых задействованы трубы и литавры (симфонии № 20, 32, 33, 38)¹³⁹. Предположение Лэндона можно было бы принять за верное, тем более что и В. Березин пишет, что в эту эпоху строи В и С в подавляющем большинстве трактовались как alto¹⁴⁰. Но документально скорее подтверждается другая версия. Относительно симфоний, написанных до службы Гайдна у Эстергази, утверждать ничего нельзя, так как их автографы не сохранились. Но если вслед за Сонеи Герлах обратиться к сценическим произведениям Гайдна, которые в отличие от ранних симфоний сохранились в виде автографов, то более правдоподобной покажется иное предположение относительно применения Гайдном высоких валторн С¹⁴¹. Впервые высокие валторны в партитуре появляются только с 1773 года (например, в увертюре к «Филемону и Бавкиде»), но, начиная с этого момента – постоянно, пусть и не так часто, как валторны без дополнительных обозначений. Как правило, Гайдн не использовал валторны С-alto вместе с трубами, и, очевидно, только трактуя их как замену труб, вводил их в партитуру вместе с литаврами. Подобная особая функция высокой валторны С подтверждает, что для Гайдна обычной валторной С без указаний все же была не высокая, а низкая валторна.

Характер валторновой партии в разных симфониях может различаться, ведь, в отличие от труб, валторны изредка выступали не только в роли инструментов, выполняющих вспомогательные функции, но и в роли солистов. В первом случае в отношении звукоряда их партия сходна с описанной выше характеристикой труб (у валторн, как правило, используются обертоны от третьего до двенадцатого, редко используются 2-й и 16-й обертоны)¹⁴². Правда, надо сказать, что звучание валторн и манера их использования в партитуре гораздо разнообразнее: валторна может быть яркой и звонкой (в функции акцента), тихой и мягкой (педали на piano) и т. д.

Если валторны выступают в роли солистов, то их диапазон значительно возрастает в обе стороны. Необычным примером может служить соло валторн в медленной части симфонии № 51 (1773-1774).

Adagio написано в сонатной форме, где главная тема демонстрирует необычные по интонационному содержанию и диапазону соло двух валторн. Начальная мелодия, исполняемая I валторной, благодаря достижению чрезвычайно высокого для валторны

¹³⁹ Повторим, что по мнению Лэндона, практически все до-мажорные симфонии включали партии труб и литавр (об этом ранее, в разделе о составе оркестра Гайдна)

¹⁴⁰ Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 43.

¹⁴¹ Gerlach S. Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes // Haydn-Studien, Bd. V, Heft 3. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1984. S. 182.

¹⁴² Пример использования 2-го обертона – 64л (начиная с т. 101); 16-й обертон встречается во фрагментах сольного характера (например, неоднократно в 13л).

регистра, воскрешает распространенный в эпоху барокко стиль кларино (мелодия захватывает 21 обертон!). Вступление II валторны контрастирует I во всех отношениях: вместо подвижных большей частью восходящих мотивов звучат нисходящие половинные ноты; и, безусловно, наибольший контраст проявляется в низком регистре.

Пример 6. Симфония 51_д: т. 1-12

The image shows a musical score for Example 6, consisting of two systems of staves. The first system includes parts for Cor. I in E-flat (marked 'Solo sostenuto'), Cor. II in E-flat, V-no I (marked 'con sordini'), V-no II (marked 'con sordini'), V-la, and Bassi. The second system continues the V-no I and V-no II parts, with the V-no II part marked 'Solo sostenuto'. The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Партия II валторны не менее удивительна, чем партия I. Первый звук в ней представляет собой нижнюю границу валторнового звукоряда (собственно 2-й обертон). И с него начинается движение вниз, по звукам, которые находятся ниже самого низкого звука валторны. Как же возможно извлечь такие звуки?

Рассмотрим последовательно каждый из них. Итак, первый (*E₂* – по звучанию) входит в обертоновый ряд, второй (*D*) и, отчасти, третий (*C*) можно объяснить техникой закрытых звуков. Последний звук (*B₁*; заметим, что в репризе темы партия II валторны спускается еще ниже – до *A₁*), видимо, игрался только при помощи снижения напряжения губ¹⁴³.

¹⁴³ Заметим, что возможность извлечения этих звуков на натуральной валторне была известна музыкантам разного времени. Так, в медленной части 9 симфонии Бетховена встречается звук, лежащий квинтой ниже 2-го обертона (т. 89, валторна, как и у Гайдна, in E-flat). Кроме того, аналогичные гайдновским низким звукам,

Вообще в этом соло, можно, сказать, косвенно отражена еще барочная традиция обучения двух типов исполнителей на натуральных медных инструментах (трубачей и валторнистов), часть из которых специализировалась на низких обертонах, а часть – на высоких (clarino).

Трактовка партии валторны в партитурах Гайдна являет собой пример композиторской индивидуальности и своеобразия в интерпретации инструмента. С одной стороны, валторна используется как инструмент скромных вспомогательных функций – педалей, акцентов, она заполняет гармоническую вертикаль, служит гармоническим фоном для струнных. Но с другой стороны, в ряде партитур она, разбивая все «стереотипы» о технических ограничениях натуральных медных духовых, заявляет о себе как яркий солист и демонстрирует разнообразные тембровые возможности – от нежных, мягких звучаний в медленных частях до безудержного веселья и блеска в подвижных.

приводятся в «Большом трактате о современной инструментовке и оркестровке» Г. Берлиоза [*Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / Пер. с франц. В 2 т. М.: Музыка, 1972. С. 321*], а также в книге Д. Рогаль-Левицкого «Современный оркестр» [*Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. Т. 2. М.: Музыка, 1958. С. 25*].

Контрабас в оркестре Гайдна

Круг вопросов, связанных с использованием контрабаса в оркестре Гайдна, довольно широк, причём не на каждый из этих вопросов представляется возможным дать однозначный ответ. Причин этому несколько. Выделим две основные:

- во-первых, это продолжительность творческого пути Гайдна, охватившего полстолетия. За такой протяжённый период времени у композитора естественным образом могут измениться – пусть и не всегда радикально – отношение к инструменту, манера его применения, на смену эксперимента и поиска приходит использование определённых найденных приёмов.

- во-вторых, сложность вопроса также обусловлена и тем, что конструкция и внешний облик контрабаса в этот период ещё не стал унифицированным. Во времена Гайдна в разных местностях, в разных оркестрах бытовали контрабасы самых разных форм, размеров, отличавшихся и количеством струн, и их настройкой. Поскольку Гайдн имел дело с разными оркестрами, то в каждом конкретном случае мы должны уточнять конструкцию инструмента, имевшегося у композитора в наличии.

Как уже сказано, в течение времени в оркестре Гайдна менялось количество контрабасов. В первые годы его работы при дворе Эстергази (примерно до 1768) состав капеллы включал один контрабас. Маловероятно, что в еще более раннем ансамбле у Морцина контрабасов было больше. К концу 60-х годов число струнных постепенно увеличивалось, и примерно во второй половине 70-х, когда состав капеллы князя достиг своего максимума, количество контрабасов возросло до двух. Принципиально иной была ситуация в Лондоне. В связи с тем, что здесь исполнение произведений было рассчитано на пространство концертного зала, размер оркестра практически вдвое превышал капеллу князя. В 1792-94 году оркестр Заломона включал приблизительно 40 человек, среди которых было четыре контрабасиста. В «Профессиональном оркестре» в 1795 году было занято пять контрабасов.

Теперь рассмотрим вопрос о наименовании Гайдном данного инструмента в партитуре. Обозначение контрабаса словом «Violone» было характерно для Гайдна вплоть до середины 1770-ых годов. Только после этого Гайдн большей частью – но не всегда последовательно – пишет «Contrabasso». До сих пор нельзя окончательно сказать, шло ли изменение наименования параллельно с изменением использованного типа инструментов. Непоследовательное применение обоих названий, вероятно, свидетельствует об обратном.

В ранних партитурах Гайдна контрабас записывался на нижней системе, которая обычно обозначалась обобщённым понятием «Basso» (изредка более подробно – «Basso continuo», как в симфонии № 7¹⁴⁴) и включала помимо контрабаса ещё два инструмента – фагот, виолончель. В моменты игры соло в партитурах стоит обозначение «Violone solo».

Начиная с середины 70-х (симфония № 54, 1774) контрабас, как правило, записывается на одной строчке с виолончелями, но уже без фаготов, которые получают самостоятельную систему. И только на рубеже 1780-90-х годов в некоторых симфониях контрабас записывается на собственной нотной системе отдельно от виолончелей (см., например, симфонии № 99, 100 (I часть), 101 (финал) и др.).

Как и валторна, в оркестре раннего Гайдна контрабас выступал в двух амплуа – участника группы басовых инструментов, что более привычно, но также и солиста.

Л. Раков приводит сравнение диапазонов звукорядов сольного и оркестрового контрабасов, используемых Гайдном¹⁴⁵:

<p>концертный виолоне по записи:</p>  <p>реальное звучание: A₁ – h</p>	<p>оркестровый виолоне по записи:</p>  <p>Реальное звучание: C₁ – a</p>
---	--

Наибольшую сложность представляет вопрос, связанный с конструкцией контрабасовых инструментов, бывших в распоряжении Гайдна. В то время, как скрипка, альт и виолончель, начиная с эпохи генерал-баса, совершенствовались только в различных деталях, контрабас зачастую изменялся коренным образом. История контрабаса демонстрирует многообразие размеров, форм, способов настроек и различных наименований инструмента. Появление контрабаса принято относить к середине XVII века. Создателем контрабаса считается итальянский мастер М. Тодини, который заявил о своём изобретении в книге «Galleria armonica» (1676). Однако известно, что существовали более ранние инструменты, своим строением близкие современному контрабасу. Так, например, в своём труде «Syntagma musicum-II» (1619) М. Преториус даёт описание басового пятиструнного инструмента «Gross-Contra-Bass-Geig»¹⁴⁶.

Большое разнообразие инструментов контрабасового типа связано с его «двояким» происхождением, связанным с виольным и скрипичным семействами. Различные

¹⁴⁴ Однако под этим обозначением, как полагают исследователи, Гайдн подразумевал играющие *colla parte* фагот, виолончель, и контрабас [Braun J., Gerlach S. Vorwort. Kritischer Bericht // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 3: Sinfonien 1761 bis 1763. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1990. S. 220].

¹⁴⁵ Раков Л. История контрабасового искусства. М.: Композитор, 2004. С. 43.

¹⁴⁶ Praetorius M. Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum lectione, polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni saeculi usurpatione, ipsius denique musicae artis obervatione <...>. De organographia. Wolfenbüttel, 1618. P. 44.

конструкции нередко создавались благодаря комбинированию разных черт этих двух семейств.

Наряду с многообразием форм и размеров инструментов существовало и большое количество различных наименований. Как это было характерно барочного времени, название не обязательно соотносилось с определённой конструкцией инструмента: одно название могло обозначать разные инструменты и наоборот. Чтобы подтвердить сказанное, перечислим некоторые из них: виолоне, виолоне гроссо, контрвиолон, контрабассо да гамба, контрабассо ди виола¹⁴⁷ В середине XVIII века термин «виолоне» практически закрепляется за контрабасом, а к концу столетия постепенно утверждается наименование «контрабас».

По отношению к венской музыкальной практике XVIII века следует говорить о распространении контрабаса определённой конструкции – т. н. «венского пятиструнника» (нем. *Wiener Fünfsaiter*). Часто именно его обозначали термином «виолоне».

В экспозиции музея Гайдна в Эйзенштадте представлен контрабас мастера Иоганна Йозефа Штадльмана, который некоторое время являлся поставщиком струнных инструментов двора князей Эстергази.

Иллюстрация 2. Контрабас Иоганна Йозефа Штадльмана второй половины XVIII века (коллекция музея Гайдна в Эйзенштадте)



Среди особенностей надо отметить не только количество струн, но и их настройку. У венского контрабаса было пять струн, которые настраивались следующим образом: $F_1 - A_1 - D - Fis - A$, то есть в основе этого терцово-квартового строя лежало ре-мажорное

¹⁴⁷ Раков Л. Контрабас // Музыкальные инструменты: энциклопедия. М.: Дека-ВС, 2008. С. 297.

резвучие. Кроме того, композиторы довольно часто использовали скордатуру, повышающую строй на полтона и более. В таких случаях строй мог выглядеть следующим образом: F₁ – В₁ – E_s – G – В или F₁ – Н₁ – (E)D – Fis – Н. На шейке инструмента имелись «вязки» (лады). На контрабасе были натянуты жильные струны, которые по сравнению с современным инструментом стянуты не так туго. Благодаря этим особенностям сила и глубина звучания у инструмента была больше, звук отличался интонационной ясностью и даже определённым изяществом. Так, Леопольд Моцарт в своей «Скрипичной школе» (1787) писал, что слышал контрабасовые «концерты, трио и соло и т. д., в высшей степени красиво исполняемые», и что на одном из таких басов «трудные пассажи легко исполняются»¹⁴⁸. Возможно, это стало причиной того, что многие композиторы второй половины XVIII века писали музыку для солирующего контрабаса (концерты К. Диттерсдорфа, Я. Ванхалы, Ф. А. Хофмайстера, М. Гайдна, В. Пихля и др., в т. ч. несохранившийся концерт Й. Гайдна).

Отметим, что за пределами «венской школы» весьма распространённым был четырёхструнный контрабас. Видимо, это следует учитывать при попытке понять, для каких инструментов писал Гайдн, покинув Эстергази.

Поздние симфонии Гайдна написаны для оркестров, в которых были представлены контрабасы иных конструкций. Наиболее часто встречающимся был четырёхструнный контрабас с настройкой E₁ – A₁ – D – G (правда, окончательно эта настройка утвердилась в начале XIX столетия, например, именно она указана в «Музыкальном словаре» Г. К. Коха¹⁴⁹).

Важнейшим компонентом классического симфонического оркестра стало сочетание виолончелей и контрабасов. Их партии по сути едины, хотя солирующие эпизоды, временно разрушающие это единство, возможны. В поздних симфониях Гайдна ярче заметна разница между менее звучной басовой партией, исполняемой одними виолончелями, и более объёмным звучанием виолончелей и контрабасов вместе.

Контрабас в целом оставался инструментом акустического фундамента оркестра. (Об особых сольных моментах сказано в гл. II.)

¹⁴⁸ Цит. по: Раков Л. Контрабас // Музыкальные инструменты: энциклопедия. М.: Дека-ВС, 2008. С. 43.

¹⁴⁹ Koch H. C. Musikalisches Lexikon. Frankfurt am Main: Hermann, 1802. S. 393.

Проблема *continuo* в ранних симфониях

Отдельную проблему в изучении ранних симфоний составляет наличие (или отсутствие) клавишного инструмента, игравшего *basso continuo* (непрерывное сопровождение на основе баса и надстроенного над ним аккордового многоголосия).

До 80-х годов XX века господствовало мнение, что при исполнении по крайней мере ранних симфоний Гайдна использовался клавесин¹⁵⁰. Однако сегодня, благодаря исследователям Института Гайдна, исторически более достоверной принято считать иную версию¹⁵¹.

Итак, вероятнее всего, при исполнении симфоний в капелле Эстергази клавесин не участвует. Оснований, подтверждающих данное мнение, можно привести несколько.

1. Автографы партитур и партий симфоний Гайдна не содержат никаких цифровок генерал-баса или указаний, подтверждающих участие клавишного инструмента, в то время как источники его вокальных сочинений, сопровождаемых оркестром (оперы, церковная музыка), изобилуют этими указаниями.

2. Как мы уже писали, Гайдн был единственным клавесинистом капеллы. Именно он играл *continuo* на клавесине при исполнении опер, кантат и других сочинений, требовавших поддержки *continuo*¹⁵². В то же время сохранились свидетельства, что при исполнении инструментальной музыки Гайдн руководил оркестром, играя на скрипке¹⁵³. Кроме того, сам Гайдн в конце жизни вспоминал, что был хорошим скрипачом и мог бы сыграть концерт¹⁵⁴. Таким образом, при исполнении симфоний клавесин оказывался незадействованным.

3. Важным доказательством отсутствия *continuo* является партитура «Прощальной» симфонии (1772), а точнее, медленный раздел ее финала. Как известно, музыканты по мере приближения к концу симфонии поочередно или парами после маленького соло

¹⁵⁰ Landon H.C.R. Haydn: Chronicle and Works. 5 vols. Vol. I: Haydn: the Early Years 1732–1765. London: Thames and Hudson, 1980. P. 237.

¹⁵¹ Braun J., Gerlach S. Vorwort. Kritischer Bericht // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 3: Sinfonien 1761 bis 1763. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1990. S. VII-X, 189-223; Gerlach S. Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes // Haydn-Studien, Bd. V, Heft 3. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1984. S. 169-186; Webster J. On the absence of keyboard continuo in Haydn's symphonies // Early music, № 18 (1990). P. 599-608.

¹⁵² См. иллюстрацию на с. 2 – зарисовку с представления *dramma giocoso L'incontro improvviso* (1775). На картине показана придворная капелла Эстергази с традиционной линейной рассадкой, при которой обе группы скрипок находятся на переднем плане друг напротив друга, при этом группа басовых инструментов располагается в глубине с левой стороны. Два контрабасиста и виолончелист глядят через плечо клавесиниста (Гайдна) и играют по партии чембало (партитуре). Фаготист сидит однако перед собственным нотным листом, несмотря на то, что дошедшие до нас оригинальные партитуры только изредка обнаруживают самостоятельную фаготовую строчку.

¹⁵³ Gerlach S. Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774 // Haydn-Studien, Bd. IV, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1976. S. 44.

¹⁵⁴ Braun J., Gerlach S. Vorwort. Kritischer Bericht // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 3: Sinfonien 1761 bis 1763. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1990. S. VII.

перестают играть и уходят. Если бы Гайдн при исполнении сидел за клавесином, то «Прощальную» симфонию завершало бы соло клавесина, ведь Гайдн, как руководитель капеллы, должен был бы присутствовать до конца. Но, как известно, в конце остаются играть две скрипки – вероятно, сам Гайдн и первый скрипач Луиджи Томазини.

Таким образом, если ранее считалось, что такие особенности ранних симфоний Гайдна, как, например, лаконичная оркестровка, чистая двухголосная и трехголосная фактура, нуждаются в дополнении партией *basso continuo*, то сегодня именно они рассматриваются как характеристичные именно для раннего гайдновского стиля.

6. Явление *colla parte* как наследие барочного письма в раннеклассическом оркестре Гайдна

Colla parte (итал. *colla* = *con la* – «вместе с», *parte* – «партия») – предписание исполнителю на каком-либо инструменте играть по партии другого. В «Ручном музыкальном словаре» А. Гарраса, впервые изданном в 1850 году, обозначение *colla parte* переводится как «с главным голосом, с главной партией»¹⁵⁵. В изданном на три десятилетия позднее словаре Римана дается иное объяснение термина: «*Colla parte* – с главным голосом; обозначение это требует от сопровождающих голосов, чтобы они вполне сообразовались с главным голосом»¹⁵⁶. В словаре Гроува приводятся два значения *colla parte*: «указание придерживаться темпа, в котором исполняется ведущая в данный момент партия» и «указание играть партию, выписанную у другого исполнителя»¹⁵⁷. В данной статье *colla parte* рассматривается в последнем значении, причем расширительно – не только как письменный знак, но и как сам прием тотальной дублировки одной партией другой, даже при отсутствии соответствующего обозначения.

Манера письма *colla parte* идет от традиции так называемой капельмейстерской инструментовки эпохи барокко (см. выше раздел об инструментовке в XVIII веке), принципом которой конечной инстанцией, осуществлявшей реальное распределение инструментов по тем или иным партиям, был капельмейстер. Тесситурные предпосылки согласовывались им с имеющимся под рукой инструментарием, в результате чего некоторые инструменты одинаковой тесситуры могли играть по партиям друг друга – *colla parte*.

¹⁵⁵ *Colla parte* // *Гаррас А.* Ручной музыкальный словарь, с прибавлением биографий известных композиторов, артистов и дилетантов. М.: Типография Александра Семена, 1850. С. 39.

¹⁵⁶ *Colla* // Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го немецкого издания Б. Юргенсона. М.: П. Юргенсон, 1901. С. 649.

¹⁵⁷ *Colla parte; colla voce* // Музыкальный словарь Гроува / ред. Л. Акопян. М.: Практика, 2001. С. 1065.

Скажем еще об одном аспекте, который связывает раннеклассические оркестровые дублировки с эпохой барокко: в использовании приема *colla parte* можно видеть также отражение принципов органной регистровки. Каждую оркестровую партию, исполняемую несколькими инструментами однородных или разнородных тембров, допустимо сравнить с соединением нескольких регистров органа; в результате получаются смешанные тембры – своего рода «микстуры» (в данном случае под словом «микстура» мы понимаем не название группы органных регистров, но именно унисонное соединение различных по тембру инструментов). Подобные унисонные сочетания приносят в звучание новые, особенные качества, изменяя его в такой же степени, как меняется облик музыки в показанных выше баховских образцах.

Интересно сравнить барочный подход к тесситурному объединению тембров с более поздним подходом, нашедшим отражение в одном из тезисов «Основ оркестровки» Н. А. Римского-Корсакова: «Соединение в унисон двух или более тембров, придавая сочетанию известную прелесть густоты, мягкости и силы звука, в то же время ведет к значительному безразличию колорита и выразительности»¹⁵⁸. Безусловно, барочное *colla parte* не ведет к абстрактной невыразительной звучности. Столь существенная разница во взглядах связана с тем, что богатством тембров и скоростью их перемен оркестр времен Римского-Корсакова значительно превзошел барочный, в котором выразительность не определялась мерой изменчивости и количеством тембровых красок, но была обусловлена тесситурными потребностями музыкальной ткани или риторическим замыслом.

Итак, рассмотрим прием *colla parte* в ранних симфониях Гайдна.

В партитурах ранних симфоний Гайдна партия фагота, а также партия альты, зачастую дублирующая в оркестре линию баса октавой выше, явились прямыми наследниками барочного *colla parte*. Кроме того, в его симфониях нередко можно встретить непрерывную дублировку в унисон или в октаву мелодической партии на протяжении всей части или ее большого раздела (например, флейта и I скрипка, I скрипка и виолончель; примеры см. ниже).

¹⁵⁸ Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки // Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений: в 7 т. Т. III. М.: Музгиз, 1959. С. 119.

Партия фагота

Определение роли фагота, степени его участия в раннеклассическом оркестре составляет некоторую проблему. До 1774 года (верхней границы раннего периода творчества Гайдна) фагот был участником группы генерал-баса (вместе с виолончелью и контрабасом), и в партитуре его партия (за исключением кратких соло) не выписывалась.

Как правило, фагот, следуя традиции *basso continuo*, играл *colla parte* с басом струнной группы. О наличии фагота в оркестре лишь иногда свидетельствуют ремарки *fagotto* и *fagotto col basso* в моменты, когда инструменту поручаются краткие сольные реплики и, соответственно, когда он вновь присоединяется к линии баса (например, в симфонии № 7). Также участие фагота косвенно подтверждается письмом Гайдна 1768 года, содержащим рекомендации к исполнению праздничной кантаты «*Applausus*». Таким образом, Гайдн предпочитал, чтобы фагот был постоянным участником басовой группы; вероятно, и при исполнении своих симфоний он действовал согласно этому своему предпочтению.

Однако возникает вопрос, должен ли фагот играть с басом непрерывно на протяжении всей симфонии, или же в медленных частях, в соответствии с раннеклассической традицией, ему играть не следует. Дошедшие до нас автографы партитур не дают однозначного ответа. Тот факт, что в большинстве из них нет никаких специальных указаний на этот счет, а также отсутствие отдельной партии фагота в комплектах голосов (обычно в них входит партия *Basso* без конкретизации инструмента) можно объяснить либо тем, что фэготист играл на протяжении всех частей, либо существованием традиционных, общепринятых решений, не требовавших дополнительных предписаний. Попытаемся из немногих авторских ремарок в партии фагота воспроизвести возможную картину его участия в исполнении симфоний в капелле Эстергази.

Важные сведения можно извлечь из автографа партитуры симфонии № 7 – одного из немногих дошедших до нас автографов ранних симфоний, – где партия фагота выписана на отдельном нотном стане (в ранних симфониях Гайдна это редкость)¹⁵⁹, а также из партии фагота, сохранившейся в комплекте оркестровых партий.

Интересно и то, где размещена эта партия в партитуре: в медленном вступлении к I части она записана между партиями альты и облигатной виолончели, а не на нижней

¹⁵⁹ На отдельном нотном стане фагот записан также в трио Менуэта 108-й симфонии и в медленной части 56-й симфонии (всё это ранние симфонии – то есть написанные до 1774 года). В этих частях его обособление можно объяснить солирующим характером партии. Кроме того, партия фагота выписана в финале симфонии № 45 («Прощальной») – это особый случай, о котором подробнее будет сказано далее.

строке системы деревянных духовых, как это будет принято позднее; по окончании вступления строчка фагота обрывается и дается указание *fagotto col basso*.

Во II части, которая состоит из вступительного речитатива и Adagio, в автографе какие-либо указания относительно фагота отсутствуют.

В III части – Менуэте – фагот вновь получает собственную строчку в партитуре, расположенную там же, где и во вступлении к I части.

Кроме того, в I и IV частях несколько облигатных фрагментов у фагота выделены над нотной строчкой баса ремаркой *fagotto* (присоединение же фагота к партии басов обозначается над той же системой словом *tutti*).

Недостающую информацию можно восполнить, обратившись к отдельной партии фагота, сохранившейся в полном комплекте партий¹⁶⁰. В ней обозначены все облигатные фрагменты из автографа в I и IV частях; там же, где фагот не имеет сольных реплик, его партия совпадает с басовой. Во II части, в разделе *Recitativo*, партия фагота также дублирует бас, а в Adagio фагот, напротив, *паузирует*¹⁶¹.

Эти подробности являются основой для следующего тезиса: фагот в ранних гайдновских симфониях всегда играет с басом в быстрых частях и паузирует в медленных. Тезис этот актуален по крайней мере для симфоний, написанных до 1767 года, в которых медленные части исполняются одними струнными; однако он может быть распространен и на более поздние сочинения в этом жанре, вплоть до 1774 года, – то есть на весь рассматриваемый нами период¹⁶².

¹⁶⁰ До нас дошли копии партий, написанные на той же бумаге, что и многие сохранившиеся автографы сочинений Гайдна, созданные в период с 1763 по 1769 год. По всей видимости, данный комплект партий был изготовлен для первых исполнений симфонии в капелле князя [*Braun J., Gerlach S. Kritischer Bericht // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 3: Sinfonien 1761 bis 1763. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1990. S. 198*].

¹⁶¹ Последнее обстоятельство отражено в новом собрании сочинений Гайдна: в разделе *Recitativo* какие-либо указания около нотной строчки *Basso* отсутствуют, однако начало Adagio предваряет взятая в квадратные скобки надпись [*senza Fagotto*]. Эта надпись отсутствует в автографе, но встречается в копиях, см.: JHW, R. I, Vd. III. S. 50.

¹⁶² В современной музыкальной практике представлены и иные решения. В частности, в интерпретации Кристофера Хогвуда фагот участвует в медленных частях, например в записи 9-й симфонии (433-663-2, Haydn Symphonies. Volume 3: 1761–1763. CD 2. The Academy of Ancient Music, cond. Christopher Hogwood. Editions de L'Oiseau-Lyre, The Decca Record Company Limited, London, 1992). Видимо, для дирижера в данном случае была важна отчетливость басового голоса.

Кроме того, выбор того или иного решения непременно связан и с условиями исполнения. Известно, что зал в Эстергазе, в котором исполнялись сочинения Гайдна, обладал прекрасной акустикой, так что баса, состоявшего из виолончели и контрабаса, при струнном составе было достаточно (но, несмотря на это, дублировка басовой партии фаготом представлялась композитору желательной). Сегодня при попытках воссоздания звучания того времени исполнителям необходимо учитывать все названные аспекты (сведения из фильма: Haydn at Eszterhaza. Symphonies – №№ 23, 28 and 29. Academy of Ancient Music / Christopher Hogwood. Decca 0 VHS 071 120–3DH; © 071 120-1DH (two sides: 108 minutes: DDD). Film Director: Chris Hunt.)

То, что фагот не играет в медленных частях, подтверждает и партитура симфонии № 54 (1774). В ней фагот (пара фаготов) впервые появляется как нормативный, равноправный с другими духовыми (флейтами, гобоями, валторнами) инструмент оркестра с партией на отдельном нотоносце, причем, в отличие от симфонии № 7, теперь его партия располагается не над виолончелью, а там, где это будет принято в зрелой классической партитуре, – на нижней строчке в группе деревянных духовых, что отражает его функцию баса данной группы.

В автографе партитуры симфонии № 54 партия фагота присутствует в I, III и IV частях; во II части строчка фагота и какие-либо указания, относящиеся к нему, отсутствуют. В сохранившейся копии фаготной партии на протяжении всей II части, как и в симфонии № 7, проставлены паузы¹⁶³.

Правило паузирования фагота в медленных частях позволяет объяснить и несколько странную картину, которую мы обнаруживаем в симфонии № 45 (так называемой «Прощальной», 1772). Партитура этой симфонии, рассчитанной на типичный раннеклассический состав, записана на шести нотоносцах, но в финальном Adagio Гайдн выписывает на отдельных строках партии всех инструментов, представленных в оркестре. Отдельную строчку получает и интересующий нас фагот (причем и здесь – за два года до упоминавшейся симфонии № 54 – уже не между партиями альты и виолончели, а как бас группы деревянных духовых). Но если просмотреть партию фагота, то окажется, что он *паузирует на протяжении всей финальной части* и только перед самым уходом играет четыре такта (!) в октаву с гобоем.

Как пишет В. Березин, этот факт вызвал к жизни разные интерпретации, касающиеся участия фагота в данной симфонии. Например, некоторые дирижеры предлагают фаготисту дублировать басовую партию на протяжении всего сочинения. В другом случае появление фагота в партитуре последней части трактуется как указание на то, что в других частях он участвовать не должен¹⁶⁴.

Думается, что следование правилу паузирования фагота в медленных частях, поможет найти решение для адекватной интерпретации партитуры «Прощальной» симфонии. Рассматривать краткость появления фагота в партитуре финала как основание для исключения его из других частей, видимо, все же неверно, так как трудно найти объяснение тому, что Гайдн ввел инструмент в партитуру только ради четырех тактов игры. Но если применить к этой партитуре сделанные ранее наблюдения об игре/паузировании фагота, то картина проясняется: в быстрых частях фагот играет вместе

¹⁶³ Gerlach S. Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes // Haydn-Studien. Bd. V. Heft 3. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1984. S. 174.

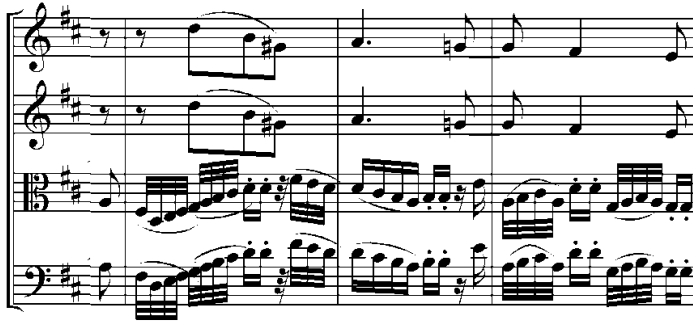
¹⁶⁴ Березин В. В.. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 339.

с басами – без специальных на то указаний, – в медленных же паузирует; именно этим объясняется скромность его партии в финальном Adagio. Однако Гайдн не мог оставить без внимания фагот в ключевой для программного замысла симфонии части и перед уходом фоготиста со сцены все же поручил ему сыграть четыре такта.

Доказательством того, что фагот паузировал в медленных частях, может служить и другой пример, хоть на первый взгляд и кажется, будто он подтверждает обратное. Речь идет о симфонии № 47 G-dur (1772). Здесь во II – медленной – части Гайдн напротив системы *Basso* дает указание *Fagotto Sempre col Basso*. Из этого можно заключить, что без данного указания фоготист не принимал бы участия в исполнении медленной части. В данном случае введение фогота в медленную часть, по всей вероятности, обусловлено особенностями ее формы: это строгие фигурационные вариации, в которых использована техника двойного вертикально-подвижного контрапункта. Тема вариаций написана в песенной трехчастной форме, причем реприза представляет собой вертикальную перестановку двухголосия начального периода. Вариации строятся по принципу диминуирования, вследствие чего в партиях скрипок (в начальном периоде) и, соответственно, басов (в репризе) появляются все более мелкие длительности, вплоть до тридцатьвторых. Вероятно, именно по этой причине Гайдн и предписал участие фогота в медленной части – с ним линия баса звучит более отчетливо (см. выше цитату из гайдновского письма 1768 года, прилагавшегося к партитуре «Applausus»).

Пример 7а. Симфония 47/л, начало и реприза темы вариаций, тт. 1–3, 21–23

Пример 7б. Симфония 47/л, начало и реприза 3-й вариации, тт. 91–93, 111–113



Изменение функции фагота в ранних гайдновских партитурах демонстрирует и еще один факт. В упоминавшейся выше симфонии № 54 G-dur (1774) партия фагота в I, III и IV частях еще во многом трактована как *col basso* – он практически непрерывно играет с басом. Интересно, что примерно через год после сочинения симфонии Гайдн ее, очевидно, переработал и дополнил автограф партиями двух флейт, двух труб, литавр и второго фагота¹⁶⁵. В отличие от фагота I, фагот II играет *col basso* только в эпизодах *forte* и молчит в эпизодах *piano*, даже в тех, где фагот I играет с басом, – на это указывают ремарки *1^{mo} Solo* и *a 2*.

Таким образом, с середины семидесятых годов в симфониях Гайдна все отчетливее проявляется тенденция к отделению фаготов от басовой партии, свидетельствующая не только об усилении самостоятельности оркестровых групп, но также и об отходе от барочных представлений о фаготе как инструменте *continuo*.

Партия альта

В отличие от фагота, альт уже с первых симфоний относился к обязательным инструментам гайдновского оркестра. Однако его партия нередко являлась производной от баса; композитор в таких случаях ставил указание *col basso* либо басовый ключ без нот на нотоносце альта, копиист же, в свою очередь, выписывал ноты в исполнительских партиях октавой выше баса. Таким образом, в раннеклассических партитурах существовал «трехоктавный бас» (как называл его Ю. А. Фортунатов): одну и ту же басовую партию исполняли альты, виолончели и контрабасы.

В связи с этим возникает вопрос: необходимо ли переносить партию альта октавой ниже, если его тесситура оказывается *выше, чем у скрипок*. В 1768 году Ж. Ж. Руссо в статье «Copiste» из своего Музыкального словаря сформулировал правило, согласно которому альт в случае превышения высотного уровня мелодии должен был перемещаться

¹⁶⁵ Gerlach S. Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes // Haydn-Studien, Bd. V, Heft 3. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1984. S. 175.

на октаву ниже: «Не следует смешивать ключи в партии квинты¹⁶⁶, или альта, меняя басовый ключ на его собственный, но необходимо транспонировать в альтовый ключ все те места, в которых он идет вместе с басом. А там, где бас идет наверх, нужно обращать внимание еще и на другое: никогда не допускать, чтобы альт поднимался выше скрипичных партий, так что, когда бас поднимается чересчур высоко, надо брать [между ним и альтом] не октаву, а унисон, чтобы альт никогда не покидал середины, которая ему подобает»¹⁶⁷. Однако Гайдн, видимо, не всегда придерживался данного правила. Во всяком случае, есть примеры, демонстрирующие как коррекцию тесситурного положения альта относительно скрипок, так и отсутствие таковой.

Например, в медленной части симфонии № 40 F-dur Гайдн не выписал полностью партию альта, ограничившись указанием *col basso*. Но во фрагменте, где альт при дублировке баса в верхнюю октаву должен был бы оказаться выше верхнего голоса, композитор выписывает на альтовой строчке перенос на октаву ниже (см. т. 77) с последующим возвращением на начальную высоту (см. т. 81).

Пример 8а. Симфония 40_{лп}, т. 75–84 (факсимиле)¹⁶⁸

75	76	77	78	79	80	81	82	83	84
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

¹⁶⁶ Квинта (Quinte) – одно из наименований партии альта во французском барочном оркестре (см.: Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVII века). М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1997. С. 253-254).

¹⁶⁷ Copiste // Rousseau, J. J. Dictionnaire de Musique. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768. P. 130–131.

¹⁶⁸ Факсимиле воспроизводится по: Braun J., Gerlach S. Kritischer Bericht // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 3: Sinfonien 1761 bis 1763. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1990. S. 220.

Пример 8б. Симфония 40_{II}, т. 75–84 (расшифровка)



Из того, что Гайдн выписывает необходимые тесситурные изменения, можно было бы заключить, что позволительно делать октавный перенос партии альта и без указаний композитора.

Однако есть примеры, в которых выписанный фрагмент партии альта *col basso* – часто всего несколько нот – тесситурно оказывается все же выше скрипок. Например, в побочной партии I части симфонии № 12 E-dur (1763) в начале очередного раздела в партии альта выписан лишь первый звук (*gis¹*), за которым следует указание *col basso* (т. 39 и далее). Альт, таким образом, звучит выше мелодии I скрипок.

Пример 9а. Симфония 12_I, экспозиция, т. 37–46 (факсимиле)¹⁶⁹

37 38 39 40 41 42 43 44 45 46

¹⁶⁹ Факсимиле воспроизводится по: Gerlach S. Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes // Haydn-Studien. Bd. V. Heft 3. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1984. S. 179.

Пример 9б. Симфония 12л, экспозиция, т. 37–46 (расшифровка)

Интересно, что в аналогичном фрагменте *репризы* (т. 132 и далее) Гайдн не использует указание *col basso*, но выписывает партию альта полностью. Во всех партиях, кроме альтовой, побочная тема в репризе транспонирована на кварту вверх, у альтов же – на квинту вниз, в результате чего они оказываются *ниже скрипок* и играют в унисон с басом:

Пример 9в. Симфония 12л, реприза, т. 130–138

Рассмотрим теперь фрагмент партии альта *col basso* из I части уже упоминавшейся симфонии № 7 («Полдень»). Его интерпретация не столь однозначна. Начиная с т. 42 скрипки и бас играют параллельными терциями, тогда как альт оказывается секстой выше скрипок, благодаря чему создается весьма причудливый тембровый эффект:

Пример 10а. Симфония 7/Л, экспозиция, т. 42–46

В автографе партитуры в данном фрагменте, а также в аналогичном фрагменте репризы, партия альты не выписана Гайдном. Если предположить, что альт непрерывно играет октавой выше басов, то в экспозиции самой высокой нотой его партии будет d^2 (т. 42), а в репризе – f^2 (т. 131). Действительно, в сохранившихся копиях партий партия альты записана выше скрипок и в экспозиции (т. 42 и далее), и в репризе (т. 129 и далее). Однако в автографе чужой рукой – вероятно, рукой копииста – в оставленную Гайдном пустой строку вписана унисонная дублировка баса¹⁷⁰. Такое решение вполне оправданно, так как в партитурах Гайдна редко можно найти случаи, где верхняя граница диапазона альты поднималась бы выше e^2 . (Заметим, что если в приведенном выше фрагменте из симфонии № 40 (пример 8) оставить партию альты без изменений, не перенося ее на октаву ниже, то он поднимется до f^2 ; впрочем, как уже было показано, Гайдн этого не допускает). Во всяком случае, несмотря на отсутствие авторских указаний относительно октавной коррекции партии альты *col basso*, при издании 7-й симфонии в новом собрании сочинений исследователи из Института Гайдна избрали в репризе более низкое положение альты в унисон с басом. Аргументом в пользу переноса фрагментов партии альты на октаву

¹⁷⁰ Gerlach S. Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes // Haydn-Studien. Bd. V. Heft 3. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1984. S. 178.

вниз является в данном случае не следование принципу, сформулированному Руссо, но обычный для гайдновских партитур верхний тесситурный предел для этого инструмента (e^2).

Пример 106. Симфония 7^Л, реприза, т. 129–135

The image shows a page of a musical score for Example 106, which is the Rondo section of the 7th Symphony by Joseph Haydn, measures 129-135. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the parts are: Oboe I and Oboe II, 2 Corni in C, Violino I concerto and Violino II concerto, Violino I ripieno and Violino II ripieno, Viola, Violoncello obbligato, and Basso continuo. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some trills marked with 'tr' in the oboe parts.

Итак, несмотря на невозможность однозначного решения некоторых вопросов, связанных с интерпретацией партий альта *col basso*, все же следует в большинстве случаев избегать переноса фрагментов *col basso* октавой ниже, если нет значительного превышения верхнего предела оркестровой тесситуры альта, типичной для гайдновской эпохи. Как видно по дошедшим до нас автографам начала 1760-х годов, Гайдн обычно тщательно выписывал такие «сомнительные» места *col basso* (см. примеры 8а, 9а), поэтому в случаях, когда альтовая тесситура остается в привычных рамках, надлежит придерживаться его собственных указаний. Поскольку в современной Гайдну исполнительской практике количество альтов в ансамбле нередко ограничивалось одним инструментом, линия альта, проведенная октавой выше баса, на слух могла уподобляться обертонам от него и потому хорошо сливаться со звучанием басовых инструментов.

По сравнению с фаготом тенденция партии альта к самостоятельности внешне, быть может, не столь заметна. Однако постепенно, от симфонии к симфонии (четкую хронологическую границу провести невозможно) функция этого инструмента меняется: всё реже альт дублирует бас и всё чаще – гармонически дополняет остовное двухголосие крайних голосов.

Отдельные части симфоний с облигатными инструментами, играющими *colla parte*

Выше мы говорили о так называемых инструментах *col basso* – наследии барочного оркестрового мышления – и об изменении их функции в гайдновском оркестре. Однако употребление приема *colla parte* этим не ограничивается. Перейдем к тем случаям, когда данный прием уже не связан с басом и распространяется на мелодическую фактуру. (Отметим, что речь здесь идет не о фрагментарной дублировке мелодической линии – что бывает часто, – но о дублировании всей партии в течение всей части):

- виолончель играет *colla parte Violini* (октавой ниже) в медленных частях симфоний № 14, 16 и 50;
- флейты I и II – *colla parte Violini I и II* (октавой выше) в медленной части симфонии № 9.

Рассмотрим некоторые из названных частей подробнее. В *Andante* симфонии № 14 введение облигатной виолончели с ее прекрасным тембром, удваивающей мелодию скрипки в нижнюю октаву, не только придает основной мелодической линии особый тембровый колорит, но и приводит к возникновению многочисленных перекрещиваний с партией альты (так же, как и в медленных частях 16-й и 50-й симфоний):

Пример 11. Симфония 14/II, т. 1–8

The image shows a musical score for the first eight measures of the Andante movement from the second part of Beethoven's Symphony No. 14. The score is written for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante'. The Violoncello part is written an octave below the Violino I part, demonstrating the 'colla parte' technique. The score shows a melodic line in the violins that is mirrored in the cello, with some rhythmic variations and phrasing.

Andante 9-й симфонии также выдержано в единой плотности звучания оркестра: тембровый план статичен и не отличается свойственной окружающим частям подвижностью оркестровой фактуры. Ведущим является принцип *colla parte*: первая флейта на протяжении всей части дублирует в октаву первую скрипку, притом практически везде к ним присоединяются вторая скрипка и вторая флейта. Лишь местами вторая скрипка отделяется от первой (флейты тогда либо вдвоем дублируют первую скрипку, как в тактах 14–17, 33–36 и 46–49, либо тоже расходятся, как на границах тактов 10–11, 12–13, 42–43 и 44–45); кроме того, есть маленький фрагмент, где скрипки и первая флейта играют вместе, а вторая флейта дублирует альт (такты 4–6):

Пример 12. Симфония 9^д, т. 1–6

Отметим, что в указанных примерах речь идет не просто об уплотнении линии в унисон, но о появлении октавной «тени» основного голоса, причем октавная дублировка поручается иному (хотя и, возможно, близкому) тембру. Назовем этот прием «разнотембровой октавой».

Действительно, если рассмотренный выше прием *col basso* состоит в удвоении мелодически второстепенной (хоть и функционально значимой) линии – то здесь получает дополнительную тембровую окраску ведущий мелодический голос. В связи с этим обращает на себя внимание и особенность записи. При дублировке *col basso* Гайдн в основном ограничивается ремарками и выписывает лишь некоторые фрагменты, в медленной же части симфонии № 9 флейтовая строчка выписана им от начала до конца, хотя она практически везде повторяет партию скрипок, так что достаточно было бы проставить обозначение *col violini*. Данный факт демонстрирует различие в отношении композитора к аккомпанирующим и солирующим партиям: если в одном случае фактурная функция позволяет написать *col...*, то в другом дублирующий голос выписывается полностью¹⁷¹. Интересно попытаться объяснить введение инструментов, играющих дублировки *colla parte* в упомянутых выше четырех случаях. Видимо, композитору соединение скрипок с флейтами или с виолончелью было важно именно как особый, специально подобранный смешанный тембр. Безусловно, для Гайдна в этом соединении отнюдь нет безличности и потери выразительности в том смысле, в каком веке позже об этом будет говорить Римский-Корсаков. Однако и о риторической приуроченности тембра, как это было в случае с приведенным выше примером из баховской «Рождественской орагии», говорить нельзя. Дублировки Гайдна объясняются если не красочными, то осязательно-пластическими характеристиками. Важен здесь, вероятно, не только сам смешанный тембр с его «плотностью», но и то, что он выдерживается на протяжении всей

¹⁷¹ Также полностью выписана партия виолончели в медленной части симфониях № 14, 16, 50.

части. Можно сказать, что в использовании Гайдном таких непрерывных дублировок есть своя семантика – семантика барочных ассоциаций внутри уже нового оркестрового языка крайних частей цикла. Благодаря этому становится возможным еще один контраст между частями симфонии – контраст подвижного темпа темброфактурных смен новой классической оркестровки и статичности тембрового плана, идущей от эпохи барокко.

Мелодическое дублирование в раннеклассических партитурах напрямую отсылает нас к тембровой статике барочного письма. Новая трактовка фагота и альты, в свою очередь, демонстрирует зримую границу между капельмейстерской и композиторской инструментовкой. Уже спустя несколько лет – в 80–90-х годах XVIII века – оба инструмента займут свою нишу в классическом оркестре: фагот – как бас группы духовых инструментов, альт – как гармонический голос струнных в среднем регистре, и мало что будет напоминать о совсем еще недавней связи их оркестровой функции с эпохой барокко. Тем ценнее для нас ранние партитуры, которые и являют эту живую связь эпох.

Глава II. Соло в ранних симфониях Гайдна

Хотя категория краски, тембра и не стала стержневой в композиции классиков¹⁷², все же есть множество свидетельств того, что композиторов часто привлекал тот или иной тембр. Например, Моцарт в письме своему отцу, повествуя о своих впечатлениях о мангеймском оркестре, восклицал: «Ах, если бы у нас были кларнеты! Вы не поверите, что за божественный эффект производит симфония с флейтами, гобоями и кларнетами»¹⁷³. Уже упоминавшийся выше труд Франкёра также свидетельствует о повышении внимания к характеру звучности каких-либо инструментов или их сочетаний. Так, он пишет, что при соединении двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов можно получить «весьма приятный и гармоничный эффект»¹⁷⁴. Приведенные примеры относятся к последней трети XVIII века. Несомненно, такое отношение зарождалось уже задолго до этого и определенно выражалось уже в середине столетия, хотя наряду с этим оставались черты тембровой нейтральности, характерные для предшествующих эпох, как, например, игра фагота *colla parte* со струнными басами, как это было в *basso continuo*.

Показательно в отношении возрастания тембрового аспекта в сочинениях классиков замечание, сделанное В. Березиным относительно тембрового характера ранних симфоний Гайдна: «...композитор продолжает использовать свой симфонический оркестр..., всячески уходя от тембровой монотонности и вводя в него много развлекательных моментов, где отдельные артисты его капеллы могли удивить мастерством и вызвать наилучшие отзывы о состоянии всего оркестра»¹⁷⁵.

Однако выдвижение определенного тембра на первый план актуально и для раннеклассического оркестра в форме сольной партии, включенной в оркестровую ткань. Гайдновским симфониям, индивидуальный облик которых определяется наличием таких партий, посвящается вторая глава работы.

¹⁷² «Колорит в классическую эпоху не мог являться первоочередной заботой композитора». Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 3. М.: Композитор, 2007. С. 241.

¹⁷³ Цит. по: Becker H. Einleitung // Geschichte der Instrumentation / Das Musikwerk, Heft 24. Köln: Arno Volk, 1964. S. 23.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 335.

1. Ранние симфонии Гайдна с концертирующими инструментами

Понятие симфонии с концертирующими инструментами

В творчестве раннего Гайдна есть особый тип симфонии, для которого характерно включение солирующих инструментов на протяжении одной или всех её частей. К нему относятся восемь симфоний, написанных в ранние эстергазиевские годы с 1761 по 1765: симфонии №№ 6, 7, 8, 72, 31, 36, 13, 24 (отчасти он сохраняется еще в трех – №№ 30, 41, 51). Во всех этих сочинениях как минимум медленная часть включает в себя сольную партию (партии), рассчитанную на всю часть. Звучит она так, будто в симфонию вставлена часть из инструментального концерта, причем это может быть двойной концерт, *concerto grosso*. Одно это обстоятельство, приносящее в облик цикла неожиданный оттенок, позволяет считать такие сочинения особым жанровым типом, который мы и будем именовать *симфониями с концертирующими инструментами*.

Своеобразие этого явления коренится в той свободе трактовки симфонии, которая была возможна и естественна в условиях, когда «каноны» жанра ещё окончательно не оформились. Для того чтобы понять место гайдновских симфоний с концертирующими инструментами в истории европейского симфонизма, необходимо не только иметь в виду их место в периодизации оркестра классического периода (см. главу 1), но и уделить внимание жанровому контексту, в который входят рассматриваемые ниже сочинения. Критерий, по которому выстраивается этот контекст, – использование в качестве жанровообразующего признака в одном и том же сочинении и оркестровой (ансамблевой), и сольной игры с тем или иным перевесом того или другого.

Симфонии Гайдна с концертирующими инструментами – явление, ярко демонстрирующее раннеклассический этап в развитии оркестра и симфонического жанра, когда состав инструментов в оркестре ещё был достаточно мобилен, а жанровые рамки симфонии не затвердели и не отсекали ее от других родственных жанров. В связи с этим вопрос жанровой атрибуции симфоний с концертирующими инструментами представляет собой некоторую проблему.

С точки зрения жанровых критериев, данный тип симфоний не может быть полностью отнесен ни к жанру инструментального концерта, ни к жанру оркестровой симфонии, хотя черты и того, и другого в нём так или иначе присутствуют. Казалось бы, наиболее естественно рассматривать сочинения, соединяющие указанные признаки, как *концертные симфонии*. Но если попытаться примерить принятые на сегодняшний день представления об этом жанре к ранним гайдновским партитурам – например, симфониям

№№ 6, 7, 8, 72 и другим, то от жанрового определения их как «концертных» придется отказаться.

Прежде всего, сам жанр концертной симфонии в 50–60-х годах XVIII столетия только формировался. Установление жанрового канона со своими особенностями и закономерностями и расцвет жанра обычно относят уже к 70-90-м годам; Гайдн оказался одним из тех композиторов, в творчестве которых жанр концертной симфонии обрел свою классическую форму.

Понятие концертной симфонии относится сегодня к сочинениям, которые представляют собой ярко выраженный *гибрид концерта и симфонии*, в котором доминируют родовые черты классического инструментального концерта – трехчастный цикл, наличие двойной экспозиции, развернутых сольных каденций¹⁷⁶. Сюда относятся отдельные сочинения Гайдна, Моцарта, Диттерсдорфа, Бортнянского¹⁷⁷. От концерта такие сочинения отличаются количеством солистов и ролью оркестра, для которой не характерно преобладание аккомпанирующей функции, как это свойственно концерту. Оркестр в концертной симфонии не обязан настолько уходить в тень, уступая место солисту, как этого требует жанр концерта.

С. Солдатова начинает перечень венско-классических концертных симфоний с известной триады Гайдна – «Утро», «Полдень», «Вечер» (Ноб. I: 6, 7, 8)¹⁷⁸. Однако эти ранние образцы не вполне вписываются в тот жанровый облик концертной симфонии с доминированием признаков концерта, который сложился позднее и которому вполне соответствует гайдновская *Concertante* (Ноб. I:105).

Кроме того, не сохранилось свидетельств, что сам Гайдн называл свои симфонии такого рода концертными. Косвенным свидетельством может служить лишь подзаголовок симфонии № 8 – *«piu stromenti concertanti»*. Отсутствие названия легко объясняется тем, что на 60-70 е годы – годы создания рассматриваемых нами симфоний – приходится время становления жанра, когда его название еще однозначно не закрепилось. Но даже

¹⁷⁶ Концертная симфония // МЭ, 1976. Т. 2. С. 929. Авторы статьи о концертной симфонии в NGD цитируют, в частности, определение, данное в книге Лэндона и Митчелла «Mozart Companion» (1956): «...тип оркестровой симфонии в трех частях, в которой время от времени появляются секции соло и которая представляет собой соединение симфонии и сольного концерта» [Brook B., Griebensky J. *Symphonie concertante* / NGD, 2001. Vol. 24. P. 809].

¹⁷⁷ Композиторы нередко прямо вводят в заглавие сочинения его принадлежность к жанру концертной симфонии: Й. Гайдн – *Sinfonia Concertante* (Ноб. I:105); В. А. Моцарт – *Sinfonia concertante* для гобоя, кларнета, валторны, фагота и оркестра KV Anh. 9 (297b; Anh. C 14.01); *Sinfonia concertante* для скрипки, альты и оркестра KV 364 (320d); К. Диттерс фон Диттерсдорф – *Sinfonische Konzertante* для альты, контрабаса и оркестра; Д. Бортнянский – *Концертная симфония* для *организованного фортепиано*, арфы, двух скрипок, виолы да гамба, фагота и виолончели [Солдатова С. Концертная симфония у венских классиков и судьба жанра в XIX веке. Дипломная работа. Московская консерватория, 2010. С. 2.]

¹⁷⁸ Там же.

ретроспективно мы, как уже сказано, не можем безоговорочно отнести симфонии Гайдна к концертному типу ввиду их несоответствия сложившейся к концу столетия модели жанра классической концертной симфонии: ни в одном из «Времен дня» нет двойной экспозиции, практически во всех отсутствуют сольные каденции, кроме того, цикл симфоний в этих симфониях четырехчастен.

Помимо отмеченного в партитурах Гайдна встречается следующая особенность, не характерная для концертных симфоний: *нестабильность состава солистов на уровне цикла*, их полная или частичная смена от части к части (№ 6, 7, 8, 72 и 31). Кроме того, *устойчивость состава солистов характерна лишь для медленных частей* (симфонии № 36, 13, 24, 30, 41, 51), *быстрым же (если на них распространен принцип концертирования) в принципе свойственна миграция сольных функций от партии к партии*.

Для примера покажем распределение солирующих партий и их фрагментов в симфонии № 6:

I часть: при проведении главной темы солируют флейта и гобои

II часть: в течение всей части солируют скрипка и облигатная виолончель

III часть: солируют духовые – флейта, гобои

Trío: солирующие фагот, контрабас и альт

IV часть: солируют скрипка и виолончель

В концертных же симфониях, как правило, состав солистов един для всех частей.

Особенности названных выше симфоний Гайдна связаны с тем, что композитор, привнося в симфонию черты концертирования, все же берет за основание для своих сочинений уже освоенный в его творчестве *цикл раннеклассической симфонии*.

Во-первых, для раннеклассической симфонии в принципе была типична переменность состава в разных частях, например, в медленной части (несолирующая) флейта нередко сменяла гобои, игравшие в крайних частях, или же духовые в медленной части полностью выключались. Поэтому появление концертующих партий в медленной части (или же перемена в составе солистов, если принцип концертирования заявил о себе уже в первой части) может рассматриваться как один из вариантов перемены оркестрового состава частей, вообще свойственной раннему симфоническому циклу самому по себе.

Во-вторых, заметим относительно концертирования в медленных частях симфоний, что медленная часть обычно представляет собой область лирического индивидуального высказывания, и это, в свою очередь, может объяснить индивидуализацию исполнительского состава.

Так или иначе, но тембровая архитектура циклов симфоний с концертирующими инструментами – это более сложный вариант типичного тембрового плана раннеклассической оркестровой симфонии.

Если симфонии с концертирующими инструментами и ассимилируют признаки какого-то другого жанра, то в медленных частях – барочный концерт (чаще сольного типа), а в быстрых – это барочный *concerto grosso*, что неоднократно было отмечено исследователями. А. Карс говорит о сходстве симфоний 1761 года со «старым *concerto grosso*»¹⁷⁹, для которого была характерна дифференциация инструментов на концертирующие (*concertanti*) и прочие (*ripieni*).

Действительно, связь перечисленных выше ранних гайдновских симфоний с барочным концертированием несомненна. Во-первых, это проявляется в наличии нескольких солистов, что обычно для одного из типов барочного концерта, к которому принадлежат, например, «Бранденбургские концерты» И. С. Баха. Во-вторых, родственным оказывается использование композитором в некоторых частях типичных для *concerti grossi* обозначений (*soli – tutti; principale – ripieni, concerto – ripieni, obbligato – ripieni*; об этом – ниже).

Заметим, что некоторые исследователи отрицают связь между симфониями с концертирующими инструментами и барочными концертными жанрами. Так, Л. Финшер пишет в связи с симфониями из трилогии «Времена дня»: «Говорить об отзвуках барочного концерто грассо, как это часто случается [...] – совершенно ошибочно»¹⁸⁰. Финшера интересуют не столько жанровые обобщения, сколько чисто исторические контекстуальные наблюдения: он предполагает, что создание симфоний с развернутыми солирующими партиями, было лишь легким уколом молодого композитора, недавно принятого на работу на должность вице-капельмейстера, в адрес главного капельмейстера Вернера¹⁸¹. Однако, думается, что даже если это предположение верно (заметим, что оно всё же довольно субъективно и не может быть доказано), то оно само по себе не отменяет связи гайдновских симфоний с барочной концертной традицией, которая несомненна.

¹⁷⁹ Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. Под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа. Предисл. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. С. 154.

¹⁸⁰ Finscher L. Joseph Haydn und seine Zeit. Regensburg: Laaber Verlag, 2000. S.172.

¹⁸¹ Георг Вернер был автором произведения, сходного по своей идее с гайдновской трилогией симфоний «Времена дня» – «Новый и весьма необычный музыкальный календарь» (1748), состоящий из двенадцати своего рода дивертисментов – месяцев, каждый из которых в свою очередь состоял из четырех или пяти частей со своими подзаголовками. Сочинение Вернера, однако, было написано для гораздо более скромного состава и включало партии I, II скрипок и баса.

Жанровое сходство и различие симфоний Гайдна с концертирующими инструментами и их барочных предшественников мы рассмотрим в каждом конкретном случае.

Принимая во внимание нетипизированный состав симфоний Гайдна с концертирующими инструментами, можно говорить также о некоторых общих чертах с жанрами *дивертисмента* и *серенады* (т.н. *Serenadenmusik*¹⁸²), к которым любил обращаться Моцарт и сам Гайдн. Для них также характерны разнообразные составы и наличие солистов. С дивертисментом эти симфонии Гайдна роднит и яркий квазитеатральный характер музыкального материала, и наличие «программы» в некоторых симфониях (трилогия «Времена дня»).

Концертирующие инструменты

Самыми распространенными концертирующими инструментами в симфониях Гайдна являются скрипка и виолончель: солирующая скрипка (а в четырех случаях – две солирующие скрипки) встречается в 11-ти частях ранних симфоний, виолончель – в 12-ти. Среди деревянных духовых им несколько уступает флейта, которая солирует в 6-ти частях (не считая кратких соло в быстрых частях). Гобой и валторне обычно поручаются краткие сольные реплики. В одном случае две валторны солируют на протяжении всей части. Сравнительно редко в качестве солистов выступают также виолоне (в пяти частях), фagот и альт (в одной части).

Чем объяснить такие предпочтения?

При выборе солирующего инструмента перед композитором на первом плане, вероятно, стояла проблема создания наиболее выигрышного соотношения солиста с общим оркестровым звучанием. Скрипка и виолончель – как струнные инструменты – лидировали благодаря своему певучему тембру и широкому спектру разнообразных технических возможностей. Так, особый интерес к скрипке в качестве солирующего инструмента отмечает в своем труде о классическом стиле в музыке XVIII–начала XIX веков Л. Кириллина. По словам исследовательницы, причина популярности солирующей скрипки заключается в том, что «владевшая тогда умами идея “музыка – это язык сердца” требовала от “неживых” инструментов прежде всего подражания человеческому пению

¹⁸² «Есть целый ряд произведений Моцарта, занимающих как бы промежуточное положение между камерным и симфоническим жанром, между музыкой для концертного зала и для открытой эстрады; то же можно сказать и о их стиле – как бы промежуточном между симфоническим и концертным, между солирующей и симфонической трактовкой струнных и т. п.». [Эйштейн А. Моцарт. Личность и творчество. М.: Музыка, 1977. С.196.] См. также работу: [Адельсон-Вельская М. Серенады Моцарта. Дипломная работа. М.: МГДОЛИК им. П. И. Чайковского, 1981. 67 с.]

или выразительной декламации»¹⁸³, и от природы певучая скрипка оказалась наиболее подходящей для выполнения этой роли.

Первенство флейты среди деревянных духовых можно объяснить похожими причинами, среди которых в первую очередь всё же стоит назвать подвижность и широту диапазона.

Фагот, альт и контрабас – наиболее редкие солисты. По замечанию Л. Кириллиной, «некоторые инструменты были не очень выигрышны при сопоставлении с оркестровым звучанием [...], а другие, наоборот, обладали чересчур характерной “физиономией”, противоречившей универсальной поэтике классического симфонизма»¹⁸⁴. Последнее относится к названной выше троице.

Тембр валторны – мягкий, певучий – также оказывался весьма подходящим для соло. Но в силу ограничений в звукоряде, а также из-за сложности игры на инструменте валторнисты солировали реже. Кроме того, соло валторн, как правило, распределялось по фразам между несколькими исполнителями.

В симфониях Гайдна встречаются части как с одним, так и с несколькими солирующими инструментами. Можно попытаться выявить некоторые закономерности в выборе композитором солиста или группы солистов.

Так, виолончель в равной степени нередко выступает и как единственный солист в части (симфония 13/II), и как участник группы солистов (симфонии 6/II, IV; 7/II, II, IV; 8/II, IV и др.).

Скрипка, напротив, никогда не оказывается единственным солистом (за исключением вариаций в симфониях 72/IV и 31/IV). Часто она либо одна (симфонии 6/II; 7/II; 36/II; 31/II), либо, объединяясь в дуэте со второй скрипкой (симфонии 7/II, IV; 8/II, IV), ведет диалог с облигатной виолончелью. В симфонии 72/II скрипка солирует вместе с флейтой.

Самые необычные солисты представлены в трио менуэтов: в симфонии 6/III из них составлен целый ансамбль – фагот, альт и виолоне; в симфониях 7/III и 8/III – только виолоне.

¹⁸³ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 3. М.: Композитор: 2007. С. 324.

¹⁸⁴ Там же.

Обозначения сольной игры в партитуре

При обозначении сольных партий в своих симфониях Гайдн опирался на сложившуюся к тому времени барочную традицию. Так, среди гайдновских ремарок можно встретить термины *solo*, *principale*, *obbligato*, *concerto*¹⁸⁵.

По традиции наиболее многозначным является термин *solo*. В самом общем плане он означает индивидуальную партию для одного исполнителя, занимающую ведущее положение в музыкальной ткани. Кроме того под словом *solo* может пониматься как игра одного инструмента без сопровождения (у Гайдна очень редко в виде сольной реплики), так и игра с сопровождением. Также термин может относиться к соло, различным по протяженности – от сольной реплики до сольной игры на протяжении всей части.

Обозначение *solo* (*sola*, *solis*, *I^{mo} solo*) в партитурах Гайдна является наиболее распространенным и, по традиции, самым многозначным. Оно употребляется композитором во всех перечисленных выше значениях. Помимо самих обозначений важным представляется и размещение ремарок в партитуре. Указание, данное *перед нотной системой*, обозначает солирование инструмента на протяжении всей части или какого-либо из ее разделов (например, симфонии 13_{III}; 24_{II}; 41_{II} и др.).

Пример 13. Симфония 13_{III}: т. 43-50

The image shows a musical score for five instruments: Flauto solo, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The Flauto solo part is marked with a bracketed "[Trio]" above it. The Flauto solo part has a melodic line with some rests. The other instruments are marked with "p" (piano) and have accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Указание *над нотной строчкой* означает, как правило, соло, относящееся к небольшому фрагменту (см. ниже Пример 23), однако в некоторых случаях под ним может подразумеваться и солирование на протяжении целого раздела или части (например, симфония 72_{II}).

Кроме того ремарка *solo* могла указывать на игру одного инструмента из партии, независимо от того, задуман ли действительно виртуозный сольный голос или же имеется в виду только исключение из игры других инструментов, играющих данную партию. Как

¹⁸⁵ Всего у Гайдна исследователи находят до сорока различных терминов, используемых для обозначения соло [Brook B. *Symphonie concertante* / Übers. R. Blume // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 29 Bde. / hrsg. von F. Blume. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1949–1986. Bd. 12 (1965). S. 1990].

правило, подобные ремарки используются в партии Basso, чтобы дать указание на отдельную игру фагота или виолончели.

Обозначение *solo* могло использоваться и в несколько другой функции. Например, в трио симфонии № 15 ремарка *solo* в партиях альты и виолончели указывает на то, что в данном случае инструменты выполняют не обычную для себя басовую или гармоническую функцию, но играют мелодию (при этом они дублируют партии других инструментов, то есть не солируют в современном значении этого слова).

Наряду с обозначением *solo* Гайдн нередко использовал и другие термины – *principale*, *obbligato* и *concerto*. Все они служили одним из способов выделить партию инструмента из общего звучания оркестра. Несмотря на разные наименования, часто эти термины понимаются как синонимичные слову «солирующий». Такой подход во многом оправдан, так как в реальной композиторской практике как раннеклассической, так и уже классической эпохи отсутствовало единство в использовании этих ремарок.

Наиболее близкими друг другу по смыслу оказываются термины *principale* и *concertante* (более распространенный вариант гайдновского *concerto*). В барочных партитурах оба слова обычно обозначали ведущую партию и, как правило, предполагали наличие технических сложностей, которые определяли ее виртуозный и импровизационный характер. Каждый из терминов в соответствии со своей этимологией отражает один из оттенков значения: *concertante* – концертирующий, виртуозный, *principale* – главный, ведущий. Оба термина применялись наравне, однако Барри Брук отмечает, что термин *principale* чаще использовался композиторами, если в партитуре присутствовал только один солист, тогда как *concertante* – в партитурах с несколькими солирующими инструментами¹⁸⁶.

Несколько в иной плоскости находится термин *obbligato*. Изначально под этим словом понимали партию инструмента или голоса, которая должна исполняться *обязательно*, в отличие от инструментов *ad libitum*. Это значение заложено в самом термине, который происходит от итальянского *obbligato* – «обязанный, принужденный»¹⁸⁷. В данном случае *obbligato* означает необходимую, обязательную (но вовсе не непременно виртуозную и сольную в современном понимании) инструментальную партию. Впрочем, часто такая ремарка встречается как раз в довольно виртуозных партиях¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Brook B. Symphonie concertante / Übers. R. Blume // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 29 Bde. / hrsg. von F. Blume. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1949–1986. Bd. 12 (1965). S. 1900-1901.

¹⁸⁷ Obbligato // Итальянско-русский словарь. 55000 слов. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1963. С. 546.

¹⁸⁸ Выделим еще один оттенок смысла термина *obbligato*. Как известно, наиболее часто это слово используется в произведениях для солирующего вокального голоса в отношении контрапунктирующей ему

Термины *principale*, *concerto* и *obbligato* используются Гайдном в соответствии с указанными выше значениями. В партитуре они всегда выписаны перед нотной системой. В применении Гайдном терминов *principale* и *concerto* можно выявить определенную закономерность. Оба эти термина встречаются только в скрипичных партиях и обозначают их концертирующий виртуозный характер. *Principale* используется в частях, где солирует только одна скрипка (V-по *princ.*: симфонии 6_{II}, 6_{IV}; 7_I; 36_{II}; 72_{II}; 31_{II}, 31_{IV}), *concerto* – в частях, где солируют две скрипки (V-по I и II *concerti*: симфонии 7_I, 7_{IV}; 8_{II}, 8_{IV}). Весьма показательной в манере использования указанных терминов является симфония № 7 «Полдень». В I и IV частях солируют две скрипки, перед партиями которых дана ремарка «*concerto*», во II части – только одна, в соответствии с чем меняется и ремарка при партии – с *concerto* на *principale*.

Обозначение *obbligato* у Гайдна может подразумевать различные значения. Среди наиболее распространенных – солирующая партия концертирующего типа *низкого по tessiture инструмента* при наличии другой солирующей партии более высокого инструмента. Большинство обозначений *obbligato* дано в партиях виолончели, причем в этих же частях одновременно есть и *Violino principale* или *Violino concertato*. (V-с. *obl.*: симфонии 6_{II}, 6_{IV}; 7_I; 8_{II}, 8_{IV})¹⁸⁹.

Термин *obbligato* один раз встречается в партии фагота (симфония 8_{II}), причем в этой же части также есть и облигатная виолончель и две скрипки *concertato*.

Кроме того, в издании под редакцией Лэндона (КА) – видимо, в соответствии с одной из сохранившихся копий симфонии – ремарка *obbligati* предпослана партии двух гобоев в каждой из частей (кроме медленной, где гобои не участвуют) 28-й симфонии. Партия гобоев не отличается индивидуализированным характером, то есть в данном случае можно говорить об использовании слова в значении «обязательный», «необходимый».

инструментальной партии – самостоятельной, развитой, но второстепенной по отношению к ведущей вокальной партии (например, в выражении «ария для сопрано с облигатным гобоем»).

¹⁸⁹ Преследуя цель отразить более широкую картину источников, мы в некоторых случаях справляемся по более раннему изданию собрания гайдновских симфоний, которое на сегодняшний день уже устарело. Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, hrsg. v. H. C. Robbins Landon. 12 Bde. Wien: Universal Edition (Philharmonia, Nos. 589-600), 1963-67 (в дальнейшем Ph). Так, в издании Ph как *concertante* указаны:

V-no princ. и V-с. obl. в симфониях 6_{II} и 6_{IV};

V-no I concerto и V-no II concerto в симфониях 7_I и 7_{IV}. 8_{II}, 8_{IV}.

Аналитические очерки

Ниже рассматривается *концертирование в медленных частях*, как раз сообщающее циклу жанровую специфичность. Затем – *концертирование в менуэтах*, что не является атрибутом только лишь раннеклассических сочинений. Само наименование этого раздела составной песенной формы указывает на его генезис, связанный с характерным приемом инструментовки: поручение всей ткани трем солистам. И хотя таких чистых случаев, буквально соответствующих своему названию, у Гайдна найти практически невозможно, однако трио менуэтов чаще других частей решаются с участием соло. Впрочем, и за пределами ранних симфоний тембровая характеристичность сохраняется в трио менуэта, поэтому она не является специфичной для использования соло в ранних симфониях. Затем будут рассмотрены особенности *концертирования* в быстрых частях и финалах.

После этого с точки зрения структуры цикла рассматриваются образцы симфоний с концертирующими инструментами во всех частях. Они делятся на две группы. Отдельные очерки посвящены трилогии симфоний «*Времена дня*», в которой мы встречаемся с разнообразным характером солирования в разных частях, и двум симфониям с *солирующими валторнами*, представляющими собой на фоне прочих сочинений образцы инструментовки с ярко оригинальным тембровым решением цикла.

Симфонии с концертирующими инструментами в медленных частях

В цикле раннеклассической симфонии медленная часть с ее прозрачным звучанием и возможностью создания детализированной фактуры оказывается наиболее подходящей областью для введения концертирующих инструментов. Действительно, во многих ранних симфониях Гайдна в медленных частях композитор выделяет из оркестра солирующие партии. Причем это касается не только тех симфоний, в которых идея концертирования в принципе играет ведущую роль (№ 6-8, 72 и 31). Нередко у Гайдна концертирующие инструменты появляются только в медленной части цикла, тогда как остальные части манерой письма ничем не отличаются от тех симфоний, в которых концертирующие партии и вовсе отсутствуют. Есть, впрочем, и такие циклы, где принцип концертирования, ярко заявивший о себе в медленной части, проявляется и в трио менуэтов (например, симфония № 13). Однако появление концертирующих в медленной части является определяющим для симфоний описываемого типа в целом.

Начнем наш обзор с частей, в которых солирует только один инструмент.

Adagio cantabile симфонии № 13 – прекрасная «ария» виолончели соло с аккомпанементом струнных. Виолончель солирует непрерывно, что делает эту часть похожей на *часть инструментального концерта, вставленную в симфонию* (заметим, что

партия виолончели, записанная на собственном нотном стане, занимает верхнюю строчку партитуры, как солист, которому аккомпанируют остальные инструменты оркестра). Обращает на себя внимание регистровое распределение инструментов: чтобы не перекрывать звучание солирующей виолончели, партия скрипок не поднимается выше e^2 .

Пример 14. Симфония 13_Д: т. 1-4

В медленной части симфонии № 24 солирует флейта. Ее партия изобилует виртуозными пассажами, скачками, захватывающими широкий диапазон, и украшениями (трелями, мордентами, выписанными группетто). Adagio фактически могло бы служить частью какого-либо концерта для флейты с оркестром. Это подтверждает и наличие остановки на кадансовом квартсекстаккорде в конце части, после которой могла бы следовать и, видимо, следовала сольная импровизированная каденция флейты¹⁹⁰ (также пример сольной каденции, правда, выписанной, встречается в медленной части другой симфонии с концертирующими инструментами – симфонии № 7).

Пример 15. Симфония 24_Д: т. 52-56

Наиболее близкими барочному концерту с двумя солирующими инструментами являются медленные части симфоний № 36 и 72.

Медленная часть симфонии № 36 является «дуэтом *concertante*» для скрипки и виолончели. Данный пример несколько напоминает о «двойном концерте» в Adagio

¹⁹⁰ В записи симфонии № 24, осуществленной «Академией старинной музыки» (*Academy of Ancient Music*) под руководством Кристофера Хогвуда, флейтист исполняет сольную каденцию.

симфонии «Полдень». Тип письма в данной части по манере чрезвычайно близок барочному *concerto grosso*: формообразующим принципом здесь является чередование *tutti* – *solì*, причем в разделах *tutti* солирующие скрипка и виолончель непременно присоединяются к партиям *ripieni* (заметим, что указание *ripieni* в партитуре отсутствует, однако оно точно соответствует роли оркестровых партий V-по I и Basso).

Adagio открывается и завершается разделом *tutti* – преимущественно унисонной, квази-речитативной фигурой с пунктирным ритмом. (Характерная барочная мелодическая деталь – падение на октаву в конце фразы, см. т. 2).

Пример 16. Симфония 36л: т. 1-5

В целом, инструментальный и гармонический план формы можно представить следующим образом:

Таблица 3.

	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli
гармонические функции	T	T	T	→	D	D	D	T	T (репр.)	T	T	T
тональности	B-dur				F-dur			B-dur				
такты ¹⁹¹	1-2	3-4,5	5-6	7-14	14,5-15,5	15,5-17,5	17,5-20,5	20,5-29	30-31,5	31,5-37,5	37,5-38,5	38,5-40

II часть симфонии № 72 – несколько необычная своим моноритмическим аккомпанементом (с постоянным пропуском сильной и относительно сильной доли) соль-мажорная пастораль в размере 6/8 с солирующими флейтой и скрипкой.. Солисты ведут на протяжении всей части учтивую беседу (как только вступает флейта, скрипка вежливо

¹⁹¹ Метрический такт равен ½ графического, но указываются графические такты.

уступает ей ведущую роль, присоединяясь к сопровождению остальных струнных), лишь в конце разделов объединяясь в общем звучании.

Пример 17. Симфония 72/II: т. 1-5

The musical score for Example 17, Symphony 72/II, measures 1-5, is presented in a standard orchestral format. It consists of six staves: Flauto, Violino solo, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andante'. The Flauto part is mostly silent, with a 'Solo' section starting in measure 5. The Violino solo part has a melodic line with a 'p' dynamic. The Violino I and II parts have a rhythmic accompaniment with 'p' dynamics. The Viola and Basso parts have a harmonic accompaniment with 'p' dynamics.

Примерами концертирования большего количества инструментов могут служить медленные части всех симфоний трилогии «Времена дня», а также симфонии с четырьмя валторнами № 31.

Во II части симфонии № 6 «Утро» в партитуре заведены отдельные строчки для концертирующих инструментов – *Violino concerto* и *Violoncello obbligato*. Форма части – старинная сонатная с медленным вступлением и заключением на одном и том же тематическом материале.

Остроумное программное истолкование этой части как урока сольмизации дает Кречмар¹⁹²: «ученики» робко интонируют гамму в восходящем движении – *d-e-f-g-a...* (сольмизационно – *Ut-Re-Mi-Fa-Sol...*) и вместо положенного шестого тона *h* (слог *La*) поют *b*; но «учитель» (солирующая скрипка – капельмейстер Гайдн) тут же исправляет ошибку, пропевая гамму заново и завершая ее правильным аккордом соль мажора (т. 5).

¹⁹² Krechmar H. Die Jugendsinfonien Joseph Haydns // Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters. Leipzig: Peters, 1911. S. 419-420.

Пример 18. Симфония 6/д: т. 1-5

В дальнейшем уже в *Andante* «учитель» продолжает показывать свое мастерство, исполняя простые мелодические обороты в сложной манере с украшениями, или работает с «учениками», показывая им те или иные фигуры, которые они тут же повторяют. Завершается урок (заключение) повторным и на этот раз успешным исполнением гаммы уже и в восходящем, и в нисходящем движении.

Violino principale – «учитель» – действительно основной (*principale*) солист: скрипка солирует на протяжении всей части. Только в начальном и в заключительном «пропевании гаммы» она присоединяется к остальным I скрипкам.

Violoncello obbligato – один из «учеников» – то выходит на первый план (указания *solo* в партитуре, которые у скрипки отсутствуют), распевая дуэтом с «учителем», то присоединяется к общему *tutti*.

Заметим, что здесь происходит некоторая инверсия: струнное *tutti*, открывающее часть, звучит тихо, неуверенно, а соло скрипки – ярко на *forte*, которое и подхватывают потом остальные инструменты. Таким образом, можно найти дополнительные признаки некоторой театрализации партий.

Концертирующая скрипка выходит на первый план и в медленной части симфонии № 7 «Полдень». Её форму можно уподобить речитативу и арии в старинной сонатной форме с каденцией. «Вокальную» партию в речитативе исполняет *Violino principale*, которая либо присоединяется к скрипкам *ripieni*, либо солирует. Причем солирует она в буквальном смысле – играет вовсе без сопровождения (т. 6-7, 11-12) или сопровождение ограничивается незначительной поддержкой со стороны других инструментов (т. 16-19).

В «арии» к солисту (*V-no princ.*), продолжающему вести основную «вокальную» партию присоединяются две облигатные флейты и облигатная виолончель (в издании JHW

не дано никаких дополнительных обозначений перед нотной системой, кроме указания инструмента, в КА виолончель названа *obligato*). Верхняя граница диапазона скрипки необычайно высока, она достигает a^3 . В конце части представлена кульминационная в отношении соло область – каденция V-no *princ.* и V-c.

В медленной части симфонии № 8 «Вечер» в качестве солистов выступают две концертирующие скрипки, облигатная виолончель и фагот. Туттийных фрагментов в части относительно немного, и музыкальная ткань в целом складывается из переплетения солирующих партий.

Медленная часть в симфонии № 31 – так же, как и в симфонии № 72, соль-мажорная пастораль.

Пример 19. Симфония 31_Д: т. 1-4

The image shows a musical score for six instruments: Violino principale, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The score is in 6/8 time and D major. The Violino principale part is marked 'Solo pizz.' and 'fz'. The other instruments are marked 'p pizz.'.

Основным солистом является скрипка (*principale*); валторны и виолончель, выступая на первый план, оттеняют ее соло. Кроме того, если виолончель не играет соло, то она присоединяется к инструментам *ripieni*, в то время как солирующая скрипка следует этому правилу не всегда: в большинстве тех фрагментов, где солируют другие инструменты, скрипка здесь паузирует. Таким образом, партитура (оркестровое распределение в ней ролей) будто бы запечатлела разный «статус» солистов, разную степень их самостоятельности: скрипки как ведущего независимого солиста и выделенной из группы *ripieni* облигатной виолончели.

Валторны играют парами – I и II (in D), III и IV (in G)¹⁹³, причем концертирующей следует считать только первую пару. Приведем в качестве примера соло, которым открывается второй раздел Adagio. В нем первой паре валторн аккомпанируют только басы, и потому ее игра производит впечатление «ансамбля в оркестре»; вторая же пара –

¹⁹³ Один из ранних примеров (1765) двух пар валторн в разных строях.

ритмически сливающийся со струнными темброво индивидуальный «край» общей аккордовой фактуры.

Пример 20. Симфония 31_д: т. 36-40

The image shows a musical score for Example 20, Symphony 31, measures 36-40. The score is written for a full orchestra. The instruments listed are Corni III in D, Corni III/IV in G, Violino principale, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The music is in 6/8 time. The score shows a complex texture with various dynamics, including *p* (piano) and *f* (forte). The Corni III in D part has a melodic line with some grace notes. The string parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Basso) have a more rhythmic and harmonic role, with some parts playing a steady pattern. The dynamic markings *p* and *f* are used to indicate changes in volume throughout the passage.

В медленных частях двух симфоний, написанных во второй половине 1760-х – начале 1770-х годов, соло духовых носит несколько иной характер. В *Andante* симфонии № 30 уже нет такой монолитности; распределение сольных фрагментов находится в соответствии с общей тембровой артикуляцией¹⁹⁴. К примеру, главная тема (т. 1-8) поручена струнным, связующая (т. 9-12) – солирующей флейте с аккомпанементом скрипок.

¹⁹⁴ Подчеркнем, что в предыдущих примерах это не было ведущим принципом инструментовки: например, в симфонии 13_д виолончель солировала от начала и до конца части, вне зависимости от смены разделов формы.

Пример 21. Симфония 30_Л: т. 1-9

The musical score shows the first nine measures of a section. The top two staves are for Flauto and Oboe, both marked with a fermata and a '7' (likely indicating a breath mark or similar). The string section (Violino I, Violino II, Viola, and Cello) plays a consistent eighth-note pattern. The woodwinds enter in measure 8 with a melodic line marked 'p'.

В области побочной солируют гобои, и, затем, флейты (т. 13-21), а в заключительном снова ведущими становятся струнные. Практически вся разработка представляет собой раздел для концертирующей флейты¹⁹⁵. Таким образом, в этой симфонии включение и выключение солирующих инструментов оказывается тесно связанным с формой сочинения.

Тонкое и выразительное Andante из симфонии № 41 содержит сложное соло флейты, сопровождаемое в основном остальными духовыми (причем партию I гобоя тоже можно рассматривать как солирующую¹⁹⁶). Также, как и в предыдущей симфонии, флейта вступает только после изложения темы струнными.

¹⁹⁵ Интересно, что в примере, приведенном выше, возникает эффект тембрового варьирования одного и тоже мотивного содержания, как в финалах симфоний 72, 31: флейта вступает с той же мотивикой, что была у струнных. Эффект, которым явно пользуется композитор, впрочем, не возводя его в правило, – переинструментовка мотива (другой пример – симфония 14_Л: т. 45-55).

¹⁹⁶ В I части этой симфонии также имеется соло гобоя, которым выделена побочная партия в репризе – снова использование тембровой артикуляции части формы – принцип классической функциональной инструментовки, которому сообщает особый характер лишь то, что артикуляция эта делается с использованием соло.

Пример 22. Симфония 41_Л: т. 1-12

Un poco andante

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for the woodwinds: Flauto, Oboe I, and Oboe II. Below them are the brass instruments: 2 Corni in C. The string section consists of Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The piano accompaniment is shown at the bottom. The tempo is marked 'Un poco andante' and the dynamics are 'p' (piano) for the woodwinds and strings, and 'pp' (pianissimo) for the piano. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

На примере Andante симфонии 41_Л можно отчетливо увидеть две ипостаси принципа солирования, рассмотренного последовательно с разных точек зрения. Первая – соло как индивидуальная исполнительская задача, требующая большего искусства, чем прочие – несолирующие – партии, выделяющаяся из контекста этих партий своей виртуозностью; в данном случае это партия флейты. Второй взгляд на соло осуществляется с точки зрения функций гомофонной фактуры; это мелодический, наиболее интонационно яркий, самостоятельный и полноценный голос; в данном смысле

это партия 1-го гобоя. Как показывает приведенный пример из симфонии 41_д (пример 22), эти ипостаси соло могут не совпадать и даже контрапунктировать.

Симфонии с концертирующими инструментами во всех частях

Трилогия «Времена дня» (*Tageszeiten*) – симфонии № 6, 7, 8 – уникальны во многих отношениях. Прежде всего, они – единственные в этом жанре – имеют авторские программные подзаголовки (из прочих симфоний Гайдна ни у одной нет ни авторского названия, ни какого-либо заявленного сюжета)¹⁹⁷. Кроме того, это первая попытка Гайдна включения партий сольных, концертирующих инструментов в симфонический цикл.

6-я, 7-я и 8-я симфонии были написаны Гайдном сразу после вступления на должность вице-капельмейстера князя Эстергази в 1761 году. По-видимому, особенности инструментовки данных произведений стали своеобразным откликом Гайдна на новый состав оркестра, который оказался в его распоряжении, а также на высокое мастерство оркестрантов. Эти симфонии несомненно продолжают традиции барочной изобразительной музыки, – например, такой, как концерты Антонио Вивальди «Времена года», «Ночь» или «Буря на море», цикл кантат Георга Филиппа Телемана «Времена дня» и т. п. Тема «времен дня», «времен года» действительно была довольно популярна в середине XVIII столетия. Известно, что Г. Вернером – предшественником Гайдна на должности капельмейстера князей Эстергази – в 1748 году было написано упоминавшееся выше сочинение с названием «Новый и весьма необычный музыкальный календарь», части которого имеют программные подзаголовки по месяцам¹⁹⁸. Кроме того, в библиотеке Эстергази была партитура «Времен года» Вивальди, который посвятил свой цикл концертов графу В. Морцину, родственнику Эстергази. В вивальдиевском духе написан финал симфонии «Вечер» – «Гроза» (*La Tempesta*).

Связь симфоний № 6, 7, 8 с эпохой барокко проявляется в трактовке соотношения оркестра и солистов. Солисты не отделены от оркестра и не противопоставлены ему. Даже в тех случаях, когда их партия представлена отдельной строчкой, обозначенной *concerto/principale/obbligato*, они участвуют в общем *tutti*, объединяясь с инструментами *ripieni*.

Барочные черты проявляются и в некоторых деталях инструментовки: в партитурах ранних гайдновских симфоний нередко встречается дублирование инструментов в

¹⁹⁷ Закрепившиеся в практике названия других симфоний Гайдна принадлежат, как известно, слушателям либо издателям.

¹⁹⁸ *Braun J., Gerlach S. Vorwort // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 3: Sinfonien 1761 bis 1763. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1990. S. VII.*

традиции *colla parte* – дублировки по тесситурному принципу (остатки барочного принципа тесситурной капельмейстерской инструментовки).

Барочным воздействием можно объяснить и наличие необычных солистов в Трио менуэтов – контрабаса (во всех трех симфониях), фагота и альты (в симфонии № 6). В соответствии с инструментальной поэтикой эпохи классицизма эти инструменты могли выполнять только вспомогательные функции.

В двух из трех симфоний «Времен дня» – 6-й и 7-й – есть медленное вступление, обычно нехарактерное для ранних симфоний Гайдна. Среди симфоний морциновского периода (до 1761) есть только одна симфония, содержащая подобный раздел – №1 (Ноб. I:1). Последовательное появление – в симфониях № 6 и 7 – сразу двух медленных вступлений свидетельствует о влиянии барочного концерта и напоминает медленные вступления к концертам Вивальди¹⁹⁹.

Необычность симфоний трилогии «Времена дня» выразилась и в особенностях трактовки каждого цикла. В целом основой всех симфоний является четырехчастный вариант цикла с последованием частей «быстро – медленно – менуэт – быстрый финал». Однако обращает на себя внимание не вполне традиционная трактовка некоторых частей. В симфониях 6 и 7 наиболее необычными представляются медленные части. К примеру, *Andante* симфонии «Утро», написанное в старинной сонатной форме, обрамляется вступлением и заключением в темпе *Adagio* на собственном тематическом материале. Прототипом медленной части симфонии «Полдень», очевидно, послужила ария с речитативом. Речитатив в партитуре выписан отдельно, благодаря чему его можно было бы принять за отдельную самостоятельную медленную часть. Однако, тонально он разомкнут (с-moll – H-dur!), что позволяет рассматривать его как вступление к основной части «арии». Собственно «ария» написана в старинной сонатной форме, которая завершается каденцией двух солирующих инструментов – скрипки и виолончели.

Нельзя не попытаться связать в этой симфонии необычный подход к оркестру – к трактовке цикла, форм частей – с программностью, обусловленной названием. Наличие в этой музыке сценической, театральной образности ощущалось и ощущается многими исследователями. Но все же программность «Времен дня» носит достаточно обобщенный характер. Этим можно объяснить и разнообразие мнений в попытках программных «толкований»²⁰⁰.

¹⁹⁹ Солдатова С. Концертная симфония у венских классиков и судьба жанра в XIX веке. Дипломная работа. Московская консерватория, 2010. С. 37.

²⁰⁰ Пожалуй, очевидное программное значение имеет только вступление к симфонии «Утро»: *crescendo*, создающееся благодаря постепенному присоединению инструментов к начальному одноголосию первых скрипок, способно вызвать ассоциации с картиной рассвета. Гораздо сложнее программно трактовать

Симфонии «Времена дня», причисляемые по времени создания к раннеклассическому этапу развития оркестра, демонстрируют то, насколько широкий диапазон конкретных музыкальных воплощений был в нем потенциально заложен, несмотря на камерные масштабы. Гайдн, благодаря творческой интуиции и имевшемуся в его распоряжении прекрасному оркестру, смог в полной мере раскрыть эти возможности, создав чрезвычайно эффектные партитуры, которые и сегодня, спустя 250 лет воспринимаются как смелые и оригинальные.

Симфонии с солирующими валторнами № 72 и № 31 «С сигналом рога» (Hornsignal) также объединяются в отдельную группу. Обе симфонии представляют собой четырехчастный цикл с финалом, написанным в форме вариаций. Сходны они и по тональному плану цикла (D – G – D – D). Также в состав оркестра обеих симфоний вместо обычных двух входят *четыре валторны*, что отражается и на возрастании их роли в партитуре. Заметим, что такой состав в некоторой степени связан с внешними обстоятельствами: в 1763 году (а создание симфонии № 72 относят к 1763 году) в капеллу было принято еще два валторниста, отчего Гайдн получил в распоряжении 4 партии валторн, чем и не преминул воспользоваться.

Рассмотрим характер солирующих партий и их сочетаний в данных пяти циклах (симфониях № 6, 7, 8, 72, 31) в частях, которые не были проанализированы выше, поскольку они – даже в симфониях с концертирующими инструментами – не являются типичными носителями принципов концертирования, а именно – *в «первом Allegro», в крайних частях менуэта, в финале.*

Концертирующие партии в «первом Allegro», крайних частях менуэта и финале в пяти гайдновских циклах

Характер соло в быстрых частях заметно отличаются от медленных частей, однако и здесь обнаруживаются черты, общие с барочным концертом.

вступление к 7-й симфонии, написанное в стиле медленного раздела французской увертюры. Известные толкования в отношении всей симфонии «Полдень» принадлежит Г. Кречмару (*Krechmar H. Die Jugendsinfonien Joseph Haydns // Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters. Leipzig: Peters, 1911. S. 420-421*). Он уподобляет ее пиру, который сопровождается застольной музыкой. Разнообразные трактовки программы вызвала к жизни симфония «Вечер» – иногда ее называли «симфонией путешественника», иногда видели в ней картину летнего дня или разыгравшейся на море бури (напомним, что финал носит подзаголовок «La Tempête»). (*Braun J., Gerlach S. «Vorwort» und «Kritischer Bericht» // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 3: Sinfonien 1761 bis 1763. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1990. S. VIII*).

В I части симфонии № 6 вопреки отсутствию каких-либо ремарок, касающихся наличия облигатных солирующих инструментов, все духовые (в том числе и фагот, который не имеет отдельной строчки в партитуре²⁰¹) солируют на различных по протяженности участках формы. Правда, зачастую сольные фрагменты здесь довольно кратки. Они свидетельствуют не столько о связи с барочными *concerti grossi*, сколько о возрастании роли духовых в инструментовке²⁰².

Флейта и гобой солируют при изложении главной темы в экспозиции, начале репризы и разработки, в то время как струнные им аккомпанируют. Подобное солирование духовых в дальнейшем у Гайдна можно встретить только в гораздо более поздних симфониях (например, в главной теме I части симфонии № 54). Собственно, основное отличие от инструментовки барочной концертной формы и заключается в том, что *солирующим инструментам поручается экспонирование темы, тогда как в барочном concerto grosso солисты напротив чаще играли в интермедийных разделах формы.*

²⁰¹ К сожалению, у нас недостаточно сведений, чтобы сказать, есть ли его партия среди «книг партий» или вписана в другую партию.

²⁰² В своем описании инструментовки I части симфонии № 6 это отмечает А. Карс: «Духовые фигурируют в ней как неперенные солисты или объединяются в шестиголосной гармонии, которая располагалась совершенно самостоятельно. Для Гайдна было достаточно опыта нескольких лет, чтобы установить удовлетворительное соотношение между функциями струнной и духовой групп. И в отдельности, и в целом духовые были освобождены из состояния зависимости, в мелодическом и гармоническом отношении они были эмансипированы. [...] Старые представления, что духовые инструменты должны всегда играть парой и что, раз начав, они должны продолжать играть согласно установленной форме все время или значительную часть произведения, – оба эти положения были оставлены». [Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. Под ред. М. Иванова Борецкого, Н. Корндорфа. Предисл. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. С. 153-154.]

Пример 23. Симфония б/л: т. 7-14

The musical score consists of two systems. The first system includes parts for Flauto, Oboe I, Oboe II, 2 Corni in D, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The Flauto part begins with a melodic line marked 'Allegro' and includes trills. The Violino I and II parts play a rhythmic pattern in piano (p) dynamics. The second system includes parts for Piano (Solo), Viola, and Basso. The Piano part features a solo for the right hand with trills and a forte (f) dynamic, while the left hand plays a rhythmic pattern in piano (p) dynamics.

С другой стороны то, как экспонируется тема, можно сопоставить с барочной манерой по характеру солирования. Дело в том, что оркестр здесь трактуется как ансамбль, точнее сказать – два ансамбля: флейта со скрипками и гобои с альтом и инструментами партии Basso – виолончелью, виолоне и фаготом. Кроме того, отсутствие партии Basso после туттийного звучания во вступлении, а также выход на первый план солирующей флейты действительно воспринимается как начало раздела *solì* барочного концерта, в котором остаются играть только солисты.

Примечательно соло валторн перед началом репризы той же части: у двух солирующих валторн, играющих в унисон без сопровождения оркестра, будто бы в знак предвосхищения начала репризы, звучит первый двутакт главной темы, и лишь затем целиком проводится главная партия в аналогичном экспозиции виде.

Пример 24. Симфония б/л: т. 85-90

Сольная реплика фагота в 1-й части, как и упомянутое соло валторн, весьма кратка, однако уже само выделение инструмента, обычно лишь незримо присутствующего в партитуре в группе continuo, весьма примечательно.

Пример 25. Симфония б/л: т. 38-39

В данном фрагменте струнные выполняют гармоническую функцию (альт освобождается от баса, звучит трех/четырёхголосная гармония); солируют деревянные духовые. Гайдн поочередно передает короткий мотив шестнадцатыми от одного инструмента этой группы к другому, не исключая и фагот, который в т. 38 отделяется от басовых инструментов и на мгновение выступает наравне с флейтой и двумя гобоями.

Крайние разделы менуэта соотношением сольных партий и степенью полноты фиксации в партитуре сходны с I частью: в общем составе концертирующие инструменты не указаны, но в некоторых фрагментах солируют духовые.

В финале симфонии «Утро» связь с барочным концертом ощущается сильнее. В партитуре финала выделены отдельные строчки для концертирующих инструментов: *Violino principale* и *Violoncello obbligato*. Помимо них в некоторых фрагментах также солируют флейта и два гобоя.

Начало финала по типу инструментовки напоминает начало сонатного аллегро I части: соло флейты в сопровождении двух скрипок. Правда, уже в конце первого предложения в 4-м такте неожиданно врывается унисонное *tutti* (все инструменты, кроме концертирующих, играют стремительно взлетающую гамму, у валторн – редуцированная дублировка). Подобным образом устроено и второе предложение, только на этот раз солирует не флейта, а концертирующая скрипка.

Пример 26. Симфония 6_{ЛВ}: т. 1-8

The musical score for Example 26, Symphony 6, measures 1-8, is presented in a standard orchestral format. It includes parts for Flauto Solo, 2 Oboi, 2 Corni in D, Violino principale, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello obbligato, and Basso. The tempo is marked 'Allergo' and the flute part is marked 'Solo'. The score shows a melodic line for the flute and a rhythmic accompaniment for the other instruments, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f).

В дальнейшем партии *V-no princ.* и *V-c. obbl.* присоединяются к остальным инструментам в общем *tutti*. Как и в I части, здесь можно наблюдать обратный, принятому в барочных концертах, порядок распределения *solo* и *tutti*: при экспозиции темы – *solo*, в связующих разделах – *tutti*. Принцип выхода солистов на первый план в экспозиционной области проявляется и в побочной теме финала: здесь солирует облигатная виолончель. Как и в I части, с короткими сольными репликами в финале выступают также деревянные духовые (т. 34-36) – флейта, гобои и фагот.

В начальном Allegro 7-й симфонии концертный тип письма выражен более ярко: в нем в отличие от I-й части симфонии № 6 сразу представлены самостоятельные концертирующие партии – *V-no I* и *V-no II* (обозначены как *concerto*, так как в этой части

более одного солиста) и виолончель (*obbligato*). Кроме того, здесь полностью представлена терминология концертного жанра – партии несолирующих инструментов обозначены как *ripieni*. Каждый инструмент ансамбля трактуется как максимально самостоятельный – все, кроме контрабаса, получают отдельную строчку в партитуре. Даже фагот, как отмечалось выше, записан в автографе на отдельном нотоносце, что практически не встречается в партитурах этого времени. Во всяком случае, аналогов в симфониях Гайдна этого периода мы не увидим. С началом *Allegro* фагот присоединяется к нижнему голосу струнных (*col basso*), и все сольные реплики (сольные – условно говоря, так как в них фагот дублирует облигатную виолончель – т. 27-30) помечаются ремаркой *fagotto* над строчкой *Bassi*.

Другим существенным отличием от начального *Allegro* 6-й симфонии является иное распределение разделов *tutti* и *sol*. Область изложения главной темы здесь представлена, как это и положено в традиции барочного *concerto grosso*, туттийным разделом (унисонное *tutti*). Вся экспозиция в целом – арка от начального *tutti* к *tutti* заключительной партии. Концертный тип письма заполняет всю остальную часть экспозиции – связующую, побочную и ход от побочной к заключительной.

В связующем разделе (т. 24-30) основными солистами являются V-по I *conc.*, V-по II *conc.* (играют параллельными терциями), V-с. *obbl.* и Fag. (также играют терциями, отвечая скрипкам).

В побочной (т. 31-41) поначалу солирует только облигатная виолончель, которая передает свою ведущую роль концертирующим скрипкам. Переход к следующему разделу формы (ход к заключительной) маркируется сольной игрой гобоев (ни в JHW, ни в КА это соло не обозначено, но фактически оно налицо). Сопоставление соло гобоев с остальными партиями становится основой секвенции хода к заключительной теме (т. 42-48).

Концертирующий тип письма играет важную роль в разработке, которая также построена как чередование, пусть и не всегда протяженных, сольных и туттийных разделов.

В менюэте симфонии № 7 количество собственно концертирующих инструментов сокращается. Из облигатных инструментов остается только фагот и виолончель²⁰³. Все же чередование плотностей *tutti* и *solo* также является определяющим в этой части – начало и завершение разделов представляют собой *tutti*, тогда как в середине – как правило, – различные по протяженности соло фагота, виолончели и валторн.

Финал симфонии «Полдень» – новый вариант сочетания сольных концертирующих инструментов и сонатной формы.

²⁰³ Это указано в JHW без дополнительных обозначений, тогда как в КА дана, видимо, редакторская, ремарка *obbligato*.

В партитуре вновь выделены V-по I *conc.*, V-по II *conc.* и V-с. В отличие от I-й части сольный тип сосредоточен в экспозиционной области (главная тема – соло концертирующих скрипок и флейты; побочная (с т. 26) – соло виолончели и фагота). В разработке впрочем также можно встретить соло гобоев, хотя и краткое (т. 65, 67), а в репризе к солирующим скрипкам с дублировкой присоединяются валторны (с т. 85).

Особо отметим, что партия флейты-соло написана в выгоднейшем для нее верхнем регистре и в эффектной, хотя и не слишком сложной фактуре. В. Березин обращает особое внимание на то, что речь идет о симфонии 1761 года, когда многие еще писали для флейты в барочной традиции²⁰⁴. Партия флейты у Гайдна по своему исполнительскому характеру устремлена вперед в будущее и соотносима со вскоре появившейся виртуозной флейтовой литературой.

Претворение концертных принципов в заключительной симфонии № 8 ближе симфонии № 6.

В 1-й части отдельно (перед нотной системой) солирующие инструменты не указаны. Сольные эпизоды этой сонатной формы совпадают с разделами, излагающими основные темы – главную и побочную. В главной теме соло выступает не так открыто – несколько тактов играют только скрипки (т. 1-2, 5-6 и др.), также есть несколько тактов соло флейты (т. 17-19, 21-22), которое вырастает из дублировки скрипки. В побочной теме солируют гобои.

В менюэте 8-й симфонии соло представлено в наименьшей степени – уже упоминавшаяся выше секция «гармонической музыки» в его середине.

В финале симфонии «Гроза» выделены три солиста (в противоположность 1-й части это сделано левее акколады) – две концертирующие скрипки и облигатная виолончель. Но, как и во многих других случаях, солируют не только эти инструменты. Практически в сольной роли, не уступающей по значению роли скрипок, оказывается флейта, на протяжении части играющая сольные пассажи-«молнии». Вообще в этой части сопоставление разделов *solo* и *tutti* служит и изобразительным функциям. Так, зигзагообразный арпеджированный пассаж-«молния», звучащий у флейты без сопровождения, чередуется с разделом *tutti*, унисонные тираты которого словно изображают раскаты грома.

²⁰⁴ Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 335.

Пример 27. Симфония 8_{IV}: т. 14-20

The musical score shows the following parts and dynamics:

- Flauto:** Solo, starts with a forte (*f*) dynamic.
- 2 Oboi:** Enter with a forte (*f*) dynamic.
- 2 Corni in D:** Enter with a forte (*f*) dynamic.
- Violino I concerto:** Enter with a forte (*f*) dynamic.
- Violino II concerto:** Enter with a forte (*f*) dynamic.
- Violino I ripieno:** Enter with a forte (*f*) dynamic.
- Violino II ripieno:** Enter with a forte (*f*) dynamic.
- Viola:** Enter with a forte (*f*) dynamic.
- Violoncello obbligato:** Enter with a forte (*f*) dynamic.
- Basso:** Enter with a forte (*f*) dynamic.

Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano) throughout the passage.

Отдельно необходимо сказать о характере сольных партий в быстрых частях симфоний с четырьмя валторнами – № 72 и № 31.

В первых частях (сонатное *allegro*) концертирующие инструменты отдельно не выписаны, однако в партитуре есть ряд фрагментов, где солируют духовые инструменты. К примеру, четыре валторны солируют при изложении главной темы в I-й части симфонии № 72.

В начале главной темы поочередно всеми валторнами проводятся однотактовые мотивы – гаммообразный и следующий за ним мотив, изложенный в виде ломаного арпеджио по звукам тонического трезвучия, затем эти же мотивы звучат у пар инструментов – I и III, II и IV валторны. Отметим широту диапазона солирующих валторн, которая охватывает расстояние от 2-го до 20-го обертонов (например, в 6-м такте примера у I валторны звучит 20-й обертон – звук *fis*³).

Пример 28. Симфония 72л: т. 8-13

The score for Example 28 shows four horns (Corno I, II, III, IV in D) and four strings (Violino I, Violino II, Viola, Basso) in 2/4 time. The horns have 'Solo' markings above their staves, indicating they play the main melodic material while the strings play chordal accompaniment.

В приведенном выше, а также в последующем примере можно наблюдать инверсию – обмен оркестровыми функциями между струнными и духовыми. Обычно основной тематический материал излагают струнные, в то время как духовые, в частности, валторны, поддерживают их педалями или акцентами. Здесь же функции распределены по-иному: собственно тематический материал звучит у солирующих валторн, а струнные играют акцентные аккорды.

Усиление роли духовых находит выражение и в других разделах сонатной формы. Так, один из фрагментов связующей партии I части симфонии № 72 построен как переключка двух оркестровых групп – струнной и духовой. Здесь можно говорить о соло в отношении группы духовых целиком (подобное мы встречали в трио менуэта симфонии № 31).

Пример 29. Симфония 72л: т. 27-31

The score for Example 29 shows two oboes (Oboe I, Oboe II), four horns (Corno I, II, III, IV in D), and four strings (Violino I, Violino II, Viola, Basso) in 2/4 time. The oboes and horns play melodic lines, while the strings play chordal accompaniment.

Идея тембрового дробления фразы на мотивы и субмотивы продолжается и в заключительной партии I части симфонии № 72.

Пример 30. Симфония 72/л: т. 46-49

The musical score for Example 30, Symphonic No. 72, measures 46-49, is presented in a standard orchestral format. It consists of ten staves: Oboe I and II, Corno I, II, III, and IV in D, Violino I and II, Viola, and Basso. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/4. The woodwind parts (Oboes and Horns) play a rhythmic pattern of eighth notes, while the string parts (Violins, Viola, and Bass) play a more complex melodic and harmonic accompaniment.

Таким образом, в I части симфонии № 72, несмотря на отсутствие в партитуре обозначений концертирующих партий, солированию отдельных инструментов (и ансамблей) отведено значительное место. Можно сказать о том, что именно соло духовых определяет особенный характер данной части²⁰⁵.

Принцип соло играет аналогичную роль и в начальной части симфонии № 31, только наряду с валторнами здесь солирует флейта. Симфония открывается фанфарами четырех валторн, играющих в унисон (таков материал вступления к симфонии, который прозвучит в конце части и в конце всего цикла).

²⁰⁵ Даже партии валторн в главной теме приближаются по своему характеру к концертирующему.

Пример 31. Симфония 31л: т. 1-6

Главная тема (пример 32) – «почтовый сигнал» – поручена солирующей валторне, которой аккомпанируют струнные. Примечателен мелодический рисунок темы. Мелодия фактически ограничивается одним звуком *d* со своим октавным вариантом, но благодаря высокому регистру (верхнее *d* 16-й обертон), ритмическому рисунку, октавным скачкам звучание оказывается ярким, индивидуализированным²⁰⁶.

Пример 32. Симфония 31л: т. 8-14

Имитация звучания почтового рожка валторной является очередным подтверждением связи ранних гайдновских симфоний с жанрами типа дивертисмента или серенады, так как подобные мотивы были характерны для развлекательных бытовых жанров. К примеру, в сочинении другого венского классика – в «Двенадцати немецких танцах» Бетховена (WoO 8) – почтовый рожок не просто имитируется, а оказывается введенным в партитуру как равноправный остальным инструмент. В «Танцах» Бетховена почтовый рожок солирует на протяжении всей коды, а его партия состоит не из двух, как у

²⁰⁶ В I части симфонии № 53 (1775) при изложении главной партии валторна выступает в сходном – очень редком в этот период – сольном амплуа. Отметим, что и там мелодика темы опиралась на наиболее элементарные ходы по звукам тонического трезвучия.

Гайдна, а из четырех нот (звуки тонического трезвучия), которые разнообразно варьируются в ритмическом и мелодическом отношении²⁰⁷.

Пример 33. Л. ван Бетховен. Двенадцать немецких танцев (WoO 8). Кода: т. 26–41



В I части симфонии № 31 соло духовых представлено не только в главной, но и в побочной теме, только солирует здесь не валторна, а флейта.

Пример 34. Симфония 31 д: т. 41-45

Среди всех частей рассматриваемых в данной подгруппе двух симфоний наиболее примечательными с точки зрения использования в них концертирующих инструментов являются финалы, представляющие собой циклы вариаций²⁰⁸. По типу их можно отнести к классическим строгим фигурационным вариациям, в которых вариационное обновление совершается также за счет тембровых изменений.

В финале симфонии № 72 выстраивается определенный тембровый план, организованный по принципу нарастания фактурной плотности. После темы, изложенной у струнных, следует ряд вариаций для струнных с последовательно сменяющимися друг друга различными концертирующими инструментами – с флейтой, виолончелью,

²⁰⁷ Любопытно использование почтового рожка уже в XX веке, но также в австрийской музыкальной традиции, — в III части симфонии № 3 Густава Малера.

²⁰⁸ Введение концертирующих инструментов в вариационную форму встречалось у Гайдна и ранее. Так, к первым произведением такого рода, где Гайдн демонстрировал свой ансамбль, относится фрагмент дивертисмента Ноб. II: 24 в форме пяти вариаций на (утраченный) менуэт с особым составом для каждой: два английских рожка, две скрипки и бас, флейта и струнные, фагот, солирующая виолончель и струнные, солирующая валторна, солирующая скрипка, две валторны и струнные (*Finscher L. Joseph Haydn und seine Zeit. Regensburg: Laaber Verlag, 2000. S.171*).

скрипкой и виолоне. Заметим, что солисты чередуются по тесситурному контрасту – высокий инструмент – низкий – высокий – низкий. Затем тембро-фактурный тип «один солист + струнные» уступает место более плотному, по сути, совпадающему с обычным раннеклассическим составом – по паре гобоев и валторн со струнными. В 6-й вариации к ним присоединяется флейта и, таким образом, достигается туттийный для этой симфонии состав. Однако, нарастание интенсивности изложения на этом не заканчивается. Максимального уровня она достигает в коде вариаций благодаря изменению темпа с *Molto moderato* на *Presto*.

Таблица 4. Финал симфонии № 72: инструментальный состав вариаций.

Тема	1 вар.	2 вар.	3 вар.	4 вар.	5 вар.	6 вар.	Presto
1-16	17-32	33-48	49-64	65-80	81-96	97-116	117-149
	Fl. solo	V-c. solo	V-no solo	V-ne solo		[Tutti] Fl.	[Tutti] Fl.
					2 Ob. 2 Cor.	2 Ob. 2 Cor.	2 Ob. 2 Cor.
Archi	Archi	Archi	Archi	Archi	Archi	Archi	Archi

Идея тембрового обновления лежит и в основе цикла финальных вариаций симфонии № 31, однако здесь все сделано, казалось бы, вразрез со стройным принципом *crescendo* плотности, представленным в симфонии № 72. Инструментальные составы вариаций в целом полностью повторяют набор составов из предыдущего цикла, но чередуются они иначе – скорее по принципу контраста. Так, уже сразу после изложения темы струнными звучит вариация, в которой участвует весь раннеклассический состав – 2 гобоя, 2 валторны и струнные (заметим, что в симфонии № 72 аналогичное *tutti* было достигнуто лишь в пятой вариации). После него следуют вариации с солистами. И вновь мы видим совершенно иной принцип их чередования: вначале солирует инструмент низкого регистра – виолончель, затем высокого – флейта. В 4-й вариации солистами выступают четыре валторны (единственный состав, который отсутствовал в финале симфонии № 72), заполняющие всю тесситуру, после чего звучит вариация для солирующей высокой скрипки и струнных. В наибольшей степени ярко сопоставление по принципу контраста представлено в двух последних вариациях и коде: в предпоследней – шестой вариации – участвует весь состав (флейта, 2 гобоя, 4 валторны и струнные), в седьмой вновь возвращается тип сочетания солиста и струнных (на этот раз солирует, наверное, один из самых тихих инструментов оркестра – виолоне), и после перехода для одних только струнных в коде в темпе *Presto* звучит полное *tutti*.

Таблица 5. Финал симфонии № 31: инструментальный состав вариаций.

Тема	1 вар.	2 вар.	3 вар.	4 вар.	5 вар.	6 вар.	7 вар.	переход	Presto
1-16	17-32	33-48	49-64	65-80	81-96	97-112	113-128	129-135	136-170
Archi	2 Ob. 2 Cor. Archi	V-c. solo Archi	Fl. solo Archi	4 Cor. Archi	V-no Archi	[Tutti] Fl. 2 Ob. 4 Cor Archi.	V-ne solo Archi	Archi	[Tutti] Fl. 2 Ob. 4 Cor. Archi

Думается, что замысел обоих финалов был связан с желанием капельмейстера Гайдна позволить каждому инструменталисту в одной из вариаций показать себя и своим мастерством удивить князя. В партитуре финала симфонии № 72 можно даже увидеть некоторые сходные черты с будущей «Прощальной» симфонией, только 72-ю в этом отношении скорее можно назвать «контр-прощальной», так как в ее основе лежит идея постепенно присоединения музыкантов друг к другу до полного *tutti* в финале вариаций²⁰⁹. Таким образом, пусть и не так наглядно, как это будет в «Прощальной» симфонии, в партитуру входит, как сказали бы сегодня, элемент инструментального театра, по крайней мере, некоторой театрализации оркестровой ткани. Именно эту черту мы выделяем как характерную для оркестрового стиля Гайдна в его симфониях с концертирующими инструментами.

Особым образом идея солирования воплощена в трио менуэтов симфоний с четырьмя валторнами – № 72 и № 31.

В первом случае трио написано только для одних духовых. Использование Гайдном ансамбля духовых без сопровождения струнных или так называемой *Harmoniemusik* («гармонической музыкой»²¹⁰) – особое явление, связанное с темой солирования косвенно. Выделение из состава оркестра группы духовых производит не менее яркий эффект, чем поручение какой-либо партии солирующему инструменту. При дворе Эстергази

²⁰⁹ Солирование в заключительном медленном разделе финала «Прощальной симфонии» не относится напрямую в проблематике данной статьи. В финале «Прощальной» нет непрерывно солирующих партий, а соло, порученные каждому инструменту перед уходом со сцены, связаны не столько с определенным *типом инструментовки*, сколько с программным замыслом симфонии.

²¹⁰ Вообще термин «гармоническая музыка» обычно подразумевает парный состав, включающий 6-8 духовых инструментов: пара гобоев, (возможно) пара кларнетов, пара фаготов и пара валторн. Однако здесь можно добавить некоторое уточнение. Так, подробно рассматривая явление «гармонической музыки», В. Березин пишет, что иногда к парам гобоев и валторн присоединяется лишь один фагот, но это «дела не меняет» [Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 92]. Поэтому мы позволим себе называть составы ансамблей духовых, играющих какие-либо фрагменты в симфониях, «гармонической музыкой».

существовал ансамбль духовых (Feldharmoniemusik). Одной из обязанностей Гайдна в качестве капельмейстера было сочинение музыки для этого ансамбля. Вероятно, подобная практика и нашла отражение в некоторых эпизодах его симфоний (помимо рассматриваемого трио нужно назвать середины двух менуэтов – симфонии 6/III и 8/III).

В трио менуэта симфонии № 72 духовые предстают как ансамбль, где каждый инструмент выполняет определенную функцию: гобои играют основную мелодическую линию, которую попарно дублируют октавой ниже валторны, фагот заполняет басовую тесситуру.

Пример 35. Симфония 72/III: т. 33-40

Основная идея трио в менуэте симфонии № 31 – сопоставление разных ансамблевых сочетаний:

- т. 1-4: соло I и II валторн + соло гобоев
- т. 5-8: соло III и IV валторн со скрипками
- т. 9-11: унисон I валторны и первых скрипок
- т. 12-16: октавная дублировка I валторны и флейты с аккомпанементом II валторны.

2. Трио менуэта и принцип соло

В силу жанровых особенностей трио изначально предполагает контраст, создающийся благодаря перемене состава инструментов по сравнению с крайними частями менуэта. В качестве одного из вариантов подобных перемен выступает введение какой-либо одной или нескольких солирующих партий. В симфониях Гайдна трио оказывается наиболее устойчивой областью для включения соло – как в симфониях с концертирующими инструментами, так и вне этого типа. Солирующие инструменты в трио можно встретить как в ранних, так и в поздних симфониях. Примечательно, что первую достоверную ремарку «solo» в гайдновских симфониях мы находим именно в трио: в трио симфонии № 25 солируют два гобоя и две валторны.

Солисты в трио

Для трио характерна своя оркестровая специфика (рассматривается в главе IV). Здесь будет уделено внимание только солирующим в трио инструментам – как их выбору, так и особенностям сольных партий.

Наиболее распространенными солистами в трио являются гобои с валторнами (в отличие от медленных частей, где чаще солируют скрипка и виолончель). В этом случае в их партиях, как правило, делается ремарка *solo*, и сама партия отличается индивидуализированным материалом, который не дублируется иными инструментами.

В целом, в симфониях Гайдна, написанных до 1774 года, гобои (два или в некоторых случаях один) солируют более всего, на втором месте – валторны (всегда пара, за исключением симфоний с четырьмя валторнами, в этих случаях солируют все четыре инструмента). К учтенным соло гобоев можно прибавить и соло английских рожков в симфонии № 22, где они выступают заместителями гобоев. Все остальные инструменты по количеству случаев появления в трио в качестве солистов, значительно уступают гобоям и валторнам.

Флейта, как правило, солирует в трио, если она задействована в составе оркестра других частей. Возможно, поэтому она уступает гобоям и валторнам – постоянным участникам оркестра. Солистом в трио менуэтов из ранних симфоний флейта выступает 5 раз (для сравнения: гобои – 20 раз, валторны – 18).

В ряде случаев композитор выделяет в качестве солиста обычно скрытый в группе струнных басов фагот. В симфониях указанного периода фагот дважды солирует один, и трижды выступает в ансамбле с другими солирующими инструментами (см. приложение 9).

Виолончель и альт также редко солируют в трио. Оба инструмента дважды выходят на первые роли: причем альт в обоих случаях играет в ансамбле с другими солистами (в симфониях 15/д, 6/ш), а виолончель солирует один раз, вместе с альтом (симфония 15/д).

Контрабас-солист

Характер сольных партий в Трио отличается меньшей виртуозностью и меньшим контрастом между ними и сопровождающими голосами, чем в медленных частях и финалах. Соло в трио нередко имеют характер не протяженных концертующих партий, но кратких реплик, противопоставленных ансамблю рипиенистов.

Указанные черты делают возможным именно в трио (в отличие от медленных частей и комплекса «сонатное Allegro – менуэт I – финал») допустить солирование инструментов, находящихся, как уже отмечалось, в оркестре «на вторых ролях». Самый яркий пример этого – солирующий контрабас (во всех симфониях трилогии «Времена дня»). Контрабас выступает и как «чистый» солист, и в ансамбле солистов.

В трио менуэта в симфонии № 6 у фагота поначалу звучит педаль, которая затем переходит в мелодию (прием, часто используемый Гайдном в начале медленных частей в партии I скрипки). В партии контрабаса дана гармоническая фигурация.

Пример 37. Симфония 6/ш: т. 35-38

Партия солирующего контрабаса в трио из менуэтов в симфониях № 6-7-8, будучи явлением неординарным для классического оркестрового письма ставит ключевой вопрос, касающийся сущности солирования в оркестре. В классической и затем романтической инструментовке появление солирующего тембра, как правило, идет синхронно с появлением некоего индивидуального мелодического, мотивного материала. Можно сказать, что солирующий инструмент в более поздней симфонической композиции непременно несет какой-то тематический месседж; иная же ситуация, при которой солист вступал бы с тематически нейтральным материалом, с общими формами движения, – для

классической и романтической симфонии не типична; такая расстановка сил, при которой индивидуальность тембра возобладала бы над тематической значимостью окрашенного этим тембром материала, кажется для зрелой классической инструментовки лишенной необходимого композиционного баланса, но вполне представима в оркестре барочном. Оговоримся: сказанное актуально вне жанра инструментального концерта или концертной пьесы – там и в XIX веке солисту может быть поручено все, что угодно, в том числе и нейтральные фигурации, становящиеся в определенных ситуациях весьма экспрессивными и потому ситуативно индивидуализированными (реприза I части Скрипичного концерта Ф. Мендельсона, реприза Рондо каприччиозо К. Сен-Санса). В показанном же выше примере описанная ситуация поручения солисту общих фигуративных форм изложения (см. партию контрабаса) оказывается возможной, в чем видится специфика именно раннеклассического оркестра, все еще открытого любым влияниям стихии инструментального концертирования. (Ср. с разными амплуа солистов в примере 22).

Интересно проследить роль контрабаса далее в менуэтах всех трех симфоний. В первом восьмитакте трио в менуэте симфонии № 7 солирующий контрабас сначала довольно высоко (в малой октаве по звучанию) проводит основную мелодию (заметим, что скрипки играют в сравнительно низкой для них тесситуре, давая прозвучать контрабасу, а альт вообще выпущен), а затем возвращается к фактически фоновым фигурациям. В результате первые четыре такта, можно сказать, написаны в манере классической сольной реплики, а вторые – в манере барочного концерта.

Пример 38. Симфония 7_{ЛШ}: т. 31-37

The image shows a musical score for Example 38, Symphony No. 7, measures 31-37. The score is for a Trio section in 3/4 time. It features parts for 2 Oboes, 2 Corni in C, Violino I, Violino II, Viola, Fagotto, Violoncello, and Violone solo. The Violone solo part is marked 'pp' and 'p'. The score shows the beginning of the Trio section with various instruments playing their respective parts.

В середине трио в партии солирующего контрабаса звучат так называемые общие формы движения и фигурации, так что солистами становятся валторны. С началом репризы песенной трехчастной формы на первый план вновь выходит контрабас.

В трио менуэта симфонии № 8 партия солирующего контрабаса представляет собой компромисс между функцией ведущего голоса и подчиненной функцией – секстовую дублировку линии скрипок. (Впрочем, в его партии есть и сольные пассажи, играемые без сопровождения.

Пример 39. Симфония 8/III: т. 37-42

The image shows a musical score for the Trio section of the 3rd movement of Symphony No. 8, measures 37-42. The score is for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Violone. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music starts with a piano (p) dynamic and ends with a forte (f) dynamic. The Violone part is marked 'Solo'.

Таким образом, контрабасовые соло очень показательны для раннеклассического инструментального концертирования своими гибкими модуляциями из рельефа в фон.

Рассмотрим далее различные оркестровые сочетания с солирующими партиями в трио менуэтов ранних симфоний.

Трио для струнных с одним деревянным духовым инструментом

В трио, включающих в свой состав помимо струнных один деревянный духовой инструмент, можно встретить не только обычный для раннеклассического состава гобой (в 4-х симфониях), но также фагот (в 2-х симфониях) или флейту (в 2-х).

По характеру партий духовых можно выделить два основных типа таких трио:

- трио, в котором духовой инструмент играет основную мелодическую линию, в некоторых случаях весьма виртуозную, написанную в манере *concertante*: трио 108/III (соло фагота), 14/III, 38/III (соло гобоя), 13/III (соло флейты)
- трио, в котором духовой инструмент в манере *colla parte* дублирует основную линию струнных: 30/III (I трио: с дублировкой вступает отсутствовавшая флейта, надписи *solo* нет), 50/III (гобой, надпись *solo* есть), 56/III (гобой, надпись *solo* есть), 54/III (фагот, надпись *solo* есть)

Заметим, что каждый инструмент представлен как в первом, так и во втором типе. Интересно провести сравнение характера партий каждого из инструментов внутри одного типа.

Так, партия гобоя в роли солиста, как правило, представляет собой изложение певучей мелодии довольно широкого диапазона с пассажами-взлетами и мягкими

окончаниями. Мелодия гобоя из трио менуэта симфонии № 14 звучит по-барочному, возможно, благодаря итальянскому кадансу в т. 4 (другой пример на тот же состав – трио менуэта из симфонии № 38).

Пример 40. Симфония 14_{III}: т. 29-40

The musical score for Example 40 shows a solo flute part (Ob. I) with a 'Solo' marking. The flute plays a melodic line with various ornaments and trills. The string accompaniment (V-no I, V-no II, Basso) is marked 'p' (piano) and provides a harmonic support for the flute's melody. The score is in 3/4 time and ends with a repeat sign.

Соло флейты полностью соответствует разнообразным техническим возможностям инструмента. Оно включает в себя легкие стаккатные пассажи, целый ряд октавных скачков-передуваний.

Пример 41. Симфония 13_{III}: т. 43-58

The musical score for Example 41 is divided into two systems. The first system is marked '[Trio]' and features a flute solo (Flauto solo) with a melodic line. The string accompaniment (Violino I, Violino II, Viola, Basso) is marked 'p' (piano). The second system shows the flute solo continuing with a more complex melodic line, while the strings provide a rhythmic and harmonic accompaniment, marked 'f' (forte) in some parts.

Фагот в качестве солиста выступает довольно скромно в симфонии № 108: иногда он подхватывает основную партию струнных, иногда дублирует их в нижнюю октаву.

Пример 42. Симфония 108_{III}: т. 31-40

Введение деревянных духовых, дублирующих струнные в манере *colla parte* нельзя назвать солированием в буквальном смысле. Но оно все же родственно введению их как солистов, так как если не интонационно, то темброво они весьма выделяются. Данный тип имеет некоторые особенности. Так, флейта дублирует партию скрипок в верхнюю октаву, а фагот в нижнюю (30/III, 54/III).

Пример 43. Симфония 30/III: т. 33-40

Пример 44. Симфония 54/III: т. 47-54

The musical score for Example 44 is written for five instruments: Fagotto, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Fagotto part is marked '1^{mo} Solo' and '(p)'. The V-no I and V-no II parts are marked '(p)'. The V-la and Basso parts are also marked '(p)'. The score shows a melodic line in the Fagotto that is mirrored in the upper register of the Violin I part.

Подобно флейте гобой непрерывно дублирует скрипку в верхнюю октаву в трио менуэта симфонии № 56²¹¹.

Пример 45. Симфония 56/III: т. 73-80

The musical score for Example 45 is written for five instruments: Oboe, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The Oboe part is marked '(p)'. The V-no I and V-no II parts are marked '(p)'. The V-la and Basso parts are also marked '(p)'. The score shows a melodic line in the Oboe that is mirrored in the upper register of the Violin I part.

Игра пар. Функция гобоев и валторн в трио

В трио наиболее распространен ансамбль духовых, включающий два или один гобой и две или одну валторны. Таковы трио менуэтов симфоний №№ 25, 5, 3 – участвует только один гобой и пара валторн; №№ 40, 34, 22 (с английскими рожками вместо гобоев), 39, 49, 41 – участвует только одна валторна и пара гобоев; №№ 44, 52, 47, 45, 51, 64 – пара гобоев и пара валторн. Причем если их сопоставить, то при всем разнообразии можно все же говорить об общем характере трактовки Гайдном духовых в рамках трио. Наличие двух пар инструментов (или – в случае трио с одним гобоем или с одной валторной – просто наличие разноокрашенных тембров духовых), видимо, обуславливает и особенности соотношения их партий. Тут два полюса: один представляет собой максимальную

²¹¹ Еще один пример на непрерывную дублировку – трио 50/III (подробнее о нем в главе IV раздел «Оркестровка менуэтов»).

монолитность духовых – парная дублировка, другой предполагает солирование и диалог тембров. Начнем со второго.

Среди приемов Гайдна нередкими являются переключки мотивов между гобоями и валторнами, тембровое оформление вопросо-ответных структур, передача мелодической линии от одной пары инструментов другой, переинструментовка повторяющегося музыкального материала, дублировки и т. д.

К примеру, тембровым диалогом солистов начинаются трио менуэтов в симфониях № 25, 5, 40, 64. В трио менуэта симфонии № 25 солирующим валторнам отвечают гобои соло, а все построение завершается совместной игрой духовых. Таким образом, и у гобоев, и у валторн есть возможность «показать себя».

Пример 46. Симфония 25/II: т. 27-34²¹²

The musical score for Example 46 consists of five staves. The top staff is for 2 Ob. (Oboes), the second for 2 Cor. in C [basso] (Cor Anglais/Bassoons), and the bottom three for V-no I, V-no II, and V-la/Basso (Violins I, Violins II, and Viola/Bass). The woodwinds play a 'Soli' section, while the strings play a 'pizz.' (pizzicato) accompaniment. The score is in 3/4 time and features various musical notations including rests, notes, and dynamic markings.

Начало трио менуэта в симфонии № 40 подобно предыдущему примеру: основной тематический материал поручается валторнам соло, которые затем передают свою партию гобоям.

Пример 47. Симфония 40/II: т. 39-52

The musical score for Example 47 consists of five staves. The top staff is for 2 Ob. (Oboes), the second for 2 Cor. in F (Cor Anglais/French Horns), and the bottom three for V-no I, V-no II, and V-la col Basso (Violins I, Violins II, and Viola/Bass). The woodwinds play a 'Soli' section, while the strings play a 'pp' (pianissimo) accompaniment. The score is in 3/4 time and features various musical notations including rests, notes, and dynamic markings.

²¹² То же см. симфонии 5/II: т. 31-38, 64/II: т. 24-32.

Интересно то, как решена реприза показанного здесь трио из менюэта симфонии № 40: тема излагается в виде дублировки совместно гобоями и валторнами (то же в примере 46). Такая реприза, где уже нет диалога, также содержит заключенный в инструментовке эффект театрализации: диалог приводит к согласию.

Пример 48. Симфония 40/III: т. 61-68

Казалось бы, показанные выше примеры далеки от того, что мы считаем солированием: валторны и гобои играют парами, дублируя мелодии в терцию, дублируя друг друга и скрипки. Однако контекст (пример 47) неожиданно показывает, что и в таком оркестровом письме можно видеть косвенное родство с солированием.

Реприза в трио менюэта из симфонии № 5 вписывается показанный ряд примеров; хотя дублировка духовых не охватывает ее целиком, как это было в симфония № 25 и № 40, но в конце и она все же приходит к их совместному звучанию. Интересно отметить сходство заключительного двутакта в последующем и в предыдущем примерах – это одна из каденционных раннеклассических формул менюэта, «кочующих» из симфонии в симфонию вместе с инструментальным оформлением.

Пример 49. Симфония 5/III: т. 49-52²¹³

Партии духовых на протяжении большей части трио менуэта из симфонии № 22 (с английскими рожками; см. пример 50) – в периоде и в репризе – предстают в виде унисонной дублировки двух пар солистов, в то время как струнные играют легкий аккомпанемент. Заключительный двутакт – еще один пример аналогично показанной выше каденционной формулы, которую ввиду ее устойчивости можно именовать «каденцией с дублировками» или просто «каденцией трио».

Пример 50. Симфония 22/III: т. 33-40 (I часть трио), т. 51-52 (окончание трио)

Хотя чаще дублировка пар гобоев и валторн делается в октаву, однако в следующем примере инструменты трех разных групп – пара гобоев, пара валторн и две партии скрипок – играют в унисон²¹⁴.

²¹³ См. ту же каденционную формулу в трио менуэта из симфонии № 3 (т. 45-48).

²¹⁴ К. Хогвуд, впрочем, играет с валторнами in C basso.

Пример 51. Симфония 41/III: т. 35-42

Внешний вид данного примера напоминает фрагмент парной дублировки из эпохи классического оркестра²¹⁵, что свидетельствует о возрастании роли духовых²¹⁶.

«Гармоническая музыка»²¹⁷ в трио и других частях цикла

О возрастании роли духовых также говорит и введение их (иногда фрагментарно, а иногда и на протяжении целого раздела) без поддержки струнных. Так, в некоторых трио встречаются эпизоды, в которых играют гобои и валторны.

Иногда это только ряд мотивов или фраз. Среди таких примеров наиболее необычно трио менуэта из симфонии № 47, в основе которого лежит заимствованная из полифонической музыки идея ракохода, что отразилось в авторском подзаголовке «*al roverso*». Структурно вторая часть трио представляет собой точный ракоход его первой части. Таким образом, начинаясь с солирующих валторн, к которым в 3-м такте присоединяются гобои, оно и завершается солирующими духовыми, играющими в обратном порядке. Благодаря идее ракохода создается своеобразное обрамление трио солирующими духовыми²¹⁸.

²¹⁵ *Фортунатов Ю.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. Сост., расшифровка и примеч. Е. И. Гординой. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2004. С. 72.

²¹⁶ Упомянем также о трио 24/III, в котором нет гобоев, но помимо струнных участвуют флейта и пара валторн. Трактовка данного состава аналогична принятой в трио с гобоями и валторнами. Различные «хоры» духовых, а также сочетаний духовых со струнными использованы в трио 31/III.

²¹⁷ Вообще термин «гармоническая музыка» (*Harmoniemusik*) обычно подразумевает парный состав, включающий 6-8 духовых инструментов: пара гобоев, пара кларнетов (возможно), пара фаготов и пара валторн. Однако здесь можно добавить некоторое уточнение. Так, подробно рассматривая явление «гармонической музыки», В. Березин пишет, что иногда к парам гобоев и валторн присоединяется лишь один фагот, но это «дела не меняет» [*Березин В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 92]. Поэтому мы позволим себе называть составы ансамблей духовых, играющих какие-либо фрагменты в симфониях, «гармонической музыкой».

²¹⁸ Также соло духовых см. в начале трио 45/III: т. 41-46.

Пример 52 а. Симфония 47/III: начало трио

Пример 52 б. Симфония 47/III: окончание трио

Кроме того, эпизоды обособления группы духовых изредка вводятся Гайдном и в другие части симфонии.

Духовым – гобоям и валторнам, – играющим без струнного сопровождения, поручена главная тема финала симфонии № 59. Практически подобным же образом они будут солировать и в начале разработки. Отметим, типичную для обеих партий интонационность – гобои играют параллельными терциями, партия валторн основывается на восходящих «золотых ходах». Отсюда протягиваются нити к главной теме финала симфонии № 103 «С тремоло литавр».

Пример 53. Симфония 59/IV: т. 1-10

Наиболее «чистые» случаи воспроизведения колорита гармонической музыки находятся в трио менуэтов²¹⁹.

В духовых ансамблях представлены инструменты разной тесситуры, совместно заполняющие весь оркестровый диапазон: например, в трио менуэта из симфонии № 9 – два гобоя, две валторны и фагот, в симфонии № 72 – два гобоя, четыре валторны и фагот (пример 35). Функции инструментов в обоих примерах распределены согласно одному принципу – гобои (преимущественно в терцию) играют основную мелодическую линию, которую в нижнюю октаву дублирует пара валторн, фагот выполняет функцию баса.

²¹⁹ См. трио менуэтов из симфоний №7 и №9 (середина трио), № 72 (вся часть), также начало написанного в песенной двухчастной форме второго раздела менуэта I из симфонии № 6. Другие примеры гармонической музыки находятся в некоторых эпизодах быстрых частей (например, в разработке I части симфонии № 8, в финале симфонии № 42).

Пример 54. Симфония 9/III: т. 37-44

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for 2 Oboes (2 Ob.), the middle staff is for 2 Cori in C (2 Cor. in C [basso]), and the bottom staff is for Bassoon (Fagotto) and Bass (Basso). The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The woodwinds play a melodic line with frequent rests, while the bassoon and bass provide a steady, rhythmic accompaniment.

«Гармоническая музыка» обычно носила развлекательный характер. Поэтому в рассмотренных двух трио, а также подобных им фрагментах, мы можем говорить об открытом проникновении в жанр симфонии дивертисментного начала.

Однако в обособлении группы духовых можно видеть не только влияние развлекательных жанров. Важно здесь и другое. В эпизодах, подобных тем, которые были рассмотрены выше, происходило значимое для будущего оркестрового письма объединение духовых в группу, темброво противопоставленную струнным.

Таким образом, трио оказывается весьма показательным. Оно позволяет нам увидеть то, что оказалось для композитора одной из точек опоры в выведении духовых в качестве автономной группы, автономной звучности, которая выделяется на фоне струнных. Игра пар инструментов в трио, проявления «гармонической музыки» – все это подготавливало оформление в классическом оркестре духовых как самостоятельной группы со свойственным ей принципом парности состава. Группа духовых начинает осмысливаться как нечто целостное, отдельное, что может быть противопоставлено струнным. В некотором роде здесь тоже можно говорить о солировании, но солировании иного рода – не одного инструмента, но целой группы. Так, принцип соло, принцип выделения какого-либо инструмента из общего оркестрового монолитного звучания, стал одним из оснований, на котором духовые обретали свою самостоятельность.

Соло в ранних симфониях Гайдна демонстрирует специфику раннеклассического оркестрового письма. Позднее под принципом соло в оркестре стала пониматься яркая индивидуализированная партия, порученная одному инструменту, выделенному из оркестра. В раннеклассическом оркестре ситуация иная. Солисту могут поручаться и тематически значимые элементы (пространная индивидуальная партия, представляющая собой ведущий мелодический голос или контрапункт, которые никто не дублирует), и некий общий тематический материал (ведущий голос, который при этом может дублироваться несколькими партиями), и общие формы движения (пространная

индивидуальная партия, которую никто не дублирует, но которая представляет одну из вторичных фактурных функций – фигурированные гармонические голоса). Таким образом, для раннеклассического оркестрового письма специфика соло заключается не столько в материале, которым оно представлено, сколько тембровой обособленностью.

Введение концертирующих партий демонстрирует тот этап в развитии оркестровой симфонии, когда ее форма еще не предполагала строгой закреплённости определенного состава и манеры письма и могла сочетать в себе черты собственно симфонии с чертами концерта. Кроме того, симфонии с развитыми сольными партиями – это и знак внимания к каждому оркестранту и данная ему возможность проявить свою индивидуальность. Иными словами, непосредственным поводом для «жанровой разработки» раннеклассической симфонии при помощи принципа концертирования, видимо, явился тот счастливый факт, что в распоряжении Гайдна оказалась прекрасная капелла, что и нашло живой отклик в его манере оркестрового письма.

Глава III. Структура оркестровой ткани ранних симфоний Гайдна: критерии анализа, типы фактуры и приемы письма

Наш анализ оркестровой ткани будет теоретическим – симфонии Гайдна будут рассматриваться с точки зрения теории оркестровой фактуры. Значение такой теории заключается не столько в попытке систематизировать всю музыкальную ткань партитур, сколько в том, чтобы, выделив различные тембро-фактурные типы, научиться более дифференцированно слышать, понимать и ценить оркестровое письмо раннеклассического этапа.

В нашем подходе к типологии раннеклассического оркестрового письма мы опираемся на опыт, накопленный в отечественном музыкознании, пытаемся учесть методологию анализа фактуры, выработанную отечественными исследователями (систематический обзор литературы по данной теме помещен в Приложении 10).

1. Критерии типологии раннеклассического оркестрового письма

На каких критериях основывается типология оркестрового письма? Следуя отечественным исследователям оркестровой фактуры (см. Приложение 10) скажем: с одной стороны, они должны отражать общее, с другой – особенное. В качестве последнего выступает именно оркестровый, *тембровый компонент* оркестровой фактуры и связанный с ним *параметр насыщенности, плотности* инструментальной ткани. Оба они образуют *темброво-плотностный критерий* ткани, причем для классиков параметр плотности, массы звучания стоит на первом месте, а тембровая характеристичность – на втором.

Что же касается общего, то оно связано с типологией фактуры вообще; принципиальным представляется здесь не отделять рассуждения об оркестровом письме от теории фактуры и склада в целом: типология оркестрового письма должна быть встроена в общую типологию фактуры (ранне)классической эпохи. Поэтому нужно вернуться к общему понятию фактуры.

Под фактурой мы понимаем конфигурацию голосов музыкальной ткани, некое телесно-пластическое представление о звуковом облике сочинения. Понятие фактуры минимально редуцирует музыкальную ткань, оставляя её такой, какая она есть, не извлекая из неё какой-то логический остов, как это происходит при обособленном рассмотрении гармонии, специальном выделении законов формы, но максимально сохраняет материально-звуковую сторону сочинения. С другой стороны, понятие – это всё же не сама материя, но наше идеальное представление о ней.

Понимание фактуры как некой звуковой фигуры переводит нас к проблеме ее определения через соотношение частей к целому, а значит, к проблеме фактурных функций. Как известно, гомофонно-гармонический склад предполагает наличие одного главенствующего голоса (от греч. гомофония – однозвучие) и его сопровождения («гармония»). Обычно в данном типе фактуры, как уже говорилось, выделяют три типа фактурных функций голосов: 1) мелодия (главный голос), 2) бас, 3) гармонические голоса. Однако особое значение имеет сочетание крайних голосов – контурное двухголосие, которое, как пишет Ю. Н. Холопов, «передает, вопреки неполноте гармонии, основное в ней – функциональные значения в целом, гармонический ритм, общее распределение движения в голосах, каденции, участки подъема, внутренние повторения и т. д.»²²⁰.

Иными словами, в гомофонно-гармонической фактуре, какой бы богатой и развитой она не была, можно различить внутренний остов, то есть двухголосный фактурный «минимум» и некоторую его разработку. При этом такая фактурная разработка может быть представлена чрезвычайно разнообразно, но может и вообще отсутствовать – для осуществления гомофонно-гармонического письма остовного двухголосия достаточно – гармония уже «спрятана» в нем. Более того, возможна и иная крайность – оба голоса воображаемого контурного двухголосия совпадают, «смыкаются» в унисон (в этом случае гипотетический второй и третий элементы – фундаментальный бас и прочие голоса, раскрывающие гармоническое содержание реально наличествующей унисонной линии, – могут быть домыслены сообразно с тонально-функциональными потенциями, скрытыми в самой линии)²²¹.

Исходя из сказанного выше, для классификация типов гомофонной оркестровой ткани на этапе, когда она еще совсем недавно вышла из лона чистого контрапункта и не отягощена позднейшими орнаментальными наслоениями, достаточно двух взаимодополняющих критериях – *плотностно-тембрового* (по количеству голосов и по составу задействованных инструментов) и *функционального* (по функциям оркестровых партий).

Принципиальное фактурное разнообразие, являющееся полем композиторского творчества, казалось бы, затрудняет возможность подобной классификации ввиду отсутствия однозначной «точки отсчета», отталкиваясь от которой можно было бы

²²⁰ Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. С. 113.

²²¹ Наглядным примером свойственной гомофонному складу фактурной мобильности служат классические фигуративные вариации: стабильным в них является некий остов (мелодический контур, бас и – чаще всего уже выписанный – гармонический ряд), а разработка остова (их собственно «фактурное» оформление) имеет бесчисленное множество вариантов.

наблюдать последовательно усложняющийся ряд типов письма. Два указанных выше критерия дают две разные точки отсчета, которые намечают противоположные пути классификации.

Так, в соответствии с *плотностно-тембровым* критерием, наиболее несомненной точкой отсчета явится фактурный максимум – *тутти*, а вся классификация окажется перечнем как его плотностных вариантов (унисон, двухголосие, трехголосие...), так и тех типов ткани, которые потенциально скрыты в *тутти* и могут быть выделены из него.

С точки же зрения критерия *функционального* критерия точкой отсчета является фактурный «минимум», в котором оптимально представлены элементы гомофонно-гармонического письма – это уже упомянутое выше контурное двухголосие (минимально двумя партитурными строками может обойтись запись барочной арии с басса континуо); классификация в таком случае должна строиться как функциональное наращивание ткани, постепенное обогащение основных, первичных функций – мелодии и баса – прочими (в частности, такими, которые основаны именно на оркестровых ресурсах).

Сначала пойдем по пути, открывающемуся с помощью первого – *плотностно-тембрового* критерия.

Типы раннеклассического оркестрового письма с точки зрения плотностно-тембрового критерия

В раннеклассическом оркестре имеется только одна полноценная группа однородных инструментов – струнные с уже сложившимися к этому моменту функциональными соотношениями инструментов внутри группы. Духовые (в качестве наиболее стабильных участников назовем гобои и валторны) еще не образовали самостоятельную, равную струнным по силам оркестровую группу и пока только в редких случаях способны воплощать в себе полный функциональный состав голосов. В основном, они несут лишь часть фактурных функций. Случаи, когда духовые выступают без поддержки струнных и когда как будто можно было бы говорить о группе духовых – редки, это пока скорее исключения из общего правила. Поэтому в соответствии с плотностно-тембровым критерием можно обозначить два уровня *тутти*:

- *большое тутти*, в котором участвуют все инструменты оркестра;
 - *малое тутти*, в котором участвуют только инструменты струнной группы;

Также выделим ряд промежуточных типов – неполное малое *тутти*, малое *тутти* с солирующими духовыми, наконец, группа солирующих духовых без участия струнных (особый тип оркестровой ткани, вызывающий ассоциации с популярной в XVIII веке

«гармонической музыкой»). Кроме того, к плотностно-тембровому критерию мы также относим и характеристику ткани по количеству голосов.

Теперь кратко охарактеризуем два основных типа тутти.

МАЛОЕ ТУТТИ. Группа струнных инструментов в раннеклассическом оркестре несет на себе главную нагрузку – и мелодическую, и гармоническую. Как известно, в то время одним из правил оркестрового письма было обязательное поручение всех голосов струнным, тогда как духовые их только дублировали или дополняли. Певучий, однородный (по сравнению с духовыми) в разных регистрах тембр струнных, чрезвычайная подвижность и гибкость, возможность играть пассажи, аккорды, скачки, целый ряд разных штрихов – все это безусловно отразилось на многообразии применения струнных в оркестровой ткани симфоний. Вводится малое тутти большей частью для контраста большому тутти, и тем самым влияет на рельеф формы. Так, ему обычно поручаются «лирические» разделы симфонии, требующие более прозрачного звучания, детализированности ткани (побочные темы сонатных *allegri*, медленные части, трио менуэтов).

БОЛЬШОЕ ТУТТИ. Общее качество большого тутти – насыщенность ткани, происходящая от сосредоточения всех исполнительских сил.

Большое тутти обычно используется

- в начале симфонии – при изложении главной партии (если первая часть – сонатное аллегро),
- в ходе к побочной тональности,
- в заключительной (в экспозиции и репризе),
- а также, возможно, и в некоторых разделах разработки.
- в начальных и заключительных разделах менуэта и др.

Именно большое тутти служит основой партитур быстрых частей. Говоря об «основе», мы не подразумеваем чисто количественного преобладания большого тутти, но скорее у нас есть представление о том, что этот фактурный тип является самым репрезентативным для первых частей и финалов: вспоминая о партитуре первой части той или иной симфонии (если эта часть – сонатное *allegro*), мы, как кажется, в первую очередь слышим именно большое тутти. К тому же именно этот тип в наибольшей степени выражает собственно оркестровое качество звучания, а не ансамблевое или сольное, которые являются дополнением к тутти, оттеняют его и оказываются возможными как контраст к нему.

Звучание тутти в классической симфонии очень часто связано с выражением в музыке топоса радости, топоса, который был едва ли не ведущим в классическом

искусстве. Л. Кириллина пишет: «Возможно, именно непреходящее ощущение радости бытия определяет самую суть классической музыки и ее основное экзистенциальное отличие от музыки других эпох. [...] радость классической музыки дается нам непосредственно, она не требует, чтобы ее непременно заслужили или выстрадали, но одаряет своей улыбкой каждого, подразумевая, что любой человек ее достоин»²²². Совместная игра всех инструментов оркестра является своего рода выражением топоса радости, олицетворением праздника, в котором участвуют все, ведь радость не может быть полной, если кто-либо не имеет возможности ее разделить.

Пока что мы ограничимся констатацией двух указанных основных типов письма, которые будут продемонстрированы с вариантами далее (в частности, в главе IV при конкретных анализах инструментовки частей симфонического цикла).

Функциональный критерий типологии раннеклассического оркестрового письма

Переходя к функциональному критерию, заметим, что каждый из упомянутых выше плотно-тембровых типов можно рассмотреть с точки зрения того, как в нем реализуется двухголосный остов фактуры (см. выше) и его разработка.

Оркестровая ткань ранних симфоний Гайдна представляет большое разнообразие возможных реализаций «фактурного минимума» – от самых простых, где остов представлен буквально, до таких, где остов присутствует, скрываясь за весьма сложно устроенной фактурой.

В чистом виде двухголосный контурный остов реализуется в так называемом двухголосии струнных (см. ниже). Однако, как уже было замечено, нередко в раннеклассических симфониях мы слышим игру всего состава в унисон (октаву). Унисон в данном контексте является своего рода «нулевым» по сложности уровнем организации ткани²²³. Унисонное и двухголосное тутти весьма распространены в ранних симфониях Гайдна.

²²² Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 3. М.: Композитор: 2007. С. 95.

²²³ Под игрой оркестра в унисон мы также будем понимать игру в унисон с октавными удвоениями. Как таковой реальный унисон ни в малом, ни в большом тутти не встречается, так как каждый из струнных и духовых инструментов обычно занят в удобной части своего диапазона.

Унисон – возможное явление в гомофонной фактуре (например, Ю. Н. Холопов говорит об этимологической правомерности употребления термина «гомофония» в значении одноголосия вопреки сложившейся традиции противопоставлять гомофонию как тип многоголосия, характеризующийся распределением голосов на главный и сопровождающий, монодии – одноголосию без сопровождения) [Холопов Ю. Гомофония // МЭ. Т.1. М., 1973. С. 1047-1048].

Более сложные типы возникают благодаря присоединению новых фактурных функций – дополнительных по отношению к основному двухголосию –

- *мелодии и*
- *басу.*

В качестве дополнительных функций на основе наблюдений над оркестровым письмом раннего Гайдна мы выделим пять:

- *гармонический голос,*
- *контрапункт,*
- *дублировку,*
- *педадь и*
- *акцент.*

Данные функции различаются прежде всего по ритмическому и интонационному критериям. Так, можно выделить функции, выполненные мелодически и ритмически нейтрально, пассивно, чья реализация не определяется какой-либо цельной интонационно-ритмической идеей, и функции, в которых подобная самостоятельная идея присутствует. Причем и те, и другие могут быть как связанными с линией какого-либо из ведущих голосов, так и не зависеть от них.

К первого рода функциям мы отнесем *гармонические голоса*. Интонационно и ритмически нейтральные, они служат большей полноте гармонии.

Функции *дублировки, педали и акцента* – подчиняются некоей самостоятельной ритмической идее, пусть более чем скромной, но проведенной в рамках данной функции последовательно. Так, например, автономная идея дублировки воплощается в ее полной подчиненности какому-либо из голосов ткани, которая выражается в копировании его ритма и мелодического рисунка. Интонационно-ритмический облик педали определяется ее высотной и ритмической неподвижностью и однородностью. Особое место в нашей классификации занимает акцент. При мелодической пассивности его ритмический рисунок всегда неразрывно связывается с метрической стороной музыкальной ткани: акцент подчеркивает основные грани метрической структуры (доли, такты и т. д.).

В некоторых случаях функции могут совмещаться. Это возможно благодаря наличию у них общих черт: акцент с гармоническими голосами объединяет мелодическая пассивность, акцент и дублировку – сходная идея уплотнения ткани, акцент педадь – зависимость от гармонического содержания ткани.

Контрапункт – особая фактурная функция. Своей интонационной и ритмической самостоятельностью он обязан полифонической природе. Главное, что отличает его от других функций, это автономное переживание времени по сравнению с его переживанием в ведущем голосе (все остальные дополнительные функции «своего времени» не имеют и встраиваются в то переживание хода времени, которое диктует контурное двухголосие).

Среди дополнительных функций так же, как и среди основных, имеется некоторая иерархия: например, гармонический голос – как функция наименее автономная по отношению к ведущим голосам – сопрано и басу оказывается связанным с ними теснее всего (в этом случае образуется уже минимум трехголосная ткань, на которую собственно накладываются остальные функции). Из автономных функций дублировка в наименьшей степени влияет на усложнение фактурного остова, тогда как различного рода неточные дублировки, акцент и педаль привносят новые связанные с метром и гармонией детали.

Зададимся вопросом, можно ли, опираясь на все перечисленные критерии (плотностно-тембровый и функциональный со всеми деталями), установить некоторую шкалу сложности в рамках раннеклассической оркестровой фактуры? Очевидно, что, чем больше соединяется внутри оркестровой ткани дополнительных функций, тем более сложно устроенной она оказывается. (Весьма показательные для оркестрового стиля Гайдна сложные примеры такого рода мы рассмотрим в завершение данной главы). Однако, разветвленная система критериев не допускает упрощенной картины, но обнаруживает дифференциацию даже там, где еще нет дополнительных функций: так, например, унисон в рамках большого тутти должен рассматриваться как более простой тип фактурной организации, чем двухголосие в рамках малого тутти.

Замечено, что сходные фактурные фигуры, повторяющийся тип голосоведения нередко несут с собой одинаковую инструментовку и образуют устойчивые тембро-фактурные единицы, своего рода *лексикон фактурных фигур*. Отсюда даже на раннем этапе формирования венско-классической оркестровой манеры, а именно, на примере ранних симфоний Гайдна, оказывается возможным говорить о тембро-фактурных типах оркестрового письма, которые и будут рассмотрены в условном порядке возрастающей сложности. Начнем мы с представленности в ткани только основных фактурных функций (унисона и остова двухголосия), а затем и дополнительных функций – гармонического голоса, контрапункта, дублировки, педали, акцента. Прежде чем перейти к последовательному рассмотрению устойчивых типов раннеклассического оркестрового письма, перечислим еще раз фактурные функции, на различении которых основан дальнейший обзор, включая некоторую их детализацию.

Таблица 6. Фактурные функции

Основные	Дополнительные				
<u>Контурное</u> <u>двухголосие</u> (вариант: бас=сопрано, оркестровый унисон)	<u>Гармонический</u> <u>голос</u>	<u>Контра-</u> <u>пункт</u>	<u>Дублировка</u> <i>Точная</i> <i>Редуцированная</i> <i>Фрагментарна</i> <i>я</i> <i>Варьированная</i>	<u>Педадь</u> <i>«Лежачая»</i> <i>Фигурированная</i>	<u>Акцент</u>

2. Основные фактурные функции и их реализация в оркестровом письме ранних гайдновских симфоний

2.1. Унисоны

Хотя первичным и минимально необходимым для раннеклассической гомофонной фактуры мы считаем контурное двухголосие, однако начинаем свой обзор с унисона как такой его упрощенной формы, когда сопрано и бас совпадают, как бы дублируя друг друга в октаву.

Унисоны – наиболее простой вариант организации фактуры и, как уже было сказано, один из наиболее стабильно используемых типов письма в ранних симфониях Гайдна. Столь частое обращение к данному типу можно объяснить особым характером унисонного звучания – собранного, предельно отчетливого, определенного. Включение унисонного типа может встречаться в различных по функциям частях формы.

Унисонный инициий и унисонное окончание. Утвердительная интонация, «согласие» всех голосов делает подходящим использование унисонной звучности при изложении начальных тем. Плотностно-тембровое оформление таких разделов, как правило, представляет собой большое тутти, звучащее на forte. Главная тема, благодаря оркестровому изложению в унисон, представляет слушателю основную идею произведения в максимально свободном от всяческих фактурных подробностей виде, выводя на первый план все заложенные в ней интонационные особенности, которые затем будут развиваться.

Но даже если унисон встречается при изложении темы, он не всегда охватывает все ее протяжение. Часто унисонным оказывается только ее начало, на которое отвечает

разного рода контрастное продолжение. Однако этого оказывается достаточно для завоевания главной темой своего лидирующего положения.

Чрезвычайно часто унисонное письмо выполняет завершающую функцию, что, вероятно, также обусловлено утверждающим характером его звучания. Оно может использоваться как завершение каких-либо наименьших составляющих формы (например, в заключительной каденции периода, излагающего тему). Унисонно может завершаться крупный раздел в форме (к примеру, экспозиция) или вся часть. В зависимости от контекста, в котором унисон появляется в завершающей функции, избирается его звучность: завершение экспозиции, как правило, представлено туттийной плотностью, завершение каких-либо разделов внутри экспозиции или разработки может быть оформлено по-разному.

Среди самых ранних симфоний Гайдна, написанных им в годы службы у графа Морцина (1757-1761), можно встретить несколько примеров использования данного типа в начале симфонии (пусть и не всегда в чистом виде). Так, симфония № 2 (C-dur, ок. 1757-1760) начинается с туттийного унисона, проводящего тему главной партии. Данный пример представляет собой один из типичных образцов полного тутти в довольно быстром темпе. Необходимая для создания унисона идентичность всех партий не всегда точно соблюдается, так как некоторым из инструментов оркестра, в частности, валторнам, свойственны звуковысотные ограничения, вследствие чего они не всегда могут играть в унисон с остальными. Именно этот случай мы наблюдаем в симфонии № 2: гобои и струнные играют в унисон, а валторны исполняют мелодию главной темы в редуцированном виде – вместо восходящей гаммы остаются только звуки тонического трезвучия на сильных и относительно сильных долях.

Пример 55. Симфония № 2_Г: т.1-2

The musical score for Example 55 shows the beginning of the first movement of Haydn's Symphony No. 2. It is marked 'Allegro a 2'. The score is for a full orchestra (tutti). The instruments listed are 2 Oboes (2 Ob.), 2 Cor. in C [basso] (2 Cor. in C [basso]), Violins I (V-no I), Violins II (V-no II), Viola (V-la), and Bassoon (Basso). The oboes and strings play the main theme in unison, while the horns play a reduced version of the theme.

Заключительную функцию унисонов демонстрирует секция в конце финала симфонии № 3 (G-dur, ок. 1757-61). Форма финала объединяет в себе черты фуги и

сонатного аллегро. Таким образом, полифонический в своей основе финал, в котором голоса «спорили», «соперничали» завершается «согласным» унисонным звучанием струнных и гобоев (с редукцией в партии последних).

Пример 56. Симфония № 3/IV: т. 124-131

Musical score for Example 56, showing staves for 2 Ob., 2 Cor. in G, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The score is in G major and 4/4 time, ending with a unison cadence on the IV-V-I degrees.

В ранних симфониях часто встречается унисонная каденция, представляющая собой ход по IV-V-I ступеням. Таким ходом завершаются II часть симфонии № 11 (Es-dur), финалы симфоний № 25 (C-dur) и № 5 (A-dur, все ок. 1759-1762).

Пример 57а.

Симфония № 11/II, т. 54-58

Musical score for Example 57a, showing staves for 2 Ob., 2 Cor. in Es, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The score is in E-flat major and 4/4 time, ending with a unison cadence on the IV-V-I degrees.

Пример 57б.

Симфония № 25/III: т. 43-46

Musical score for Example 57b, showing staves for 2 Ob., 2 Cor. in C [basso], V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The score is in C major and 2/4 time, ending with a unison cadence on the IV-V-I degrees.

Пример 57в. Симфония № 5/IV: т. 56-59 (Corni in A)

Musical score for Example 57v, showing staves for 2 Ob., 2 Cor. in A, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The score is in A major and 4/4 time, ending with a unison cadence on the IV-V-I degrees.

Искромётный унисон в начале главной темы II части симфонии № 21 (A-dur, 1764) исполняется струнными с поддержкой духовых унисонами-акцентами на сильных долях.

Пример 58. Симфония № 21/II: т. 1-7 (Corni in A)

The musical score for Example 58 is a unison passage for six instruments: 2 Oboes, 2 Cor. in A, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The tempo is marked *Presto* and the dynamics are marked *f*. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is common time (C). The score consists of six staves. The Oboe and Cor. in A parts are mostly rests, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds play a melodic line that is unison across all parts.

Примечательно, что в данной части унисонное изложение выполняет функцию не только экспозиционную, но и заключительную: таким же проведением главной темы завершится вся часть.

Унисонный переход. Благодаря легкости и подвижности – качествам, более свойственным ненагруженной линии – унисонные ходы также оказываются весьма органичными в функции перехода от одного раздела к другому. В этом отношении примечательным является написанный в форме рондо финал симфонии № 2, где *рефрен и эпизоды* соединяются с помощью таких унисонных переходов (т. 88–91, т. 126–129, т. 170–173). Заметим, что для унисонного письма в функции перехода часто характерна особая интонационность, вызывающая барочные ассоциации, – некоторая угловатость, наличие скачков.

Пример 59. Симфония № 2/III: т. 88-91

The musical score for Example 59 is a unison passage for four instruments: V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The key signature is two flats (B-flat major) and the time signature is 3/8. The score consists of four staves. All instruments play a rhythmic pattern of eighth notes, with some chromaticism and leaps in the melodic line.

В целом ряде случаев унисонная линия заключает в себе скачки (от мотива к мотиву = от звена к звену секвенции) и иногда снабжается хроматическими звуками. Скачки и хроматизмы являются константами для некоторого числа «колючих», «причудливых» унисонов, место которых, как правило, в ходах.

Изобилует скачками унисонная секция разработки финала симфонии № 13 (D-dur, 1763). В данном примере особенно примечательна практически точная дублировка струнных не только флейтой, но и гобоями, ведь обычно при подобной угловатости линии дублировка в их партии редуцируется.

Пример 60. Симфония № 13_{IV}: т. 95-104 (Corni in D)

The image shows a musical score for Example 60, which is a unison section from the development of the finale of Haydn's Symphony No. 13. The score is in D major and 2/4 time, covering measures 95-104. The instruments listed are Flauto, 2 Ob., 4 Cor. in D, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The Flauto and 2 Ob. parts are marked 'a 2'. The 4 Cor. in D part is marked 'I, III' and 'II, IV'. The V-no I and V-no II parts are marked 'II, IV'. The V-la and Basso parts are marked '7'. The score shows a unison line for the strings, which is duplicated by the flute and oboe parts. The horn parts are mostly rests, with some notes in measures 95 and 96.

Все же в одном случае Гайдн в партии гобоев сокращает один скачок: в т. 100 у скрипок и флейты мы видим скачок на сексту через октаву – с fis^1 на d^3 . Для гобоя звук d^3 является практически верхним пределом диапазона и взять его без подготовки сразу после скачка весьма трудно.

Начиная с 1766 года в характере использования унисонов в симфониях появляется ряд новых оттенков. Например, встречается ряд унисонных секций в быстром темпе, как правило, переходного или предыктового характера. Так, быстрый «бег» восьмыми мы встречаем в разработке I части симфонии № 57 (D-dur, 1774).

Пример 61. Симфония № 57/1: т. 122-127

Также в разработках одним из стабильно используемых типов унисонов становится *ритмически двухслойный* унисон: в верхний звук октавы дробится, репетируется в два раза быстрее, чем нижний. Так, гармонически неустойчивая унисонная линия, представляющая ход в разделе побочной партии I части симфонии № 35 (B-dur, 1767), проводится в двух ритмических вариантах:

- репетиции шестнадцатыми у скрипок
- репетиции восьмыми у альтов и низких струнных.

Наращение напряжения, заложенное в угловатой унисонной линии, подводит к вершине (т. 38-39), где одноголосие разделяется на четыре голоса и к струнным присоединяются гобой с валторнами.

Пример 62. Симфония № 35/1: т. 31-39

Подведем итог обзору различных унисонов. В чистом виде унисон может быть представлен в группе струнных. Гобои могут присоединяться с точной дублировкой, оказывая влияние на общий характер унисона лишь плотностным усилением. Неточная дублировка или акценты привносят в ткань некоторую ритмическую сложность (но об этом мы скажем ниже). Унисонное изложение как устойчивый тип оркестровой ткани ранних симфоний Гайдна может выполнять различные функции в форме, выступая в качестве начала, перехода или заключения.

2.2. Двухголосие как тип письма

Двухголосие как тип письма в чистом виде репрезентирует контурное двухголосие гомофонно-гармонической ткани. Оно может реализовываться как в ткани струнной группы, так и в звучности большого тутти с точными дублировками духовых инструментов.

Двухголосием струнных мы называем тип письма, в котором струнные группируются таким образом: V-ni I / V-ni II – V-le / V-c / V-ne: скрипки играют в унисон, альты, виолончели и контрабасы образуют трехоктавный бас. Заметим, что данный тип письма характерен именно для морциновских симфоний, а также первых симфоний, написанных в Эстергазе, и практически не появляется в поздних партитурах²²⁴.

Двухголосие струнных можно найти как в быстрых, так и в медленных частях, можно его обнаружить и как самостоятельный тембро-фактурный тип, и как элемент более сложно устроенного типа оркестровой ткани. Кроме того в звучании двухголосия струнных может быть представлен как небольшой фрагмент изложения, так и какая-либо протяженная секция и даже целая часть (это касается медленных частей симфоний № 2, 40, 9 и др.). Последнее еще более роднит этот тип с барочной оркестровкой. Для подвижных частей с их быстрым ритмом тембро-фактурных смен более характерно фрагментарное использование данного типа, часто в функции перехода.

«Двухголосие струнных» может использоваться и в экспозиционной функции умеренно быстрых частей. Так, в чистом виде данный тип служит основой изложения темы финальных вариаций (например, в финалах симфоний № 72 и 31), а также тем финальных рондо. Вероятно, это связано с тем, что финалы по своему складу, характеру тембро-фактурных смен ближе барочной оркестровке, чем первые *allegri*.

Например, рефрен финала симфонии № 42 (D-dur, 1771) по тембро-фактурному типу представляет собой двухголосие струнных. Последующие проведения рефрена в части будут варьированы, однако в некоторых из них основным будет оставаться начальный тип.

²²⁴ Любопытно, что как один из типичных раннеклассических приемов данный тип изложения – дублированное двухголосие у струнных – становится объектом композиторской игры в 4-й симфонии Г. Малера (*Барсова И.* Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. С. 163).

Пример 63. Симфония № 42_{IV}: т. 1-8

Scherzando e presto

V-no I

V-no II

V-la

Basso

В I части симфонии № 10 (D-dur, ок. 1757-1760) на двухголосии струнных построена целая секция разработки. Интонационная линия содержит «барочные» угловатые скачки. Заметим, что этот тип родственен многим унисонным секциям, нередко содержащим скачки и хроматизмы («причудливые» унисоны).

Пример 64. Симфония № 10_I: т. 48-52

В более поздних симфониях, относящихся к началу 1770-х годов, встречаются секции «двухголосия струнных», пролетающие в быстром темпе. В качестве примера можно привести секцию из побочного раздела I части симфонии № 57.

Пример 65. Симфония № 57_I: т. 77-81

Здесь двухголосная фактура имеет несколько иной смысл, чем в предыдущих хронологически более ранних примерах, где двухголосие струнных звучит старомодно и скупно и обнаруживает непосредственную связь с барочным оркестром (только уже без

continuo). В последнем же примере иная ритмика более моторного характера – двухголосие кажется введенным не по инерции, но с более творческой мотивацией: это легкие по оркестровке секции, в которых снимается плотность ради погружения в стихию движения. Кроме того в двух последних примерах облегченная инструментовка связана с секвенциями, в свою очередь дающими эффект движения.

Двухголосие большого тютти. Структура многих тюттийных секций ранних симфоний представляет собой струнное двухголосие с уплотнением звучности дублировками духовых²²⁵. Заметим, данный тип характерен для изложения наиболее «консервативных» по инструментовке частей – менуэтов и (чуть менее) финалов.

Так, в чистом виде примером двухголосного большого тютти может служить начало Менуэта симфонии № 29 (E-dur, 1765), где духовые «утолщают» основное двухголосие струнных. Примечательно, что каждый из голосов представляет собой разнотембровое соединение духовых и струнных: верхний голос – Об., V-ni I и II, нижний голос – Cor., V-la, Bassi. Проведение одной линии в партии разных инструментов служит большей слитности оркестровой ткани и уравновешенности каждого из голосов.

²²⁵ Безусловно, как и в отношении «уплотнения» духовыми унисонов, здесь тоже может идти речь о дублировках разной степени точности. Но так как сама основа здесь сложнее (двухголосие, а не унисон), то мы в качестве примера приведем только случай, где дублировка точная. Остальные же будут показаны в разделе о типах вспомогательных функций, а также в разделе о сочетаниях «фактурного минимума» с различными надстройками.

Пример 66. Симфония № 29/III: т. 1-4

Allegretto
a 2
2 Ob.
2 Cor. in E
V-no I
V-no II
V-la
Basso

Двухголосие, таким образом, – важный тип оркестровой ткани Гайдна. Являясь основой всей гомофонно-гармонической фактуры, он, как мы видели на примерах данного раздела, нередко проявляется в оркестровой ткани в чистом виде, без особых затей, как бы переходя в партитуры Гайдна из прошлого, из традиции нотации генерал-баса. Но, как будет показано далее, он же оказывается той основой, на которой вырастает и новое здание оркестровки классической эпохи.

3. Дополнительные фактурные функции

Контурное двухголосие чаще всего представлено у раннего Гайдна не в чистом виде, но оказывается основой более сложной оркестровой фактуры. В предыдущих двух разделах мы рассмотрели базовое голосоведение. Данный раздел посвящен дополнительным функциям.

Пристраиваясь к подразумеваемому двухголосному остову, от которого их легко мысленно отделить, дополнительные функции актуализируют, материализуют некоторые подразумеваемые гомофонно-гармоническим складом потенциально ему присущие свойства – первенство ведущего голоса, тонально-функциональную непрерывность гармонической последовательности, тактовую пульсацию. Таким образом, *инструментовка, техника оркестрового письма сводится к выявлению, пластическому выделению, подчеркиванию природных свойств гомофонной фактуры в той или иной индивидуальной пропорции, избранной композитором.* Гармонический голос придает большую полноту ткани, контрапункт, конкурируя с главным голосом, одновременно служит его более рельефному звучанию, дублировка утолщает один из голосов, служит его

выделению, педаль оказывается выражением гармонической связности, акцент подчеркивает метрическую пульсацию.

В партитурах ранних симфоний Гайдна все перечисленные функции автономны от тембра: выполнять их могут, в принципе, и струнные, и духовые. Так, педаль возможна и у духовых, и у струнных, акценты и дублировки – тоже. Однако можно выделить некоторые закономерности тембровых решений дополнительных функций. Учитывая, что у струнных, как правило, реализуется основа оркестровой ткани, то наряду с базовым двухголосием им поручаются функции гармонических голосов и контрапункта. Остальные дополнительные функции (которые мысленно можно редуцировать без ущерба для мелодической и гармонической структуры) – *дублировка, педаль и акцент, наоборот, обычно поручаются духовым*. Кроме того, степень выраженности функции все же зависит от тембра: при различии в тембрах вспомогательные функции воспринимаются более отчетливо. Поэтому мы, кратко остановившись на гармонических голосах и контрапункте, основное внимание уделим реализации *дополнительных функций в партиях духовых инструментов*, а также попытаемся определить, какие из функций более характерны для каждого из них.

3.1. Гармонический голос

В XVIII столетии процесс развития данной фактурной функции (ее присутствие и фиксация в партитуре) шел одновременно с постепенным уходом практики *continuo* и отказом от сложной полифонической фактуры. Во времена барокко гармонические голоса вне зависимости от степени их представленности в облигатных партиях косвенно фиксировались в цифровке генерал-баса. В классическую эпоху они стали неотъемлемой частью гармонии, которая, хотя теоретически и может быть сведена к основному двухголосию, но практически чаще всего была представлена большим количеством голосов.

В симфониях Гайдн по-разному подходит к трактовке данной фактурной функции. Собственно уже самые первые симфонии демонстрируют как в чистом виде представленное основное двухголосие, так и полнозвучную трех- и четырехголосную гармонию. В быстрых частях они гибко сменяют друг друга, создавая рельефный фактурный профиль, в медленных частях – темп фактурных смен более медленный, либо смены и вовсе отсутствуют.

Рассмотрим пример из I части симфонии № 37²²⁶ (C-dur, 1758).

²²⁶ По фактической хронологии ее принято считать второй симфонией (см. приложение 2).

Пример 67. Симфония № 37/1 т. 28-39

В т. 28-31 гармония четырехголосна, гармонические голоса поручены II скрипкам и альтам. Интонационно нейтральные обе партии несамостоятельны и ритмически: II скрипки вторят ритму мелодии, альты – ритму баса. С 24 го такта гармония становится одноголосной. Каденция представлена унисонной линией, которая завершается трехголосными аккордами. Подобная перемена числа голосов – характернейшая черта ранних симфоний Гайдна, где одно- и двухголосный склад сосуществуют наравне с привычными (в соответствии со школьными представлениями о классической гармонии) трех- и четырехголосным.

В некоторых ранних симфониях Гайдн сознательно сокращает участие гармонических голосов, сводя всю оркестровую ткань к двухголосию. Причем это касается не только медленных частей, но и быстрых. Так, в I части симфонии № 9 все не входящие в основное двухголосие голоса можно рассмотреть как акцент или дублировку. Собственно гармонический голос как фактурная функция встречается всего несколько раз на протяжении всей части. Приведем все подобные фрагменты из экспозиции:

Пример 68а.

Симфония № 9/1: т. 7-10

Пример 68б.

Симфония № 9/1: т. 24-27

Пример 68в.

Симфония № 9 д. т. 40-41

The image shows a musical score for Example 68v, which is a passage from the 9th Symphony, measures 40-41. The score is written for a full orchestra and is in 2/4 time. The instruments listed are 2 Oboes (Ob.), 2 Cor Anglais in C (basso) (Cor. in C [basso]), Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Bassoon (Basso). The music is characterized by a strong, rhythmic texture, with many sixteenth notes. The dynamics are marked with a forte (f) dynamic. The score is written in a single system, with the instruments grouped together.

Однако такое фактурное единообразие, используемое композитором как особое выразительное средство, все-таки было возможно только в самых ранних симфониях (морциновские и первые эстергазиевские). Начиная со второй половины 1760-х гармонические голоса, как правило, всегда присутствуют в фактуре, а одно- и двухголосие постепенно вытесняется на периферию формы²²⁷.

3.2. Контрапункт

Здесь под контрапунктом подразумевается один из голосов фактуры, по индивидуальности противопоставленный главному, но все же подчиненный ему либо тематически (имитационный контрапункт), либо функционально, как голос, интонационно и ритмически сравнительно менее индивидуализированный (контрастный контрапункт). Контрапункт – неотъемлемая часть фактуры канонических секвенций, часто встречающихся в развивающих разделах форм Гайдна.

Приведем пример контрастного и имитационного контрапунктов в первом ходе начального аллегро симфонии № 1 (D-dur, 1757).

²²⁷ В Лондонских симфониях включение двух и более гармонических голосов в ткань симфонии обычно. В партиях струнных используются двойные ноты, которые к тому же часто удваиваются духовыми в других регистрах (так называемая высокая гармония духовых – о ней см. ниже). Унисоны и двухголосие в Лондонских симфониях не исчезают, но становятся маргинальным явлением.

Пример 69. Симфония № 1/т. т. 10-17

The musical score for Example 69, Symphony No. 1, measures 10-17, is presented in a standard orchestral format. It includes parts for 2 Oboes (2 Ob.), 2 Cor. in D, Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Bass (Basso). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score shows a complex texture with multiple voices and instruments. The Oboes and Cor. in D parts are mostly rests, while the Violin I and II parts have active melodic lines. The Viola and Bass parts provide a rhythmic and harmonic foundation. The score is divided into four measures, with the final measure showing a cadence.

Здесь, как и в большинстве случаев, контрапунктирующий голос поручается II скрипкам. Таким образом, здесь у струнных реализуются четыре фактурных функции – мелодия, бас, гармонический голос и контрапункт.

3.3. Дублировка

Среди дублировок можно выделить:

- точную,
- редуцированную,
- фрагментарную и
- варьированную.

Точная дублировка – прием, возникший задолго до классической эпохи. Своим происхождением он восходит к игре инструментов *colla parte*. Со второй половины XVIII века трактовка данного приема постепенно обретает новые оттенки, важными становятся тембр дублировки, интервал, не всегда полностью выдерживается ее точность.

В раннем творчестве Гайдна органично претворяется старинное отношение к дублировкам, но в то же время подход к данному приему по сравнению с барочной практикой значительно обновляется.

Среди точных дублировок можно выделить три вида:

- 1) собственно точная или дублировка в унисон
- 2) дублировка в октаву
- 3) удвоенная дублировка (когда пара духовых инструментов дублирует I и II скрипки соответственно)

В большей степени точные дублировки партий скрипок свойственны гобоям, но при меньшей развитости мелодической линии их могут выполнять и валторны, впрочем, в небольших масштабах – мотива, фразы; это добавление принципиально – валторновой мелодии протяженностью в 4 метрических такта, а тем более в 8 тактов у раннего Гайдна за редчайшими исключениями (менуэт симфонии № 43) найти нельзя.

Собственно точная дублировка (в унисон) в партии гобоев встречается в большинстве менуэтов и главных тем финалов ранних симфоний. Приведем ряд примеров.

В большом тугги менуэта симфонии № 58 (F-dur, 1772) гобои дублируют партию скрипок без каких-либо изменений.

Пример 70. Симфония № 58/III: т. 1-8

Alla zoppa, e un poco allegretto
a 2

2 Ob.
2 Cor. in F
V-no I
V-no II
V-la
Basso

Главная тема финала симфонии № 2 также излагается с дублировкой скрипичных партий гобоями.

Пример 71. Симфония № 2/III: т. 1-8

The image shows a musical score for Example 71, which is the first movement of the third part of Beethoven's Symphony No. 2. The score is in 3/8 time and marked 'Presto'. It features six staves: 2 Oboes (Ob.), 2 Cori in C (basso), Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Bassoon (Basso). The score includes dynamic markings such as 'a 2' and 'tr' (trill). The notation shows various rhythmic patterns and articulations across the instruments.

Здесь мы встречаем небольшие отступления от точности дублирования. Переход унисонной дублировки в октавную в т. 7-8 объясняется внезапным покиданием удобного регистра и переходом в критически низкий для гобойного диапазона, в который не входит звук *h*. Примечательным в названных тактах является внезапно появившееся двухголосие у скрипок (и соответственно, у гобоев) и перекрещивание партий I и II гобоя, в результате чего дублировка оказывается «перекрестной» – I гобой дублирует II скрипки, II гобой – I скрипки.

Точная полная дублировка у валторн встречается намного реже, чем аналогичная дублировка гобоев. Это связано со звукоярдными ограничениями. Точная дублировка у валторн оказывается возможной только при условии мелодии, основанной на звуках, входящих в доступный ей звукоярд. Обычно этот прием у валторн накладывается на точную дублировку гобоев.

Из всех ранних симфоний наиболее протяженная дублировка мелодии скрипок в партии валторны встречается в менуэте симфонии № 43 (Es-dur, 1772), где I валторна в течение шести тактов играет в унисон со скрипками и гобоями.

Пример 72. Симфония № 43/III: т. 1-8 (Corni in Es)

The image shows a musical score for Example 72, which is a passage from the third movement of Symphony No. 43 by Franz Haydn. The score is for the first eight measures of the piece. The instruments listed are 2 Oboes (Ob.), 2 Horns in E-flat (Cor. in Es), Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Bassoon (Basso). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is in unison for the first seven measures. In measure 8, the first horn part (I) changes from playing in unison with the other instruments to playing a different line, which is described in the text as a 'golden path' (золотым ходом). The score includes dynamic markings like 'a 2' and various musical notations such as slurs and ties.

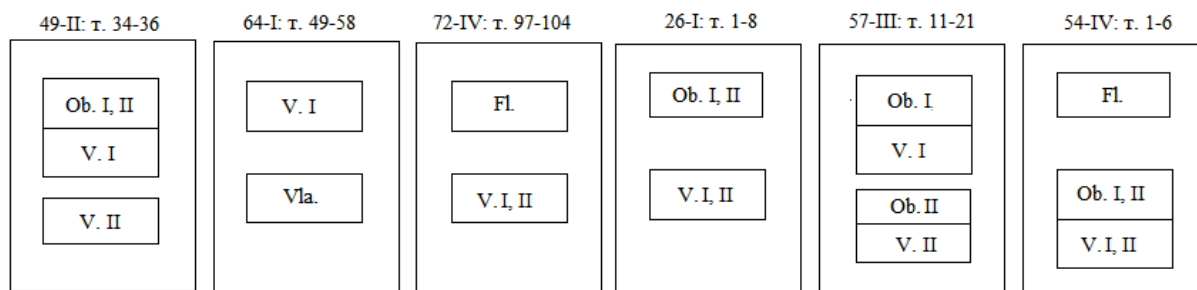
В т. 7 точная унисонная дублировка нарушается: I валторна переходит в терцовую дублировку, оканчивая вместе со II валторной фразу характерным «золотым ходом».

Точные октавные дублировки – явление, вполне характерное для ранних партитур Гайдна, хотя и не столь часто встречающееся. При ведении мелодии в октаву возникает новый по сравнению с унисонной дублировкой тембровый эффект, обусловленный как соединением разных инструментов, так и наличием высотного звукового пространства между голосами²²⁸.

Перечислим встретившиеся нам в ранних симфониях Гайдна тембровые октавные сочетания²²⁹:

²²⁸ В отношении различных дублировок мелодии интересно привести рассуждение Ю. А. Фортунатова об основных типах изложения ведущей линии у Моцарта. Фортунатов выделяет возможные варианты изложения мелодии – игру solo, игру в унисон одной группой инструментов, игру в унисон разными инструментами, удвоения в октаву и т. д. Юрий Александрович подчеркивает выразительные особенности звучания каждого из этих вариантов, а затем замечает: «...Мелодия может излагаться как в среднем, так и высоком или очень высоком регистре, – в двух этажах. В басу это естественно: виолончели и контрабасы всю жизнь играют одно и то же [по написанию], но звучит это в октаву. На это никто не обращает внимания (как на органе: 8 футов и 16 механически располовиниваются выдвиганием одной ручки, на что никто не обращает внимания – это просто бас). А здесь страшно важно, из чего эта октава состоит. Из двух скрипок – это одно, или из скрипок и альтов [...] – другое» (Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. Сост., расшифровка и примеч. Е. И. Гординой. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2004. С. 65.)

²²⁹ Здесь мы не принимаем во внимание тембровые сочетания («разнотембровую октаву») при дублировании на протяжении всей части (медленные части симфоний № 14, 16, 50, 9).



(Соединенные общей гранью прямоугольники обозначают унисонную дублировку, разъединенные – октавную.)

Приведем пример разнотембровой дублировки. В шестой – заключительной – вариации финала симфонии № 72 (D-dur, ок. 1763-1765) флейта октавой выше дублирует партию скрипок.

Пример 73. Симфония № 72_{IV}: т. 97-104

The musical score for Example 73 consists of the following parts:

- Flauto:** Treble clef, 2/4 time, marked *p* and *tr*.
- 2 Ob.:** Treble clef, 2/4 time, marked *p*.
- Cor. I in D:** Treble clef, 2/4 time, marked *p*.
- Cor. II in D:** Treble clef, 2/4 time, marked *p*.
- Cor. III in D:** Treble clef, 2/4 time, marked *p*.
- Cor. IV in D:** Treble clef, 2/4 time, marked *p*.
- V-no I:** Treble clef, 2/4 time, marked *p* and *tenute*.
- V-no II:** Treble clef, 2/4 time, marked *p* and *tenute*.
- V-la:** Bass clef, 2/4 time, marked *p* and *tenute*.
- Basso:** Bass clef, 2/4 time, marked *p* and *tenute*.

Удвоение флейт делает ткань воздушной и придает мелодии I скрипок вертикально-пространственное измерение.

Голоса, порученные паре духовых, могут и совпадать по фактурной функции, но быть не идентичными высотно. В этом случае образуется дублировка с раздвоением

голосов. Рассмотрим здесь более сложный случай, где используются и терцовые и октавные дублировки.

В одной из секций главной партии финала симфонии № 54 (G-dur, 1774) ведущая мелодическая линия излагается параллельными терциями у скрипок и дублируется даже не в одну, а в две октавы, тем самым охватывая еще большее пространство. Иными словами основная мелодия звучит на трех высотных уровнях: у флейт – в 3-й октаве, у гобоев – во 2-й октаве, у скрипок – в 1-й октаве.

Пример 74. Симфония № 54/IV: т. 10-13

The image shows a musical score for the first four measures of the finale of Haydn's Symphony No. 54. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are: Flauto (Flute), 2 Ob. (Two Oboes), 2 Fagotti (Two Bassoons), 2 Cor. in G (Two Horns in G), 2 Clarini in C (Two Clarinets in C), Timpano in G-D (Timpani in G-D), V-no I (Violin I), V-no II (Violin II), V-la (Viola), and Basso (Cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody is primarily carried by the strings (Violins I and II, Viola, and Cello) in parallel thirds, with the Flute and Oboe parts also playing parallel thirds in higher octaves. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Horns and Clarinets are mostly silent in these measures. The Timpani part has a simple rhythmic pattern. The dynamic marking *sf* (sforzando) is used in the Violin I and II parts.

По замечанию, Ю.А.Фортунатова, «...мелодия может быть изложена в три октавы: у первых, вторых скрипок и альтов. Тогда мелодия обретает необычайную широту. Это движение целой массы, одушевленной единой идеей. В этом появляется уже понятие некоей мощи»²³⁰. Несомненно, у Гайдна в целом состав и выразительный эффект дублировок иной (в данном примере найден эффект пространственности, характерный скорее для письма Моцарта, которому в год создания гайдновской симфонии № 54 было 18 лет). Не случайно этот пример относится к концу раннеклассического периода, который мы рассматриваем.

²³⁰ Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунанове. Сост., расшифровка и примеч. Е. И. Гординой. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2004. С. 65.

Редуцированная дублировка у духовых вписывается в одну из ветвей традиции *colla parte*. Согласно этой традиции приведенные ниже примеры можно трактовать как выписанную композитором в партиях духовых аранжировку партий струнных, которую духовики, как указывалось в главе I, должны были делать на ходу в соответствии с возможностями своего инструмента.

Редуцированная дублировка весьма характерна для валторновых партий²³¹. В большом унисонном тутти – предыкте к репризе менуэта симфонии № 36 (Es-dur, ок. 1761-1762) – партия валторн представляет собой редуцированную дублировку основной пунктирной линии, в которой избираются только звуки, входящие в звукоряд валторны.

Пример 75. Симфония № 36/III: т. 18-20 (Corni in Es)

Иллюстрацией редуцированной дублировки у гобоев может служить фрагмент из экспозиции I части симфонии № 40 (F-dur, 1763), где в нисходящих пассажах их партии по сравнению со струнными снимаются мелкие длительности.

Пример 76. Симфония № 40/I: т. 27-31

²³¹ Заметим, что данный прием иногда функционально сливается с акцентами, о которых речь пойдет ниже.

Редкий пример обратного – упрощения партий струнных и гобоев по отношению к валторне, появившийся благодаря «обмену функциями» у инструментов, – встречается в Трио менуэта из симфонии № 51 (B-dur, ок. 1773-1774).

Пример 77. Симфония № 51_{III}: т. 33-36

The musical score for Example 77 consists of six staves. The top staff is for 2 Ob. (Oboes), the second for 2 Cor. in B [alto] (Cor Anglais), the third for V-no I (Violin I), the fourth for V-no II (Violin II), the fifth for V-la (Viola), and the sixth for Basso (Cello/Double Bass). The key signature is B major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score shows a sequence of chords and melodic lines, with some triplets in the Cor Anglais part.

Распространенной формой редуцированной дублировки является реализация у гобоев скрытого двухголосия скрипок.

Например, секвенция с задержаниями у гобоев из разработки финала симфонии № 43 образована на основе линейно изложенного скрытого двухголосия скрипок.

Пример 78. Симфония № 43_{IV}: т. 86-91 (Corni in Es)

The musical score for Example 78 consists of five staves. The top staff is for 2 Ob. (Oboes), the second for V-no I (Violin I), the third for V-no II (Violin II), the fourth for V-la (Viola), and the fifth for Basso (Cello/Double Bass). The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 3/4. The score shows a sequence of chords and melodic lines, with the Oboe part featuring a melodic line that is mirrored by the string parts.

По сути, партия гобоев в таких случаях, как в данном примере, представляет собой мелодический остов секвенции, который у струнных расцветивается фигурациями. Наиболее простой вариант представляет собой дублировка гобоями каждой сильной доли у скрипок. Большинство туттийных секвенций в симфониях Гайдна написаны с использованием данного приема.

При *фрагментарной дублировке* мелодия дублируется ритмически и высотно точно, но фрагментами. Внешне редуцированная и фрагментарная дублировки могут напоминать

друг друга, но цели у них разные. Редуцированная как бы стремится сохранить партии струнных при аранжировке их для духовых (ее возможная фрагментарность проистекает отсюда). Собственно фрагментарная – свободно комбинирует отделы из партий струнных, чтобы каким-то частям мотива придать большую плотность, усилить игру ритма.

Поясним это на примере небольшого фрагмента из разработки I части симфонии № 27 (G-dur, ок. 1757-1760). Партия гобоев представляет собой по сути редукцию скрипичных партий, в которой снимаются мелкие длительности, вспомогательные звуки. Из скрытого двухголосия скрипок дублируется только «нижний» голос. Однако если при редуцированной дублировке причиной является приспособление партии к особенностям инструмента, упрощение, связанное с желанием оптимально передать целое на фактурном языке иного инструмента, то здесь причина в ином – в целенаправленном «вырезании» фрагментов другой партии.

Пример 79. Симфония № 27/1: т.62-63 (Corni in G)

The image shows a musical score for Example 79, which is a reduction of the string part for the oboe. The score is written for five parts: 2 Oboes (2 Ob.), Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Bassoon (Basso). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The oboe part is a reduced version of the violin parts, with some notes marked 'a 2'. The violin parts are written in treble clef, and the viola and bassoon parts are written in bass clef. The oboe part is written in treble clef.

Здесь гобои могли бы точно повторить скрипичную партию (их игровых возможностей для этого более, чем достаточно), но Гайдн избирает для них фрагментарную дублировку, причем именно такую, в которой редукция линии состоит в выборе моментов, отвечающих ритмизации другого – нижнего – слоя фактуры. Иными словами, в данном случае редукция обусловлена определенным композиторским замыслом, рождена чистой фантазией, а не соображениями инструментального удобства.

Заметим здесь, что фрагментарная дублировка обычно оказывается неременной составляющей оркестровой ткани типа большого «тутти с просветами», о котором речь пойдет ниже.

Фрагментарная дублировка и, следовательно, весьма подвижный ритм изменений плотности оживляют звучание оркестровой ткани. В менуэте симфонии № 13 включение и попеременное выключение дублировки у гобоев и валторн служит созданию эффекта переменной плотности.

Пример 80. Симфония № 13/III: т. 1-14

The image displays a musical score for Example 80, Symphony No. 13/III, measures 1-14. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauto, 2 Ob., Cor. I, II in D, Cor. III, IV in D, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The second system continues the orchestration with a piano part. The key signature is D major and the time signature is 3/4. Dynamics include p, f, and a 2. The score is arranged in two systems, with the second system continuing the orchestration.

Возможно, фрагментарная дублировка являлась элементом пространственно-звуковой игры. Если вспомнить о распространенной в XVIII веке практике размещения музыкантов визави, вдоль расположенных друг напротив друга стен помещения²³², то можно представить, что слушатели, сидящие посредине, могли переживать эффект

²³² Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 3. М.: Композитор: 2007. С. 236.

пространственной миграции звука именно в связи с показанной здесь фрагментарной дублировкой.

Под *варьированной дублировкой* мы будем понимать прием письма, при котором дублированными могут быть не все параметры партии-первоосновы, но в то же время несомненно прослеживается связь с ней. Дублировка ритмического параметра предполагает возможность изменения мелодической линии. И наоборот: дублировка звуковысотного параметра делает возможными ритмические изменения. Кроме того варьированная дублировка возможна за счет *внесения изменений в артикуляцию или штрихи партий*. Данные типы дают возможность большого разнообразия вариантов дублировок.

Во второй секции разработки I части симфонии № 9 (C-dur, 1762) также встречается пример высотно практически точной (с элементом редукции), но ритмически вариантной дублировки.

Пример 81. Симфония № 9/1: т. 59-62

The image shows a musical score for Example 81, consisting of six staves. The top staff is for 2 Ob. (Two Oboes), the second for 2 Cor. in C [basso] (Two Cornets in C), the third and fourth for V-no I and V-no II (Violins I and II), the fifth for V-la (Viola), and the sixth for Basso (Bass). The score is in 2/4 time and C major. The oboe part features a melodic line with slurs and accents. The cornet part has a sustained harmonic accompaniment. The violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The viola and bass parts play a similar rhythmic pattern with slurs and accents.

Туттийная оркестровая ткань функционально делится здесь на два элемента – основной мотивно-мелодический материал и педаль. В отношении дублировок партии духовых весьма примечательны. Звуковысотная сторона дублирована довольно точно (снова реализация у гобоев скрытого двухголосия струнных), тогда как ритм в каждой из партий представляет собой новый вариант. Гобои делятся на две партии. II гобой высотно удваивает репетиции струнных и звучащую двумя октавами ниже педаль валторн. Весьма изобретательно сделана дублировка в партии I гобоя, где поначалу его можно трактовать как дублировку «верхнего» голоса скрытого двухголосия струнных (дублировку вариантную и в отношении ритмического, и в отношении звуковысотного параметров), но также его можно рассмотреть как точную терцовую дублировку басовых партий.

Прием свободной дублировки использован в конце разработки финала симфонии № 33 (C-dur, ок. 1761-1762), где партии струнных со скачками вариантно дублируются в высоком регистре гобоями.

Пример 82. Симфония № 33_{IV}: т. 78-81

The image shows a musical score for Example 82, which is the end of the development section of the finale of Mozart's Symphony No. 33. The score is in 2/4 time and consists of eight staves. The instruments are: 2 Oboes (Ob.), 2 Cori in C (bassoon), 2 Clarinets in C (Clarini), Timpani in C-G, Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Bass (Basso). The Oboe part features a melodic line with eighth-note patterns. The Clarinet and Bassoon parts play chords. The Timpani part has a simple rhythmic pattern. The Violin and Viola parts play a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Bass part plays a simple bass line.

Четыре типа дублировки – точная, редуцированная, фрагментарная и варьированная – демонстрируют механизм эволюции оркестровой ткани. Точная дублировка – прием лежащий в основании всех последующих, непосредственно связанный, по сути, с практикой игры *colla parte*. Редуцированная дублировка отражает традицию инструментального прилаживания вторичной партии к основной линии и соответствует этапу перевода в письменно зафиксированную форму устного импровизированного приема коррекции дублирующей партии в соответствии с возможностями инструмента. Приемы фрагментарной и варьированной дублировки свидетельствует уже о новом подходе к инструментовке, где каждая линия, плотность ее звучания, какие-либо ритмические или артикуляционные затеи предусматриваются композитором в каждом случае особо и являются, таким образом, индивидуально-авторским творческим претворением приема дублировки, собственно, предметом свободного сочинения. Итак, каждый тип дублировки связывается с определенным логическим этапом в эволюции инструментовки.

3.4. Педаль

Среди функций духовых инструментов в раннеклассической партитуре особое место занимает педаль. В наиболее общем плане под педалью понимается высотно неподвижный голос, однако в фактуре он может быть реализован по-разному.

Основной функцией педали является связь. Ю. А. Фортунатов, написавший главу «Оркестровая педализация» в двухтомном труде под общей редакцией С. Василенко «Инструментовка для симфонического оркестра», говоря о педали, отмечает, что «среди прочих голосов, развертывающих подвижные рисунки, фиксированное звучание сравнительно неподвижного голоса служит своего рода опорой звучанию всего целого, являясь моментом связи всех голосов, – связи придающей ткани устойчивость и слитность»²³³.

В раннеклассическую эпоху и, в частности, у раннего Гайдна постепенно складываются те или иные фактурные формы педали, а также определяются ее функции. Считается, что развитие оркестровой педали является компенсацией связующей функции, которой обладала ткань с *basso continuo*²³⁴.

Примечательно, что в ранних партитурах Гайдна функция педали оказывается прочно связанной с предыдущими разделами формы – появление фиксированного неподвижного голоса совпадает с замедлением ритмического и гармонического движения, а также нередко и со снижением оркестровой плотности. Иными словами уже вполне обозначилась новая функция педали – функция динамического контраста к движению, а значит, педаль косвенно подразумевает движение и, в конечном счете, служит ему. Различные фактурные реализации педали (повторение одинаковых по длительности и высоте звуков, арпеджированное изложение удержанного аккорда), их последование свидетельствуют о внутренне-процессуальном (драматургическом, а не регламентированном извне риторическом) отношении композиторов ко времени (примеры из творчества Гайдна будут приведены ниже). В этом отношении педаль демонстрирует то качество, которое собственно и отличает классическую эпоху в инструментовке от эпохи барочной.

Кроме того, намечается и колористическая функция педали, связанная, как правило, с ее тесситурным (необычно высоким или, наоборот, низким) расположением в оркестровой ткани.

²³³ Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра в 2-х т. Т. 2: под общ. ред. Ю. Фортунатова. М.: Музгиз, 1959. С. 429.

²³⁴ Об отказе от *continuo* в оркестре раннего Гайдна см.: Gerlach S. Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes // Haydn-Studien, Bd. V, Heft 3. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1984. S. 175-177.

Составление классификации форм педали духовых в симфониях Гайдна представляется задачей достаточно трудной, так как данная функция из-за своей фактурной нестабильности нередко ассимилируется другими функциями оркестровой ткани. Все же попытаемся, учитывая это возможное пересечение, дать ряд критериев для систематизации явления педали.

В наиболее общем плане можно выделить два фактурных проявления педали:

- I. «лежачая» педаль (Фортунатов) – выдержанный звук или аккорд;
- II. фигурированная («движущаяся» педаль).

«Лежачая» педаль (выдержанный звук или аккорд) может различаться по количеству звуков, а также по тесситурному положению.

По количеству звуков:

- унисонная
- многозвучная (два и более звука)

По тесситурному расположению:

- низкая
- средняя
- высокая

Кроме того, многозвучную педаль, в свою очередь, можно рассматривать в соответствии широтой охватываемого ей регистрового пространства.

Фигурированную педаль можно разделить в соответствии с тем параметром музыкальной ткани, который фигурируется.

Равномерно-ритмизованная педаль:

Педаль в виде гармонической или мелодической фигурации

- диминуированная педаль (педаль равномерными репетициями, синкопированная педаль и др.)
- пунктирная или прерывистая педаль («педаль-акцент» и др.)

Важным критерием при рассмотрении и выдержанной, и фигурированной педали является ее тембровое оформление (педаль гобоев, педаль валторн; в случае многозвучной педали – однотембровое или разнотембровое сочетание).

Педаль нередко встречается в партии гобоев, однако более характерна она для партии валторн. Поручение валторнам педали связано с особенностями валторнового тембра – в меру мягкого и звучного (недаром валторны относят к «мягкой» меди), который хорошо сливается с остальными инструментами оркестра. Педаль в партии гобоя несколько пронзительнее по звучанию, чем педаль валторн. Не в последнюю очередь это связано с

тем, что гобоям в силу тесситурных особенностей поручаются более высокие педали. Разумеется, все участники струнной группы могут выполнять функцию педали.

В ранних симфониях Гайдна можно проследить постепенное возрастание роли педальной функции, которое происходило одновременно с усилением самостоятельности духовой группы.

Лежачая педаль. Унисонные «лежачие» педали в среднем регистре наиболее характерны для ранних партитур Гайдна. Как правило, это *предыктовые области*, а также *середины простых трехчастных форм*. В данном контексте педаль выполняет функцию остановки гармонического движения и придает звучанию некоторую неопределенность, тем самым увеличивая эффект начала репризы или какой-либо новой секции, которую собственно и готовит предыкт.

К примеру, педаль двух валторн, играющих в среднем регистре в унисон, мы встречаем в середине крайних частей менуэта из симфонии № 25. Данная секция строится на обыгрывании гармонии тоники и доминанты с конечной остановкой на доминанте, которая готовит следующую секцию. В то время как крайние голоса расходятся в противоположные стороны (скрипки, дублированные гобоями движутся вверх, басы – вниз), педаль стоит на месте и словно бы представляет собой сдерживающую ось оркестровой ткани.

Пример 83. Симфония № 25/л: т.11-14

The image shows a musical score for Example 83, which is a minuet from the 25th Symphony by Haydn. The score is in 3/4 time and consists of six staves. The top staff is for 2 Ob. (Two Oboes), the second for 2 Cor. in C [bassol] (Two Horns in C, Bassoon), the third for V-no I (Violin I), the fourth for V-no II (Violin II), the fifth for V-la (Viola), and the sixth for Basso (Bass). The score shows a sequence of chords and melodic lines. The oboes and violins play a rhythmic pattern of eighth notes, while the horns and bassoon play a sustained harmonic line. The viola and bass play a similar rhythmic pattern. The score is marked with 'tr' (trill) above some notes.

К высоким педальям мы будем относить педали, расположенные не ниже g^2 . Высокие педали духовых не характерны для наиболее ранних симфоний (симфоний морциновского и начала эстергазиевского периодов), так как они представляют собой весьма заметный в звуковом отношении прием, который стал возможным при определенной степени утверждения самостоятельности духовых, их колорита.

В книге «Инструментовка для симфонического оркестра» Василенко рекомендуется различать две характерные особенности:

1) педаль – «как самостоятельный элемент ткани»²³⁵ (мы бы назвали его колористически самостоятельным)

2) педаль – «как частную функцию какого-либо основного элемента ткани (баса, гармонии, темы), то есть как роль, которую этот элемент играет по отношению к движущимся элементам (фигурации и т. п.)»²³⁶.

Приведенные ниже два примера демонстрируют каждую из данных характеристик педали.

В побочной партии финала симфонии № 54 высокая педаль гобоев «нависает» над темой, изложенной у струнных. Здесь педаль становится самостоятельным элементом, так как она введена в ткань, пожалуй, не для пополнения недостающих голосов гармонии или заполнения «пустот» в регистровом пространстве. В данном примере она словно бы накладывается в качестве «второго слоя» поверх полностью оформленной музыкальной ткани. Интересно, что две функционально расчлененные партии – гобоя (педаль) и струнных (изложение темы) в дальнейшем соединяются в унисонной игре мелодии во второй секции побочной.

Пример 84. Симфония № 54_{IV}: т. 38-45 (Ob. + Archi)

The image displays two systems of musical notation. The first system includes staves for Ob. I, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The second system shows the continuation of the strings and woodwinds. The notation includes clefs, time signatures, and dynamic markings such as *p*.

²³⁵ Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра в 2-х т. Т. 2: под общ. ред. Ю. Фортунатова. М.: Музгиз, 1959. С. 431.

²³⁶ Там же.

Можно сказать, что из-за своего выдающегося в раннеклассическом контексте колористического эффекта педаль здесь получает тематическое достоинство. Ее нельзя изъять без существенного нарушения облика и, как следствие, выразительного смысла данного фрагмента – несмотря на то, что это структурно второстепенная фактурная функция.

В предыкте, предшествующем репризе I части симфонии № 42, одной из фактурных функций музыкальной ткани является высокая педаль I гобоя.

Пример 85. Симфония № 42/I: т. 125-132

The musical score consists of two systems. The first system contains the staves for 2 Ob., 2 Cor. in D, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The second system continues the score with staves for the Oboe, Cor Anglais, and the Piano (V-no I, V-no II, V-la, Basso). The notation includes various dynamics such as *p* and *f*, and articulation marks like slurs and accents.

В данном примере педаль гобоя является дублировкой верхнего «голоса» скрытого двухголосия струнных. Но регистровое расположение педали, безусловно, служит ее большей значимости, так как помимо скрепления музыкальной ткани и придания ей большей гармонической полноты, она привносит в звучание ощущение охвата довольно большого пространства и закрывает мотивные «просветы», которые были бы в партиях духовых без нее.

Использование «лежачих» многозвучных педалей вносит в оркестровую ткань новый пространственный аспект. Важным здесь оказывается регистровое расположение педали, а также диапазон, который она в целом охватывает. Для ранних симфоний наиболее характерна октавная педаль в среднем регистре, которая выполняет скрепляющую функцию, придает звучанию полноту и стабильность. Встречаются педали, охватывающие пространство двух и даже трех октав. Педаль может располагаться и тесно – в терцию, благодаря чему возникает новый гармонический эффект.

Если не с самых ранних партитур, то начиная с гайдновских симфоний периода капеллы Эстергази можно говорить о поручении духовым выдержанной педали в виде гармонически полнозвучного аккорда. Здесь также важен пространственный аспект. Как правило, звуки, входящие в аккорд, дублируют одну из партий струнных. Однако необходимо отметить, что именно такие примеры в дальнейшем приведут к «высокой гармонии духовых» (Ю.А.Фортунатов) более поздних классических симфониях, в том числе у самого Гайдна. Собственно симфонии 1773-74 годов находятся словно бы за один шаг до обретения самостоятельности духовой группы, подобной той, которую мы наблюдаем в симфонии № 53 («Императорская», D-dur, 1778/1779), находящуюся уже вне рассматриваемого нами периода.

Двузвучная октавная педаль валторн (пример 86) включается с т. 5 главной темы финала симфонии № 19 (D-dur, ок. 1757-1762), которая строится на контрастном сопоставлении секции малого тутти в динамике *piano* (струнные с валторнами) и секции большого тутти на *forte*. Расположенная в среднем регистре октавная педаль тесситурно связывает два ведущих слоя оркестровой ткани – мелодический (скрипки с гобоями) и басовый (остальные струнные).

Пример 86. Симфония № 19_{III}: т. 1-12

Следующий пример демонстрирует использование педали в разделе побочной партии финала симфонии № 14 (A-dur, 1761-1762): октавная педаль валторн дублирует выдержанный звук у альта.

Пример 87. Симфония № 14_{IV}: т. 54-57 (Corni in A)

Педаль здесь служит основой, вокруг которой разворачивается бесконечный канон у струнных. Возможно, перед нами какой-то фактурно-тематический топос, имеющий семантику загадочного движения (бесконечный канон, каноническая секвенция) в некоем замкнутом неподвижном пространстве, неподвижность которого и знаменуется педалью.

Двухоктавное распространение педали характерно для Моцарта, у Гайдна же оно встречается реже.

В репризе I части симфонии № 4 (D-dur, ок. 1757-1760) (т. 85-88) октавная педаль валторн в среднем регистре дублирует высокую педаль I скрипок. Таким образом, в данном примере педаль охватывает пространство в две октавы ($a-a^1-a^2$)

Двухоктавная педаль с пропуском в середине встречается в финале симфонии № 56 (C-dur, 1774) (впрочем, этот якобы пропущенный звук « d^1 » все время возвращается в фигурации II скрипок).

Пример 88. Симфония № 56/IV: т. 25-32

The image displays a musical score for Example 88, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Ob. I, Ob. II, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The second system includes staves for the piano (Grand Piano) and the Bassoon (Basso). The score is written in common time (C) and features various musical notations such as triplets, dynamic markings (p), and articulation (pizzicato).

Темброво необычна инструментовка этой педали – гобой (d^2) и альт (d). То, что II гобой в 5-м такте приходит на смену первому – естественное решение в ситуации медленного темпа; здесь педаль – не просто средство связности, но выразительный элемент, символизирующий погружение или растворение в пасторальной звучности.

Уникальным для ранних гайдновских партитур является пример педали духовых из побочного раздела I части симфонии № 6 (D-dur, ок. 1761-1762). Данная педаль охватывает трехоктавное пространство ($A-a-a^1-a^2$).

Пример 89. Симфония № 6/1: т. 40-43

The musical score shows the following parts and their characteristics:

- Flauto:** Plays a long note with a fermata, followed by a melodic line.
- Ob. I & II:** Play sustained notes with a dynamic marking of *f*.
- 2 Cor. in D:** Play sustained notes with a dynamic marking of *f*.
- V-no I & II:** Play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*.
- V-la & Basso:** Play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*.

Начиная приблизительно с симфоний эстергазиевского периода (с 1761 года) в разделах ходообразного, а также нередко и экспозиционного характера распространенным становится тип многоголосной педали. Он входит в следующий характерный тип письма, образованный в крупном плане из двух слоев:

- струнные, партиям которых поручен основной мелодический материал, часто в виде фигураций с интенсивным ритмическим движением
- духовые, «тянущие» какой-либо аккорд, то есть сосредотачивающие в себе функцию фактурного изложения гармонии

Подобных примеров можно привести множество. Коротко остановимся на одном. Оркестровая ткань начала заключительной партии в I части симфонии № 39 (g-moll, ок. 1763-1765) интересна тем, что в ней задействованы четыре валторны (прием, характерный для минорных симфоний). Пара гобоев и четыре валторны вместе равномерно заполняют более чем двухоктавное пространство.

Пример 90. Симфония № 39/1: т. 40-45

The image displays a musical score for Example 90, Symphony No. 39/1, measures 40-45. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Ob. I, Ob. II, 2 Cor. in B [alto], 2 Cor. in G, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The second system includes parts for V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The music is in E-flat major and common time. The woodwinds play sustained notes, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

Гармония, порученная духовым, стала необычайно пластичной. В классическую эпоху, эпоху развитого гомофонно-гармонического склада, став олицетворением гармонической функции и вытеснив из оркестра basso continuo, она, в зависимости от расположения и тесситуры, становится носителем того или иного оркестрового топоса: располагаясь компактно в середине она своей округлой, мягкой звучностью прекрасно соединяется со струнными, поднимаясь в более высокий регистр, обретает более светлый, приподнятый характер.

Фигурированная педаль может быть представлена в виде ритмически активно оформленной, но при этом высотно неподвижной линии. В этом случае она нередко приобретает черты другой функции – акцента²³⁷.

В случаях, когда нельзя однозначно отнести то или иное явление к педали или акценту, определить, мы будем использовать понятие «педаль-акцент».

Один из вариантов ритмизованной педали – педаль-репетиция:

Пример 91. Симфония 55/л: т. 54-61

The image shows a musical score for Example 91, which is the first part of the exposition of the first movement of Beethoven's Symphony No. 55. The score is in 3/4 time, key of B-flat major (two flats), and consists of six staves: 2 Ob., 2 Cor. in Es, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with accents and dynamics markings like 'f' (forte). The pattern consists of a figure of three quarter notes followed by a half note with a dot, which is repeated.

Заключительное построение экспозиции I части симфонии № 55 (Es-dur, 1774) демонстрирует октавную педаль, изложенную в виде репетиций (начинается с чередования фигуры из трех четвертей и остановки на половинной с точкой), которая, помимо собственно педальной, выполняет и акцентную функцию.

Пунктирная педаль представляет собой равномерные репетиции на одном звуке, разделенные паузами. Именно пунктирная педаль в наибольшей мере сливается с функцией акцента

Близость явления педали и акцента на примере сравнения ее изложения в экспозиции и в репризе демонстрирует главная тема II части симфонии № 5.

²³⁷ Впрочем, каждую из трех функций – дублировку, педаль, акцент – с определенными оговорками можно представить как вариант другой. Например, акцентирование определенных точек в линии можно трактовать как фрагментарную дублировку (совмещение функций акцента и дублировки), педаль в некоторых случаях (впрочем, менее многочисленных) также можно рассмотреть как неточную в звуковысотном отношении дублировку основной линии (совмещение функций педали и дублировки) и, наконец, ритмизованную педаль возможно истолковать как акцент (совмещение функций педали и акцента). Таким образом, различные функции могут совмещаться в одном явлении и провести грань между ними порой довольно трудно.

Пример 92а. Симфония 5/д.: т. 1-8 (экспозиция)

Allegro

2 Cor.
in A

V-no I

V-no II

V-la

Basso

Пример 92б. Симфония 5/д.: т. 86-93 (реприза)

a 2

2 Ob.

2 Cor.
in A

V-no I

V-no II

V-la

Basso

В экспозиции (пример 92а) партия валторны представлена в виде пунктирной «педали-акцента». В репризе (пример 92б) тот же самый материал дается в ином, но родственном облике. Теперь к валторнам присоединяются гобои, и вместе они играют выдержанный звук – тоническую приму.

Характерным для симфоний Гайдна является *сочетание педалей разных типов* – как по вертикали, так и по горизонтали, в последовании. Введение в оркестровую ткань одной и той же функции, представленной по-разному, позволяет композитору добиться какого-либо пространственного звукового эффекта (вертикальное объединение) или определенного эффекта протекания времени (горизонтальное объединение).

Например, в предыкте к репризе финала симфонии № 33 разнообразно реализована функция педали: валторны играют выдержанный звук, трубы – «педаль-акцент», подчеркнутый еще и литаврами.

Пример 93. Симфония № 33/IV: т. 83-90

2 Cor. in C [basso] *a²*
 2 Clarini in C *a²*
 Timpani in C-G *p*
 V-no I *tr*
 V-no II *tr*
 V-la
 Basso

В результате такого рода сочетаний возникает своеобразная педаль, которая одновременно придает оркестровой ткани устойчивость и не позволяет ей стать тяжеловесной. Подобное сочетание валторн и труб встречается во многих предыктах и, в частности, в предыкте в одной из секций разработки II части симфонии № 22 (Es-dur, 1764), которая, кроме того, может служить примером одновременного сочетания трех форм педали:

Пример 94. Симфония № 22/II: т. 58-62

2 Cor. ingl. *a²*
 2 Cor. in Es
 V-no I
 V-no II
 V-la
 Basso

Английским рожкам здесь поручен выдержанный звук, валторнам – пунктирная «педаль-акцент», у скрипок звучит фигурированная педаль – и ритмически (синкопы), и мелодически («броски» из одной октавы в другую). Таким образом, один и тот же по высоте звук *g* получает несколько «измерений» – тембровых, ритмических, тесситурных.

В предыкте к репризе I части симфонии № 4 валторны выполняют сначала функцию акцента, но, приближаясь к концу разработки, где движение естественно замедляется для подготовки вступления главной темы, они переходят к функции педали. (Впрочем, первые два такта примера в партии валторн представляют собой пограничный случай между акцентом и «пунктирной» pedalю; трудно сказать, чего тут больше: от педали здесь постоянство повторяемого звука *a*, совпадающее с органичным пунктом низких струнных, от акцента – ритмика, но характер именно акцента ослаблен динамическим указанием *p*).

Пример 95. Симфония № 4/I: т. 57-61 (Corni in D)

В финале этой же симфонии также в предыктовой зоне – в партии валторны педаль вначале дана «пунктирно» – в виде репетиции, а затем – как выдержанный звук. Как и в предыдущем примере, акценты или пунктирная педаль говорят о создании иллюзии направленного протекания времени – как бы о некоем процессе – при помощи ритмических приемов дробления в партии валторн (=«время ускоряется, пульсирует») или заключительной аугментации, как здесь (= «время застывает»).

Пример 96. Симфония № 4/III: т. 61-76

Таким образом, педаль у раннего Гайдна не только придает ткани свойство гармонической связи, но с помощью разнообразной ритмизации оказывается способна нести в себе разный энергетический «заряд» – от полной статики до иллюзии движения.

3.5. Акцент

Функция акцента в раннеклассическом оркестре характерна для духовых инструментов и, в первую очередь, для валторн. В условиях расширенного состава функция акцента ярче всего представлена в партиях труб и литавр. Если в ранних партитурах валторны выполняют и другие функции, то роль труб ограничивается только акцентами. Оснований такого подхода к валторнам и особенно к трубам было два. Во-первых, выполнению этих функций прекрасно соответствовал их звучный тембр. Во-вторых, в силу конструкции эти инструменты могли извлекать лишь ограниченное число звуков²³⁸. Данные звуки входили в основные гармонии – тонику и доминанту, которые обычно и акцентировались. С акцентной функцией нередко пересекаются и другие функции духовых. Так, неполная дублировка у духовых или пунктирная педаль, как это было выше отмечено, часто одновременно оказываются и функцией акцента.

Функция акцента значима во всех ранних симфониях. Но по мере возрастания в партитурах роли педаль акцентирование из наиболее характерной функции духовых становится одной из возможных и все чаще уступает свое место функции выдержанных звуков, что свидетельствует о постепенном переходе оркестрового письма в новую стадию.

Акценты, как и педаль, могут быть реализованы по-разному – при коротких длительностях (восьмые) на *forte* они будут звучать острее, на *piano* – легче, при более протяженных длительностях (четверти) – мягче. В последнем случае акцентная функция выражается не столько в собственно акцентировании, сколько в мягком подчеркивании. Такой прием можно назвать гобойным или валторновым *portamento*.

В ранних партитурах акцентирование нередко связывается с определенными тембро-фактурными формулами. Некоторые из них своим происхождением обязаны сигнальным предназначением медных духовых инструментов – таковы, например, фанфары. Кроме того, акцентные функции обязательно присутствуют в оркестровой ткани различных заключительных построений, придавая им яркий и утвердительный характер. В этих случаях они выступают в роли риторических инструментальных кадансов, фигур завершения.

²³⁸ Здесь не рассматриваются исключительные случаи, в частности, соло валторн в 51 л.

Рассмотрим использование репетиции с фанфарным ритмом в заключительных разделах формы. Так, кратким фанфарным мотивом у валторн ознаменовано окончание экспозиции I части симфонии № 36 и окончание всей I части симфонии № 37.

Пример 97а.

Симфония № 36_I: т. 59-60

Пример 97б.

Симфония № 37_I: т. 165-168

В ранних партитурах встречаются и другие акцентные формулы – своего рода танцевальные фигуры. Например, нередко целая часть симфонии или какой-либо раздел завершается репетицией, которая содержит дробный затакт и остановку на сильной доле.

Данной фигурой завершается, например, начальная часть менуэта симфонии № 36 (первая часть песенной трехчастной формы).

Пример 98. Симфония № 36_{III}: т. 9-12

Акценты с участием валторн в некоторых случаях были, видимо, настолько желательны, что вопрос, какие звуки собственно при этом игрались, отступал для композитора на второй план. Только этим можно объяснить тот факт, что при звучании субдоминантовых или доминантовых гармоний валторновые партии не раз включают

гармонически чуждые звуки. В следующем примере в их партии – педальный тон, удваивающий органнй пункт; будучи расположен в одном регистре со звуками скрипок, он дает гораздо более острые диссонансы, чем это было бы без такого регистрового сближения (получается, что тяготеющие звуки и их разрешения звучат одновременно):

Пример 99. Симфония № 2/1: т. 25-28

The musical score consists of five staves. The top staff is for 2 Cor. in C [basso], showing a low, sustained note with a forte (f) dynamic. The second staff is for V-no I, showing a melodic line with a trill. The third staff is for V-no II, showing a rhythmic pattern. The fourth staff is for V-la, showing a low, sustained note with a forte (f) dynamic. The fifth staff is for Basso, showing a low, sustained note with a forte (f) dynamic.

Если подойти к оркестровой фактуре с точки зрения ее эволюции, то возможно предположить, что, как уже отмечалось, вспомогательные (тембро)-фактурные функции – дублировка, педаль, акцент – демонстрируют (каждая по-своему) фиксацию по сути некогда мобильных элементов ткани, которые, могли бы допускать разнообразие возможных вариантов решения. Эти функции как бы являют нам следы ранее бытовавшей устной практики, которая затем оседала в конкретных композиторских находках и фиксировалась в партитурах. Собственно *индивидуальное* в письме композитора и рождается как художественно убедительный выбор из области изначально мобильного. Так, например, дублировка в некоторых случаях, как было показано, отличается от игры *colla parte*, являясь результатом творческого выбора. Можно сказать, что выбор и темброво-плотностное решение дополнительных фактурных функций (в их соотношении с подразумеваемым «стабильным» компонентом гомофонно-гармонического письма – остовным двухголосием) и составляет материально-технический арсенал раннеклассического оркестрового стиля. «Стабильные» атрибуты раннеклассического оркестрового письма отдельно были рассмотрены нами в разделах, посвященных «фактурному минимуму» – унисонам и остовному двухголосию, «мобильные» – в данном разделе о дополнительных фактурных функциях. В следующем разделе данные элементы будут рассмотрены в соотношении друг с другом.

4. Соотношение в оркестровой ткани ранних симфоний Гайдна основных и дополнительных фактурных функций

Число вариантов соотношения «фактурного минимума» и «надстройки» над ним, а также их тембровых реализаций довольно велико. Нашей целью является на некоторых примерах показать, *как* это соотношение может воплощаться. Выбирая примеры, мы в большинстве случаев старались представить не редкие исключения, но, напротив, наиболее характерные типы организации ткани.

В качестве метода анализа мы избираем мысленное сведение всей ткани к двухголосию и обратное ее «воссоздание». Такой (отдаленно родственной идеям Шенкера) метод – путь от гармонии к фактуре и затем собственно ее тембровому оформлению – позволяет выявить логику в соотношении слоев оркестровой ткани.

Начнем мы с наиболее простых вариантов (некоторые уже приводились в разделе об унисонах, например, главная партия I части симфонии № 2).

Рассмотрим пример унисонной секции в конце главной темы финала симфонии № 47 (G-dur, 1772).

Пример 100. Симфония № 47_{IV}: т. 19-25 (Corni in G)

The musical score for Example 100 consists of six staves. The top staff is for 2 Oboes (2 Ob.), the second for 2 Cornets in G (2 Cor. in G), the third and fourth for Violin I (V-no I) and Violin II (V-no II), the fifth for Viola (V-la), and the sixth for Bassoon (Basso). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a dynamic marking of *f* (forte). The oboes play a melodic line starting on G4, while the strings and bassoon provide a rhythmic accompaniment. The section ends with a fermata on the final G4 note.

Интонационно унисон основан (как это обычно и бывает в унисоне завершающего типа) на звуках тонического трезвучия, и тем самым он служит для утверждения тоники главной тональности. В оркестровой ткани можно выделить два элемента: основной, «стабильный» – линия унисонов у струнных с точной дублировкой гобоев, вспомогательный – гармонические звуки, акценты валторн. Функция второго элемента, действительно, вспомогательная с точки зрения мелодической мысли, но важная именно

этим своим присутствием: она дает новое ритмическое измерение ткани. Попробуем вообразить ход мысли композитора при оркестровке данного фрагмента.

Основной фактурной идеей, очевидно, было написать унисонную линию, а основной тембровой – оформить ее в звучности большого тутти. Струнные и гобои справляются с проведением всей линии без особых проблем, в то время как для валторн при таком подвижном темпе проведение длинной линии, пускай и основанной на ходах по трезвучию, было бы сложно или давало бы нежелательный эффект слишком большого напряжения всех исполнительских сил, ничем не уравновешенного. Выход – поручить валторне только основные звуки на наиболее важных долях, продлив их на весь графический такт (впрочем, реально это полтакта: МТ=2:1). При этом и партия удобна для данного инструмента, и туттийная звучность сохраняется и обретает некую устойчивость. Можно сказать, что природа валторны сама подсказывала композитору, как обращаться с данным инструментом применительно к его мелодическому замыслу.

Далее рассмотрим пример добавления побочной функции акцента к представленному в чистом виде основному двухголосию.

Пример 101. Симфония № 4/III: т. 1-8

The image shows a musical score for six instruments: 2 Ob., 2 Cor. in D, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The music is in 3/8 time and D major. The woodwinds (Ob. and Cor.) play a melodic line with accents, while the strings (V-no I, V-no II, V-la, Basso) provide a harmonic accompaniment. The score is marked 'a 2' and '3'.

Финальная тема симфонии № 4 изложена туттийно, где основным элементом ткани – основное двухголосие – распределен между скрипками с точной дублировкой гобоев и остальными струнными; а валторне снова отводится побочная функция гармонических голосов, совмещенная с акцентированием. Особенным здесь является такой неожиданный аспект фактуры, как ритмическая стратификация высотного пространства благодаря тембру: оказывается – из-за валторновых акцентов – внутри более или менее равномерно пульсирующих восьмыми струнных в крайних регистрах (поддержанных также гобоями

во второй октаве) есть другой ритм в среднем регистре (только на сильных долях тактов). Валторновые акценты обеспечивают сразу и связность ткани (по вертикали, заполняя пустоту среднего регистра) и ее артикулированность, расчлененность (метрические акценты по горизонтали).

Несколько более сложный вариант реализации остоного двухголосия встречается в начальной теме менуэта симфонии № 20 (C-dur, 1757-1760).

Пример 102. Симфония № 20/III: т. 1-8

The musical score consists of six staves. The top two staves are for woodwinds: 2 Ob. (Oboes) and 2 Cor. in C [basso] (Cor Anglais). The middle two staves are for violins: V-no I and V-no II. The bottom two staves are for strings: V-la (Viola) and Basso (Cello/Double Bass). The music is in 3/4 time. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). Trills (tr) are marked above several notes in the woodwind and violin parts.

Первым этапом разработки остоного двухголосия (V-ni I и Bassi) следует считать усложнение фактуры внутри струнных: так, к верхнему голосу добавляется гармонические голоса в партии II скрипок и альта (которые фрагментарно можно рассмотреть как дублировку).

Данное по преимуществу трехголосие, представляя собой вполне репрезентативную ткань (вспомним «правило» раннеклассического оркестра – обязательное поручение всех голосов струнным), и служит собственно каркасом, на котором держится вся туттийная структура. Вторым этапом фактурной разработки становится присоединение к данной трехголосной основе «надстроек» духовых:

Надстройки к V-ni I:

- Ob. I., Cor. I: фрагментарная дублировка в унисон (октаву)

Надстройки к V-ni II:

- Ob. II, Cor. II: 2-й голос, также фрагментарная дублировка

Добавление к остоному двухголосию дополнительных гармонических голосов (V-ni II, V-la), а также использование приема фрагментарной дублировки придает ткани большую подвижность и гармоническую наполненность. Отметим в структуре данного

большого тутти переменность его плотности, выражающуюся в наличии собственно туттийных фрагментов и фрагментов сольных (затакт I скрипок).

Перед нами более или менее устойчивый фактурный тип, особенность которого не сводится только к оркестровому составу, но включает и ритмический, и мотивный, и тембровый компоненты (скрипки солируют в «просветах» между тутти). Мы предлагаем именовать его «*тутти с просветами*» – это, безусловно, вид тутти, но выделенный уже на основе наблюдений над его горизонтальным развертыванием во времени.

Большое тутти в главной партии I части симфонии № 107 (B-dur, 1757-1762) – снова «тутти с просветами». Следуя принципу выявления «остова» и его разработки, рассмотрим данный пример.

Пример 103. Симфония № 107_Л: т. 1-4

Allegro

Как и в предыдущем примере, вся оркестровая ткань основывается на фактуре струнных. Это тоже трехголосие (V-ni I / V-ni II / V-la + Bassi), в основании которого лежит обозначенный нами ранее двухголосный каркас (крайние партии струнных). Духовые разрабатывают каждую из струнных партий:

Надстройки V-ni I:

- Об. I: фрагментарная дублировка V-ni I

Надстройки V-ni II:

- Об. II: фрагментарная дублировка V-ni II

Надстройки V-la, Bassi:

- Cor. I: вариантная дублировка V-la + Bassi (конец 2-го и 3-го тактов – добавление важного гармонического звука – септимы доминантсептаккорда)
- Cor. II: точная дублировка V-la + Bassi

Как видно из перечисления, в данном полном тугги фактурных надстроек больше, чем в предыдущем примере. Практически каждая партия реализует свой собственный вариант одного из голосов основного двухголосия (на первом этапе – выведение третьего голоса на основе основного двухголосия у струнных, на втором – присоединение духовых). Структура такой туггитой ткани, заметим, по характеру уже весьма отличается от рассмотренного нами выше (пример 100) большого тугги, которое буквально материализует основные функции.

После рассмотрения ряда примеров на добавление в качестве фактурных надстроек акцентов и дублировок, обратимся к введению в структуру тугги педалей.

Показательно рассмотреть примеры, основанные на сходном тематическом материале, но инструментованные по-разному; такова главная тема I части симфонии № 17 (F-dur, 1757-1762), изложенная в двух вариантах: в начале экспозиции и в начале разработки. В экспозиции оркестровая ткань представлена следующим образом.

Пример 104. Симфония № 17/I: т. 1-4

The musical score for Example 104 shows the first four measures of the first movement of Mozart's Symphony No. 17. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for a full orchestra, including two oboes, two cor Anglais in F, two violins, two violas, and a bass. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The woodwinds and strings play a complex, layered texture with various articulations and dynamics.

И здесь мы встречаемся с характерной трехголосной фактурой струнной группы, выведенной из подразумеваемого основного двухголосия с помощью добавления гармонического голоса – терцовой вторы (здесь преимущественно в виде децимы). Фактурные надстройки поручены остальным партиям. Об. I и II играют фрагментарную дублировку скрипок. Партия валторн, по сути, – вариант линии скрипок, удвоенных гобоями, но пропуски в дублировке настолько велики, что ее скорее следует рассматривать как акцентную функцию, тем более, что реально она и слышна как акцент, но не как тембровое утолщение.

В разработке у валторн происходит замена акцента на педаль (ср. примеры 104 и 105). Включение педали придает тугги новое звучание, отсутствовавшее при

экспозиционном изложении темы. Своей статичностью педаль будто бы способствует накоплению заряда динамики, который станет залогом интенсивности дальнейшего развития в разработке. Экспозиционное же изложение темы с акцентами производило впечатление более устойчивого, менее напряженного.

Пример 105. Симфония № 17/I: т.30-33

Следующий пример из этой же симфонии демонстрирует более сложное тембро-фактурное распределение голосов.

Пример 106. Симфония № 17/I: т. 12-16²³⁹

Оркестровая ткань здесь, как и в предыдущих двух примерах, основана на трехголосии, но с совсем иной его ритмической и регистровой разработкой:

контурное двухголосие: V-ni II и V-la / Bassi

- акценты: Cor.
- педаль (два вида): Ob. – «лежачая», V-ni I – диминуированная октавой выше.

²³⁹ Достаточно сказать, что в данном примере пять ритмических слоев при преобладающем трехголосии струнных.

Таким образом, мы видим довольно сложную, дифференцированную, весьма дробную по вертикали и горизонтали фактурную организацию при скромном ранне-классическом составе оркестра. Именно в этой изобретательности в отношении внутренней структуры ткани и заключается особенность гайдновского письма.

Новое отношение к духовым можно ярко проиллюстрировать на примере начала симфонии № 13. Симфонию открывает большое тугги, составленное из двух элементов: унисона струнных и наложенной на него выдержанной гармонии духовых.

Пример 107. Симфония № 13/1: т. 1-4 (Corni in D)

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Haydn's Symphony No. 13. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Flauto (Flute), 2 Ob. (Two Oboes), Cor. I, II in D (Two Horns in D), Cor. III, IV in D (Two Horns in D), V-no I (Violin I), V-no II (Violin II), V-la (Viola), and Basso (Bass). The woodwind parts (Flute, Oboes, and Horns) are marked with a forte dynamic (f) and a tenuto marking, indicating sustained notes. The string parts (Violins and Viola/Bass) play a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Оркестровая ткань, таким образом, складывается здесь из соединения двух темброво, ритмически и регистрово различных групп партий. Отметим, что данный пример взят из числа самых ранних симфоний (начало службы Гайдна в Эстергазе). Безусловно, подобные примеры в этот период скорее являются исключениями, обусловленными нетипичностью состава духовых (флейта, а также четыре валторны вместо обычных двух²⁴⁰), но уже само их наличие предвещает будущие перемены.

В заключение раздела приведем начало главной партии из «Прощальной» симфонии (fis-moll, 1772).

²⁴⁰ В 1763 году в капеллу приняли ещё двух валторнистов, так что Гайдн стал экспериментировать с четырьмя валторнами (см. подробнее: Глава 1, раздел 4 «Капелла князя Эстергази»). Можно сказать, что обращение к большему числу духовых – не опять-таки не этап едионаправленной эволюции, но открывшаяся возможность, ни одна из которых не отрицается.

Пример 108. 45/1: т. 1-6

Allegro assai

2 Ob.
Cor. I in A
Cor. II in E
V-no I
V-no II
V-la
Basso

Структура его основывается на основном двухголосии V-ni I и Bassi, остальные голоса выполняют гармоническую функцию, причем каждый – в своей ритмической манере:

- духовые – выдержанная гармония, своего рода гармоническая педаль
- V-ni II – гармонические голоса в виде диминуированной педали синкопами²⁴¹
- V-la + Bassi – гармонический голос в виде диминуированной педали-репетиции восьмыми

Таким образом, хотя в данном примере и отсутствует горизонтальная дробность, то в нем ярко представлена вертикальная многоплановость.

Характеризуя оркестровое письмо Гайдна в целом, наверное, в качестве наиболее важного следует выделить изобретательность композитора в подходе к сочинению оркестровой ткани, в том ритмическом, тембровом и регистровом разнообразии, в котором переданы самые простые фактурные функции, чье число невелико. Причем Гайдн может остановиться как на самом простом, так и на чрезвычайно искусном варианте.

Каждый прием используется с расчетом на тот или иной пластический эффект, каждому типу письма – и простому, и сложному – отводится должное ему место в оркестровой ткани всей симфонии. Последнее замечание относится к проблематике, связанной уже не с самими приемами, но с их распределением в процессе развертывания композиции, то есть к проблематике инструментовки и формы.

²⁴¹ Отметим двойные ноты в партии II скрипок как признак перехода к новой манере письма.

Глава IV. Инструментовка и форма

Известно, что классическая инструментовка характеризуется тесной взаимосвязью между формой произведения и выбором конкретных оркестровых средств²⁴². В данной главе мы попытаемся проследить влияние формы на оркестровый стиль ранних симфоний Гайдна.

Категория формы является одной из основополагающих в эстетической системе классицизма. Л. Кириллина отмечает, что классическая форма, основанная на принципах иерархичности и централизованности, охватывает этими принципами все уровни музыкальной композиции от элементарного до наиболее сложного²⁴³. Так, философская идея формы проявляет себя на уровне звука, созвучия, мотива и фразы, предложения, периода, простых и составных форм, вариаций, рондо и сонаты. Наиболее масштабно идея формы выражается в сонатно-симфоническом цикле.

Следуя за Кириллиной, скажем, что оркестровка оказывается связанной тем или иным образом с каждым из перечисленных уровней формы. Так, стремление к форме звука (по Кириллиной, к «культивированному, оформленному звуку») в некоторой степени отразилось в самом отборе инструментов, входящих в состав оркестра симфоний, инструментов, подходящих для оркестровой игры, где результат должен быть не суммой разнородных звучаний, но единым целым.

Уровень созвучия связывался с определенными правилами выстраивания оркестровой вертикали. В разные периоды классической эпохи они несколько различались: так, в наиболее раннем периоде все гармонические голоса обязательно поручались струнным, позднее функцию гармонии приняли духовые.

Следующие уровни в отличие от первых двух несколько опосредованно связанных собственно с музыкальной формой в нашем сегодняшнем понимании, соотносятся с горизонтальным воплощением оркестровки (тембровая горизонталь, по Г. Банщикову²⁴⁴). На данных уровнях мы остановимся более подробно, так как именно они позволяют проследить, отражаются ли движения в форме на структуре оркестровой ткани, и если да, то как.

В рассматриваемом нами жанре симфонии в наиболее крупном плане можно выделить следующие уровни формы – уровень сонатно-симфонического цикла и уровень

²⁴² *Фортуатов Ю.* Классицизм: трактовка оркестра // Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортуатова. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2009. С. 8-13.

²⁴³ *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. М.: Композитор: Ч. 2. 2007. С. 112-124.

²⁴⁴ *Банщиков Г.* Законы функциональной инструментовки: учебник. СПб.: Композитор, 1996. 238 с.

каждой из частей в отдельности. Уже внутри каждой части следует рассматривать связь оркестровки и формы на более мелких уровнях. Начнем наш анализ с наиболее крупного плана – выстраивания архитектоники цикла.

1. Тембро-фактурная архитектоника цикла

Тембро-фактурная архитектоника цикла действительно является одним из важнейших аспектов инструментовки симфоний Гайдна. Наблюдения над ней позволяют раскрыть механизмы оркестрового мышления Гайдна в тот или иной период его творчества, выявить индивидуальное и общепринятое в его стиле. Заметим, что к концу XVIII столетия в классическом музыкальном искусстве оформились определённые «законы» в выстраивании оркестрового профиля симфонии. Так были «регламентированы» зоны яркого, туттийного звучания и звучания более прозрачного, лёгкого. К первым относились начальное аллегро, менуэт и финал, ко вторым – медленная, по обыкновению, вторая часть симфонии, где преобладает звучание струнных, и трио менуэта с характерными для него соло. Таким образом, в темброво-фактурном оформлении четырехчастного симфонического цикла возникала стройная арочная структура²⁴⁵:

I часть (S)	II часть (L)	III часть (M)	Trio	da capo	IV часть (R/F)
-------------	--------------	---------------	------	---------	----------------

Принципы использования определённой тембровой звучности в каждом из разделов симфонии формировались постепенно. Уже довольно ясно они проявлялись в эпоху раннего классицизма, которая, в свою очередь, была ещё крепко связана с искусством барокко. Окончательно процесс их оформления завершился только к концу века.

Каждая из симфоний Гайдна – образец того или иного решения артикуляции циклической формы. Причём если в ранних симфониях мы встретим самые разные варианты его реализации, то в поздних симфониях скорее следует говорить уже об определенном сложившемся типе, которого композитор более или менее строго придерживается.

Итак, в ранних симфониях воплощение тембровой архитектоники цикла предстаёт пред нами в самых разнообразных вариантах – от наиболее простых (с минимальным количеством градаций плотности оркестровой ткани) до весьма сложных (с

²⁴⁵ В диаграмме закрашенные графы соответствуют большому тутти, незакрашенные – малому или тем или иным комплексам на основе малого тутти.

использованием приёмов, позволяющих достичь большего числа возможных градаций оркестрового звучания).

Наиболее простой тип оркестровой архитектуры в крупном плане опирается на контраст между двумя разновидностями оркестрового звучания – тутти всего оркестра (2 Ob., 2 Cor., Archi) и струнными. В первой части, крайних разделах Менуэта (как правило, третьей части) и финале используется тутти, в медленной (обычно второй) части и трио менуэта – только струнные. Такой тип мы встречаем в симфониях № 33, 20, 23, 28, 35, 58. Ему соответствует показанная выше диаграмма²⁴⁶.

Другой вариант оркестровой архитектуры встречается в тех случаях, когда медленная часть и менуэт меняются в цикле местами. В результате такой перемены вслед за «туттийной» первой частью звучит «туттийный» менуэт. Но потом пульсация тутти – струнные/соло восстанавливается – звучит трио (струнные), реприза менуэта (тутти), медленная часть (струнные) и финал (тутти).

I часть (S)	II часть (M)	Trio	da capo	III часть (L)	IV часть (R/F)
-------------	--------------	------	---------	---------------	----------------

Это происходит в симфониях № 37, 32, 15 (с медленным обрамлением в I части), 108.

Отдельный тип – четырехчастные симфонии, открывающиеся медленной частью (№ 5, 11, 21, 22, 34, 49). Для таких симфоний характерно включение духовых инструментов в начальной медленной части. Плотностных градаций в таком случае меньше и контраст между быстрыми частями и начальной медленной в данном случае создается за счет темпа, характера тембровых смен, различий в роли духовых (более скромной в медленных частях, более активной – в быстрых). Надо сказать, что тип с начальной медленной частью встречается только в симфониях, написанных до 1774 года²⁴⁷. Оркестровой план симфоний с медленной начальной частью был следующим: I, II, крайние части Менуэта, финал – тутти, трио менуэта – струнные.

I часть (L)	II часть (S)	III часть (M)	Trio	da capo	IV часть (R/F)
-------------	--------------	---------------	------	---------	----------------

²⁴⁶ Этот наиболее простой тип не всегда представлен в чистом виде. Один из его вариантов возникает, когда в частях с меньшей плотностью звучания к струнным добавляются различные солирующие инструменты, благодаря чему градаций плотности становится больше. Чаще это происходит в трио менуэта (№ 47, 64, 54), но встречается и в медленных частях (№ 36)

²⁴⁷ В дальнейшем появляется новый стабильный тип – симфонии с медленным вступлением. Первые примеры данного типа относятся к началу 1770-х годов, в поздних «Лондонских» симфониях он становится главенствующим. Медленные вступления есть в № 50, 54, 57, 53, 71, 75, 73, 85, 84, 86, 88, 90, 91, 92, во всех «Лондонских» симфониях, кроме № 95. Заметим, что несколько симфоний с медленным вступлением можно найти и среди самых ранних (№ 25, 6, 7), но там этот тип скорее являлся исключением. В двух случаях (№ 6 и 7) он, видимо, был обусловлен программным замыслом.

Кроме того, далеко не все циклы ранних симфоний Гайдна четырехчастны. На равных правах с четырехчастными симфониями сосуществуют трехчастные. В них оркестровый план собственно сокращается до трёх звеньев: I часть (тутти) – II часть (струнные) – III часть (тутти) (№ 1, 4, 107, 2, 10, 27, 17, 19, 16).

I часть (S)	II часть (L)	III часть (R/F)
-------------	--------------	-----------------

Отметим, что если в качестве финала выступает менуэт с трио с солирующими инструментами, как, например, это происходит в симфонии № 9, то чередование более и менее плотного звучания вновь возрастает до пяти звеньев, но изменяются соотношения пропорций – последнее тутти (собственно реприза менуэта) обычно намного короче первого туттийного раздела – I части.

I часть (S)	II часть (L)	III часть (M)	Trio	da capo
-------------	--------------	---------------	------	---------

Исключительный цикл среди ранних симфоний Гайдна – симфония № 18. Она открывается медленной частью (струнные с духовыми, как и в типе четырехчастных симфоний с медленной первой частью), вслед за которой следует подвижная часть (тоже тутти). Финалом в этом случае является подвижная часть *Tempo di Menuet*, где трио отсутствует.

I часть (L)	II часть (S)	III часть (R)
-------------	--------------	---------------

Другим вариантом реализации оркестровой архитектоники, на первый взгляд полярным вышеописанному, в раннем творчестве Гайдна является рассмотренный в III главе тип *симфоний с концертирующими инструментами во всех частях* (симфонии № 6, 7, 8, а также № 72, 31).

Несмотря на то, что внешне эти симфонии разительно отличаются от симфоний, в которых оркестровая архитектура представлена двумя-тремя уровнями, основа в них та же. Схематически оркестровый план частей выглядел бы так:

- I часть (большое тутти с различными соло)
- II часть (малое тутти с различными соло)
- III часть (большое тутти)
- Трио (малое тутти с различными соло)
- IV часть (большое тутти с различными соло)

Думается, что появление рядом с симфониями, содержащими развитые солирующие партии, симфоний с довольно простым тембро-фактурным планом цикла не следует оценивать как прогресс или регресс в оркестровом стиле Гайдна, но принимать как

вариантность типов письма, сосуществующих в одно и то же время со своими противоположностями. Можно сказать, что симфонии, написанные для раннеклассического состава без дополнительных инструментов, предстают как некий полюс, особенно значительный тем, что при минимальных средствах ярче и слышнее становятся все малейшие детали, отступления от доминирующего в них принципа дублировок, а соло в таких симфониях воспринимается как яркий индивидуальный момент и становится событием всего произведения²⁴⁸.

Начиная с 70-х годов, происходит некоторое выравнивание тембрового плана гайдновских симфоний: постепенно уменьшается количество соло (это касается всех симфоний, написанных после 1774 года), из партитуры исчезают концертирующие инструменты. Выявляется тенденция к *единству оркестрового состава всех частей симфонии*. По составу оркестра только трио менуэта сохранит свои отличия. Но это отличие, оставаясь следствием еще барочной оркестровки, станет неременной чертой зрелого классического стиля.

В последних симфониях Гайдна – Лондонских – окончательно складывается тип, где оркестровый состав унифицируется для всех частей. Исключением остаётся только трио менуэта, для которого по-прежнему остается характерным введение солирующих инструментов, а любое отступление от сложившегося типа всегда будет обусловлено каким-либо особым замыслом.

* * *

В связи с тембро-фактурной организацией оркестровой ткани ранних симфоний Гайдна возникает ещё одна любопытная проблема связи тембро-фактурного ритма с формой каждой части. В целом в каждой из симфоний Гайдна можно выделить различные тембро-фактурные секции, которые по своей протяжённости могут быть самыми разными – от одного такта до целой части. Членение на секции не всегда будет совпадать с членением формы внутри части и не всегда будет непосредственно связано с решением проблемы непрерывности или, наоборот, членения в развертывании музыкальной ткани, но будет просто фиксацией перемены типа письма, в которое входят плотность, инструментовка, ритмическое соотношение голосов. Связь же с формой обнаруживается на уровне выбора характера и частоты смен секций в зависимости от части симфонии.

²⁴⁸ «В такой музыке срабатывает эстетический принцип, противоположный принципу многокрасочности: чем аскетичнее заданная тембровая палитра, чем ярче высвечиваются на ней отдельные редкие «пятна» – а значит, тем осмотрительнее ими надо пользоваться. Порой это какая-то одна нота, призывно взятая совершенно не притязавшей на роль солиста валторной; порой – мимолётная реплика гобоя; порой – с потешным старанием выигрывающий свою линию фагот. Такие детали сверкают в старинных партитурах, как драгоценные камни в матовой оправе благородного звучания струнных» (Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 3. М.: Композитор, 2007. С. 242).

То есть самые крупные грани формы обязательно маркируются переменной не только в оркестровом составе, но и характере инструментовки. Попробуем условно наметить, чего можно ожидать в каждой из частей симфонии.

В подвижных частях нужно обязательно ждать, что будет разделение оркестра на части – на тугги и какие-либо субструктуры или малые составы (например, только струнные или струнные с гобоями). То есть константой здесь является отсутствие постоянства (постоянного состава в этой частях).

Если крайние части и менуэт говорят нам о том, что перемены в них обязательно будут, то медленная часть наоборот показывает, что может вообще не быть никаких перемен в инструментовке.

В целом можно сделать следующий вывод о характере темпа тембро-фактурных смен в частях цикла. Наиболее статичной оказывается вторая – медленная часть, наиболее динамичной и изменчивой – первая, а также некоторые более поздние заключительные части цикла. Менуэт и финал, как правило, представляют собой компромисс. Это, вероятно, обусловлено составным характером формы менуэта и чередованием рефрена и эпизодов в рондо – форме, характерной для самых ранних гайдновских финалов. Возвращение к рефрену или чёткая расчлененность на разделы в составной форме менуэта – это как бы проявления внутри самих разделов того тембро-фактурного постоянства, которое является общим со второй частью. С другой стороны, в менуэтах и финалах по сравнению с медленной частью, представлены более детальные градации между разделами – за счет собственного тембро-фактурного облика в каждом из разделов. Но все же характер этих смен отличается от характера развития первого сонатного аллегро – он не такой динамичный.

В целом можно сказать, что вопрос темпа перемен в оркестровой ткани симфоний показывает качество нового этапа гайдновского письма по сравнению с барочным оркестром. Для барочного оркестра была в целом свойственна тембро-фактурная статика. Она могла проявляться как непосредственно (выражаясь в полном отсутствии тембровых смен: если один инструмент или ансамбль инструментов начинает играть тему, то он и будет уже играть её до конца раздела или части), так и косвенно (смены инструментальных составов, как правило, были лишены перехода, но скорее подобны своду разных картин целого мира, которые не двигаются, но даны в своем законченном виде). Таковым предстает и оркестр Гайдна во II, III частях цикла и в некоторых финалах ранних симфоний. В I части инструментовка гораздо более живо откликается на форму. Здесь воплощается другая концепция мировосприятия, перемены происходят изнутри непосредственного течения самой музыки, один тип письма на глазах перерождается в

другой. Примечательно, что в ранних симфониях Гайдна старый статичный тип соседствует рядом с формирующимся новым типом письма.

Рассмотрим теперь закономерности темброво-фактурного плана форм разного типа.

2. Оркестровка I части (форма первого Allegro)

Общий план тембровой артикуляции раннеклассической сонатной формы

Наиболее сложным представляется вопрос взаимодействия формы и инструментовки в первых частях симфоний, написанных в сонатной форме или, говоря языком эпохи венских классиков, в форме первого аллегро. Исследование связи формы и инструментовки в этом случае невозможно без обращения к современным Гайдну учениям о форме. Для понимания принципов формообразования, которыми Гайдн руководствовался при сочинении, мы обратимся к трудам двух австрийских теоретиков – «Начальным основам музыкальной композиции» Йозефа Рипеля²⁴⁹ и написанному на основе рипелевских принципов трехтомному труду «Опыт введения в композицию» Генриха Кристофа Коха²⁵⁰.

Согласно трактату Рипеля, наименьшей единицей музыкальной формы является четырехтактовая группа – *абзац*, который сколько угодно можно продлевать за счет расширений, дополнений, варьируемых повторений. И по масштабу, и по структуре абзац фактически не сводится к четырем тактам и, таким образом, может быть представлен бесчисленным количеством вариантов. Абзацы отделяются один от другого цезурами/каденциями – совершенными и несовершенными, полными и половинными.

Строение формы первого аллегро подробно описано Г. К. Кохом. Согласно Коху сонатная форма строилась из трех основных периодов, которые соответствуют в более поздней теории экспозиции, разработке и репризе²⁵¹. Подробно остановимся на структуре первого из них – сонатной экспозиции²⁵².

Следуя за Рипелем, Кох рассматривал экспозицию (= первый основной период) как составленную из четырех абзацев, каждый из которых имел определенную гармоническую

²⁴⁹ Наибольший интерес для нас представляют два первых тома этого трактата – «О ритмопее, или о тактовой организации» и «Основные правила музыкальной композиции в целом» (*Riepel J. De rhythmoeria, oder Von der Tactordnung. Regensburg; Wien, 1752; J.Riepel. Grundregeln zur Tonordnung insgesamt. Frankfurt; Leipzig, 1755*). Из сохранившейся в Лондоне рукописи, содержащей каталог личных книг Гайдна, известно, что второй том трактата Рипеля был в его библиотеке (см.: *Gerlach S. Joseph Haydn's Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie // Haydn-Studien, Bd. VII, Hefte 1/2. Köln: Joseph Haydn/Institut, 1996. S. 39*).

²⁵⁰ *Koch H. Chr. Versuch einer Anleitung zur Composition. Bd. 1-3. Leipzig, Rudolstadt, 1782, 1787, 1793.*

²⁵¹ Отмеченное сходство, однако, не является полным, так как основные периоды Коха могли наращиваться дополнительными отделами, в то время как три части сонатной формы могут расти и модифицироваться только изнутри, само же их число неизменно.

²⁵² См. *Холопов Ю. Гармонический анализ: в 3 ч. Ч. 1. М., 1996. С. 38. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 2. М., 2007. С.159-161.*

цель. Ее достижение знаменовалось той или иной каденцией. При этом первый основной период мог быть продлен за счет большого дополнения, которое Кох называет *разъясняющим периодом*. Разъясняющий период – отдельное построение с заключительной каденцией, совпадающей с каденцией основного периода.

Далее мы воспользуемся терминами, предложенными С. Герлах²⁵³ для функциональной характеристики частей формы, соответствующими каждому рипелевскому «абзацу».

Четыре абзаца основного периода экспозиции выполняют следующие функции.

- *Главный тематический комплекс* – раздел, в котором заложены основные интонационные и структурные идеи; оканчивается каденцией на тонике (функционально соответствует главной партии в позднейшей схеме сонатной формы).
- *Комплекс тематического развития* – раздел, разрабатывающий материал предыдущего; оканчивается половинной каденцией в тоне квинты (соответствует связующей партии); в небольших частях нередко сжимается или выпускается.
- *Ходообразный комплекс* – гармонически и структурно наиболее неустойчивый раздел экспозиции; начинается в тональности доминанты, оканчивается половинной каденцией в ее тоне квинты. С одной стороны, начало в доминантовой тональности наводит на мысль о возможности отождествить данный раздел с побочной партией в зрелой классической сонате, но структурная и гармоническая рыхлость скорее роднят его либо со связующей, либо с ходом внутри побочной, данным до/вне экспонирования новой мысли²⁵⁴.
- *Утверждающий комплекс* – последний раздел основного периода, завершающийся полной совершенной каденцией в тоне квинты; характерен заключительный тип изложения (по выражению С.Герлах, нетематические фигуры – пассажи, арпеджио, фанфары, то есть так называемые общие формы движения).

Часто, как уже было отмечено, после основного периода следует разъясняющий, который, в свою очередь, двухчастен и состоит из «комплекса piano» и заключительного комплекса.

²⁵³ См.: Gerlach S. Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie // Haydn-Studien, Bd. VII, Hefte 1/2. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1996. S. 41.

²⁵⁴ Т. С. Кюрегян отмечает сходные закономерности, давая характеристику типологически более раннему случаю – барочной сонатной форме: «Побочная партия в сонатной форме типа развертывания определяется прежде всего установившейся доминантовой тональностью <... >. Форма побочной партии достаточно рыхлая, поскольку в большинстве случаев побочная продолжает развертывание и тематически выделена слабо» (цит. по: Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. М., 1998. С.173).

- «Комплекс *riano*» – динамически и иногда ладово контрастное построение в доминантовой тональности, зачастую краткое, без каденции. В данном разделе легко можно узнать признаки более поздней контрастной побочной партии. Но из-за своей краткости «комплекс *riano*» структурно и интонационно еще не достигает того значения, которое сегодня понимается под словосочетанием «побочная партия».
- *Заключительный комплекс* – раздел, характеризующийся возобновлением *forte*, функционально тождествен позднее сформировавшейся заключительной партии; как и утверждающий комплекс оканчивается на совершенной каденции в тоне квинты и также строится на нетематических фигурах.

Итак, представим в таблице наиболее типичный гармонический и интонационно-тематический план экспозиции первого аллегро ранних симфоний Гайдна.

Таблица 7. Экспозиция первого аллегро

Раздел экспозиции	ОСНОВНОЙ ПЕРИОД				РАЗЪЯСНЯЮЩИЙ ПЕРИОД	
	Главный тематический комплекс	Тематическое развитие	Ходообразный комплекс	Утверждающий комплекс	<i>Riано</i> -комплекс	Заключительный комплекс
Каденции	Каденция на тонике (как правило, несовершенная)	Половинная каденция на доминанте	Половинная каденция	Полная совершенная каденция в тональности доминанты	[Половинная каденция]	Полная совершенная каденция в тональности доминанты
Функция в будущей сонатной форме	Главная партия	Связующая партия			Побочная партия	Заключительная партия
Направление гармонического движения	T	T →	D →	D	D (→)	D
Тематическая индивидуальность	Тема	Нетематические фигуры			Тема	Нетематические фигуры

Очевидно, что помимо тонально-тематического плана в развертывании сонатной формы в ее симфоническом варианте существенную роль играет динамический план, созданию рельефа которого зачастую служит не просто выписанное усиление и ослабление силы звука, но, прежде всего, инструментовка, соответствующая тому или иному фрагменту формы. Возможность более дробного (по «абзацам») членения сонатной экспозиции в классическом учении о форме делает структурно более мотивированным ритм тембро-фактурных смен крупного плана.

С. Пономарев выделяет ряд принципов воздействия формы на тембр²⁵⁵. Укажем три из них: *структурный* – изменения в форме отражаются и на тембровых изменениях;

²⁵⁵ Пономарев С. К проблеме взаимосвязи тембра и формы // Оркестр. Инструменты. Партитура: Сборник статей: Вып. 1. М., 2003. С. 87-88.

функциональный – соотношения разделов формы выражаются отношениями между тембрами; *процессуальный* – профиль формы влияет и на линию тембрового развития.

В ранних симфониях структурный принцип проявляется в маркировании структурных граней сонатной формы тембровыми сменами. Функциональное соотношение разделов внутри формы также выражается и в определенном тембровом соотношении. А процессуальный характер вызывает к жизни некоторые особенные оркестровые приемы, подчеркивающие процессуальную природу сонатной формы.

Скромность раннеклассического состава позволяет выделить лишь небольшое число (по сравнению с более поздним оркестром) различных оркестровых типов звучаний с точки зрения оркестровой плотности и ее тембровой специфики (повторим здесь сделанную в общем плане в III главе дифференциацию оркестровой фактуры по темброво-плотностному критерию). В порядке убывания плотности это:

- большое тутти
- неполное большое тутти (струнные с частью духовых: только с гобоями / только с валторнами)
- малое тутти / струнные без басов / I и II скрипки

В экспозициях ранних симфоний можно выявить более или менее закрепленные за ними области.

Таблица 8. Оркестровый профиль экспозиции

Экспозиция					
Главный тематический комплекс	Тематическое развитие	Ходообразный комплекс	Утверждающий комплекс	Комплекс piano	Заключительный комплекс
большое тутти	большое тутти / малое тутти с духовыми / малое тутти	малое тутти с гобоями	большое тутти	малое тутти	большое тутти

Безусловно, данная таблица отражает лишь наиболее общие закономерности. Партитуры гайдновских симфоний гораздо богаче в отношении вариантов воплощения сонатной формы в оркестровом звучании. Попытаемся уточнить закономерности оркестрового решения каждого из разделов экспозиции у раннего Гайдна.

Устойчивые разделы формы (главный тематический комплекс, комплекс piano и заключительный комплекс)

Оркестровка главного тематического комплекса

Основной преобладающей звучностью *начального тематического комплекса* является большое тутти. Главная тема, яркая, компактная, разворачивается подобно пружине и сообщает всему последующему устремленность и динамизм. Ее тонально-гармоническое строение обычно не выходит за пределы элементарных, но функционально очень ясных гармонических соотношений и ограничивается показом основных тональных функций – T, D и S. Чрезвычайной значимостью обладает каждый мотивный элемент, ведь тема – первоисток всего сочинения. Мотивная отчетливость, ясность позволяет мотивам легко отчленяться друг от друга в процессе дальнейшего развития. В отношении формы для первого раздела раннеклассической экспозиции характерны период – в позднейшем смысле – и предложение. Но именно здесь нередко встречаются различные неожиданные нарушения квадратности, которые служат залогом будущего динамизма всей формы.

Гармоническая простота, мотивная четкость находят отражение в инструментовке. Нельзя выделить какой-либо повторяющийся во всех симфониях тип его инструментовки, так как собственно главная мысль – собственно композиторское изобретение – будущая основа всего сочинения, которая всякий раз должна быть новой. От характера задуманной темы зависит и характер ее оркестрового воплощения, и, следовательно, в инструментовке главных тем постоянным можно считать именно разнообразие возможных вариантов.

В самом общем плане можно выделить три возможных варианта того, как и какие инструменты оказываются задействованными в главных темах:

- большое тутти – мозаичное и монолитное
- диалог большого тутти с различными вариантами малого
- различные варианты малого тутти

Наиболее распространенными являются первые два типа. В главных темах они прежде всего подчинены идее фактурной дробности, которые находят отражение в мотивном и метроритмическом устройстве, а также в манере инструментовки.

Весьма показательна в этом отношении *мозаичная оркестровка главной темы*. Субсекции «мозаичной» главной темы могут быть представлены как разные составы (большое тутти, малое тутти с гобоями или валторнами, только скрипки и др.), но также возможно, что все субсекции выдержаны в звучности большого тутти, однако внутренняя структура тутти в каждом случае разная.

Рассмотрим более подробно главный тематический комплекс первого аллегро симфонии № 4 (D-dur, 1762 [1760?]).

Пример 109. Симфония 4д: т. 1-11

Presto

2 Ob.
2 Cor.
in D
V-no I
V-no II
V-la
Basso

Его мотивное строение – сложное, затейливое, – похоже на комбинаторику мотивов без подчинения однозначной метрической экстраполяции (сложность усугубляется тем, что большой мотив – четыре доли – имеет тенденцию распадаться на части, чем нивелируется граница между сильной и относительно сильной долей).

Пример 110.

Мозаика мотивов приводит к оркестровой мозаике. В оркестровой ткани в 12-ти тактах, которые составляют первый раздел экспозиции можно выделить 8 (!) субсекций. Выразим сказанное в виде таблицы:

Таблица 9. Мотивное строение главного тематического комплекса I части симфонии

№ 4

Субсекции	I			II	III	IV		V	VI	VII		VIII
Такты	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Мотивы	a	a	b	C	b	c¹...	c²...	d	e	F	f¹	
Орк. состав	Большое тутти с «просветами» ²⁵⁶			Archi	Archi + Cor.	V-no I + V-no II		Большое тутти	Archi	Archi + Cor.		V-no I, II + Cor.

Форма и оркестровка здесь находятся в самой тесной связи. Оркестровыми средствами выделяются мотивы (например, повторение мотивов в т. 1 и 2 находит отражение в точном повторении оркестровки) и субмотивы (более плотное звучание – один субмотив, «просвет» – второй субмотив). Особенности метрической организации примера также получают соответствующее оркестровое воплощение: переход основной сильной доли с первой на третью долю графического такта ощутимо проявляется именно при вступлении большого тутти на тонической гармонии не в начале, а в середине т. 7. Таким образом, оказываются тесно связанными не только метр и гармония, но также и инструментовка.

При этом в реальном звучании все описанные внутренние структурные перемены сливаются в едином разворачивании главной мысли. Оркестровая ткань этого разворачивания, чутко отзываясь на гармонические и метрические изменения, захватывает воображение слушателя.

Главная тема II части симфонии № 11 ярко демонстрирует то, как инструментовка подчеркивает метрические нарушения.

Пример 111. Симфония 11/II: т. 1-9

Квадратность начального построения оказывается нарушенной за счет генерального затакта ко 2-й фразе (МТ = 2:1). В оркестровке же это подчеркивается тем, что именно в 5-м такте прерывается общее для всей главной партии туттийное звучание, и играть генеральный затакт поручается только I скрипкам.

²⁵⁶ Тутти с «просветами» – особый тип большого тутти с переменной плотностью, выражающейся в наличии собственно туттийных фрагментов и фрагментов сольных, соответствующих по масштабу, как правило, мотивам или фразам.

Связь метрического, гармонического, мотивно-интонационного и фактурного планов с оркестровкой, дробность манеры письма при общей туттийной ткани в той или иной степени обнаруживается в большинстве главных тем ранних симфоний Гайдна²⁵⁷.

Монолитная оркестровка. Примеры *монолитной оркестровки главного тематического комплекса*, в которых структура большого тутти в целом выдерживается единообразно.

Так, главная тема I части симфонии № 25 (C-dur, 1766 [1760?]) представляет собой монолитное «сплошное» большое тутти.

Пример 112. Симфония 25/д. т. 24-36

Можно попытаться объяснить выбор именно такого типа оркестровой ткани наличием в данной симфонии медленного вступления, почти целиком порученного струнным, фактура которых предельно детализирована. Видимо, композитор счел необходимым противопоставить такому вступлению нечто единообразное, так как различные перемены здесь воспринимались бы излишне пестро.

Идея «фактурного диалога». Часто главная тема строится на основе динамически контрастных фраз (предложений). В ряде случаев фразы эти могут быть сходны по материалу, но возможно и соединение разных по материалу секций. (Отличие от «мозаики», показанной выше в том, что там тембровый ритм был более дробным, здесь же он напоминает именно диалог – обмен законченными пространственными репликами).

²⁵⁷ Перечислим их: симфонии 2л, 107л, 15л, 33л, 9л, 108л, 14л, 40л, 34л, 23л, 22л, 21л, 24л, 30л, 59л, 49л, 41л, 47л, 46л, 50л, 55л, 56л. Общие принципы их строения совпадают с рассмотренным выше темами из симфоний 4л и 11л.

Претворение идеи «фактурного диалога» контрастных секций в главной партии можно рассмотреть на примере главной темы I части симфонии № 17. Здесь «диалог» основан на одинаковом материале: т. 1-4 написаны как большое тутти forte, а т. 5-8 повторяют начальный материал в новой темброво-фактурной форме – малое тутти с валторнами piano. Получившийся таким образом период (т. 1-8) оказывается разомкнутым в отношении оркестровой звучности (большое тутти – малое тутти). Возможно, поэтому Гайдн пишет дополнение к периоду, в котором звучность большого тутти возвращается (акцентное тутти «с просветами»).

Таблица 10. Главный тематический комплекс I части симфонии № 17.

т. 1-4	т. 5-8	т. 9-11
А	А ₁	В
большое тутти	Archi + Cor.	большое тутти с «просветами»

Дополнение со стороны гармонии и оркестровки может рассматриваться и как завершение главной партии, и как начало следующего связующего раздела²⁵⁸.

Варианты малого тутти. Как было замечено выше, малое тутти (с гобоями/с валторнами/без духовых) в главных партиях встречается гораздо реже. Во многих случаях их появление связано с минорной тональностью симфонии, хотя такое начало в принципе возможно и при мажорном наклонении.

Кроме того, за не туттийным главным тематическим комплексом практически всегда следует яркий туттийный ходообразный комплекс. Поэтому эти разделы в целом можно рассмотреть как сопоставление динамически контрастных построений, а это, как мы видели, весьма характерно для начал симфоний.

Так, необычно начало симфонии № 39 – первой минорной симфонии Гайдна. Главный тематический комплекс снова строится на «диалоге», но туттийная звучность на этот раз не используется. Здесь сопоставляются струнное тутти с валторнами (на piano) и скрипки. Очень неожиданно звучат паузы на целый такт (т. 5, 12).

²⁵⁸ Контраст секций лежит в основе главных партий первых быстрых частей: симфонии 19_л, 5_{лп}, 3_л, 36_л, 12_л, 58_л, 35_л, 26_л, 48_л, 52_л, 51_л, 64_л.

Пример 113. Симфония 39л: т. 1-11

Неожиданные остановки, тихая звучность служат постепенному накапливанию энергии, которая проявит себя уже в ходообразном комплексе. Собственно появление большого тутти совпадает с достижением в нем тональности параллели – Си-бемоль мажора²⁵⁹.

Комплекс piano

Наиболее константной частью формы первого аллегро, сходным образом устроенной во многих ранних симфониях, является **комплекс piano**. Данному разделу, нередко содержащему рельефную тему, свойственна детализированность всех партий. Поэтому здесь часто используется прозрачная звучность, выделение партии какого-либо из инструментов в качестве ведущей, использование полифонической техники.

В данном разделе, как правило, встречается один из трех вариантов составов:

- только I и II скрипки
- малое тутти
- малое тутти с духовыми

²⁵⁹ Для неполного состава струнных написан весь главный тематический комплекс I части симфонии № 16 – и здесь большое тутти совпадает с началом ходообразного комплекса (т. 17), однако, основанного на том же тематическом материале.

Другие варианты использования различных вариантов малого тутти можно найти в главных темах первых частей симфоний 29л, 28л, 65л, 44л, 43л, 42л, 54л.

Указанные типы встречаются в симфониях всех хронологических групп, но если в I группе преобладают побочные темы, порученные только струнным, то позднее все чаще предполагается и участие духовых, причем не только для вспомогательных функций, но и в качестве солирующих инструментов.

«Комплекс piano» I части симфонии № 17 представлен в наиболее легкой для всей экспозиции плотности – он почти целиком проводится у I и II скрипок, контрастируя большому тутти окружающих его *утверждающего* и *заключительного* комплексов.

Пример 114. Симфония 17/д: т. 34-42²⁶⁰

2 Cor.
in F

V-no I
p dolce
f

V-no II
p
f

V-la
f

Basso
f

Для *малого тутти* написан комплекс piano начальной части симфонии № 27. Она изложена в виде полифонизированной фактуры: партии V-no I и V-la/Bassi вступают по принципу имитации (создается иллюзия канона, благодаря ритмической идентичности линий), в партии V-no II звучит контрастный контрапункт.

Пример 115. Симфония 27/д: т. 28-35

V-no I
p

V-no II
p

V-la
p

Basso
p

²⁶⁰ Похожее решение комплекса piano встречается в первых быстрых частях симфоний 25/д: т. 57-62, 5/д: т. 33-38, 11/д: т. 40-47 и др.

Часто помимо струнных в «комплексах piano» участвуют валторны. Именно состав струнных с валторнами задействован в I части симфонии № 10. Как правило, для подобных разделов, как и для медленных частей, характерна выдержанность в едином тембро-фактурном оформлении (подтверждением могут служить предыдущие примеры). Однако здесь в структуре темы находит отражение дробность, заложенная еще с самого начала симфонии (с главного тематического комплекса). Всю тему можно представить как сумму четырех двутактов.

т. 24-25 – «разговор» V-no I и V-no II,

т. 26-27 – малое тутти с «просветами» (струнные и валторны)

т. 28-29 – повторение 2-го двутакта

т. 30-31 – струнное тутти (V-no I – мелодия, остальные – сопровождение)

Пример 116. Симфония 10л: т. 24-31²⁶¹

The musical score for Example 116 consists of two systems of staves. The first system includes five staves: 2 Cor. in D, V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The V-no I and V-no II parts have a melodic dialogue in measures 24-25. The V-la and Basso parts provide accompaniment. The score includes dynamics like 'p' and 'a2'. The second system continues the V-no I and V-no II parts, showing a more complex melodic development.

Комплекс piano I части симфонии № 19 по своей структуре (интонационному содержанию, гармоническому плану, оркестровке) напоминает предыктовый тип (подробнее о нем – ниже) – валторны со струнными на piano, повторяющиеся мотивы на фоне пульсирующего доминантового органного пункта. Кроме того, данную тему можно представить как намек бесконечный канон. Комплекс завершается звучанием струнной группы без басов (V-c. и V-ne) – наиболее прозрачная звучность экспозиции. Тем контрастнее звучит следующее за ней тутти заключительного раздела.

²⁶¹ То же см. симфония 20л: т. 36-43

Пример 117. Симфония 19^д: т. 28-34

Комплекс рiано I части симфонии № 4 (пример 118) представляет собой своеобразно звучащий (благодаря полифонизации и ассиметрии наложений и расширений) период из двух предложений. Первое из них основано на секвенционном перемещении двухголосного мотива – первое звено играют V-но I и V-la, второе – V-но I и II. Вообще, при двухголосии в минорных побочных, как показано выше, участвуют только V-но I и II. Но в данном примере контрапункт к мелодии V-но I сначала поручен альту и лишь затем II скрипке. Скорее всего, сделано это по тесситурным соображениям, но в результате альт – инструмент, выполняющий обычно функции второго плана – оказывается включен в «разговор старших». (В репризе тема сразу поручается только скрипкам – см. начиная с т. 82).

Момент каденции отмечен введением высокой педали V-но I, которая в нижнюю октаву дублируется валторнами. Педалью оказываются связаны первое и второе предложение²⁶². Во втором предложении основной мотив переходит в басовую партию, а контрапункт остается у V-но II; при этом помимо двойного контрапункта во втором предложении появляется новый прием, привлекающий внимание, окрашивающий собой звучание – терцовая дублировка (в т.6 примера – V-la + V-но II, в т.7 – V-la + V-но I, ее элементы есть и в другой паре голосов на сильных долях такта, см. т.7 Bassi + V-но II). Звучность здесь несколько уплотняется, так что звучит уже полное струнное тутти.

²⁶² Появление педали e^1-e^2 можно услышать как вертикализацию первой интонации темы: тема – если иметь в виду полифонизацию – словно зримо прорастает в голосах фактуры. Насколько такого рода влияние характера индивидуальной мелодической мысли на развертывание ткани было «революционным» открытием Гайдна, трудно сказать, но оно безусловно признак тенденции к повышению органического в композиции и, в частности, в оркестровом письме.

Пример 118. Симфония 4/1: т. 23-31

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of five staves: 2 Cor. in D (trumpets), V-no I (violin I), V-no II (violin II), V-la (viola), and Basso (bass). The second system continues the piano part with V-no I, V-no II, and Basso. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include piano (*p*) and a fortissimo (*a 2*). There are first and second endings marked with '1' and 'a 2' respectively.

Еще один вариант оркестровки комплекса piano – Archi + Ob в I части симфонии № 30. Однако гобой использован так, как будто его нет – в виде слегка ритмизованной педали. Комплекс piano начинается сольным репетиционным мотивом I гобоя, который со вступлением струнных замирает на педали. Отметим попутно игру I и II скрипок в октаву – характерный признак более поздних симфоний²⁶³.

²⁶³ Другой пример комплекса piano, написанного для струнных с гобоями – финал в сонатной форме симфонии № 49: т. 21-29 (позволим себе в разделе, посвященном инструментровке I частей, приводить примеры из финалов, написанных в сонатной форме)

Пример 119. Симфония 30/1: т. 20-24

Примечательно, что, начиная с симфоний эстергазиевского периода (т. е. с хронологической группы I.4), представление о том, что тихие побочные темы всегда представлены только струнными и лишь изредка струнными с поддержкой духовых, постепенно рассеивается. Струнные, безусловно, остаются одним из наиболее стабильно встречающихся вариантов (при этом, заметим, они всегда организованы по-новому). Но кроме того, все чаще в изложении побочной темы участвуют и духовые.

Все же во втором разделе побочной партии и тут можно говорить о снижении оркестровой плотности, что функционально выделяет ее среди туттийного окружения. Уровень снижения плотности может быть разным – от одноголосия или двухголосия скрипок до участия струнных с духовыми.

Оркестровка утверждающего и заключительного комплексов

Оркестровая ткань утверждающего и заключительного комплексов часто устроена по принципу переменной плотности при основной звучности большого тутти forte. Одним из наиболее распространенных вариантов является чередование большого и неполного тутти с обязательным возвращением звучности большого тутти в конце заключительной партии (утверждающий или заключительный комплексы служат завершающей частью туттийного обрамления экспозиции и всей сонатной формы в целом). Фрагмент, в котором

кратковременно выключаются духовые инструменты, видимо, служит для оттенения яркости заключительного оборота и придания ему убедительности в качестве завершения.

Таково, к примеру, тугги заключительного комплекса I части симфонии № 4. Начинаясь после генеральной паузы, которая завершает изложение комплекса piano, инструментованного струнными, он в целом представляет образец полного тугги. Но по мере приближения к окончанию экспозиции изложение упрощается вначале до струнного двухголосия (в момент, когда снимаются валторны с их акцентной функцией), а затем – в заключительной тонике – даже до унисона, исполненного, впрочем, полным тугги.

Пример 120. Симфония 4л: т. 32-37

Заключительный раздел экспозиции I части симфонии № 27 (симфония без валторн) в отношении плотности звучания устроен сходным образом с усилением в конце:

- большое тугги – двухголосное тугги с «просветами»
- двухголосное малое (струнное) тугги с «просветами»
- большое тугги на 2-4 голоса

Пример 121. Симфония 27л: т. 36-41²⁶⁴

²⁶⁴ Заключительные разделы с туггийным обрамлением также встречаются в сонатных формах первых частей симфоний 3л, 10л, 17л, 30л, 72л, 39л, 38л, 46л, 47л и др.

Принцип переменной плотности в *тутти* заключительного комплекса I части симфонии № 20 проявляется несколько по-иному. Т. 55-57 написаны как «сплошное» *тутти*, после которого каждый следующий двутакт оказывается организованным как маленькое крещендо:

т. 59-60: V-но + Oboi – большое *тутти*

т. 61-62: V-но (затакт) → V-но + Oboi → большое *тутти*

т. 63-65: V-но (затакт) → V-но + Oboi → большое *тутти*

Пример 122. Симфония 20л: т. 54-65²⁶⁵

Заключительный комплекс I части симфонии № 14 выдержан в *единой звучности* *большого тутти*. Отсутствие струнных «просветов», возможно, связано с более маленькими масштабами всей части в целом²⁶⁶.

²⁶⁵ Также см. заключительные комплексы I частей симфоний 19л, 107л.

²⁶⁶ Симфонию № 14 С. Герлаха называет «камерной» (*Gerlach S. Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie // Haydn-Studien, Bd. VII, Hefte 1/2. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1996. S. 76*).

Пример 123. Симфония 14; т. 37-44

(Заметим, что и в финале этой симфонии, также написанном в сонатной форме, «арка плотности» в заключительном разделе будет отсутствовать).

Необычным заключительным комплексом завершается и экспозиция, и сонатная форма в целом (!) I части симфонии № 59. Как и положено, он начинается звучностью большого тугги, но окончание оказывается представлено динамикой *pianissimo*.

Пример 123. Симфония 59; т. 40-49

Вообще тихие секции «предыктового типа» нередко встречаются в заключительных разделах, но, как правило, они завершаются тугтийными аккордами. К примеру, завершение экспозиции 22/II²⁶⁷.

Пример 124. Симфония 22/II: т. 34-38

На примере заключительных комплексов мы видим закономерность, характерную не только для данного раздела формы.

Во-первых, в ранних симфониях есть некий более или менее характерный прием инструментального решения, свойственный определенному разделу формы; таких приемов может быть два. Во-вторых, есть окружающие это основное решение исключения, на фоне которого они только и заметны. В третьих, в целом вариантность и свобода выше, чем приверженность какому-либо определенному приему.

²⁶⁷ Подобное окончание экспозиции – симфония 12/д: т. 50-64.

Оркестровка развивающих разделов раннеклассической сонатной формы (комплекс тематического развития, ходообразный комплекс, разработка)

Развивающие разделы экспозиции и разработка в крупном плане сходны главенством принципа неустойчивости, что отражается на их форме. Поэтому здесь мы не ожидаем встретить такие структуры, как период. Комплекс тематического развития, ходообразный комплекс представлены, в основном, только ходообразными или предыктовыми построениями, в разработке помимо таковых встречаются и устойчивые площадки (с изложением тем). Последование тем в разработке во многих случаях повторяет экспозиционный порядок.

В отношении инструментовки неустойчивых разделов можно поставить ряд вопросов:

- инструментовка ходообразных секций
- инструментовка предыктовых секций
- сравнение инструментовки с экспозицией при относительно цельных проведениях тем в разработке

Оркестровка ходообразных секций. Секвенции

Подобно тому, как мотивное, гармоническое содержание ходообразных разделов может быть различным, так и их инструментовка может быть представлена разными составами. Нехарактерно для данных частей формы использование неполного состава струнных (например, только скрипок), так как он, видимо, не обладает должной степенью плотности для звуковой реализации убедительно направленного гармонического движения. Остальные составы встречаются в равной степени стабильно. Все же, если говорить в целом о выборе плотности, то можно увидеть определенную закономерность не столько в конкретном составе, сколько в соотносении его с составами соседних разделов (ведь тембровое выделение граней формы – характерная черта инструментовки Гайдна).

Таким образом, в ходообразных разделах нередко используется состав струнных с гобоями. В использовании этого состава выражается перемена по отношению к туттийным главной партии и первому разделу побочной.

В ранних симфониях именно ходообразным разделам нередко свойственны так называемые старинные типы письма – унисоны, струнное двухголосие. В таком распределении можно увидеть общее в развитии формы вообще. Ведь прежде всего складываются экспозиционные формы письма, и лишь затем оформляются каноны

разработочного раздела (развивающий раздел в фуге, разработка сонатной формы). Так и в оркестровом письме. Если в главных партиях даже самых ранних симфоний тип изложения чаще дробный, отзывающийся на мельчайшие мотивные «события», то для связок нередко использование унисонов или двухголосия струнных, возможно, с точной дублировкой гобоев в манере *colla parte*.

Правда, старинные типы письма уже и в ранних симфониях соседствуют с характерными классическими «манерами» для ходов, которые, как правило, представлены динамичным большим тутти с педалями духовых, и постепенно ими вытесняются на второй план.

Характерный прием ходообразных секций – включение разнообразных секвенций.

Секвенции. Секвенции можно назвать визитной карточкой инструментальных форм эпохи барокко. В раннеклассическом стиле секвенции уже утрачивают то свое значение, которое играли для формообразования барокко, но сохраняются как знак преемственности, родства с прежним музыкальным языком, неся в себе легкий архаический привкус.

Секвенции характерны для неустойчивых разделов формы в гайдновских симфониях – ходов в экспозиции и репризе, секций в разработке. Непременную основу в распределении голосов секвенций составляет струнная группа, духовые же, если и участвуют, то выполняют вспомогательные функции – гобои дублируют мелодию либо дополняют гармонию, валторны в основном заняты гармоническими голосами, либо акцентированием. Стоит отметить, что все же наиболее характерная звучность для секвенций – тутти; однако в разработках, где часто тональное движение уходит в сторону минора, в секвенциях не участвуют валторны (проблема недоступных звуков), а гобои дублируют скрипичные партии. Впрочем, секвенции для одних только струнных также не редкость в симфониях Гайдна.

Секвенции часто включают в себя различные ритмические фигуры с синкопами. Связано это, безусловно, с производимым синкопами эффектом, который создается благодаря образуемому конфликту между реальной ритмикой и метрической акцентуацией. Конфликт между метром и ритмической акцентуацией, создавая внутренние толчки, активизирует метрические опоры. Синкопы подобного рода в целом характерны для скорых темпов в классической музыке, где одной из основных движущих сил является энергия метра и ритма. Синкопы цементируют инертный, «катящийся» характер секвенции, добавляют «трения».

Примером *секвенции с синкопами* может служить ходообразный комплекс I части симфонии № 4 (пример 125). Оркестровый состав – типичный для секвенций неустойчивых разделов – струнные с гобоями.

Партии гобоев с одной стороны можно рассмотреть как неточную (редуцированную) дублировку V-но I и II, с другой стороны – как удержанную гармонию секвенции. Данная секвенция²⁶⁸ особенно интересна тем, что динамичность участвующих в ней синкоп усилена введением октавных скачков в партии V-но II. Без них можно было бы обойтись, но для Гайдна оказалась важна энергия скачка, причем такого, при котором образуется перекрещивание с партией альты.

Пример 125. Симфония 4/1: т. 14-16

The musical score for Example 125 consists of five staves. The top staff is for 2 Ob. (Oboes), showing a sequence of chords. Below it are four staves for strings: V-no I (Violin I), V-no II (Violin II), V-la (Viola), and Basso (Bass). The V-no II part features prominent octave leaps. The time signature is 3/4 and the key signature is one sharp (F#).

В том же ходе дана и восходящая секвенция для одних только струнных. Звучит она еще более динамично, благодаря тому, что звено сокращается до одной четверти. Снова обратим внимание на наличие синкоп в партии V-но II.

Пример 126. Симфония 4/1: т. 18-19

The musical score for Example 126 consists of five staves. The top staff is for 2 Cor. in A (Cor Anglais), showing a sequence of chords. Below it are four staves for strings: V-no I (Violin I), V-no II (Violin II), V-la (Viola), and Basso (Bass). The V-no II part features syncopated rhythms. The time signature is 3/4 and the key signature is one sharp (F#).

Небольшая нисходящая секвенция с синкопами внутри заключительного комплекса 4/I у струнных с гобоями (Ob. I и II дублируют соответственно V-но I и II) оттеняет яркое тугити заключительной тоники. Последование с задержаниями образует единое движение скользящими секстаккордами. В данной секвенции можно увидеть связь с техникой композиции прошлого: используемый тип письма секстаккордами восходит к так называемому ренессансному фобурдону (см. пример 120²⁶⁹).

²⁶⁸ Другие распространенные типы – *секвенция с задержаниями*, *каноническая секвенция*.

²⁶⁹ Сходный пример секвенции с синкопами – симфония № 17/1: т. 26-27.

Другой тип секвенции – *секвенции с задержаниями*. Секвенцию с задержаниями мы встречаем в разработке II части симфонии № 5. Наряду с гобоями в дублировке участвуют и валторны, которые являются инструментом акцента. Они подчеркивают важность ритмического мотива в басу, заимствованного из главной партии.

Пример 127. Симфония № 5_{II}: т. 65-68 (Corni in A)

Восходящая секвенция с задержаниями используется в качестве хода к заключительному комплексу в I части симфонии № 17. В данном случае, как это и бывает часто в секвенциях, участвуют струнные с дублировкой гобоев. (Она же в разработке – т. 93-96, также струнные с гобоями).

Пример 128. Симфония 17_I: т. 44-48

Похожая секвенция с задержаниями лежит в основе утверждающего комплекса I части симфонии № 19. В данной секвенции обращает на себя внимание затейливая ритмическая комплементарность партий скрипок.

Пример 129. Симфония 19л: т. 18-22

Также среди секвенций можно выделить *каноническую секвенцию* как тип. Собственно каноническую секвенцию обычно представляют два голоса – V-no I и V-no II, остальные голоса – сопровождающие.

Каноническая секвенция составляет одну из секций ходообразного комплекса I части симфонии № 17. Два голоса секвенции распределены между V-no I и V-no II. Гобои дублируют только основные опорные звуки секвенции²⁷⁰. Эта же секвенция в разработке (т. 73-77) звучит только у струнных.

Пример 130. Симфония 17л: т. 18-21

Каноническая секвенция с той же устойчивой инструментровкой в примере 131 демонстрирует предпочтительный рабочий регистр гобоя: содержащаяся в первых нечетных тактах этого примера (т. 89, 91) квинта превращается в т. 93, 95 в кварту; сохранив гармонию, композитор стремится оставить гобой в ярком активном среднем регистре.

²⁷⁰ Тот же принцип частичного дублирования струнных гобоями находим в 19л: т. 51-58.

Пример 131²⁷¹. Симфония 11/II: т. 89-95

The image shows a musical score for Example 131, which is a section from the second movement of Beethoven's Symphony No. 11. The score is written for five parts: 2 Oboes (2 Ob.), Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Bassoon (Basso). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The score consists of eight measures. The Oboe part is mostly sustained chords. The Violin I part features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The Violin II part plays a steady eighth-note accompaniment. The Viola and Bassoon parts provide harmonic support with eighth-note patterns.

Показанные здесь виды секвенций в равной мере встречаются в партитурах симфоний всех хронологических групп.

Оркестровка предыктовых секций

Обычно оркестровый состав предыктовых секций оттеняет состав предваряемого раздела, контрастен ему. Например, если реприза начинается проведением главной темы forte полным тутти, то предыкт к репризе обычно пишется либо для одних только струнных (заметим, не так часто), либо для неполного тутти – струнных с гобоями или валторнами (причем чаще с валторнами), либо для полного тутти, но в динамике piano. Безусловно, встречаются и примеры предыктов с полным тутти forte, но реже. Предыктовые разделы могут быть, таким образом, представлены разными составами.

Предыкт перед репризой I части симфонии № 17 поручен струнным с валторнами (прерывистая педаль) на piano. В данном примере мы можем отметить отличительные для предыктов признаки: настойчивое повторение мотивов, наличие двух-трех ритмических слоев (основная метрическая пульсация, то есть пульсация длительностями, равными такту, более дробная пульсация – восьмыми, прерывистая педаль). Гобои здесь не участвуют, так как композитор прибегает их яркий тембр для репризы.

²⁷¹ Данный пример демонстрирует общие для многих секвенций мотивы. Например, нисходящие пассажи в диапазоне септимеры или октавы (здесь – верхний голос струнных) характерны для партии V-no I (см. также пример 133, 137), мотивы с дроблением второй доли вспомогательным звуком (здесь – V-no II) встречаются в разных голосах (V-no I/V-no II/V-la – см. симфония 27/I: т. 18-23, Bassi – пример 137).

Пример 132. Симфония 17/д: т. 106-112

2 Cor. in F

V-no I

V-no II

V-la

Basso

В предыкте к репризе I части симфонии № 25 (здесь большое тутти, но в динамике *piano*) мы снова встречаем пульсирующий бас у низких струнных, педаль – на этот раз выдержанную – у валторн, повторяющиеся мотивы у скрипок (с дублировкой гобоев в верхнюю октаву). Завершающие такты предыкта – разрежение плотности звучания перед генеральной паузой (тип большого тутти с «просветами» на *piano*).

Пример 133. Симфония 25/д: т. 125-132

2 Ob.

2 Cor. in C [basso]

V-no I

V-no II

V-la

Basso

Похожим образом устроен предыкт перед репризой финала той же симфонии (пример 134). Продолжительное выдерживание доминанты приводит к новому качеству, которое отмечается инструментовкой: валторновая педаль поначалу пульсирует, а затем останавливается на одном звуке (т. 60²⁷²), в этот решающий момент (как и в предыдущем примере) присоединяются гобои.

²⁷² Та же «техника предыкта» в симфонии 20/1, где общим с приведенным примером оказывается еще и нередко используемый в предыктах мажорных форм одноименный лад.

Пример 134. Симфония 25_{III}: т. 58-66

2 Ob.

2 Cor. in C [basso]

V-no I

V-no II

V-la

Basso

Большое тугги forte из II части симфонии № 11 в примере 135 обусловлено положением преддыкта: он вводит в комплекс piano. Остальные характерные черты преддыкта здесь присутствуют: пульсирующий бас у низких струнных, повторяющиеся мотивы скрипок, прерывистая педаль валторн, дублировка гобоев.

Пример 135. Симфония 11_I: т. 35-39

2 Ob.

2 Cor. in Es

V-no I

V-no II

V-la

Basso

Показанные случаи родственны друг другу более, чем только в плане выбора состава, да и сам выбор охватывает не только тембровую сторону, но и одновременно динамику, и ритмо-артикуляционный аспект. Если прибавить к этому идентичность функции в форме, то перед нами окажется интересное явление – некий индивидуализированный тип письма, оркестровый топос. Как если бы в палитре однажды смешали краски (под «красками» понимаются композиционные элементы – мелкие мотивы струнных, акценты и педаль у валторн, преобладание доминантовой гармонии, нюанс *p*), а потом пользовались бы смесью как чем-то единым. Это летучее единство разных фактурных элементов, которое несет более или менее определенный выразительный эффект (остается только определить,

каковы границы его изменений, когда мы можем говорить, что они еще не перейдены, и перед нами все еще то же единство в основе, и тогда соответственно, можно будет попытаться сформулировать, каково семантическое ядро этого единства) – это и есть избранный нами предмет наблюдений, то, что мы подразумеваем под выражением *тип письма*.

Соотношение более или менее целостных проведений тем в разработке с их инструментовкой в экспозиции относится в более крупном плане к проблеме инструментовки параллельных мест, которая будет рассматриваться отдельно. Основные закономерности инструментовки репризы сонатной формы также будут рассмотрены позже.

3. Оркестровка медленной части

Медленная часть симфонии, как уже отмечалось, может располагаться на втором (чаще всего), третьем (несколько реже) или на первом месте в цикле²⁷³.

Если говорить о форме медленных частей симфоний Гайдна, то бесспорно преобладающей здесь будет старинная сонатная форма. По масштабам и степени развитости тематизма она может быть различной: довольно скромной в самых ранних симфониях, и приближающейся по сложности тональности плана к зрелой классической сонате, тому ее типу, который характерен для медленных частей. В том случае, когда развивающий раздел можно сопоставить по степени развития с разработкой, мы будем называть форму сонатной. Также среди форм медленных частей также выделяются малое рондо и вариации, однако они используются значительно реже (к примеру, всего три медленные части из 64-х ранних симфоний написаны в форме вариаций – 47/II, 55/II и 57/II).

Главной особенностью формы медленной части цикла является то, что она в большей степени ориентируется не на развитие, а на изложение тем. Подобный характер формы находит отражение и в инструментовке.

Прежде чем перейти к вопросам инструментовки, необходимо оговорить один важный момент. Дело в том, что, рассматривая медленные части гайдновских ранних симфоний на предмет оркестрового письма, целесообразно говорить о двух отличных типах медленных частей, относящихся к хронологически разным периодам. Рубежом перехода от одного типа к другому являются симфонии № 35 и № 59 (обе относятся к 1766-68 годам): 35-я симфония как бы завершает первый этап, а 59-я – открывает новый.

²⁷³ Для полноты картины к сказанному надо добавить уникальный случай окончания цикла самостоятельным медленным разделом нормативного быстрого финала «Прощальной» симфонии.

Критерием данного разделения является инструментальный состав, для которого собственно написана та или иная медленная часть.

Если говорить в самом общем плане, то до 35-й симфонии основным являлся состав, включающий только струнные, начиная же с 59-й симфонии, все медленные части стали обязательно включать гобои и валторны. Различное основание обусловило и различный подход к инструментровке, поэтому рациональнее рассмотреть данные типы по отдельности и только после этого попытаться определить общие для них качества.

Медленные части первого хронологического периода (до симфонии № 35 включительно)

В первый период состав медленной части симфонии зависел от ее местоположения в цикле. Находясь в середине цикла, медленная часть, как правило, предназначалась только для струнных или струнных с участием солирующих инструментов. Состав медленной части, открывающей цикл, напротив, помимо струнных, обязательно включал духовые – возможно, только валторны, но чаще также и гобои.

Приведем составы медленных частей симфоний, относящихся к этому периоду:

Таблица 11. Составы медленных частей

<i>медленная часть как средняя часть цикла</i>	<i>медленная часть, открывающая цикл</i>
<p>1. только струнные:</p> <p>1/л, 37/л, 2/л, 4/л, 27/л, 10/л, 20/л, 17/л, 19/л, 107/л, 32/л, 3/л, 33/л, 108/л, 40/л, 12/л, 23/л, 39/л (кроме оконч), 29/л, 28/л, 38/л, 58/л, 35/л</p>	<p>3. струнные с гобоями и валторнами</p> <p>18/л, 5/л, 15/л (обрамление), 34/л, 22/л, 21/л</p>
<p>2. струнные с солирующими инструментами²⁷⁴:</p> <p>6/л, 7/л, 8/л, 36/л, 9/л, 14/л, 16/л, 72/л, 13/л, 24/л, 30/л, 31/л</p>	<p>4. струнные с валторнами</p> <p>11/л</p>

Характерной особенностью медленных частей является несравненно большая (нежели в других – быстрых – частях цикла) статика тембро-фактурного плана. Части, написанные для одних только струнных, уже изначально предполагают и естественным

²⁷⁴ Все перечисленные здесь сочинения принадлежат к жанру симфоний с концертирующими инструментами, кроме выделенных жирным курсивом. В последних трех симфониях солирующая партия представляет собой вид тематически пассивного соло – солист играет *colla parte* со скрипками, придавая целому тембровую характерность, однако атрибутов концертирования такая партия лишена.

образом реализуют тембровую статику. Кроме того, в некоторых случаях на протяжении всей части выдерживается не только тембровое оформление, но и фактурный тип письма (характерный для медленных частей тип письма «двухголосие струнных»). В частях, устроенных подобным образом — то есть написанных для струнного тутти без всякой перемены количества голосов от начала до конца, — воплощается абсолютная тембро-фактурная статика, очевидная даже при беглом взгляде на партитуру (ниже показан фрагмент Andante из симфонии № 2). Примеры с неподвижным тембро-фактурным планом выделены в таблице 22 жирным шрифтом.

Пример 136. Симфония 2/п.

Этот тип письма представляется в ранних симфониях Гайдна наиболее архаичным, воспроизводящим барочный инструментальный архетип моноаффектной медленной части концерта или сюиты (симфонии, увертюры).

Несколько более сложным представляется вариант медленной части, в которой при выдержанности в единой звучности происходят различные внутрифактурные изменения (например, изменяется число голосов, голоса обмениваются фактурными функциями и т. д.). Таковы все остальные медленные части, написанные для одних только струнных, а также части с солирующими инструментами.

Наличие духовых в начальных медленных частях значительно меняет тембро-фактурный профиль формы, позволяя получить большее количество

плотностных градаций оркестровой звучности и благодаря этому выстроить рельефно более дифференцированный темброво-фактурный план.

Примечательно рассмотреть соотношение общего плана медленной сонатной формы (старинной сонатной) с распределением оркестровой плотности. Сразу отметим, что один определенный тип выделить среди семи симфоний (обозначены в правой колонке таблицы 11) невозможно, но мы попытаемся выявить некоторые общие для них моменты. Итак, для всех частей характерно движение, векторно направленное в сторону увеличения плотности – от более прозрачной звучности к наиболее плотной в конце разделов.

Так, все медленные части, открывающие симфонию, завершаются большим тутти. В начале частей, напротив, большое тутти обычно не представлено. В изложении главной темы возможны различные варианты малого тутти или даже неполного состава струнных. К примеру, в симфониях 18_л и 11_л главная тема излагается имитационно. Примечательно распределение голосов имитации: пропоста поручается II скрипкам, тогда как респоста – I (как в фуге – вначале тему проводят средние голоса и лишь затем крайние).

В остальных симфониях главная тема поручается струнным с какими-либо духовыми инструментами (симфонии 5_л, 34_л – струнные с валторнами, 22_л, 21_л – струнные с солирующими духовыми).

В качестве примера рассмотрим реализацию оркестрового плана в формы начальной медленной части симфонии № 34.

Таблица 12. Симфония 34_л

	Экспозиция			Разработ ка	Реприза		
	главная партия	побочная партия	дополн.		главная партия	побочная партия	дополн.
	d-moll	F-dur	F-dur		d-moll	d-moll	d-moll
Oboi							
Corni							
Archi							
Соста в	мал.тутти с валторнами	мал.тутти с гобоями или только мал.тутти	мал.тутти с гобоями	мал.тутти	мал.тутти с валторнами /бол.тутти	бол.тутти или мал.тутти	мал. тутти с гобоями

Как видно из нашей схемы, тембровый план в целом следует принципу нарастания плотности:

- главная тема в экспозиции – струнные с валторнами – более тихая звучность
- начало побочной партии и заключение экспозиции – струнные с гобоями – более яркая звучность (возможно, отсутствие валторн в побочной партии объясняется их строем)

in D, совпадающим с основной тональностью d-moll, но не представляющим достаточно возможностей для побочной в F-dur)

- главная тема в репризе – снова струнные с валторнами
- начало побочной партии и заключение репризы – большое тутти (здесь использование валторн возможно, так как все темы проходят в основной тональности)

Таким образом, вся сонатная форма выстраивается как некая динамическая и тембровая арка с более плотным звучанием в заключительной части:

Таблица 13.

экспозиция: варианты малого тутти с дополнительными духовыми	развивающ. раздел: малое тутти (струнные)	реприза: большое тутти
--	--	---------------------------

Заметим, что наличие некоторой рельефности оркестрового плана в целом и здесь не нарушает характер статики изложения, общей для всех медленных частей, так как по сравнению с сонатными формами начального Allegro или финала темп тембровых смен предельно низок, и сами эти смены максимально смягчены (духовые представлены весьма скромно, причем на протяжении всей части их партии выдержаны в динамике piano

В других начальных медленных частях (например, симфонии 5л, 21л) при изложении тем духовые нередко выступают в роли солистов. В таких частях тембровый план оказывается еще более выпуклым, но неторопливость в развертывании материала, протяженность соло, наличие крупных блоков, выдержанных в одной неизменной тембро-фактурной форме, обуславливают и сохранение в целом тембровой статики, свойственной медленным частям.

Таким образом, медленные части в середине и в начале цикла различаются составом и, как следствие этого, возможностью или невозможностью выстроить рельефный тембровый план. Но оба типа медленных частей первого периода, благодаря ориентированию прежде всего на изложение и развертывание, а не развитие материала, объединяются тембро-фактурной малоподвижностью, отличающей их и позволяющей им контрастировать остальным частям цикла.

Медленные части второго хронологического периода (начиная с симфонии № 59)

В отличие от первого периода, почти все медленные части симфоний второго всегда расположены в середине цикла²⁷⁵. Кроме того, практически все они написаны для полного состава оркестра²⁷⁶.

Составом и способами организации оркестрового плана медленные части этого периода ближе типу медленных частей, открывающих цикл в первый период. В отличие от быстрых сонатных форм, где все же можно говорить о более или менее устойчивом оркестровом плане, здесь мы встречаемся с большим разнообразием, при котором говорить о типичном для всех медленных частей распределении оркестровых сил довольно сложно. Поэтому мы попытаемся выявить только некоторые основные закономерности.

Приведем ряд темброво-фактурных планов медленных частей в виде таблиц²⁷⁷:

Таблица 14. Симфония 59_л:

Раздел формы	Экспозиция		Разработка	Реприза			
	ГП и СП	ПП и ЗП		ПП	ГП		ЗП
Об.							
Cor.							
Archi							
	мал.тутти.	мал.тутти.	мал.тутти.	бол. тутти	струн. с валт.	мал.тутти	бол. тутти

Медленная часть симфонии № 59 – возможно, первая медленная часть (из находящихся на нормативном месте в цикле), написанная для полного раннеклассического состава оркестра – представляет собой не часто встречающийся пример сонатной формы с зеркальной репризой. Духовые используются только в репризе, так что равновесие в тембровом плане оказывается нарушенным. Однако включение духовых в реприжном мажорном (при основной минорной тональности) проведении темы побочной партии

²⁷⁵ Симфонии: 59_л, 49_л, 26_л, 41_л, 65_л, 48_л, 44_л, 43_л, 52_л, 42_л, 47_л, 45_л, 46_л, 51_л, 64_л, 55_л, 54_л, 56_л, 57_л. Единственное исключение – первая медленная часть симфонии № 49 «La passione».

²⁷⁶ Исключение составляет только медленная часть симфонии № 50, которая составом и манерой письма возвращается к типам первой группы симфоний (она большей частью выдержана в «старинной» фактуре струнного двухголосия с выделенной партией облигатной виолончели, дублирующей партию скрипок октавой ниже; однако во втором разделе сонатной формы более позднее происхождение выдает вступающий гобой, партия которого включает такие «небарочные» приемы, как фрагментарная дублировка или педаль).

²⁷⁷ Безусловно, они не отражают всех деталей партитуры, но помогают увидеть общую картину. Важные, с нашей точки зрения, детали мы будем дополнительно оговаривать в комментариях к таблицам.

звучит чрезвычайно ярко, светло и даже празднично (недаром за данной симфонией закрепилось название «*Feuersymphonie*»). Возможно, именно этого эффекта неожиданности и добивался Гайдн (если представить себе, что эта симфония действительно была хронологически первой среди симфоний данного типа, то эффект включения духовых в репризе на *forte* в мажоре воспринимался вдвойне более ярко и неожиданно).

Таблица 15. Симфония 26/л («*Lamentatione*»):

Раздел формы	Экспозиция			Разработка	Реприза	
	ГП	СП	ПП и ЗП		ГП	ПП и ЗП
Ob.						
Cor.						
Archi						
	мал.тутти. с гобоями	мал. тутти	мал.тутти с гобоями	мал.тутти. с гобоями/ мал.тутти	мал. тутти с гобоями	бол. тутти

Тембровый план медленной части симфонии № 26 более однороден, однако и здесь включение полного тутти приходится на репризу (причем не на начало, а на раздел побочной партии).

Особенность данной части заключается в использовании в качестве темы части мелодии грегорианского хорала, которая звучала во время заутрени во второй половине Страстной недели, начиная с Чистого Четверга по Страстную Субботу²⁷⁸. Мелодия проводится в партиях гобоя и II скрипок в точной дублировке²⁷⁹. Она же составляет основу побочной партии (сохраняется тот же состав). Оркестровая плотность сохраняется в разработке, а также в начале репризы. Только в побочной партии репризы вступают молчавшие до сих пор валторны, придавая заключительному проведению темы хорала особую торжественность.

²⁷⁸ *Friesenhagen A., Heitmann C.* Vorwort. Kritischer Bericht // *Joseph Haydn Werke*. Reihe 1. Bd. 5a: Sinfonien um 1766-1769. Partitur. München: G. Henle Verlag, 2008. S. X.

²⁷⁹ Возможно, выбор тембра гобоя для проведения мелодии хорала несет след органной регистровки, где *cantus firmus* поручается язычковому регистру.

Таблица 16. Симфония 45_л

Раздел формы	Экспозиция					Разработка	Реприза					
	ГП	СП	ПП и ЗП				ГП	ПП и ЗП				
Ob.												
Cor.												
Archi												
	мал. тутти.	мал. тутти	мал.тутти с гобоями/ мал.тутти/ мал.тутти с гобаями			мал.тутти/ мал.тутти. с гобоями	мал. тутти с валтор.	бол. тутти/ мал.тутти/ бол.тутти				

Увеличение тембровой плотности репризы характерно и для медленной части симфонии № 45 («Прощальная»). Причем в ее организации прослеживается выдержанная композитором от начала до конца части идея, выраженная в том, что в репризе на оркестровый план экспозиции накладывается партия валторны.

Таблица 17. Симфония 49_л:

Раздел формы	Экспозиция					Разрабо тка	Реприза					
	ГП	СП	ПП	ход	Закл.		ГП	СП	ПП	ход	Закл.	
Oboi												
Corni												
Archi												
	мал. тутти с валт.	мал. тутти	бол. тутти	мал. тутти, бол. тутти на DD	мал. тутти	мал. тутти/ бол. тутти	мал. тутти с валт.	мал. тутти	бол. тутти/ мал. тутти/ бол. тутти	мал. тутти, бол. тутти на D	мал. тутти	

Тембровый план медленной части симфонии № 49, напротив, достаточно уравновешен (отметим, правда, что в репризе роль духовых более активна по сравнению с экспозицией; в схеме это отразить невозможно). Оркестровое оформление сонатной формы сильно отличается от обычного в быстрых частях цикла. Главная тема представлена тихой звучностью, побочная – большим тутти, а заключение экспозиции и репризы поручается одним только струнным.

Равновесие в темброво-фактурном отношении между экспозицией и репризой наблюдается в медленных частях симфоний № 41_л, 48_л и 43_л, при том, что сам оркестровый план несколько отличается.

Покажем несколько примеров того, как ведут себя духовые инструменты в медленных частях. Выполняя, в основном, вспомогательные функции, они используются чрезвычайно экономно. Их включение приходится на гармонически или синтаксически важные моменты изложения. Впрочем, духовые иногда солируют, но их соло, всегда очень скромное, мягко и естественно вплетается в течение медленной части.

Введение духовых сразу после изложения основной темы у струнных – признак более поздних симфоний (в дальнейшем это станет характерной чертой медленных частей зрелой классической симфонии). Начиная с V хронологической группы, этот прием встречается практически во всех медленных частях.

Так, в медленной части симфонии № 56 (1774) после проведения темы у струнных основной тематический материал передается деревянным духовым инструментам.

Пример 137. Симфония 56/II: т. 1-11

The image displays a musical score for Example 137, which is the first movement of Mozart's Symphony No. 56. The score is arranged in systems. The top system includes woodwinds: Ob. I, Ob. II, Fagotto, and 2 Cor. in F. The middle system includes strings: V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The bottom system shows the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score shows the first 11 measures. The woodwinds enter in measure 11 with a solo, playing a melodic line that continues the theme established by the strings. Dynamics such as *p* (piano) and *sf* (sforzando) are indicated throughout the score.

Несколько по-иному этот же принцип использован и в медленной части симфонии № 54. Духовые вступают сразу после изложения начального предложения темы у струнных, однако они не повторяют материал струнных, а продолжают его.

Пример 138. Симфония 54/II: т. 1-6

Распространенным типом письма в медленных частях является дублировка духовыми в основном или в более высоком регистре ведущей мелодии скрипок, причем обычно этот прием используется с целью дать новый вариант уже звучавшей ранее темы.

Побочная тема II части симфонии № 59 в экспозиционном разделе была изложена только у струнных. В репризе она усилена, «уплотнена» за счет точной дублировки в партии I гобоя, а также за счет дополнения вспомогательными гармоническими функциями II гобоя и валторн²⁸⁰.

Пример 139. Симфония 59/II: т. 97-104

Приведенные примеры, с одной стороны, демонстрируют то, как Гайдн всегда очень тонко и обдуманно вводит партии духовых в прозрачную, даже несколько хрупкую инструментовку медленных частей. С другой стороны, это доказательство того, что к концу рассматриваемого здесь периода возросла роль духовых, расширились приемы

²⁸⁰ Похожий пример в медленной части симфонии № 42, где дублировка гобоев также добавляется при втором проведении побочной темы; в № 46II побочная тема излагается сразу с октавной дублировкой гобоев.

письма для них, в результате чего они – не нарушив жанровый облик медленной части, нашли в ней свое место.

При всем разнообразии основной закономерностью является выстраивание темброво-фактурного плана из ясно отчлененных секций, в целом организованных по принципу нарастания и уплотнения звучности. Практически все разделы начинаются с «тихой» звучности струнных, струнных с валторнами или струнных с солирующими духовыми. Завершение экспозиции и, соответственно репризы, напротив, как правило, туттийно²⁸¹ (хотя иногда большое тутти занимает всего несколько заключительных тактов). Впрочем, собственно туттийная звучность может появиться только в репризе, в экспозиции же и разработке она может быть представлена только вариантами малого тутти.

Несмотря на наличие различных тембровых градаций, характер инструментовки сонатной формы медленной части все же кардинально отличен от решения быстрых частей. Даже разработка («ход ходов») медленной сонаты вследствие своей ориентированности на изложение, а не на развитие, сочиняется как последование довольно развернутых единообразно устроенных секций. Вообще не только в разработке, но и во всей форме в целом, разделы, выдержанные в одной «манере», весьма протяженны по длине.

Кроме того, разный оттенок может носить включение духовых. Например, в медленной части симфонии № 52 туттийная звучность является неотъемлемой частью нового контрастного образа, противостоящего струнному звучанию главной, что, безусловно, выходит за пределы свойственной для ранних симфоний тембро-фактурной монотонности. В других же случаях включение духовых (в особенности это касается упомянутых выше заключительных туттийных дополнений в конце крупных разделов сонатной формы, например, в симфониях 41/II или 45/II) наоборот свидетельствует о том, что они играют своего рода «риторическую» роль в форме, как бы ставя точку в непрерывном и статичном по характеру развертывании каждого из разделов, и тем самым еще более подчеркивают ее связь с манерой изложения свойственной оркестровым формам эпохи барокко.

²⁸¹ Звучанием малого тутти завершается только I часть симфонии № 49.

В то же время надо отметить, что оркестровая ткань медленных частей второй группы в сравнении с первым периодом внутренне более детализирована. Части, целиком выдержанные в одной фактуре и плотности уже совершенно не встречаются²⁸².

Медленные части в других формах

В отношении структуры среди медленных частей второго периода помимо сонатных форм также можно выделить и использование других форм – формы малого рондо или вариаций.

Принципы инструментовки *малого рондо* в целом совпадают с сонатными. Поясним это на примере медленной части симфонии № 64.

Таблица 18. Largo симфонии № 64 представляет собой малое однотемное рондо.

	Тема	Ход		Тема
	2-хчастная песня с выписанным повторением частей			Период
Oboi				
Corni				
Archi				
	малое тутти	малое тутти с гобоями / большое тутти		большое тутти

Как и во многих сонатных формах, здесь можно наблюдать идею плотностного крещендо от начального проведения темы у струнных к заключительному туттийному. Данная форма особенно интересна наличием в ней подлинно неустойчивого хода, что сразу же находит отражение в характере инструментовки. Оркестровое письмо становится более дробным и, соответственно, динамичным. Примечательно, что неустойчивость хода повлияла и на характер инструментовки репризы темы. Ее тембро-фактурная организация оказывается не простым распределением голосов среди струнных инструментов в соответствии с тесситурой каждой партии и поручением духовым каких-либо вспомогательных функций. Оркестровый план отражает каждый мотивный поворот формы, как в первых частях, особенно это характерно для репризы данной формы.

В качестве примера приведем окончание части, где заключительная тоника изложена в виде органного пункта с постепенным наложением партий от самого низкого *D* до верхнего *d*².

²⁸² Единственное исключение – медленная часть симфонии № 49, близкая по манере «старинному» монофактурному письму – но и она отступает в процессе развития от этого принципа.

Пример 140. Симфония 64/II: т. 96-108 (Corni in D)

2 Ob.
Cor. I in A
Cor. II in A
V-no I
V-no II
V-la
Basso

N DD D T-----

Обращает на себя внимание то, как в данном примере инструментовка отражает мельчайшие гармонические шаги: на неаполитанский сектаккорд приходится forte струнных с гобоями и его отзвук у V-но I и II, на двойную доминанту – forte большого тупти и снова отзвук у V-но I и II; доминанта выражена немощно – звучанием одних только скрипок, после чего на заключительном тоническом органном пункте следует интереснейшее crescendo плотности в нюансе piano.

Характер инструментовки *вариаций в медленных частях* цикла с одной стороны сходен, с другой стороны отличается от трактовки аналогичной в формы в финале (о финальных вариациях – ниже). Сходной является сама манера изложения, в целом, обладающая статикой, выдержанная от начала до конца в каждом разделе, что является следствием составного характера формы строгих фигурационных вариаций и преобладанием в ней экспозиционного начала. Если в финальных вариациях важную роль играет выдвижение в каждой новой вариации какого-либо солирующего инструмента, то здесь к приему соло Гайдна не обращается ни разу. Более того – вариации в медленных частях и между собой почти не различаются по принципам организации оркестрового плана всей части.

Вариации во II части симфонии № 47 (см. примеры 7а и 7б) основываются прежде всего на фактурном варьировании по принципу диминуций.

Таблица 19. Симфония № 47/л:

	Тема (трехчастная песня)				IV вар.
	I, II, III вар				
Oboi					
Corni					
Archi					
	струн. 2-гол.	струн. без басов + гобои + валт.		струн. 2-гол. (вертик. перестановка)	большое тугги

Тембровая сторона темы сохраняется почти на всем протяжении развертывания формы и изменяется только в последней заключительной вариации, где тема утвердительно звучит в туггийном оформлении. Такая неизменность оркестровки в вариациях в данной части оказывается возможной благодаря тембровой переменности в самой теме. Ее крайние части написаны в характерной для вариаций манере «струнного двухголосия», в середине подключаются и духовые. Кроме того, уже сама тема заключает в себе некоторую тембровую вариантность – ведь при вертикальной перестановке голосов в репризе верхний голос оказывается поручен низким струнным, а нижний – высоким.

Вариационный цикл в симфонии № 57 необычен во многих отношениях.

Таблица 20. Симфония 57/л:

	Тема (двухчастная песня)	I вар.	II вар.			III вар.	IV вар.		
Oboi									
Corni									
Archi									
	струн. (сопоставл. pizz. и col' arco)	бол. тугги	стр./ + валт./ + гоб.			струн. coll' arco	контр. сопоставл. бол. тугги и струн.		

Сразу же обращает на себя внимание его тема. Внешне она вполне традиционно написана в песенной форме и поручена струнным. Однако двухчастная песенная форма темы неожиданно оказывается не квадратной, а составленной из двух шеститактов, а фактура струнных весьма далеко отстоит от обычного «струнного двухголосия». Тема основана на контрастном сопоставлении двух приемов игры на струнных – смычком и pizzicato. Контрастность в самой теме, видимо, сказывается на тембровом плане всех вариаций. Какую-либо последовательно проведенную логическую идею здесь усмотреть

трудно. Однако завершение вариаций не обычным полным тутти (как это было во всех, включая финальные, вариационных циклах Гайдна), а контрастным сопоставлением звучности большого тутти и *pizzicato* струнных вполне можно трактовать как влияние необычного характера самой темы.

* * *

Итак, в качестве определяющей черты всех медленных частей следует выделить замедленный тембровый ритм (обусловлен преобладанием в форме медленных частей экспозиционного начала над развивающим). Степень темброво-фактурной неподвижности в разные хронологические периоды может несколько различаться, но само качество статики все же случаях оказывается главенствующим. Именно в ней и заключается главное отличие от других частей в цикле.

Реализация темброво-статичной функции медленной части в цикле в ранних гайдновских симфониях довольно разнообразна. Диапазон здесь колеблется от максимально единообразно устроенных (и в тембровом, и в фактурном отношении) наиболее ранних образцов до более рельефных медленных частей 1-й половины 70-х годов. Если в раннем периоде композитор чаще ограничивался монотембровой группой струнных инструментов, то позднее необходимыми стали мыслиться и духовые, которые вводились таким образом, чтобы, не нарушая общей статики медленного разворачивания мысли, подчеркивать какие-либо важные ее моменты. С включением духовых стал усложняться и характер внутреннего устройства оркестровой ткани, что стало еще одной чертой, отличающей медленные части более поздних симфоний от более ранних.

4. Оркестровка менуэта

Положение менуэта в цикле, как известно, может быть разным. При четырехчастном цикле он находится на втором или третьем месте, обязательно соседствуя с медленной частью, при трехчастном (если он не отсутствует в цикле вообще) – он выполняет роль финала. «Финальные» черты в менуэте – яркое туттийное звучание и обусловленная жанровостью строгость, но одновременно, и изобретельность инструментовки, – действительно важны. В этом отношении примечательно, что в классическую эпоху раздельное исполнение частей симфонии было самой обычно практикой²⁸³. Например, три начальные части, совпадая в этой ситуации по значению с блестящей увертюрой, могли открывать концерт-академию, а финал его завершал. Таким образом, менуэт оказывался в роли промежуточного финала и тем самым принимал на себя некоторые финальные

²⁸³ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 3. М.: Композитор, 2007. С. 150-151.

функции. Сегодня мы не можем узнать, каким образом в капелле Эстергази исполнялись ранние симфонии Гайдна – по частям или целиком, но ясно, что их менуэтам присущи некоторые общие с финалами черты²⁸⁴. Но, заметим, что одновременно инструментовка менуэта обладает своей особенной спецификой, отличной от прочих частей.

Особенность менуэта состоит в том, что он является единственной частью цикла, который открыто соотносится с жанровым танцевальным прообразом. Поэтому менуэт оказывается и наиболее стабильной по форме частью сонатно-симфонического цикла Гайдна. Он пишется в сложной трехчастной форме, состоящей из трех песенных частей. Средняя часть (трио) представляет новую тему. Трио может контрастировать крайним частям не только тематически, но и ладово, и динамически.

Инструментовка, как это свойственно в составных формах, четко соотносится с разделами менуэта: в каждом из них своя оркестровая плотность и тембровый «окрас».

В крупном плане различаются составы крайних частей и трио: в основном разделе менуэта используется состав всего оркестра, трио по инструментовке пишется для облегченного состава.

Определенный характер инструментовки свойствен и песенным формам каждого из разделов. Песенная форма крайних частей менуэта достаточно развернута, что позволяет также подчеркивать ее грани инструментальными средствами (большое тутти в 1-й части и репризе, варианты малого – в середине). Трио обычно по масштабам меньше крайних частей, поэтому чаще инструментовка в нем единообразно выдерживается от начала до конца, но и там возможны перемены, отражающие переход между разделами песенной формы.

Схема инструментовки составной трехчастной формы (с трио) образует стройную симметричную конструкцию *da capo*:

Таблица 21. Инструментовка составной трехчастной формы

основная часть менуэта (песенная трехчастная форма)			Трио	Реприза основной части менуэта		
большое тутти	варианты малого тутти	большое тутти	малое тутти, нередко с солистами	большое тутти	варианты малого тутти	большое тутти

²⁸⁴ Показательна и обратная ситуация, когда финал вбирает в себя характерные особенности менуэта. Такие финалы обычно предваряются ремаркой «Tempo di Menuet» (см., например, финалы 18^{лп} и 30^{лп}).

Основной раздел менуэта

Для крайних частей менуэтов свойственно изложение тем большим тугги, в своей основе имеющим двухголосие струнных, которое дополнены вспомогательными функциями у духовых – точной дублировкой у гобоя в манере *colla parte* и акцентами валторн. Кроме того, валторны также нередко присоединяются к дублировке струнных (возможности этого, вероятно, способствует предельно простая мелодика менуэта, а также менее подвижный, чем в крайних частях симфоний, темп). Этот тип характерен для множества менуэтов²⁸⁵. В более поздних симфониях он сохраняется, но с различными модификациями.

Некоторые темы менуэтов изложены в виде двухголосного канона в октаву (менуэты симфоний № 3, 23). При этом тип двухголосия струнных со вспомогательными функциями духовых оказывается для этого весьма подходящим.

Пример 141. Симфония 3_{лп}: т. 1-10

2 Ob.

2 Cor.
in G

V-no I

V-no II

V-la

Basso

²⁸⁵ Подобные примеры: симфонии 25_{лп} (пример 57), 58_{лп} (пример 70), 46_{лп}. Также см. 22_{лп} (вместо гобоев английские рожки), 31_{лп} (дублировка не только гобоев, но и флейты), 38_{лп}, 35_{лп} и мн. др.

Данный в примере менуэт симфонии № 3 написан как строгий двухголосный канон в октаву (V-no I/V-no II/Ob. – V-la/Bassi; Cor. – свободные голоса), но при этом звучит – как и положено менуэту – весьма галантно. Это один из самых ранних, если не самый ранний, симфонический менуэт, где Гайдн ввел «ученые» элементы в скромную форму танца.

Аналогично изложена тема в менуэте симфонии № 23.

Пример 142. Симфония № 23/III: т. 1-7

Иногда дублировка гобоев представлена фрагментарно (в симфониях 11/III, 40/III, 35/III, 49/III, 54/III, 56/III и др.). Ее включение и выключение обычно маркирует какие-либо метрические стороны периода или большого предложения, в форме которых обычно написана 1-я часть песенной формы менуэта.

Нередко тема строится из двух четко разделенных по плотности частей. Таково, например, начало финального менуэта симфонии № 30, где первый четырехтакт поручен струнным с точной дублировкой валторн, а во втором четырех такте с точной дублировкой присоединяются гобои. Таким образом, вопросо-ответная структура предложений в периоде находит выражение в оркестровом письме при помощи контраста динамики, тесситур и инструментовки.

Пример 143. 30/III: т. 1-8 (Corni in C [basso])

Тот же принцип может иметь и иную реализацию. В менуэте симфонии № 21 четырехтакты по плотности выстроены в обратном порядке: первый – яркий, инструментован струнными с точной дублировкой гобоев (здесь без валторн, но струнные играют в октаву), второй – тихий – струнными с дублировкой валторн.

Пример 144. Симфония 21_{лп}: т. 1-8

В менуэтах симфоний более поздних хронологических групп масштабы части возрастают, а ее инструментовка становится более сложной. Нередко духовые отходят от функции непрременной дублировки (хотя она, безусловно, продолжает доминировать). Динамический план изложения тем становится разнообразнее, оркестровое письмо – более дробным, хотя от письма I частей и финалов симфоний аналогичного периода оно все же значительно отличается большей монолитностью²⁸⁶.

²⁸⁶ Середина менуэта может быть инструментована весьма разнообразно. В качестве наиболее общего положения заметим, что, как правило, динамически он контрастирует крайним частям трехчастной песни. Типичный (но, безусловно, не единственно возможный) тембровый план середин представляет последование субсекций с более плотной звучностью вначале (например, большое tutti или струнные с точной дублировкой гобоев) и более прозрачной в конце (струнные с валторнами, только струнные или скрипки). Примеры можно найти в менуэтах 25_{лп}, 11_{лп}, 22_{лп}, 21_{лп}, 55_{лп}, 56_{лп}, 57_{лп} и др.).

От масштаба и типа письма 1-й части может зависеть и степень развитости (не только в отношении формы, но и в отношении инструментовки) середины. Если крайние части выдержаны в близкой «старинной» манере с непрерывными точными дублировками, то и от середины следует ожидать чередование внутренне монолитно устроенных субсекций. Если же в изложение темы проникает дробность, то середина может ее продолжать. Заметим, что доминирует первый вариант.

Для середины могут быть характерны небольшие преддыкты (со свойственной им инструментовкой), реже – секвенции.

Инструментовка репризы относится к проблеме инструментовки параллельных мест, поэтому ее мы рассмотрим в соответствующем разделе.

Трио

Трио обычно написано в песенной форме – часто в двухчастной (в этом случае оно менее масштабно по отношению к крайним частям), но нередко и в трехчастной.

В отношении оркестровки для трио традиционно более прозрачное звучание, поэтому оно в противовес туттийным крайним частям менуэта обычно инструментовано для струнного состава либо состава, включающего различные сольные партии. Таков основной принцип, которым руководствовался композитор классической эпохи при написании трио симфонии. На практике при преобладании указанных типов все же были возможны и иные варианты.

Если систематизировать все трио в ранних симфониях Гайдна по принципу наличия или отсутствия в них солирующих партий, то картина представляется следующей.

Таблица 22. Инструментовка трио

<i>Трио без солирующих инструментов</i>	<i>Трио с солирующими инструментами</i>
1) только струнные 37/лп, 20/лп, 11/лп, 32/лп, 33/лп, 23/лп, 21/лп, 28/лп, 35/лп, 59/лп, 65/лп, 42/лп, 51/лп ¹ , 57/лп	5) струнные с солирующими инструментами 15/лп, 6/лп, 7/лп, 8/лп, 108/лп, 14/лп, 13/лп, 24/лп, 31/лп, 38/лп, 50/лп, 55/лп, 54/лп, 56/лп
	б) только духовые («гармоническая музыка») 72/лп
2) струнные с гобоями 36/лп	
3) струнные с валторнами 29/лп	
4) тутти со вспомогательными функциями духовых 26/лп, 48/лп, 43/лп, 46/лп	7) тутти, в котором духовые солируют 25/лп, 5/лп, 3/лп, 9/лп, 40/лп, 34/лп, 22/лп, 39/лп, 49/лп, 41/лп, 44/лп, 52/лп, 47/лп, 45/лп, 51/лп ² , 64/лп

Как видно из таблицы, наиболее распространенными являются три разновидности составов, которые принципиально отличаются от непрерывной монолитности большого тутти крайних частей менуэта. В качестве основного выделим состав для одних только струнных – наиболее типичный для трио раннеклассической симфонии. Остальные две разновидности – трио для струнных с различными солистами и трио для полного состава оркестра, в котором духовые, однако, выступают в роли солистов (дивертисментная черта, которая ясно проявится в инструментовке финалов) – представляют собой как бы более сложный вариант состава для одних только струнных.

Большое тутти и малое тутти с гобоями или валторнами, в которых ни один из инструментов не выделяется в качестве солиста, в трио встречается редко.

Насколько свободно трио в выборе состава инструментов (ни в одной другой части мы, пожалуй, не встретим такого разнообразия), настолько оно оказывается довольно строго закрепленным в отношении манеры изложения.

Для трио не характерна тембро-фактурная дробность (если это, конечно, не связано с каким-либо особым замыслом). Более того, если в песенной форме менуэта середина, как правило, все же темброво выделяется, то в песенной форме трио чаще всего какие-либо перемены в письме вообще отсутствуют (как в медленной части). В качестве образцов такого единообразия письма на протяжении всего трио можно привести примеры, написанные как в песенной двухчастной форме (в симфониях 59/ш, 51/ш¹, 29/ш, 24/ш и др.), так и в песенной трехчастной (28/ш, 55/ш, 38/ш, 54/ш и др.).

Несколько реже грани песенной формы все же находят отражение в инструментовке трио. В меньшей степени это затрагивает разновидность трио для струнных с облигатными партиями. Такие трио по манере письма ближе эпохе барокко, для которой традиционной была непрерывность облигатных партий. Переменность плотности между разделами песенной формы, как правило, относится к туттийным трио (седьмая графа в таблице 22). По всей видимости, наличие духовых не могло не использоваться композитором как дополнительный ресурс в создании тембровой рельефности формы.

К примеру, в трио менуэта симфонии № 5 крайние части трехчастной песни написаны для полного состава оркестра (струнные аккомпанируют поочередно солирующим парам духовых), а в середине участвуют только солирующие гобой и струнные. В трио менуэта из симфонии № 40 середина устроена подобно типичному тембровому плану крайних частей менуэта, построенному по принципу постепенного снижения оркестровой плотности: при туттийных 1-й части и репризы песенной трехчастной формы середина представлена последованием двух субсекций – в первой участвуют струнные с гобоями, во второй – более тихой – струнные с валторнами. Переменность состава внутри разделов песенной формы также можно обнаружить в трио менуэтов из симфоний 41/ш, 57/ш, 58/ш, 64/ш и др.

Заметим, что даже при наличии перемен между частями песенной формы, манера письма внутри них все же не меняется. Поэтому можно заключить, что в целом в трио менуэта композитор неуклонно придерживается изначально выбранного типа письма.

Такое положение вещей объясняется тем, что трио, прежде всего, должно быть интересно какой-либо заложенной в него идеей. Идея эта – всякий раз новая и неожиданная – может заключаться в самых разных областях музыкальной выразительности (в мелодике, ритме, фактуре, гармонии, динамике и т. д.). Трио может удивить своим мелодичным тематизмом, контрастным основной части менуэта, с

характерными для него четкой ритмикой, трезвучным и квартовым мелодическим оборотами, а может удивить и, напротив, отсутствием всякой мелодии (трио менуэта из симфонии № 29). В стремлении максимально отличаться от менуэта I трио может противопоставить ему контрастное ладовое решение (минор при общей мажорной тональности и наоборот), необычный ритмический замысел (синкопы) и т. д. Оркестровка также может оказаться одним из средств своеобразия. Но темброво-фактурный ритм сам по себе не обладает здесь первостепенной важностью при воплощении формы. Основная забота для композитора – изобретение яркой композиционной идеи. Яркая, неожиданная для слушателя идея требует не развития, но скорее развертывания. Перемены, которые неизбежны при динамичном, процессуальном развитии не позволили бы полностью проникнуться, насладиться той неожиданностью, которое приносит в классическую симфонию трио.

Приведем в пример некоторые из таких идей (причем большее внимание обратим на трио без солистов, так как явление соло в трио рассматривалось нами в гл. II). Заметим, что они напрямую могут не касаться вопроса инструментовки. Но зато они позволяют увидеть сущность трио, его особое лицо в масштабе как части, так и всего симфонического цикла, что, в свою очередь, позволяет понять и сложившуюся традицию его инструментовки.

Так, ритмическая идея синкопирования лежит в основе трио менуэтов из симфоний № 11 и № 33. Заметим, что в обоих случаях (трио 11/III – трехчастная песня, трио 33/III – двухчастная) от начала до конца раздела оркестровая фактура выдерживается без изменений.

Пример 145. Симфония 11/III: т. 37-44

Пример 146. Симфония 33^ш: т. 27-36

Полифоническая идея служит основой трио менуэтов из симфоний № 23 (трехголосный канон) и № 47 (использование ракохода; заметим, как и в крайних частях этого менуэта; техника здесь не полифоническая, но идея восходит в контрапунктическим приемам).

На основе совершенно необычного замысла строится трио менуэта из симфонии № 29. Его музыкальная ткань оказывается лишенной собственно ведущей мелодической линии, в этом-то и состоит интонационное событие: мелодия пропала. Валторнам поручена обычная вспомогательная функция «лежачей» педали, струнные играют типичное для трио в характере лендлера сопровождение (ср., например, с трио 34^ш, 32^ш, 9^ш). Но этот лендлер оказывается лишенным главного: мелодии. Создается даже ощущение, что мелодия эта должна была быть порученной отсутствующей в составе трио паре гобоев, но они словно воды в рот набрали. Первые скрипки пытаются исправить положение с т. 46, но им это явно не удастся. Это одна из гениальных гайдновских фактурных шуток.

Пример 147. Симфония 29^ш, трио: т. 41-50

Особый случай представляет собой трио менуэта из симфонии № 50. Оно выделяется среди всех прочих необычным тональным строением и формой (!). Начинается это трио

вполне обычно: звучность большого тутти менуэта сменяется струнными, тонально оно даже не контрастирует крайним частям (при основной до-мажорной тональности менуэта начальные ходы по звукам до-мажорного трезвучия воспринимаются как продолжение пребывания в той же тональности и теме). Однако после первых нескольких тактов начинаются неожиданности. Выясняется, что начальная до-мажорная секция струнных была лишь вступлением к основной фа-мажорной теме трио, порученной скрипкам с точной дублировкой I гобоя в верхнюю октаву.

Пример 148. Симфония № 50/III, трио: т. 57-65

Описанное неожиданное тонально-тематическое событие подчеркнуто (а может быть, спровоцировано?..) вступлением духового инструмента: пришел гобой, и все струнные ринулись за ним в фа мажор.

Тема излагается в форме периода с выписанным (что тоже не характерно для трио) повторением. Однако самое удивительное слушателя ждет после окончания периода. Тональное развитие становится неустойчивым. В итоге все трио заканчивается и не в фа мажоре, и не в до мажоре, но на доминанте ля минора. Во всем виноват гобой! Он перестал играть *colla parte* со струнными, повел самостоятельную партию с сольными мотивами и в результате «завел» струнные «куда-то не туда». Гобой явно навеселе, об этом свидетельствует и то, что он никак не может попасть в консонанс со скрипками (в примере выделен рамкой).

Пример 149. Симфония № 50/III, трио: т. 94-102

Струнные просто не знают, что с ним делать: по всему слышно, что готовится a-moll, а ведь через какой-то миг надлежит повторять первый менуэт da capo в C-dur! Поэтому они замолкают и ждут, пока гобой тоже успокоится. Так трио заканчивается репликой солиста – случай совершенно неслыханный!

Таким образом, данное трио оказывается разомкнутым и тонально, и в отношении формы (по крайней мере, песенная двухчастная выглядит совершенно необычно: вторая часть превращена в ход). Этот случай является исключительным среди всех симфонических менуэтов Гайдна; видимо, он принадлежит тому же ряду музыкальных шуток, что и «Деверенский секстет» Моцарта.

В заключение хочется отметить еще одну характерную черту трио. Оно представляет собой наиболее «консервативный» (в смысле: устойчиво сохраняемый, не эволюционирующий по своим принципам) раздел сонатно-симфонического цикла Гайдна. Если в манере инструментовке первых Allegri, медленных частей и, как будет показано в дальнейшем, финалов можно увидеть постепенное изменение отношения композитора к выбору инструментальных средств и к методу их использования, то для трио характерна стабильность и в выборе оркестрового состава, и в манере письма.

5. Оркестровка финала

Финал в сонатно-симфоническом цикле Гайдна, как правило, воплощает жанрово-игровое начало. Характер близкий к песенно-танцевальному роду музыки обуславливает не только тематизм, но и манеру изложения, и форму.

Оркестровка финала находится в тесной связи с формой, в которой он написан.

В ранних симфониях Гайдна выделяются пять возможных форм финала:

- составная песенная форма (18/III, 30/III)
- рондо разного типа (2/III, 20/IV, 15/IV, 34/IV, 42/IV, 51/IV, 64/IV, 55/IV)
- сонатная форма (1/III, 37/IV, 4/III, 27/III, 10/III, 17/III, 19/III, 107/IIIк, 25/III, 11/IV, 5/IV, 32/IV, 6/IV, 7/IV, 8/IV, 36/IV, 33/IV, 108/IV, 14/IV, 12/III, 16/III, 13/IV, 23/IV, 22/IV, 21/IV, 24/IV, 39/IV, 29/IV, 28/IV, 38/IV, 58/IV, 35/IV, 59/IV, 49/IV, 41/IV, 65/IV, 48/IV, 44/IV, 43/IVк, 52/IV, 47/IV, 45/IV, 46/IV, 50/IV, 54/IV, 56/IV, 57/IV)
- вариации (72/IV, 31/IV)
- fuga (3/IV, 40/IV)

Финалы в составной песенной форме в отношении инструментовки сходны с менуэтами. Поэтому, не останавливаясь на них, мы сразу перейдем к рассмотрению других типов.

Финалы в формах рондо

Форма рондо в финалах ранних симфоний представляет собой некоторую проблему, которая хотя напрямую и не связана с инструментовкой, все же требует особого внимания, так как является необходимой для выявления закономерностей тембро-фактурной артикуляции формы. Поэтому мы коротко на ней остановимся.

Данная проблема состоит в том, что классификация форм рондо по А. Б. Марксу, представляющая собой теоретическое обобщение более поздних образцов, не вполне подходит к рассматриваемым раннеклассическим симфониям.

Особенность некоторых гайдновских финалов состоит в преобладании в них составного характера формы, что, как известно, рондо не свойственно. Однако если говорить о форме добетховенского времени, то такая трактовка возможна. На существование подобного явления обращают внимание и исследователи. Так, о составном рондо (в дальнейшем мы так будем называть данный тип формы, чтобы отличать его от марксовских типов) пишет Т. С. Кюрегян: «Рондо без ходов [...] вообще или с минимальными связками между побочными темами и главной вплотную приближаются к составным формам и прежде всего – к сложной трехчастной с двумя трио, разделенными

репризой главной темы. Провести границу между этими формами подчас очень трудно. И выбор того или иного определения обуславливается местом применения формы, типичной для той или иной формы жанром. Например, в менуэте или скерцо сонатно-симфонического цикла [...] эту форму естественно трактовать как сложную трехчастную с двумя трио [...], а в финале – скорее как рондо [...]. Надо, однако, отдавать себе отчет в особом, составном характере такого рондо, в большой дистанции, отделяющей его от истинно «рондовой» формы, где темы переходят одна в другую. А не просто сопоставляются»²⁸⁷.

К составному типу рондо можно отнести финалы следующих симфоний: 2_{III}, 20_{IV}, 15_{IV}, 34_{IV}. Составному рондо свойствен и особый характер инструментовки, в котором тембро-фактурные смены совпадают с гранями в форме, внутри же разделов выдерживается один тип письма. В этом отношении инструментовка финалов-рондо ближе барочной оркестровой манере с ее длительностью и непрерывностью использования от начала до конца разделов избранного состава.

Первые четыре из перечисленных выше финалов представляют собой рондо без ходов или с небольшими связками, состоящими из трех или пяти разделов. Во всех Гайдн строго придерживается принципа перемены состава в соседних разделах (более плотный в рефренах и прозрачный в эпизодах) и сохранения монолитности типа письма внутри.

Приведем в виде таблицы тембровый план одной из них.

Таблица 23. Симфония 2_{III}:

	рефрен	1-й эпизод	связка	рефрен	связка	2-й эпизод	связка	Рефрен
	т. 1-56	т. 57-88	т.89-91	т.92-127	т.127-129	т.130-169	т.170-173	т. 174-231
	C-dur	c-moll	→	C-dur	→	F-dur	→	C-dur
Oboi								
Corni								
Archi								
	бол. Тутти	мал. тутти	мал. тутти	бол. тутти	мал. тутти	мал. тутти + валт.	мал. тутти	бол. тутти

²⁸⁷ Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. М.: Композитор, 2003. С. 78.

Несколько иная картина предстает в более поздних симфониях – 42_{IV}, 51_{IV}, 64_{IV}, 55_{IV} (в последних двух – особенно). В них, в первую очередь следует отметить более затейливую организацию формы, что находит непосредственное выражение в оркестровке.

В финалах симфоний № 42 и № 55 составной характер по-прежнему является основополагающим – поэтому и основной принцип оркестровки – следование за разделами формы.

Финал симфонии № 42 внешне близок более ранним рондо (например, финал симфонии № 2). Он представляет собой регулярное пятичастное рондо со следующим распределением составов:

Таблица 24. Симфония 42_{IV}

Рефрен	1 эпизод	Рефрен	2 эпизод → ход	Рефрен	кода
ре мажор	ре мажор	ре мажор	<i>ре минор</i>	ре мажор	ре мажор
<i>струнные</i>	духовые	<i>струнные</i>	<i>контрастные сопоставления струнных, большого тутти и др.</i>	<i>большое тутти</i>	кода
песенная двухчастная	песенная двухчастная	песенная двухчастная	<i>песенная трехчастная, реприза которой переходит в ход</i>	песенная двухчастная	струнные – большое тутти

Обозначим отличия от составного рондо более ранних симфоний:

1. необычно уже само начало: рефрен поручен не большому тутти, а струнным (обычно поручение темы струнным характерно для вариаций и это, заметим, найдет свой отзвук в дальнейшем развитии части);

2. игровое дивертисментное начало проявляется в инструментовке 1-го эпизода: он написан для ансамбля духовых²⁸⁸ («гармоническая музыка»);

3. рефрен возвращается в фактурно варьированном виде (инструментовка не меняется, но вариационное начало уже заявляет о себе);

4. 2-й эпизод – минорный – контрастен по отношению и к рефрену, и к 1-му эпизоду; его оркестровка более дробная, подчеркивающая различные мотивы;

²⁸⁸ Дивертисментное начало проявляет себя в значительной роли солирующих духовых в финалах симфоний. Особенно значительную роль духовых можно выделить в финалах симфонии № 22, 59, 65. Финал симфонии № 59 даже демонстрирует, что главная тема целиком может излагаться только у духовых.

5. реприза песенной трехчастной формы 2-го эпизода переходит в ход, интонационная дробность сказывается и на дробности оркестровой ткани;

6. заключительное проведение рефрена представлено в звучности большого тутти, что можно рассмотреть и как еще одну вариацию (именно для заключительных вариаций в финалах туттийная звучность характерна), и как итог хода.

Итак, основными отличиями являются переоркестровка рефрена, использование в одном из эпизодов «гармонической музыки», тембро-фактурная подвижность ткани в некоторых разделах. Все указанные отличия обусловлены формой и характером части. Начало, порученное струнным и переоркестровка рефрена напрямую связана с влиянием идеи вариационности (вариации являются формой второго плана), усиление дивертисментного начала сказалось на краткости разделов, а также на возможности использовать звучание одних только духовых, наличие хода привело к нарушению единообразия манеры письма внутри разделов²⁸⁹.

Среди всех финальных рондо наиболее сложно устроена оркестровка в симфониях № 64 и 55, так как их форма отходит от составного принципа. В них характерное для ранних рондо следование ясно отчлененных разделов, написанных в песенных формах (в некоторых случаях с повторением частей), заявленное с начала части, нарушается переходом к неустойчивому изложению (иногда внутри проведения рефрена, как, например, в финале симфонии № 55) и обратному возвращению к песенным формам в конце. Поэтому в данных финалах сочетаются принципы, характерные для оркестровки форм как составных (монолитных по манере письма), так и процессуальных по своей природе (которым прежде всего свойственно развитие через дробление). Более того, на протяжении одной части можно встретить как «старинные» манеры письма, так и характерные для собственно классического стиля (к примеру, при изложении темы рефрена финала симфонии № 64 используется двухголосие струнных, а при изложении темы минорного эпизода – большое тутти с педалью духовых).

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что разные манеры в творчестве Гайдна нельзя рассматривать в качестве критериев эволюции его стиля, так как они могут соседствовать друг с другом в одной части. Каждая такая манера, по всей видимости, была важна для Гайдна своими особыми, только ей присущими выразительными качествами.

²⁸⁹ Влияние вариационности, жанра дивертисмента проявляются и в финале симфонии № 51: здесь уже каждому новому проведению рефрена свойственна своя инструментовка, а в одном из них использован состав для одних только духовых. Однако неустойчивый ход в данном финале отсутствует, поэтому манера письма, несмотря на различия и даже контрасты между разделами, внутри таковых выдерживается цельно.

Финалы в сонатных формах

Особенности тематического содержания, строения и, соответственно, инструментовки сонатной формы в финале связаны со специфической функцией заключительной части цикла, которая концентрирует в себе танцевально-игровое начало.

Сохраняя общую сонатную конструкцию, финал основывается на подчеркнуто жанровом тематизме, сочиненном в духе народных танцевальных мелодий. В этом сонатные формы финалов сходны с рондо, что находит непосредственное отражение в форме тем, и, прежде всего, в форме главной темы. Тема главной партии финалов ранних симфоний Гайдна нередко в метрическом и структурном отношении ориентируется на наиболее ясную форму периода (как правило, квадратного, без метрических осложнений).

Связь с рондо финальных сонатных форм также может проявляться в небольших несложных разработках, подобных ходу. В целом можно говорить о том, что акцент, в первую очередь, стоит не на разработке тем, а на их изложении.

Общее с рондо (тематизм, характер изложения), с одной стороны, обуславливает инструментовку финальных сонатных форм, идущей опять-таки от барочной моноаффектной монолитной манеры оркестрового письма (с более редкими тембро-фактурными сменами). С другой стороны, дивертисментное начало делает инструментовку более свободной. Именно дивертисментное, игровое начало «оправдывает» некоторые невозможные в сонатной форме первого Allegro оркестровые приемы (например, начало части с соло валторны в финале симфонии № 59). Заметим, что у Гайдна иногда развлекательное начало оказывается ведущим и в I части (хотя, безусловно, реже и, возможно, не столь открыто), ведь к симфонии в целом относились как к жанру предназначенному, главным образом, для развлечения и услаждения слуха.

В целом, темброво-фактурный план сонатных форм в финале совпадает с таковым в первом Allegro, но в некоторых случаях особенности, присущие ряду финалов, могут влиять на изменение этого плана. Кроме того, разнится картина оркестровки финалов самых ранних симфоний и симфоний, написанных позднее. Первые сонатные формы финалов по принципам письма ближе рондо составного характера, более поздние скорее приближаются к закономерностям письма собственно сонаты с характерной для нее дробностью тембро-фактурного ритма. Невозможно точно обозначить границу этого перехода, так как оба типа можно найти уже в I хронологической группе. Но все же, если в морциновский период (I.1, I.2 и I.3) преобладает менее дробный тип письма, то с началом

службы Гайдна у князя Эстергази (I.4) на первый план все чаще выходит подвижность в фактуре и оркестровке.

Отличается и масштаб финалов, хотя здесь границу между совсем маленькими и более масштабными следует переместить на более позднее время. Маленькие финалы с подчас весьма краткими разделами сонатной формы, как правило, свойственны симфониям I и II хронологических групп (до 1763 года). В дальнейшем масштаб части постепенно стал возрастать.

В связи с тем, что сонатная форма в финалах I хронологической группы меньше по масштабу сонатных форм в первых частях, оркестровый план может включать меньшее число градаций (к примеру, в экспозиции может отсутствовать комплекс *piano* и следующий за ним заключительный комплекс, и вся экспозиция и, соответственно, реприза окажутся выдержанными в звучности, близкой большому *tutti*). Такая монолитность и яркость разделов вполне уместна для завершения всего сонатно-симфонического цикла.

Часто самым ранним финалам свойственны и маленькие масштабы разработок с преобладанием в них звучности, контрастной крайним разделам сонатной формы (варианты малого *tutti*). Разработка выделяется темброво и образует «остров» тихого звучания посреди *tutti* экспозиции и репризы.

На некоторых примерах проиллюстрируем сказанное.

В финале симфонии № 27 вся разработка поручена только струнным, тогда как основной звучностью экспозиции и репризы является *tutti* (комплекс *piano* отсутствует, но необходимо отметить использование состава одних только струнных в контрастном сопоставлении при изложении главной партии). Вся часть, таким образом, в крупном плане образует арку в отношении плотности оркестрового состава:

экспозиция – *tutti*

разработка – струнные

реприза – *tutti*

Сходными чертами можно найти в финалах симфоний № 4 и № 10.

Экспозиция обеих реализует следующий тембровый план

- главный тематический комплекс – большое *tutti*
- тематическое развитие и ходообразный комплекс – малое *tutti* (4^{лп}: струнные с валторнами, 10^{лп} – струнные)
- утверждающий комплекс – большое *tutti*
- комплекс *piano* – сопоставление большого *tutti* и струнных с валторнами
- заключительный комплекс – большое *tutti*

Заметим, что тембровому плану данных экспозиций в качестве прообраза послужил обычный план сонатных форм I частей. Но область тихого звучания (побочная тема) здесь компенсируется контрастным темброво-фактурным сопоставлением в ходе к заключительной.

В обоих финалах разработка темброво ясно отчленяется от экспозиции и репризы.

Разработка финала симфонии № 4 по сути представляет собой состоящий из двух секций предьют к репризе (1 - большое тутти, 2 - тутти с валторнами), а в репризе сокращается связующая партия и, таким образом, звучит практически сплошное большое тутти, убедительно завершая симфонию. Секции разработки финала симфонии № 10 располагаются по принципу диминуэндо: большое тутти, струнные с валторнами, струнные. Реприза точно повторяет экспозицию.

Также в финалах симфоний № 4 и № 10 можно отметить «менуэтную» инструментовку главных тем – большое тутти с точной дублировкой гобоев и акцентами валторн (в начале финала симфонии № 4 дано указание *Tempo di Menuetto*). Такая инструментовка весьма характерна для главных тем финалов I хронологической группы, что сближает ее с типами письма финальных рондо.

Однако уже начиная с симфоний той же I хронологической группы, происходит все большее разделение между финалами рондо и сонатными финалами. В заключительные части все чаще проникает дробность тембро-фактурного ритма, воплощающая игровое, юмористическое начало гайдновских финалов.

Наглядно это можно увидеть на примере главных тем, которые все реже предстают выдержанными в единообразном типе письма. Как правило, главные темы финалов строятся на основе динамически контрастного сопоставления оркестровых звучностей. Причем, если в I частях сопоставление основывалось на контрасте большого и малого тутти, то здесь часто контраст усилен тем, что сталкиваются большое тутти и звучание одних только скрипок. Таковы, например, главные темы финалов симфоний № 33, 14, 35, 47, 56, 57 (в последнем случае сопоставляется звучание только I скрипок и большого тутти).

Дробность, частота тембро-фактурных смен, неожиданные перемены плотности при очень быстром темпе постепенно становятся «законом» для гайдновских финалов. Проникая во все разделы сонатной формы, они нередко оказываются причиной различных «нарушений» каких-либо уже сложившихся канонов инструментовки сонатной формы.

Остановимся подробнее на некоторых подобных «нарушениях», свойственных именно гайдновским ранним партитурам и придающих им особенное очарование.

Своеобразием воплощения сонатной формы отличается финал симфонии № 107. Данная часть в целом представляет своеобразное *perpetuum mobile*, в котором идея непрерывного чрезвычайно быстрого движения сказывается на характере формы и инструментовки. В финале оказывается трудным выявить границы между комплексами

экспозиции и репризы. Именно инструментовка (при интонационной нейтральности тематизма) иногда служит «путеводной звездой» в выделении тех или иных разделов сонатной формы. Здесь же все (и форма, и инструментовка) оказывается подчинено идее движения. Выдержанные в одной звучности секции нарушили бы устремленность и динамизм, так как они по своему характеру статичны. Примечательно, что в данной сонатной форме даже отсутствует обычно характерная для всех сонатных форм предыктовая к репризе зона: ничем не подготовленная реприза по логике контрастного сопоставления буквально вторгается в начатое в разработке секвенционное движение и прерывает его, увлекая за собой внимание слушателя.

Пример 150. Симфония 107_{III}: т. 40-44

The musical score for Example 150, Symphony 107 III, measures 40-44, is presented in a standard orchestral format. It consists of six staves: 2 Ob., 2 Cor. in B [alto], V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The key signature is B-flat major and the time signature is 6/8. The woodwinds (Ob. and Cor.) and strings (V-no I, V-no II, V-la, and Basso) play a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamics are marked with 'f' (forte) and 'p' (piano). The score shows a transition from a quiet section to a more dynamic one, with a prominent 'f' marking at the beginning of the rephrase.

Единственным моментом некоторой остановки в движении и затихания звучности оказывается тот раздел сонатной формы, для которого снижение уровня динамики обычно как храз не характерно. Речь идет о заключительном комплексе. Действительно, экспозиция этой части завершается в динамике *piano*. В репризе заключительный раздел также звучит *piano*. Но Гайдн все же не допускает тихого завершения для такой динамичной части. И после повторения «второго колена» сонатной формы (т. е. разработки с репризой) следует яркая динамичная кода.

Другим исключением является финал симфонии № 23. Динамичная, яркая, почти целиком основанная на контрастных сопоставлениях туттийных аккордов и игры струнной группы, вся часть воспринимается как типичный гайдновский финал. Но в конце экспозиции, где, казалось бы, уже не стоит ждать сюрпризов (ведь за редчайшими исключениями экспозиция, как потом и реприза, должны заканчиваться большим *tutti*), неожиданно заключительной секцией оказывается струнное *tutti piano*. Это уже само по себе удивительно, но заметим, что тихое окончание экспозиции финала уже встречались и в других симфониях, написанных ранее – 107_{III}, 33_{IV}). Однако в финале симфонии № 23

тихим оказывается и завершение репризы – то есть вся симфония оканчивается на piano(!) (струнные играют будто бы постепенно «замирающие» аккорды, переходя с игры смычком на *pizzicato*), а это уже чрезвычайно редкий случай²⁹⁰.

Пример 151. Симфония 23_{дв}: т. 88-96

The musical score for Example 151 consists of four staves: V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The time signature is 8/8. The key signature has one sharp (F#). The score is marked with *pp* (pianissimo) and *pizz.* (pizzicato). The first six measures show a rhythmic pattern of eighth notes, followed by a final measure with a *pizz.* marking.

В финале симфонии № 16 необычным является начало репризы. Данная часть отличается небольшими масштабами. И, как это бывает характерно для небольших финалов, тембровый план экспозиции (а потом и репризы) практически целиком представлен звучностью большого тутти. Вторая же секция разработки также написана в звучности большого тутти. Начало репризы – самый тихий фрагмент части. Реприза начинается одноголосной линией, распределенной между I и II скрипками. После трех тактов игры скрипок снова возвращается большое тутти.

Пример 152. Симфония 16_{шт}: т. 50-55

The musical score for Example 152 consists of six staves: 2 Ob., 2 Cor. in B [alto], V-no I, V-no II, V-la, and Basso. The time signature is 8/8. The key signature has two flats (Bb, Eb). The score is marked with *p* (piano) and *f* (forte). The first three measures are marked *p*, and the last three measures are marked *f*. The woodwinds and strings play in a rhythmic pattern of eighth notes.

²⁹⁰ Тихим звучанием также завершаются еще две ранние симфонии Гайдна. Одна из них – всем известная «Прощальная» симфония, где тихое завершение обусловлено программным замыслом и, кроме того, в «Прощальной» заключительной частью фактически оказывается часть медленная, для которой тихое завершение вполне закономерно.

На piano также завершается менуэт симфонии № 26 «Lamentatione», выполняющий роль финала в данном трехчастном цикле. Впрочем, существует гипотеза, что симфония изначально была написана как двухчастный цикл (предположение сделано на основании сохранившихся копий, а также на том факте, что I и II части включают цитирование грегорианского распева, а III часть – нет), и его менуэт был сочинен отдельно (Friesenhagen A., Heitmann C. Vorwort. Kritischer Bericht // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 5a: Sinfonien um 1766-1769. Partitur. München: G. Henle Verlag, 2008).

Тихая звучность начала репризы воспринимается как чрезвычайный контраст не только благодаря туттийному обрамлению, но и благодаря преобладанию туттийной звучности всей части.

Особую категорию составляют финалы минорных симфоний. Так как минорные симфонии относятся к более поздним хронологическим группам, то для них свойственны более зрелые типы письма, например, такие как большое тутти с педалями духовых. Минорным финалам, в отличие от мажорных, не свойственна тембро-фактурная дробность. Серьезность содержания распространяется и на оркестровый план сонатной формы.

В целом, оркестровое письмо в сонатных финалах у раннего Гайдна весьма разнообразно. Оно может различаться в зависимости от масштаба, характера движения, тональности и множества других факторов. Если сравнивать сонатную форму финалов с первым Allegro, то нельзя не отметить, что в финалах ее инструментальное воплощение представлено большим разнообразием вариантов.

Финалы-вариации

Среди гайдновских финалов ранних симфоний встречаются всего два написанных в форме вариаций – в симфониях № 72 и 31. Оба они являются частью особенных симфоний – с концертирующими инструментами, которые были подробно рассмотрены нами во II главе. Классические фигурационные вариации по своей природе представляют собой составную форму. Отсюда и свойственная составным формам манера письма, строго выдерживающаяся внутри раздела и изменяющаяся с началом новой структурной части составной формы. В финальных вариациях оркестровка оказывается к тому же и важнейшим инструментом собственно варьирования, так как в каждой вариации оказывается представленным новый по тембру вариант темы. Этим финальные вариации отличаются от таковых в медленных частях.

Финалы-фуги

Финалы двух ранних гайдновских симфоний написаны в форме фуги – симфонии № 3 и № 40.

Безусловно, структура фуг Гайдна отлична от своих барочных прообразов прежде всего тем, что она ориентирована на сонатное мышление. Для нас же примечательно то, что связь фуги с сонатной формой влияет и на характер ее инструментовки. Тембровый

план инструментовки фуги оказывается во многом сходным с тембровым планом сонаты. Чтобы подтвердить сказанное, обратимся к финалу симфонии № 3.

Финал представляет собой синтез фуги и сонатной формы. Влияние сонатности здесь настолько сильно, что В. Протопопов в очерке, посвященном полифонии Гайдна, определяет форму данного финала как сонатную, главная партия которой изложена в виде фугато, а побочная строится на интонациях главной²⁹¹. В немецком музыкознании принято относить данный финал к форме фуги²⁹². Симфония № 3 вообще выделяется среди всех симфоний Гайдна ярким проявлением в ней полифонического начала. Помимо финальной фуги оно находит выражение и в других частях цикла. К примеру, главная тема I части представляет собой типичную четырехзвучковую формулу темы фуги, и ее многократные проведения в разработке в разных тональностях воспринимаются как фугированные проведения. Крайние части Менуэта написаны как двухголосный канон в октаву. Также отметим, что тема финальной фуги с одной стороны восходит к григорианской традиции²⁹³, с другой – предвосхищает «Юпитер» Моцарта.

Главная партия финала симфонии № 3 представляет собой фугированную экспозицию. Тема – как и у Моцарта подобные «*cantus firmus*» четыре целые ноты – тема излагается одновременно с противосложением, а ответ дается как перестановка тех же голосов без контрапунктических дополнений. Каждое новое проведение темы совпадает с включением новой партии, причем иногда при вступлении нового голоса выключается один из звучавших ранее. Это позволяет фугированной ткани оставаться легкой и прозрачной. Итак, порядок проведений тем в главной партии следующий:

1 проведение – V-no I

2 проведение – V-no II

3 проведение – V-la

4 проведение – Bassi

5 проведение – Cor.

6 проведение – Ob.

Несмотря на то, что задействованными оказались все партии оркестра, большое тутти не сложилось, так как при включении одних голосов выключались другие.

²⁹¹ Протопопов В. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века / История полифонии. В 7 вып. Вып. 3. М.: Музыка, 1985. С. 325.

²⁹² Gerlach S. Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie // Haydn-Studien, Bd. VII, Hefte 1/2. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1996. S. 115.

²⁹³ Дубравская Т. Полифония: Учебник для высшей школы. М.: Академический проект; Альма Матер, 2008. С.157.

Пример 153. Симфония 3_{ЛВ}: т. 1-24

Первое появление в части большого тугги знаменует начало нового раздела – хода, который представляет собой секвенцию, построенную на двух новых мотивах. Один из них будет играть важную роль в дальнейшем контрапунктическом развитии.

Ход написан как большое тугги из двух ритмических слоев.

1 слой – I скрипки с редуцированной дублировкой гобоев

2 слой – остальные струнные и валторны (октавные и терцовые дублировки)

Мотив второго слоя (будем называть его вторым мотивом) сразу же разрабатывается, в т. 31-32 – одновременно в основном виде и в обращении.

Пример 154. Симфония 3_{ЛВ}: т. 27-33

В побочном разделе объединяются основная тема фуги и второй мотив из хода (также в основном виде и в обращении). Обратим внимание, что этот раздел поручен только струнным, как это характерно для побочного раздела сонатных форм (комплекс piano).

Пример 155. Симфония № 3_{IV}: т. 39-50

В разработке происходит усложнение контрапунктической работы, появляется обилие стретт, так что можно выделить несколько разных по инструментовке секций.

1 секция (т. 51-63) написана как большое тутти с включением/выключением разных партий. Основой секции служит объединение главной темы со вторым мотивом хода, а также стреттные проведения и одного, и второго.

Пример 156. Симфония 3_{IV}: т. 51-63

Во 2 секции (т. 64-71) звучность меняется. Основанная на материале секвенции связующей партии она поручается струнным с гобоями. Отметим перераспределение партий по сравнению со связующей (разделение гобоев на два разных фактурных слоя, редукция у низких струнных).

Пример 157. Симфония 3_{IV}: т. 64-71

The musical score for Example 157 (measures 64-71) features five staves. The top staff is for 2 Ob. (Two Oboes), showing a sequence of chords. The second and third staves are for V-no I and V-no II (Violins I and II), playing a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is for V-la (Viola), and the fifth staff is for Basso (Cello/Double Bass), both playing a similar rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

В 3-й секции (т. 72-80) звучность сохраняется (струнные с гобоями), но меняется материал – главная тема (в басах) объединяется со вторым мотивом хода.

4 секция (т. 81-91) – снова секвенция на основе материала хода – большое тутти с новым вариантом перераспределения партий и голосов секвенции.

Пример 158. Симфония 3_{IV}: т. 81-88

The musical score for Example 158 (measures 81-88) features six staves. The top staff is for 2 Ob. (Two Oboes), showing a sequence of chords. The second staff is for 2 Cor. in G (Two Cor Anglais), playing a sequence of chords. The third and fourth staves are for V-no I and V-no II (Violins I and II), playing a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for V-la (Viola), and the sixth staff is for Basso (Cello/Double Bass), both playing a similar rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Таким образом, разработка включает четыре секции – две для большого тутти и две для малого с гобоями.

Реприза (ей предшествовал краткий доминантовый предыкт в звучности малого тутти с валторнами) представляет собой четырехголосную стретту, порученную струнным с дублировкой двух первых партий гобоями.

Пример 159. Симфония 3_{IV}: т. 91-97

По сравнению с экспозицией в репризе можно отметить сокращение хода (от которого осталось только туттийное завершение – граница между главной и побочной), сохранение оркестровки побочной темы (струнные).

Кроме того, после побочной темы появляется новый раздел на доминантовом органном пункте (большое тутти с выдержанными гармоническими звуками у духовых – тип письма, оказавшийся возможным только в таком гомофонном разделе), который готовит собственно яркую заключительную секцию с моторной унисонной линией и заключительными туттийными аккордами.

Таким образом, обладая сонатными чертами, финал симфонии № 3 и в отношении тембрового плана основывается на принципах сонатной формы с контрастированием главной (малое тутти) и связующей (большое тутти), с понижением плотности в побочной и разработкой, включающей несколько определенным образом инструментованных разделов и небольшой предыкт у струнных с валторнами.

В финале симфонии № 40 сонатные принципы выражены несколько меньше (Протопопов относит данный финал к полной форме фуги²⁹⁴), что сказывается и на большем отходе от тембрового плана сонатной формы. Однако, все же множество общих черт сохраняется (малое тутти в «главной партии» и большое в «связующей», различные составы в «разработке», доминантовый предыкт перед унисонной туттийной «кодой»).

В оркестровке финалов фуг находят отражение две главные особенности отношения Гайдна к полифонии. Во-первых, типичным качеством гайдновской полифонии является

²⁹⁴ Протопопов В. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века / История полифонии. В 7 вып. Вып. 3. М.: Музыка, 1985. С. 325.

ее гомофонно-гармоническая подоснова. Во-вторых, полифония, видимо, важна для композитора тем, что она позволяет выразить столь интересующую венских классиков категорию игры. Полифония служит увлекательным приемом, позволяющим комбинировать, выводить различные сочетания из одного и того же материала. Два обозначенных аспекта сказываются и на инструментовке. Так, ориентация на гомофонно-гармонические формы (в частности, на сонатную) определяет и тембровый рельеф части, написанной в полифонической форме. Идея комбинирования воплощается в различных перестановках голосов ткани и перераспределения их по разным партиям.

Завершая раздел о характере инструментовки в финалах цикла, еще раз подчеркнем ее зависимость от формы, в которой написан финал. При составном характере формы оркестровое письмо более однородно, тембровые смены четко соотносятся с гранями разделов. В финалах с формой процессуального типа манера инструментовки меняется на более дробную, оркестровая ткань подвергается непременным внутренним изменениям. Дивертисментное начало делает возможным в инструментовке использование в финалах необычных соло, а также создание весьма дробного темброво-фактурного профиля.

6. Оркестровка «параллельных мест»

Отдельный важный вопрос составляет то, каким образом композитор решает проблему оркестровки «параллельных мест» – сохраняет ли инструментовку при повторении тематического материала или изменяет, *что* служит основанием выбора и в том, и в другом случае. К тому же на примере по-разному инструментованного, но одинакового в своей основе материала можно значительно более точно проследить ход мысли композитора.

В качестве параллельных мест мы будем рассматривать прежде всего *репризы* форм всех частей цикла – сонатной формы, повторенных проведений тем в рондо, песенных форм в менуэте и т. д. Кроме того, к области «параллельных мест» также относятся относительно цельные проведения тем экспозиции в сонатной разработке.

Для раннеклассической эпохи наиболее характерным решением инструментовки параллельных мест является следование принципу повторения материала с сохранением его инструментального оформления. Весьма характерен он и для ранних симфоний Гайдна.

В гайдновских репризах сонатных форм, рондо или менуэтов мы нередко встретим повторение тем с сохранением инструментровки экспозиции.

Приведем несколько примеров такого подхода к оформлению параллельных мест из разных по форме частей цикла.

- начальное Allegro: 27_I, 10_I, 20_I, 108_I, 16_I, 22_{II}
- финал в сонатной форме: 27_{III}, 10_{III}, 17_{III}, 36_{IV}
- финал в форме составного рондо: 2_{III}
- менуэт: 20_{III}, 39_{III}, 29_{III}, 58_{III}

Заметим, что в репризах структурные изменения обычно касаются области хода и не касаются самих тем (кроме их тональности), так что сохранение их инструментровки оказывается вполне возможным и, более того, естественным.

Отсутствие изменений инструментровки реже, чем в репризах, но все же характерно и для случаев проведения тем экспозиции в разработочных разделах. Показательным в этом смысле может быть частое у раннего Гайдна проведение главной темы в одной из первых секций разработки в ее практически первоначальном звучании – в основной тональности и с сохранением инструментровки (симфонии 10_I, 11_{II}, 36_I, 18_{II} и др.).

Однако не столь редким для оркестрового письма Гайдна оказывается и создание новых вариантов инструментровки при повторном проведении тем, причем это касается как репризных, так и разработочных разделов. Явление переинструментровки в менее свойственно самым ранним симфониям, но постепенно начинает стабильно встречаться в гайдновских партитурах.

Новые варианты оркестровки тем в репризе

Изменения оркестровки в репризах могут касаться и всех тем в сонатной форме, и репризы песенной формы крайних частей менуэта, и репризных возвращений основной темы в рондо. Кроме того, можно выделить и наиболее характерные изменения, которые неоднократно повторяются в различных партитурах.

Реприза сонатной формы. Реже всего в новом инструментальном варианте в репризе оказывается проведенной главная тема сонатной формы. Среди наиболее ярких случаев приведем уже упоминавшееся ранее обновление инструментровки в репризе II части симфонии № 5 (пример 92а и 92б), где начальные акценты у валторн в экспозиции сменяются «лежащей» педалью в репризе, причем к ним присоединяются молчавшие при

первом проведении темы гобои. Мы уже говорили о близости функций педали-акцента и педали-выдержанного звука. Безусловно, технически заменить такую «пунктирную» педаль на выдержанную не сложно, однако интерес представляет не вопрос, как это сделано композитором, а вопрос – с какой целью.

Вообще добавление педали при новых проведениях тем (не только в главной партии, но и в других разделах сонатной формы, и, как мы увидим в дальнейшем, чаще в разработках) как раз и представляет собой один из наиболее характерных вариантов изменений, которые Гайдн вносит в оркестровую структуру тем. Присоединение педали, видимо, важно для композитора тем, что сама эта функция, которая своей неподвижностью противоречит остальным подвижным голосам, создавая, таким образом «единовременный контраст», придает повторному проведению тем дополнительный динамизм и весомость.

Характерным приемом инструментовки репризы является фактурное уплотнение области побочной, а также и заключительной партии. Так уже в одной из самых ранних симфоний – I части симфонии № 33 – изменена оркестровка комплекса *piano*: в экспозиции тема звучит у струнных без басов, в репризе же басы присоединяются к проведению темы.

Пример 160а.

Симфония 33л: т. 32-34 (экспозиция)

Пример 160б.

Симфония 33л: т. 131-133 (реприза)

Дополняя струнные до малого тутти, композитор хочет сделать звучание данного наиболее «прозрачного» материала более плотным в репризе, чтобы уже не расставаться с туттийной звучностью до самого конца части.

В наиболее ранних симфониях изменения в инструментовке могут быть весьма незначительными. Такова добавленная в репризе комплекса *piano* в финале симфонии № 14 тихая педаль валторн. Среди его туттийного окружения, педаль, возможно, не столь заметна. Но она придает особый, новый оттенок звучанию побочной, которого в экспозиции не было. Вероятно, если бы композитор воспользовался педалью и в экспозиции, и в репризе, эффект от ее включения в репризе был бы меньшим.

В более поздних симфониях характерным становится другой прием изменения инструментовки побочной темы – дублирование партий струнных каким-либо инструментом из духовой группы. Так, в репризе комплекса piano I части симфонии № 41 добавлена дублировка гобоя в верхнюю октаву. Об эффектах различных дублировок уже говорилось в соответствующем разделе главы II. Здесь же ограничимся замечанием, что добавление гобоя не просто меняет тембровый облик темы, но придает изложению мелодии несвойственное ей ранее пространственное измерение, делая тему объемной и воздушной (словно бы при обычно буквальном повторном проведении композитор захотел вдохнуть в тему новую жизнь). Аналогичным приемом Гайдн пользуется и в репризе I части симфонии № 56.

Примером разных вариантов инструментовки одной и той же темы может служить комплекс piano I части симфонии № 54. Заметим, что это та самая симфония, которой оканчивается ранний период и в партитуре которой – если не брать в расчет некоторые единичные исключения – впервые появляется отдельная строчка фagота. А поскольку здесь еще наличествуют две флейты, в нотах визуально складывается классический вид группы деревянных, правда пока без кларнетов, но это уже очень значительный шаг, знаменующий переход к зрелому этапу оркестрового письма в гайдновском творчестве.

Пример 161. Симфония № 54/I.: т. 1-7

Но вернемся к комплексу piano I части этой симфонии. Устроенный на основе антифонных переключек групп духовых и струнных, он несколько различается в экспозиции и репризе по инструментовке «хора» духовых инструментов. Особо следует обратить внимание на роль фагота в первом и втором случае. В экспозиции «хор» духовых составляют пары флейт и гобоев, партия фагота изложена в манере выписанного *col basso*. В репризе же состав «хора» духовых меняется. Теперь он включает пары гобоев и фаготов. Таким образом, два проведения побочной темы – в экспозиции и в репризе – как бы обозначают две важнейшие точки в истории фагота и его роли в оркестре: первое демонстрирует фагот в его «барочной» роли инструмента-участника группы континуо, второе же свидетельствует об отрыве фагота от партии басов и обретении им самостоятельной функции в качестве участника группы духовых деревянных инструментов.

Пример 162 а.

Симфония 54/1: т. 60-63 (экспозиция)

Пример 162 б.

Симфония 54/1: т. 205-208 (реприза)

Возрастание плотности в репризе также касается и *заключительного комплекса*.

Как уже было сказано, для инструментовки заключительных партий в экспозиции нередко характерно наличие «просвета» (субсекции струнных или вариантов малого тутти с духовыми) внутри яркого туттийного начала заключительного раздела и его туттийного завершения. В репризе же нередко этот «просвет» отсутствует, звучность выравнивается и вся часть эффектно завершается непрерывным большим тутти (примеры – финал симфонии № 108, I часть симфонии № 57). Видимо, данное явление отражает большую степень «финальности» заключительного комплекса в репризе по сравнению с заключением в разработке, так как для убедительного яркого завершения скорее подходит монолитное письмо нежели какая-либо детализированность и обилие тембро-фактурных перемен.

В минорных симфониях возрастание плотности заключительного комплекса репризы (большое тутти) по сравнению с экспозицией (малое тутти с гобоями), возможно, связано с ограничениями звукоряда валторн. К примеру, в финале симфонии № 49 при основной тональности f-moll задействована пара валторн в строе F. Экспозиция заканчивается в параллельной тональности As-dur, основной тон которой не входит в звукоряд валторн in F. Реприза же заканчивается в основной тональности, так что валторны беспрепятственно могут принять участие в репризной заключительной партии²⁹⁵.

Переинструментовка репризы менуэта. Наиболее характерное изменение инструментовки в репризах менуэтов – сглаживание переменной плотности (закрытие «просветов» и т. п.). По своей сути оно родственно изменениям инструментовки в заключительных партиях и служит созданию убедительного завершения раздела (если речь идет о первой части менуэта), а также всей части (ведь первый менуэт повторяется da capo). Таких примеров можно найти достаточно много – симфонии 11/ш, 5/ш, 40/ш, 41/ш и др. Реже встречается обратная ситуация, когда начальная часть песенной формы выдержана в довольно монолитном тутти, а в ее репризе оркестровая плотность становится переменной (симфония 25/ш).

Редкий и весьма замечательный случай представляет собой динамизированная (в полном смысле этого слова) реприза крайних частей минорного менуэта симфонии № 26 («Lamentatione»). Вначале тема поручена играющим на piano струнным с валторнами. В репризе же инструментовка полностью меняется: звучит большое тутти на forte, скрипки, дублированный гобоями, играют в октаву. Тема приобретает совершенно новый облик.

Пример 163а. Симфония 26/ш; т. 1-4

Пример 163б. Симфония 26/ш; т. 33-36

²⁹⁵ Аналогичный случай, как уже отмечалось, в начальной части симфонии № 26, d-moll. Другие примеры уплотнения звучания заключительного комплекса – симфония № 34/ш и симфония № 35/ш. В экспозиции обеих солируют только играющие в терцию гобои, в репризе же к ним добавлены дублировка валторн.

Переинструментовка в разработке

Весьма показательна в отношении нового инструментального оформления уже прозвучавшего материала разработка I части симфонии № 25. К примеру, проведение в одной из начальных секций разработки дано в совершенно новой инструментовке²⁹⁶ (см. пример 164а и б).

Пример 164а. Симфония 25/1: т. 24-31. Главная тема в экспозиции

Пример 164б. Симфония 25/1: т. 94-101. Главная тема в разработке

Пример 164б показывает, что достигнуть необходимой для разработки действенности, динамики в звучании темы (без значительного изменения гармонической структуры и даже без изменения тональности!) можно очень легким способом: лишить ее «лежачей» педали.

Приведенные примеры переинструментовки показывают характерную ситуацию для оркестрового письма раннего Гайдна. Многие новшества уже появляются, но еще не становятся базовыми для мышления композитора и существуют как варианты, как тропы, которые оставлены на будущее, по которым еще предстоит пройти.

²⁹⁶ Впрочем, это не неперенный закон, а одна из возможностей; так как другая секция этой же разработки, на этот раз основанная на материале связующей, полностью повторяет инструментовку экспозиции (ср. т. 37-46 и т. 114-118)

Заключение

В последней трети XX века казалось, что в ходе развития исторического музыкознания, исследующего европейскую музыкальную культуру последних трех веков, достигнут апогей, что уже сформировался корпус трудов и изданий, свидетельствующий об изученности в целом творчества крупнейших композиторских фигур классической эпохи, в частности, Гайдна. По крайней мере, в отечественном музыковедении вплоть до 1990-х годов не предпринималось серьезных попыток пополнить музыковедческий «канон» новыми исследованиями его творчества, крупных трудов о Гайдне, а тем более о его симфоническом пути, не было. За последнюю четверть века ситуация изменилась, появились отечественные исследования ораторий и опер Гайдна, однако область, в которую композитор внес, может быть, наиболее значительный вклад – здесь имеется в виду оркестр, оркестровое письмо в жанре симфонии, – у нас также фактически оказалась лишена специального внимания. С чем это связано? Может быть, с тем, что из трех венских классиков исследователей наиболее привлекали яркие индивидуальности Моцарта и Бетховена, а Гайдн, чье творчество на первый взгляд (взгляд как бы с точки зрения романтического искусства XIX века, унаследованный в определенной степени и XX веком) в большей степени связано с предшествующей, чем с последующей эпохой, оказался в тени.

Однако успехи музыкально-исторической науки, подготовленные в последней трети XX века, и развитие так называемого исторически информированного исполнительства привели к тому, что мы можем констатировать наступление нового этапа в области исследования оркестрового творчества Гайдна, который еще не закончился в наши дни. Совершилось прямо-таки новое открытие симфонической молодости Гайдна! Достаточно упомянуть записи всех его симфоний, осуществленные Кристофером Хогвудом, а также новую научно выверенную хронологию гайдновских симфоний, созданную Соней Герлах, чтобы убедиться в значительности этого этапа.

Знакомство с достижениями западного музыковедения и исполнительства позволило нам приступить к очень интересной проблеме раннеклассического оркестрового письма, совместив зарубежные достижения с накопленным в отечественном музыковедении аналитическим опытом в области истории оркестра и инструментовки, теории оркестровой фактуры. Настало время детализации, уточнения и проверки добытых предшествующими поколениями знаний. Что же дал такой подход? С помощью него мы убеждаемся, что раннее симфоническое творчество Гайдна – отнюдь не «подготовительный», предшествующий хорошо известному его позднему

симфоническому корпусу Парижских и Лондонских симфоний. В ранних сочинениях перед нами открывается самобытный оркестровый стиль, не менее, а может быть, и более свежий и яркий, чем тот, что известен по более поздним партитурам.

Чтобы осознавать тонкости этого стиля и нужно многостороннее исследование письма, иначе говоря, понимать «что» помогает лишь аналитический инструментарий, позволяющий видеть «как» – «как это сделано». И здесь, может быть, самый важный итог настоящей работы в том, какие сам материал продиктовал параметры наблюдений над ним. Разумеется, всегда исследуемый материал как бы отвечает на вопрос исследователя, однако специфика исследования состоит в том, чтобы по возможности чутко задавать материалу те вопросы, на которые он наиболее «охотно» отвечает, в ответах на которые раскрывается его суть. Таким образом, в самом комплексе возникающих по ходу работы вопросов вырисовывается не просто конкретная картина оркестрового письма конкретного композитора, но и проступает сам феномен оркестрового письма. Оказалось необходимым выделить пять аспектов раннеклассического оркестрового письма.

Первый можно обозначить как статический (или материальный), второй – как динамический (функциональный). Первый рассматривает оркестровое письмо с точки зрения использованных в нем наличных инструментальных средств и исполнительских возможностей. Второй представляет оркестровое письмо как систему фактурных топосов, облекающих в тембровую плоть потенции раннеклассической гомофонно-полифонической фактуры.

Третий – исторический аспект, подразумевающий рассмотрение раннеклассического оркестрового письма с точки зрения соблюдения в нем тех или иных сложившихся традиций.

Четвертый – рассматривающий проявления тембровой индивидуализации оркестровой партии в эпоху еще далекую от субъективизма романтического искусства.

Наконец, пятый – оркестровая топография раннеклассического симфонического цикла; здесь оркестровое письмо рассматривается как одна из сторон музыкальной формы.

Названные аспекты суть взгляды, направленные на одно и то же явление, раскрывающие его сущностные грани. Между ними нет непроходимой границы, и их пересечения и взаимодействия составляют отдельную проблему.

Особенно они заметны в историческом аспекте. Очевидна тесная связь гайдновского раннеклассического стиля с оркестровым письмом предшествующей эпохи. Речь не идет о том, чтобы прямолинейно разделять приемы гайдновской инструментовки, грубо говоря, на новые и старые, все время имея в виду перспективу зрелого классического

симфонического письма, но скорее о том, чтобы исторически адекватно дифференцировать их. Для этого достаточно представить, что никакой «истории музыки после 1789 года» еще нет, тогда критерии оценки гайдновского оркестрового письма сами собой будут учитывать реалии ближайшей предшествующей эпохи, стремясь проникнуть в них как можно более детально. На фоне этих реалий возрастает значение *понятия раннеклассического оркестра* со всеми его особенностями. Тут нельзя упустить из внимания и немногочисленный состав инструментов, и расположение музыкантов, и способы дирижирования, и тип профессионализма его участников. Однако сложность состоит в том, что переход к раннеклассическому оркестровому письму проходил без скачков. Инструментально-артистический плюрализм эпохи барокко не исчез сразу и не растворился без остатка в истории раннеклассического оркестра. Владение игрой на альтернативных инструментах (практика перехода оркестрантов на другие партии), умение импровизировать по чужой партии в манере, характерной для своего инструмента создают совершенно особые предпосылки для восприятия барочного репертуара, для которого переменность инструментального состава, отсутствие предзаданной его тембровой закреплённости является характерной чертой.

На этом фоне особенно важной видится утвердившаяся в раннем симфоническом творчестве Гайдна главная отличительная черта нового оркестрового мышления – *«тембровая обязательность»*, то есть обязательность конкретного оркестрового решения в роли субстанционального свойства классической музыкальной композиции как таковой. Важно осознавать то, с какими чертами барочного инструментального мышления эта черта входила вразрез, существование каких еще допускала, в чем конкретно она выражалась в партитурной нотации, в приемах инструментовки, в тембровой архитектонике формы.

То обстоятельство, что в 60-70-е годы XVIII века инструментовка постепенно обретает новый статус, из «мобильного» становясь «стабильным» элементом композиции, важной и неизменяемой составляющей музыкального произведения, находит отражение и в стремлении ко *всё более полной фиксации инструментовки в партитуре*, которая со временем становится обязательной. Композиторы всё больше внимания уделяют письменным указаниям в партитуре, а исполнители, в свою очередь, следуют этим указаниям, стараясь воплотить максимально точно замысел композитора. За внешними преобразованиями нотации инструментов в партитуре стоят существенные изменения в их трактовке.

Изменение статуса инструментовки было связано и с тенденцией к *стабилизации оркестрового состава*. Появилась необходимость в некоем универсальном инструменте

для точного воплощения композиторского замысла. Таким инструментом и стал в конце XVIII и в XIX веке симфонический оркестр. В этом смысле раннеклассический оркестр – промежуточное звено между разнообразием оркестровых составов эпохи барокко и установившимся парным составом классицизма. В нем еще нет постоянного состава, но уже намечена определенная тенденция к его появлению. Как правило, в составе раннеклассического оркестра предполагалось наличие двух гобоев, двух валторн, квартета струнных и группы инструментов – наследников континуо, – которые не выписывались в партитуре и играли по нижней строчке струнных. Этот состав у раннего Гайдна встречался наиболее часто, однако он вовсе не был обязательным и мог быть как сокращен, так и, наоборот, расширен. Эта черта оркестра раннеклассического оркестра «мешала» даже современникам, которые при издании некоторых симфоний Гайдна изначально с «сокращенным» составом (или без гобоев, или без валторн) укрупняли их состав до «полного» (с гобоями и валторнами), вероятно, в целях увеличения спроса.

В то же время инструментовка в раннеклассическую эпоху, обретая статус «стабильного» элемента композиции, всё ещё была тесно связана с внешними обстоятельствами – находившимися в распоряжении композитора возможностями. Здесь

имеются в виду *оркестры*, для которых писал композитор, их *инструментарий*, количество музыкантов. Эта особенность раннеклассической инструментовки видна и на примере раннего оркестрового творчества Гайдна. Сравнивая оркестровое письмо симфоний, появившихся до и после вступления Гайдна на должность руководителя капеллы Эстергази, можно увидеть живую связь между письмом композитора и обстоятельствами службы, в которых он находился. Так, только с момента начала службы у Эстергази, в творчестве Гайдна появляется особый род симфоний с развернутыми солирующими партиями. Несомненно, что их возникновение стало откликом композитора на возможности нового оркестра, на мастерство музыкантов, которые в него входили. При этом Гайдн не отказывается и от симфоний для более скромного традиционного раннеклассического состава с двумя парами духовых, без ярких и необычных соло. Этот факт свидетельствует о том, что именно такое письмо было наиболее типичным для раннего классицизма и о том, что развитие жанра симфонии протекало не в виде побегов какой-то одной увлекавшей композитора жанровой ветви, но как сосуществование и взаимовлияние целого «куста» внутрияжанровых разновидностей.

С комплектацией конкретных оркестров и составом инструменталистов, находившихся в распоряжении Гайдна, связано, в частности, отсутствие в ранних партитурах Гайдна кларнета, который между тем уже активно входил в оркестровую практику. Напротив, наличие в эстергазском оркестре четырех музыкантов, игравших на

валторне, позволяло композитору поручать этим инструментам изложение полной четырехголосной гармонии, что для раннеклассического оркестра в целом нехарактерно.

Кроме того, на оркестровое письмо влияла и конструкция инструментов, которая в некоторых случаях в середине XVIII столетия значительно отличалась от современных нам. Среди инструментов, к которым обращался Гайдн, это утверждение прежде всего относится к медным духовым инструментам (в первую очередь – валторне), а также к контрабасу. Ограничения в звукоряде натуральных медных инструментов, уход техники кларино сказывались и на композиторском письме. Медным духовым обычно поручались вторичные оркестровые функции. Однако мастерство исполнителей в оркестре давало возможность Гайдну в качестве исключения писать для валторн и также соло.

Проблема взаимодействия старого и нового в оркестровом письме Гайдна выражается более всего в таких явлениях как *basso continuo* и прием игры *colla parte*, распространенных в эпоху барокко, но исчезающих в классическом оркестре. В ранних симфониях Гайдна имела группа басовых инструментов, обычно выполнявших функцию континуо, к которой относились виолончель, фагот и контрабас. Однако, отказ от клавесина, а вместе с ним и от практики генерал-баса – черта ранних партитур Гайдна²⁹⁷, которая демонстрирует новое качество по сравнению с предшествующей эпохой. Функция гармонии переходит от клавесина к инструментам оркестра с точно фиксированными партиями, прежде всего – к духовым.

Наследие барочной эпохи – прием *colla parte* – является в гайдновских симфониях 60-70-х годов своего рода лакмусовой бумажкой, позволяющей оценить меру усвоения традиции и ее нарушения. В ранних партитурах Гайдна он проявляется не только буквально – как письменное указание какому-либо инструменту играть по партии другого, но и косвенно – как прием точной дублировки даже при отсутствии соответствующего обозначения. В этом отношении особое внимание обращает на себя трактовка у раннего Гайдна партий фагота и альты, которые при игре *colla parte*, как правило, не выписывались в партитуре подробно.

Особенно показательное изменение отношения к трактовке фагота за время рассматриваемого нами периода – с 1757 по 1774 годы. В этот период отчетливо видна тенденция к отходу от принципа игры фагота *col basso*. Так барочные представления о фаготе как инструменте континуо сменяются отношением к нему как инструменту с самостоятельной партией. Отделение фагота от басовой партии стало шагом на пути

²⁹⁷ По всей видимости, хотя это не распространяется на театральную и церковную музыку, в симфонии Гайдн отказывается от континуо одним из первых. Для сравнения: в партитурах симфоний Моцарта 60-70-х годов континуо присутствует, равно как и у Михаэля Гайдна. Сравнение оркестрового письма Гайдна с современниками представляет собой обширную тему, которая остается за пределами настоящей работы.

формирования оркестровой группы деревянных духовых инструментов. После этого пункта барочные черты проявляются в оркестровке всё меньше, а классические – всё больше.

Неудивительно, что пересечение традиционного и нового в оркестровом письме идет рука об руку с жанровыми смешениями, характерными для ранней симфонии. Так, в раннем творчестве Гайдна выделяется *тип симфоний с развитыми солирующими партиями* – симфонии с концертирующими инструментами по крайней мере в медленных частях, которые включают множество общих черт с барочным *concerto grosso*. Среди них – наличие нескольких солистов, что обычно для барочного концерта, принцип концертирования, основополагающий для барокко, использование обычных для *concerti grossi* обозначений (*solì, tutti, obbligato, ripieni* и др.). Части, где непрерывно солирует только один инструмент, сходны с сольным барочным концертом.

В то же время в симфониях Гайдна с концертирующими инструментами в целом очевидны отличные от барокко новые черты. Так, они написаны в традиционной для раннеклассического времени форме четырехчастного цикла с начальным аллегро, медленной частью, менуэтом с трио и быстрым финалом. Отличается и сам характер инструментовки, который, несмотря на следования барочным принципам концертирования – чередования *solì* и *tutti*, представляет собой новый тип оркестровки с более подвижным тембро-фактурным ритмом.

Может быть, наиболее тесно соприкасающаяся с барочным концертированием часть в ранних симфониях Гайдна часть – трио менуэта – одновременно наиболее стабильная область для использования соло. Причем если симфонии с концертирующими инструментами, о которых речь шла выше, встречаются только в раннем творчестве, то солирование в трио есть и в поздних партитурах. Для трио характерна своя специфика – как в выборе солистов, так и в особенностях солирования. Здесь наиболее распространенными солистами являются духовые, нередко представленные в виде ансамбля, включающего пару гобоев и пару валторн. Среди излюбленных приемов Гайдна выделяются переключки мотивов между парами духовых, передача мелодической линии от одной пары инструментов другой, переинструментовка мотивов, фраз, дублировки и т. д.

Солирование духовых в симфониях с концертирующими инструментами и в трио менуэтов имеет важное значение для развития оркестровки в будущем. Благодаря выдвигению в качестве солистов – по одному, а иногда и ансамблем – духовые обретают самостоятельность и постепенно они закрепляют за собой свое законное место во всех частях цикла симфонии, включая медленные. Солирование в ранних симфониях – этап

изменения отношения к духовым, которые начинают пониматься как самостоятельная отдельная группа, способная не только подражать и поддерживать, но и соревноваться со струнной группой – единственной вполне оформленной оркестровой группой у раннего Гайдна.

Рассмотренные выше аспекты, находящиеся на пересечении истории оркестра, истории инструментария и инструментовки, истории жанров, представляют собой внешнюю сторону оркестрового письма. Здесь оно предстает как зеркало, в котором так или иначе отражаются культурно-исторические, отчасти социальные процессы. Внутренней же является структурная сторона оркестрового письма, связанная с тайной композиции, с художественными законами построения музыкальных произведений и открывающаяся из соотнесения слуховых впечатлений с анализом партитуры.

Для аналитического описания существенных черт раннеклассической оркестровой фактуры – а именно, ее опять-таки в некотором отношении внешних (фонических) и внутренних (структурных) свойств – достаточно двух критериев – плотностно-тембрового и функционального. В соответствии с первым критерием выявляются три основных типа фактуры – большое тутти (полное), малое тутти (все струнные), прочие составы (соло как явление особенного порядка для раннеклассического письма рассмотрено отдельно). С точки зрения второго критерия в симфонической ткани выделяются элементы, наделенные определенными функциями, и вся ткань рассматривается как совокупность этих функций.

Последний из названных критериев ставит задачу выработки аналитического метода, который в условиях огромного разнообразия и множественности материала позволял бы избежать описательности, но связывал бы типологию раннеклассической оркестровой фактуры с типологией фактуры вообще. В поисках точки отсчета приходится сначала рассмотреть – хотя бы гипотетически – такие типы раннеклассической оркестровой фактуры, которые как бы минимально необходимы для существования гомофонно-гармонического склада. Таковыми у Гайдна оказываются два типа – оркестровый унисон и оркестровое двухголосие, которые поэтому следует считать «первичными фактурными функциями». К этим простейшим типам, которые в фактуре Гайдна представляют собой след барочной генерал-басовой концепции, могут пристраиваться вторичные элементы (вторичные не с точки зрения стиля, но структурно-логически!), являющиеся, в частности, специфическими для духовых. Таких вторичных фактурных функций пять – гармонический голос, контрапункт, акцент, педаль и дублировка. Пристраиваясь к фактурному остову, они актуализируют некоторые подразумеваемые гомофонно-гармоническим складом, потенциально присущие ему качества. Гармонический голос

придает большую полноту ткани, контрапункт, соперничая с главным голосом, одновременно служит его более рельефному звучанию, дублировка утолщает один из голосов, служит его выделению, педаль оказывается выражением гармонической связности, акцент подчеркивает метрическую пульсацию.

Анализ вторичных фактурных функций на новом уровне позволяет вернуться к исторической проблематике оркестрового письма. Так, дублировка оказывается явлением, которое, с одной стороны, соединяет Гайдна с предшествующим этапом истории оркестра и таким ее проявлением как манера *colla parte*. С другой стороны, этот приём дает примеры (например, в случае так называемой варьированной дублировки), уже не вписывающиеся в эту манеру и представляющие собой проявления свободной композиторской фантазии, которые игра *colla parte* не предполагала. Здесь – важный момент, характеризующий раннеклассическое оркестровое письмо – не предполагавшаяся ранее комбинация привычных элементов или неожиданная трактовка вполне традиционного приема рождает новое качество.

Другое важное явление в партитурах ранних симфоний – развитие оркестровой педали, которая стала выполнять связующую функцию ткани по вертикали, придя на смену *basso continuo*. Благодаря неподвижности педали, в партитуре появилась новая функция – функция динамического контраста к движению внутри самой ткани, которая, таким образом, становится более многомерной. Партитуры Гайдна отличаются многообразием и изобретательностью фактурных реализаций педали – от выдержанной до ритмизованной. Такой подход свидетельствует об изменении отношения композитора к музыкальному времени, становящемуся более динамичным благодаря большему количеству «событий», которыми оказывается наполнена оркестровая ткань. Временами определенное регистровое расположение педали (высокое, как бы покрывающее собой всю ткань, или низкое) наделяет ее еще одной новой функцией – колористической. Так, на примере педали можно увидеть то новое качество, которым отличается раннеклассическая оркестровка Гайдна от барочной.

Связь инструментовки и формы – ещё один очень важный аспект для характеристики оркестрового письма в ранних симфониях. В раннеклассический период (в симфониях Гайдна, в частности) сложился тембро-фактурный канон симфонического цикла в целом и каждой его части в отдельности. «Законы» тембро-фактурной архитектоники цикла помогают понять принципы оркестрового мышления Гайдна. Например, вопрос темпа фактурных смен в оркестровой ткани демонстрирует отличие гайдновского письма от барочного, для которого была характерна большая статика тембровых смен. В медленных частях цикла и в частях, написанных в составных формах (менуэтах с трио и вариациях),

оркестровое письмо Гайдна оказывается ближе барочному. В первых частях и финалах, написанных в сонатной форме, инструментовка намного теснее связана с формой на уровне мотивной и звуковысотной организации; их малейшее изменение может повлечь за собой изменение в характере инструментовки. В финалах, написанных в форме рондо, представлен, как правило, некий средний вариант – инструментовка откликается на перемены в фактуре, однако частота этих смен намного ниже, чем в сонатных формах.

Таким образом, на примере симфонического цикла можно наблюдать соседство в разных её частях старого статичного и нового формирующегося более мобильного типа инструментовки. Кроме того, со временем новый тип инструментовки всё более вытесняет старый, так что к концу раннего периода уже нельзя говорить о господстве статичного характера инструментовки в медленных частях цикла, которое было типично в первых симфониях Гайдна, нередко представленных только одним изначально заданным и неизменным до конца части типом письма.

Таким образом, оркестровое письмо раннего Гайдна, преемственно связанный с барочным письмом, он в то же время обнаруживает в себе новые черты – отказ от *continuo* в симфониях, возрастание роли духовых, изобретательность в создании оркестровой фактуры, ее индивидуализация, – которые однозначно характеризуют его как явление новой эпохи – эпохи классического стиля. Безусловно, оркестровка раннего Гайдна неразрывно связана с идиомами галантного раннеклассического стиля, ей как подлинной героине своего времени свойственно наличие «общих мест», тембро-фактурных «топосов». Но нельзя не отметить, что при весьма скромном составе имевшегося в его распоряжении оркестра Гайдн максимально использовал имевшуюся тембровую палитру для подчеркивания деталей композиции в области ее фактуры, гармонии, формы.

Место раннеклассического периода в истории оркестра сходно с понятием конца культуры «готового слова», о котором пишет А. В. Михайлов в работе «Поэтика барокко»²⁹⁸. Временные границы периодизации истории литературы, музыки могут не совпадать. Однако здесь важна сама типология, которая сосредоточена на понятии «готового слова», господства риторики. Граница между эпохой барокко и следующей за ней как раз и проходит по отказу автора в своем творчестве от риторического, предзаданного извне, от использования уже готовых формул, фигур. Определяя значение оркестрового письма Гайдна, живого и тонкого, подвижного и детализированного, крепко связанного с барокко, еще несвободного от него и все же открытого будущему своим индивидуальным ритмом тембровых смен и их комбинаций, можно сказать, что оно

²⁹⁸ Михайлов А. Поэтика барокко // Михайлов А. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112-175.

является переходным и знаменует окончание эпохи «готового слова», открывая эпоху новой свободной функциональной инструментовки, в которой тембровый ритм, оркестровое письмо полностью диктуется индивидуальным композиторским замыслом произведения.

Соединение старого и нового, обращение к давно освоенным приемам наряду со свободой подхода к созданию каждой новой партитуры – в этом и состоит особенность оркестрового стиля раннего Гайдна, придающая его музыке индивидуальное, узнаваемое звучание.

Оркестровое письмо – совокупность способов организовать музыкальную речь с помощью оркестра. Оно как путь, как хайдеггеровский проселок, казалось бы, полностью зависимый от целей и желаний того, кто и куда по нему идет, одновременно сам направляет идущего, в свою очередь, и подчиняясь мысли и организуя ее. Рассмотрение «жанрового пейзажа» раннего гайдновского симфонического творчества с точки зрения оркестрового письма открывает в нем ту внутреннюю художественную свободу, которая составляет, наверное, его главное качество. У такой свободы не может не быть разнообразных, трудно окидываемых единым узким взглядом плодов. «На пути, каким бежит проселок, встречаются зимняя буря и день урожая, соседствуют будоражащее пробуждение весны и невозмутимое умирание осени и видны друг другу игры детства и умудренная старость. Однако в едином слитном созвучии, эхо которого проселок неслышно и немо разносит повсюду, куда только заходит его тропа, все приобщается к радости»²⁹⁹.

²⁹⁹ Хайдеггер М. Проселок // Хайдеггер М. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. Пер. А. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. С. 394.

Литература

1. *Абдоков Ю.* История оркестровых стилей. Программа для композиторских факультетов. М., 2003. 43 с.
2. *Агафонников Н.* Симфоническая партитура. Л.: Музыка, 1981. 196 с.
3. *Бабушкина Е.* Особенности оркестрового языка Моцарта (на примере сонатных Allegro последних четырех симфоний). Дипломная работа. М.: МГДОЛК имени П. И. Чайковского, 1972. 75 с.
4. *Банщиков Г.* Законы функциональной инструментовки: учебник. СПб.: Композитор, 1996. 238 с.
5. *Барсова И.* Книга об оркестре. М.: Музыка, 1978. 208 с.
6. *Барсова И.* Оркестр // МЭ, 1978. Т. 4. С. 83–97.
7. *Барсова И.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVII века). М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1997. 571 с.
8. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 495 с.
9. *Березин В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. 388 с.
10. *Березин В.* Духовые инструменты в раннеклассическом оркестре // Инструментальная музыка классицизма / Сб. науч. тр. МГК, вып. 22, М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1998. С. 4–25.
11. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / Пер. с франц. В 2 т. М.: Музыка, 1972. 531 [308+223] с.
12. *Берни Ч.* Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Л.: Музгиз, 1961. 201 с.
13. *Берни Ч.* Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.: Л.: Музыка, 1967. 280 с.
14. *Благодатов Г.* История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969. 312 с.
15. *Блинова С.* Венская симфоническая школа XVIII века: («Малые мастера») / Волог. гос. пед. ун-т. Вологда: Русь, 2003. 160 с.
16. *Блинова С.* Формирование и функционирование тематизма в венской симфонической школе XVIII века (композиторы «второго ранга»). Автореф. дисс. ... канд. иск. М.: ИИ, 2000. 21 с.
17. *Блинова С.* Формирование и функционирование тематизма в венской симфонической школе XVIII века (композиторы «второго ранга»): Дисс. канд. искусствоведения.

- М.: ИИ, 2000. 254 с.
18. *Бобровский В.* Темо- и формообразование в творчестве Гайдна позднего периода // *Бобровский В.* Статьи. Исследования. М.: Сов. композитор, 1990. С. 59–94.
 19. *Бочаров Ю.* Увертюра в эпоху барокко. М.: Композитор, 2005. 279 с.
 20. *Буймистр С.* История оркестровой педали как элемента функциональной музыкальной ткани. Автореф. дисс. ... канд. иск. М.: б. и., 2011. 24 с.
 21. *Бюкен Э.* Музыка эпохи рококо и классицизма / Пер.с нем. В. Микошо; ред. М. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1934. 270 с.
 22. *Василенко С.* Инструментовка для симфонического оркестра. М.: Музгиз. 2 т.: Т. 1 (1952). 451 с. Т. 2: под общ. ред. Ю. Фортунатова (1959). 624 с.
 23. *Веприк А.* Очерки по вопросам истории оркестровых стилей. М.: Сов. композитор, 1978. 427 с.
 24. *Веприк А.* Трактровка инструментов оркестра. М.: Музгиз, 1961. 300 с.
 25. *Геварт А.* Руководство к инструментовке. Пер. П. И. Чайковского. 2-е изд. М.: изд. П. Юргенсона, 1901. 189 с.
 26. *Гуревич Л.* История оркестровых стилей. М.: Композитор, 1997. 205 с.
 27. *Двоскина Е.* «Музыкальная форма» в курсах среднего звена // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2003. С. 340-346.
 28. *Денисов Э.* Современная гармония и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 205 с.
 29. *Дис А.* История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом / Пер. и прим. С. Грохотов. М.: Классика-XXI, 2000. 183 с.
 30. *Дубравская Т.* Полифония: Учебник для высшей школы. М.: Академический проект; Альма Матер, 2008. 360 с.
 31. *Кальман (Гервер) Л.* О некоторых формах проявления типичного в инструментальной музыке венского классицизма. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. 158 с.
 32. *Карс А.* История оркестровки / Пер. с англ. Под ред. М. Иванова-Борецкого, Н. Корндорфа. Предисл. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. 304 с.
 33. *Катунян М.* Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц: сб. статей. М.: Музыка, 1985. С. 76-118.
 34. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. М.: МГК имени П. И. Чайковского, Ч. 1. 1996. 190 с. М.: Композитор: Ч. 2. 2007. 223 с. Ч. 3. 2007. 376 с.
 35. *Кириллина Л.* Симфонии Й. Гайдна. Лекция для студентов историко-теоретического

- факультета МГК имени П. И. Чайковского. Рукопись.
36. *Конен В.* Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). М.: Музыка, 1974. 376 с.
 37. Концертная симфония // МЭ, 1976. Т. 3. С. 929–930.
 38. *Кремлев Ю.* Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1972. 318 с.
 39. *Крунтяева Т.* Итальянская комическая опера XVIII века. Л.: Музыка, 1981. 167 с.
 40. *Ксенофонтова Н.* Камерный оркестр в музыке первой половины XX века. Автореферат дисс. канд. искусствоведения. М., 1984. С. 24.
 41. *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVII-XX веков. М.: Композитор, 2003. 312 с.
 42. *Левин С.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л.: Музыка. 2 ч.: Ч. 1. 1973. 262 с. Ч. 2. 1983. 192 с.
 43. *Ливанова Т.* История зародившейся европейской музыки до 1789 года. Т. 2: XVIII век. М.: Музыка, 1982. 622с.
 44. *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века: в 2-х ч. Ч. I: Под знаком Аркадии. М.: б. и. (1998). 440 с. Ч. II: Эпоха Метастазиио. М.: Классика-XXI (2004). 767 с.
 45. *Лыжов Г.* Мюнхенская придворная капелла на иллюстрации Ханса Милиха (ок. 1570 года). Рукопись. 2009.
 46. *Макаров Е.* Инструментовка. Программа для музыкальных ВУЗов по специальности № 2207 «Композиция». М., 1969. 24 с.
 47. *Матвеева Е.* Гайдн и музыкальный театр князей Эстергази // Старинная музыка. 2000, № 1. С. 18-21.
 48. *Матвеева Е.* Итальянские оперы Гайдна // Музыкальная академия. 2000, № 4. С. 73-80.
 49. *Матвеева Е.* Музыкальный театр Йозефа Гайдна Автореф. дисс. ... канд. иск. М.: б. и., 2000. 24 с.
 50. *Матвеева Е.* Музыкальный театр Йозефа Гайдна. Дисс. канд. иск. М.: б. и., 2000. 260 с.
 51. *Михайлов А.* Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц // *Михайлов А.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 748–757.
 52. *Михайлов А.* Поэтика барокко // *Михайлов А.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112-175.
 53. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 318 с.
 54. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

55. *Назайкинский Е.* Чистые тембры (Вместо предисловия) // Оркестр. Инструменты. Партитура: Сборник статей: Вып. 2. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2007. С. 5–17.
56. *Насонов Р.* Два взгляда на Младенца Христа (история Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха). Очерк второй: «Как мне принять Тебя?» // Научный вестник Московской консерватории. № 2, 2010. С. 52–71.
57. *Неклюдов Ю.* Симфонизм Гайдна и Моцарта – общность или контраст? // Музыкальная академия. 1992, № 2. С. 187-189.
58. *Новак Л.* Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / Пер. с нем. Б. Левика. М.: Музыка, 1973. 447 с.
59. Письмо / *Ожегов С.* Словарь русского языка. Ок. 57000 слов / Под ред. Чл.-корр. АН СССР Н.Ю.Шведовой. 18-е изд. М.: Рус.яз., 1986. С. 447.
60. *Пономарев С.* К проблеме взаимосвязи тембра и формы // Оркестр. Инструменты. Партитура: Сборник статей: Вып. 1. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2003. С. 86-100.
61. *Пономарев С.* О значении формы для инструментовки музыкального сочинения // Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2009. С. 141–157.
62. *Протопопов В.* Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века / История полифонии. В 7 вып. Вып. 3. М.: Музыка, 1985. 494 с.
63. *Рабинович А.* Иосиф Гайдн. Бетховен // Рабинович А. Избранные статьи и материалы / Под общ. ред. М. Пекелиса; ред.-сост. Е. Даттель. М.: Сов. композитор, 1959. С. 112-142.
64. *Раков Л.* История контрабасового искусства. М.: Композитор, 2004. 209 с.
65. *Раков Л.* Контрабас // Музыкальные инструменты: энциклопедия. М.: Дека-ВС, 2008. С. 296-298.
66. *Римский-Корсаков Н.* Основы оркестровки / *Римский-Корсаков Н.* Полное собрание сочинений. В 7 т. Т. 3. М.: Музгиз, 1959. XIV, 805 с.
67. *Рогаль-Левицкий Д.* Современный оркестр. М.: Музыка. 4 т.: Т. 1 (1953). 481 с. Т. 2 (1958). 447 с.
68. *Рыцарев С.* Симфония во Франции до Берлиоза. М.: Музыка, 1977. 104 с.
69. *Сапонов М.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. 400 с..
70. *Семенов Ю.* К вопросу о формировании инструментовки как отрасли музыкальной практики и теории в эпоху барокко // Музыка барокко и классицизма: Вопросы анализа: Сб. трудов. Вып. 84. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. С. 56–90.

71. *Семенов Ю.* Предыстория композиторской инструментовки: западноевропейский ренессанс и барокко. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1993. 97 с.
72. *Силичев Д.* Письмо // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. С. 336.
73. *Скребкова-Филатова М.* Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.
74. *Солдатова С.* Концертная симфония у венских классиков и судьба жанра в XIX веке / Дипломная работа. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2010. 119 с.
75. *Стендаль.* Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии; Жизнь Россини. М.: Музыка, 1988. 637 с.
76. *Стиль // Литературная энциклопедия.* В 12 т. Т. 11. Ред.: П. И. Лебелев-Полянский, И. М. Нусинов. М.: Художественная литература, 1939. К. 40-60.
77. *Стиль / Ожегов С.* Словарь русского языка. Ок. 57000 слов / Под ред. Чл.-корр. АН СССР Н.Ю.Шведовой. 18-е изд. М.: Рус.яз., 1986. С. 666.
78. *Тирдатов В.* Тематизм и строение экспозиций в симфонических allegri Гайдна // Вопросы музыкальной формы, вып. 3. М.: Музыка, 1977. С. 186–229.
79. *Тюлин Ю.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. М.: Музыка, 1976. 167 с.
80. *Финкельштейн И.* Некоторые проблемы оркестровки. Л.: Музыка, 1969. 109 с.
81. *Фортунатов Ю.* Инструментовка. Программа для музыкальных ВУЗов. М, 1985. 32 с.
82. *Фортунатов Ю.* История оркестровых стилей. Программа для музыковедческих и композиторских факультетов музыкальных ВУЗов. М.: б. и., 1973.
83. *Фортунатов Ю.* Классицизм: трактовка оркестра // Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2009. С. 8-13.
84. *Фортунатов Ю.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. Сост., расшифровка и примеч. Е. И. Гординой. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2004. 384 с.
85. *Фортунатов Ю., Барсова И.* Практическое руководство по чтению симфонических партитур М.: Музыка, 1969. 224 с.
86. *Хайдеггер М.* Проселок // *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. Пер. А. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. С. 391-394.
87. *Холопов Ю.* Гармонический анализ: в 3 ч. Ч. 1. М.: Музыка, 1996. 96 с.
88. *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс: в 2 ч. Ч. 1: Гармония эпохи барокко.

- Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. М.: Композитор, 2003. 472 с.
89. *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 544 с.
90. *Холопов Ю.* Гомофония // МЭ. Т.1, 1973. С. 1047-1055.
91. *Холопова В.* Фактура: Очерк. М.: Музыка, 1979. 87 с.
92. *Цуккерман В.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1975. 465 с.
93. *Цытович Т.* Роль народной музыки в симфониях Гайдна. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: б. и., 1947. 163 с.
94. *Черная Е.* Австрийский музыкальный театр до Моцарта. М.: Музыка, 1965. 171 с.
95. *Шушкова О.* Раннеклассическая музыка: эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма. Автореф. дис. ... докт. искусств. Новосибирск: б. и., 2002. 42 с.
96. *Этингер М.* Раннеклассическая гармония: Исследование. М.: Музыка, 1979. 310 с.
97. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977. 455 с.
98. *Apfel E.* Zur Vor- und Frühgeschichte der Symphonie: Begriff, Wesen und Entwicklung vom Ensemble-zum Orchestersatz. Baden-Baden: V. Koerner, 1972. 127 p.
99. *Becker H.* Einleitung // Geschichte der Instrumentation / Das Musikwerk, Heft 24. Köln: Arno Volk, 1964. S. 9–36.
100. *Becker-Glauch I., Wiens H.* Vorwort // Joseph Haydn Werke. Reihe XXVII. Bd. 2: Applausus. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1969. S. VII–X.
101. *Beyer R.* Ökonomie der Mittel und ausgewogener Klang: Wie Joseph Haydn seine Symphonien instrumentierte // Das Orchester, 48/9 (2000). S. 18–25.
102. *Braun J., Gerlach S.* Vorwort. Kritischer Bericht // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 3: Sinfonien 1761 bis 1763. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1990. S. VII–X, 189–223.
103. *Brook B.* Symphonie concertante / Übers. R. Blume // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 29 Bde. / hrsg. von F. Blume. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1949–1986. Bd. 12 (1965). S. 1899–1906.
104. *Brook B., Griebensky J.* Symphonie concertante // NGD, 2001. Vol. 24. P. 807–812.
105. *Brook B., Rice A., Viano R.* Roeser Valentin // NGD, Vol. 21. P. 509–510.
106. *Bryan P.* Haydn's Hornists // Haydn-Studien, Bd. III, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1973. S. 52–58.
107. *Churgin B.* Sammartini Giovanni Battista // NGD, 2001. Vol. 22. P. 209–215.
108. *Churgin B.* The Italian symphonic background to Haydn's early symphonies and opera overtures. Orbis Musicae, Nr. XII (1998). S. 73–82.

109. Colla // *Риман Г.* Музыкальный словарь / пер. с 5-го немецкого издания Б. Юргенсона. М.: П. Юргенсон, 1901. С. 649.
110. Colla parte // *Гаррас А.* Ручной музыкальный словарь, с прибавлением биографий известных композиторов, артистов и дилетантов. М.: Типография Александра Семена, 1850. С. 39. Colla parte; colla voce // Музыкальный словарь Гроува / ред. Л. Акопян. М.: Практика, 2001. С. 1065.
111. Copiste // *Rousseau, J. J.* Dictionnaire de Musique. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768. P. 123–131.
112. *Della Croce L.* Les symphonies de Haydn. Guide et analyse critique. Brüssel: Dereume, 1977. 284 p.
113. *Feder G.* Ein Kolloquium über Haydns Opern // *Haydn-Studien*, Bd. II, Heft 2. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1969. S. 113–118.
114. *Feder G.* Haydn Joseph // *MGG²*, Personenteil, 2002. Bd. 8. S. 901–1094.
115. *Feder G.* Kritischer Bericht // *Joseph Haydn Werke*. Reihe 1. Bd. 7: Sinfonien um 1773 und 1774. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1967. 36 S.
116. *Feder G., Larsen J.* Haydn Joseph // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1st edition: 20 vols. Vol. 8. L.: Macmillan, 1980. P. 328–407.
117. *Feder G., Thomas G.* Dokumente zur Ausstattung von *Lo speziale*, *L'infedeltà delusa*, *La fedeltà premiata*, *Armida* und anderen Opern Haydns // *Haydn-Studien*, Bd. VI, Heft 2. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1988. S. 88–115.
118. *Feder G., Webster J.* Haydn Joseph // *NGD*, 2001. Vol. 11. P. 171–271.
119. *Finscher L.* Joseph Haydn und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2000. 558 S.
120. *Finscher L.* Symphonie / *MGG²*, Sachteil, 1998. Bd. 9. S. 16-153.
121. *Freeman, R. N.* Applausus musicus // *NGD*, Vol. 1. L.: Macmillan, 2001. P. 787–788.
122. *Friesenhagen A., Heitmann C.* Vorwort. Kritischer Bericht // *Joseph Haydn Werke*. Reihe 1. Bd. 5a: Sinfonien um 1766-1769. Partitur. München: G. Henle Verlag, 2008. S. VII-XIV, 169–206.
123. *Friesenhagen A., Gerlach S.* Vorwort. Kritischer Bericht // *Joseph Haydn Werke*. Reihe XXVII. Bd. 1: Kantaten mit Orchester für das Fürstenhaus Esterházy. Partitur. München: G. Henle Verlag, 2000. S. VII–XIV, 155–187.
124. *Galeazzi F.* Elementi teorico-practici di musica. Vol. I. Rome: Pilucchi Cracas, 1791. 286 p.
125. *Geiringer K.* Joseph Haydn: Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik. Eine Biografie. Mainz: Schott's Söhne, 1986. 520 S.
126. *Gerlach S.* Das Autograph von Haydns Sinfonie Hob. I:9 aus dem Jahr 1762 // *Haydn-*

- Studien, Bd. VIII, Heft 3. Köln: Joseph Haydn-Institut, 2003. S. 217–236.
127. *Gerlach S.* Die chronologische Ordnung von Haydns Sinfonien zwischen 1774 und 1782 // Haydn-Studien, Bd. II, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1969. S. 34-66.
128. *Gerlach S.* Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774 // Haydn-Studien, Bd. IV, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1976. S. 35-48.
129. *Gerlach S.* Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes // Haydn-Studien, Bd. V, Heft 3. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1984. S. 169-183.
130. *Gerlach S.* Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie // Haydn-Studien, Bd. VII, Hefte 1/2. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1996. S. 1–287.
131. *Gerlach S., Scheideler U.* Vorwort. Kritischer Bericht // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 1: Sinfonien um 1757-1760/61. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1998. S. VII–XII, 245–297.
132. *Göllner M. L.* The early symphony: 18th century views on composition and analysis. Hildesheim u. a.: Olms, 2004. XIII, 165 S.
133. *Gruber G.* Haydns Marionettenopern in ihren kulturgeschichtlichen Zusammenhängen // Haydn-Studien, Bd. II, Heft 2. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1969. S. 119–122.
134. *Gruber G., Mauser S., Schmidt M.* Die Sinfonie der Wiener Klassik // Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 2. Laaber: Laaber, 2006. 400 S.
135. [*Haydn J.*] Erklärungen // Joseph Haydn Werke. Reihe XXVII. Bd. 2: Applausus. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1969. S. 1–2.
136. [*Haydn J.*] Joseph Haydn: gesammelte Briefe und Aufzeichnungen: unter benützung der quellensammlung von H. C. Robbins Landon. Herausgegeben und erläutert von Denes Bartha. Kassel, Basel, Paris, London, New York: Bärenreiter; Budapest: Corvina, 1965. 599 S.
137. *Helms M.* Vorwort // Joseph Haydn Werke. Reihe XXII. Bd. 1: Stabat Mater. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1993. S. VII–XV.
138. *Hoboken A. van.* Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Mainz: B. Schott's Söhne. 3 Bde: Bd. I (1957). 856 S., Bd. II (1971). 1014 S.
139. *Huss M.* Joseph Haydn: Klassiker zwischen Barock und Biedermeier. Eisenstadt: Roetzer, 1984. 408 S.
140. *Koch H. Chr.* Musikalisches Lexikon. Frankfurt am Main: Hermann, 1802. 1802 Cols.
141. *Koch H. Chr.* Versuch einer Anleitung zur Composition. 3 Bde. Leipzig, Böhme. Bd. 1: 1782. 374 S.; Bd. 2: 1787. 464 S.; Bd. 3: 1793. 464 S.
142. *Krechmar H.* Die Jugendsinfonien Joseph Haydns // Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters. Leipzig: Peters, 1911. S. 401–427.

143. *Kunze S.* Die Sinfonie im 18. Jahrhundert: Von den Opernsinfonie zur Konzertsinfonie // Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 1. Laaber: Laaber, 1993. 321 S.
144. *Landon H.C.R.* Haydn: Chronicle and Works. 5 vols. London: Thames and Hudson, 1976-1980. Vol. I: Haydn: the Early Years 1732–1765 (1980). 656 p. Vol. II: Haydn at Eszterháza 1766–1790 (1978). 800 p.
145. *Landon H.C.R.* The Symphonies of Joseph Haydn. London: Universal Edition & Rockliff, 1955. 862 p.
146. *Landon H.C.R., Larsen J.* Joseph Haydn // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 29 Bde. / hrsg. von F. Blume. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1949–1986. Bd. 5 (1956). S. 1857-1933.
147. *Larsen, J.* Drei Haydn-Kataloge in Faksimile, Mit Einleitung und ergänzenden Themenverzeichnissen hrsg. v. J. P. Larsen, Kopenhagen 1941.
148. *LaRue J.* A Catalogue of 18th-Century Symphonies. Vol. 1. Bloomington: Indiana University Press, 1988. XVI + 352 p.
149. *LaRue J, Wolf K.* Symphony: 18th century // NGD, 2001. Vol. 24. P. 812–833
150. *Mahling C.-H., Rösing H.* Orchester // MGG². Sachteil. 1997. Bd. 7. S. 811–851.
151. *Mandyczewski E.* Vorwort // Joseph Haydn Werke, Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Serie 1. Bd. 1: Symphonien № 1-12. Partitur. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. [o. S.]
152. *Marggraf W.* Kontrapunktische Strukturen in den Schlußsätzen von Haydns frühen Sinfonien // Musik in allen Dingen. Festschrift für Günther Weiß zum 70. Geburtstag / Hrsg. von Gernot Gruber u. a. Tutzing: Schneider, 2003. S. 49–60.
153. *Meyer H.* Joseph Haydn und der Barock. Haydn ein Marianischer Meister. Eisenstadt: Roetzer, 2002. 288 S.
154. *Moosbauer B.* Tonart und Form in den Finali der Sinfonien von Joseph Haydn zwischen 1766 und 1774. Tutzing: Schneider, 1998. 416 S.
155. *Mörner C.-G. S.* Vorwort // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 6: Sinfonien um 1767–1772. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1966. S. VII-IX.
156. *Mörner C.-G. S.* Kritischer Bericht // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 6: Sinfonien um 1767–1772. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1969. 50 S.
157. *Müller-Arp E.* Die langsame Einleitung bei Haydn, Mozart und Beethoven. Tradition und Innovation in der Instrumentalmusik der Wiener Klassik. Hamburg–Eisenach: Karl Dieter Wagner, 1992. 283 S.
158. *Müller-Blattau J.* Zu Haydns “Philemon und Baucis” // Haydn-Studien, Bd. II, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1969. S. 66-69.

159. *Nef C.* Geschichte der Sinfonie und Suite. Mit vielen Notenbeispiele. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921. 344 S.
160. *Ohmiya M.* Die Instrumenten-Kombination in Joseph Haydns frühen Ensemble-Divertimenti // Haydn-Studien, Bd. VI, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1986. S. 64–67.
161. *Petri J. S.* Anleitung zur practischen Musik. Lauban: J. C. Wirthgen, 1767. 164 p.
162. *Praetorius M.* Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum lectione, polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni saeculi usurpatione, ipsius denique musicae artis obervatione <...>. T. 2: De organographia. Wolfenbüttel, 1618. 236 p.
163. [*Quantz J. J.*] Johann Joahim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusikus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in derpraktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752/R. [XIV], 334, [19], [1], [26] S.
164. *Ratner L.* Classic Music: Expression, Form, and Style. New-York, London: Schirmer Books, 1980. VII, 475 p.
165. *Riepel J.* De rhythmopoeia, oder Von der Tactordnung. Regesburg; Wien, 1752. 79 S.
166. *Riepel J.* Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Frankfurt; Leipzig, 1755. 130 S.
167. *Rice A. R.* The clarinet in the works of Joseph and Michael Haydn // Miscellanea. Referate zweier Haydn-Tagungen 2003 / Hrsg. von G. Feder und W. Reicher. Tutzing: Schneider, 2004. S. 29–46.
168. *Riemann H.* Vorwort // Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker) / Denkmäler Deutscher Tonkunst. Bd. II/III/I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902. S. VII–XXVI.
169. *Rummenhüller P.* Die musikalische Vorklassik. Kassel: Bärenreiter, 1983. 196 S.
170. *Salmen W.* Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 um 1900 / Musikgeschichte in Bildern in 4 Bde. Bd. IV, Lief. 3. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1969. 203 S.
171. *Scheideler U.* Das Ohr hört mit – Quint- und Oktavparallelen in frühen Sinfonien Joseph Haydns // Haydn-Studien, Bd. VIII, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 2000. S. 1–38.
172. *Schröder G.* Über das «klassische Orchester» und Haydns späte symphonische Instrumentation // Joseph Haydn / hg. von H.-K. Metzger und Rainer Riehn. München: Edition Text und Kritik, 1985. S. 79–97.
173. *Spitzer J., Zaslav N.* Orchestra // NGD, 2001. Vol. 18. P. 530-548.

174. *Spitzer J., Zaslav N.* The birth of the orchestra. History of an institution, 1650-1815. Oxford – New York: Oxford University Press. 2004. XIX, 614 p.
175. *Stockmeier W.* Vorwort // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 7: Sinfonien um 1773 und 1774. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1966. S. V.
176. *Stowell R.* The early violin and viola. A practical guide. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2001. XV, 234 S.
177. *Thomas G.* Studien zu Haydns Tanzmusik // Haydn-Studien, Bd. III, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1973. S. 64–70.
178. *Unverricht H.* Carl Ditters von Dittersdorf als Quartettkomponist. Ein Konkurrent Haydns, Mozarts und Pleyels? // Haydn-Studien, Bd. VII, Hefte 3-4. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1998. S. 315–327.
179. *Walter H.* Das Posthornsignal bei Haydn und anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts // Haydn-Studien, Bd. IV, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1976. S. 21–34.
180. *Walter H.* Vorwort / Kritischer Bericht // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 4: Sinfonien um 1764 und 1765. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1964. 56 S.
181. *Webster J.* On the absence of keyboard continuo in Haydn's symphonies // Early music, № 18 (1990). P. 599–608.
182. Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion / Hrsg. von Gernot Gruber. Wien u. a.: Böhlau, 2002. S. 198.
183. *Wolf E. K.* Stamitz Johann // NGD, 2001. Vol. 24. P. 264–268.
184. *Wolf E. K., Würtz R.* Mannheim // NGD, 2001. Vol. 15. P. 770–776.
185. *Zaslav N.* Audiences for Mozart's Symphonies during his lifetime // Israel Studies in Musicology. 1996, № 6. P. 17–32.
186. *Zaslav N.* Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception. Oxford: Clarendon Press, 1989. XXV, 617 p.

Приложение 1. Каталоги сочинений, составленные самим Гайдном

1) *EK = Entwurf-Katalog*

(датируется ≈ 1765 годом; факсимильное издание – *Larsen, J. Drei Haydn-Kataloge in Faksimile, Mit Einleitung und ergänzenden Themenverzeichnissen* hrsg. v. J. P. Larsen, Kopenhagen 1941.)

Так называемый «Каталог-проект».

В 1765 году Гайдн при помощи Эльслера-старшего начал составлять каталог своих собственных сочинений и с меньшими или большими перерывами вел его до 1777 года. С конца 70-х и до конца 90-х годов каталог дополнялся только от случая к случаю.

Данный каталог, начало которого, очевидно, отсутствует, признан основным источником для определения подлинности в период с 1765 по 1777 годы.

2) *HV – Haydn-Verzeichniss*

(датируется 1805 годом;

факсимильное издание – *Larsen, J. Drei Haydn-Kataloge in Faksimile, Mit Einleitung und ergänzenden Themenverzeichnissen* hrsg. v. J. P. Larsen, Kopenhagen 1941.)

«Каталог сочинений, написанных мною с 18 до 73 лет, которые я вспомнил». Записан со слов Гайдна Эльслером [младшим] в 1805 году.

В качестве источника он, однако, считается менее надежным.

Приложение 2.

Хронологическая таблица симфоний Гайдна до 1774 года

(последование частей в цикле, тональности, формы, инструментальный состав каждой части)

В столбцах таблицы последовательно слева направо зафиксированы следующие пункты

1. Номер симфонии по Мандычевскому-Хобокену.
2. Номер тома из I серии JHW
3. Тональность
4. Последование частей. Разделы цикла обозначены при этом так:

S – сонатная форма («Первое Allegro»)

L – медленная часть

M – менуэт

F – финал в сонатной форме

R – финал в форме рондо (малое или большое рондо, составное рондо)

Var. – вариации

einl. – вступление

rahm. – обрамление

5. Состав оркестра в «первом Allegro» (быстрая сонатная часть может на самом деле мигрировать в цикле и не быть первой), первой части менуэта и финала. Эти три части цикла, как правило, имеют один и тот же состав оркестра. Если в столбце ничего не написано, это значит, что по умолчанию подразумевается раннеклассический состав: 2 Ob., 2 Cor., Archi [= Tutti].

В следующих столбцах показан состав частей, которые могут отличаться от названных выше.

6. Состав оркестра в медленной части.
7. Состав оркестра в трио менуэта.
8. Далее указана атрибуция симфонии той или иной хронологической группе (см. последний раздел Введения к диссертации) или дата создания, если она достоверно известна
9. В правом столбце указан предположительный фактический номер симфонии
10. Бежевым цветом выделены части с развитыми солирующими партиями.

	JHW R.I	Тональность	Последование частей	«Первое Allegro», менуэт I, финал	Медл. часть	Трио	Хронологич. группы	Датировка по группам	фактический порядковый номер
1	1	D	SLF	-	Archi		I.1	1757-60 (62)	1
37	1	C	SMLF	без Ob. (?)	Archi	Archi	I.1	1757-60 (62)	2
18	1	G	LSR	-	[Tutti]		I.1	1757-60 (62)	3
2	1	C	SLR	-	Archi		I.1	1757-60 (62)	4
4	1	D	SLF	-	Archi		I.2	1757-60 (62)	5
27	1	G	SLF	без Cor.	Archi		I.2	1757-60 (62)	6
10	1	D	SLF	-	Archi		I.2	1757-60 (62)	7
20	1	C	SLMR	-	Archi	Archi	I.2	1757-60 (62)	8
17	1	F	SLF	-	Archi		I.2	1757-62	9
19	1	D	SLF	-	Archi		I.2	1757-62	10
107	1	B	SLF ^{Coda}	-	Archi		I.2	1757-62	11
25	1	C	^{Einl} SMF	-		2ob. soli 2 cor. soli Archi	I.3	(1757-) 1759- 62	12
11	1	Es	LSMF	-	[без Oboi]	Archi	I.3	(1757-) 1759- 62	13
5	1	A	LSMF	-	[Tutti]	I ob. solo 2 cor. soli Archi	I.3	(1757-) 1759- 62	14
32	1	C	SMLF	2 cl-ni Timp.	Archi	Archi	I.3	(1757-) 1759- 62	15
15	2	D	^{Rahm} SMLR		Archi	V-la sola V-c. solo Archi	I.4	(1757-) июнь 1761 до 1762	16
3	2	G	SLMFuga	-	Archi	2 ob. soli 2 cor. soli Archi	I.4	(1757-) июнь 1761 до 1762	17

6	3	D <i>Le Matin</i>	Einl ^S RahmLMF	Fl.solo 2 ob.soli Fag. solo 2 cor.soli [в финале + V-no princ. V-c. obbl.]	V-no princ. V-c. solo Archi	Fag. solo V-la sola V-ne solo Archi	I.4	(1757-) июнь 1761 до 1762	18
7	3	C <i>Le Midi</i>	Einl ^S RecLMF	Fl. Fag. 2 v-ni conc. V-c. obbl.	2 Fl. 2 Ob. V-no princ. V-c. solo Archi	V-ne solo Archi	I.4	1761	19
8	3	G <i>Le Soir</i>	SLMF	Fl.solo 2 ob.soli Fag. solo 2 cor.soli [в финале + 2 v-ni conc. V-c. obbl.]	Fag. solo 2 V-ni conc. V-c. obbl, Archi	V-ne solo Archi	I.4	(1757-) июнь 1761 до 1762	20
36	2	Es	SLMF		V-no solo V-c. solo Archi	2 ob. Archi	I.4	(1757-) июнь 1761 до 1762	21
33	2	C	SLMF	2 Cl-ni Timp.	Archi	Archi	I.4	(1757-) июнь 1761 до 1762	22
9	3	C	SLM		2 Fl. Archi	2 ob. soli 2 cor. soli Fag.	I.5	1762	23
108	2	B	SMLF		Archi	Fag. solo Archi	I.5	(1757-) июнь 1761 до 1762	24
14	2	A	SLMF		V-c. solo Archi	I Ob. solo Archi без V-la	I.5	(1757-) июнь 1761 до 1762	25
40	3	F	SLMFuge		Archi	2 ob. soli	II.1	1763	26

						2 cor. soli Archi			
12	3	E	SLF		Archi	—	II.1	1763	27
16	2	B	SLF		V-c. obbl. Archi	—	II.1	1763-65	28
34	2	D	LSMR		[Tutti]	2 ob. soli 2 cor. soli Archi	II.1	1763-65	29
72	2	D	SLMVar ^{Coda}	4 cor. soli [в финале + Fl. solo V-no solo V-c. solo V-ne solo]	Fl. solo V-no solo Archi	только духовые: 2 ob. soli Fag. solo 4 cor. soli	II.1	1763-65	30
13		D	SLMF	Fl. 4 cor.	V-c. solo Archi	Fl. Solo Archi	II.1	1763	31
23	4	G	SLMF		Archi	Archi	II.2	1764	32
22	4	Es <i>Der Philosoph</i>	LSMF	2 c. ingl. вместо 2 ob.	[Tutti]	2 c. ingl. soli 2 cor. soli Archi	II.2	1764	33
21	4	A	LSMF		[Tutti]	Archi	II.2	1764	34
24	4	D	SLMF		Fl. solo Archi	Fl. Solo 2 cor. soli Archi	II.2	1764	35
30	4	C <i>Alleluia</i>	SLR		Fl. solo 2 ob. soli Archi	(III. Finale: Tempo di Menuet) Fl. Solo	II.3	1765	36

31	4	D <i>Mit dem Hornsignal</i>	SLMVar ^{Coda}	Fl. Solo 4 cor. (I Cor. solo) [в финале + 2 ob.soli II, III. IV Cor. soli V-no princ. V-c. solo V-ne solo]	4 cor. (I, II Cor. soli) V-no princ. V-c. solo Archi	Fl.solo 2 ob. soli 4 cor. soli Archi	II.3	1765	37
39	2	G	SLMF	4 cor.	Archi	2 ob. soli 2 cor. (I, II) soli Archi	II.3	1763-65	38
29	4	E	SLMF		Archi	2 cor. Archi	II.3	1765	39
28	4	A	SLMF	(V-c.)	Archi	Archi	II.3	1765	40
38	5a	C	SLMF		Archi	Ob. I Archi	III.1	1766-1768	41
58	5a	F	SLMF		Archi	Cor. Archi	III.1	1766-1768	42
35	6	B	SLMF	(V-c.)	Archi; (V-c.)	Archi	III.1	1767	43
59	5a	A <i>Feuer- sinfonie</i>	SLMF		Tutti	Archi	III.2	(1766-) 1768	44
49	6	f <i>La passione</i>	LSMF		[Tutti]	Tutti	III.2	1768	45
26	5a	d <i>Lamenta- zione</i>	SLM		Tutti	Tutti	III.2	(1766-) 1768	46
41	5a	C	SLMF	(V-c.)	Fl.solo	Tutti	III.2	(1766-) 1768	47

					Tutti				
65	5a	A	SLMF	(V-с.)	Tutti	Archi	IV.1	1768/69-72/73	48
48	5a	C <i>Maria Theresia</i>	SLMF	(V-с.)	Tutti	Tutti	IV.1	1768/69-72/73	49
44	5b	E <i>Trauer- sinfonie</i>	SMLF		Tutti	2 ob. Cor. I Archi	IV.2	1768/69-72/73	50
43	5b	Es <i>Merkur</i>	SLMF ^{Coda}	(V-с.)	Tutti	Tutti	IV.2	1768/69-72/73	51
52	5b	C	SLMF	(V-с.)	Tutti	2 ob. soli 2 cor. soli Archi	IV.3	1768/69-72/73	52
42	6	D	SLMR	(V-с.) [в финале 2 ob. soli 2 fag.soli (или V-с. soli) 2 cor. soli];	Tutti	Archi	IV.3	1771	53
47	6	G	SLMF	(V-с.)	Tutti (Fag. col Basso)	2 ob. soli 2 cor. soli Archi	IV. 3	1772	54
45	6	fis <i>Abschieds- sinfonie</i>	SLMF ^{Adagio}	[в заключ. Adagio: 2 ob.soli Fag. solo 2 cor. solo, 4 V-ни (I, II, III, IV) soli V-с. solo	Tutti	2 ob. soli 2 cor. soli Archi	IV. 4	1772	55

				V-ne solo]					
46	6	H	SLMF	(V-c.)	Tutti; (V-c.)	Tutti	IV. 4	1772	56
51	5b	B	SLMR		2 ob. (I solo) 2 cor. soli Archi	2 ob. soli 2 cor. soli Archi	V. 1	1773-74	57
64		A <i>Tempora mutantur</i>	SLMR		Tutti	2 ob. soli 2 cor. soli Archi	V. 1	1773-74	58
Ia:1		C	SL	Timp.	Ob. Archi I		V. 2	1773-74	59
Me nuet t und Fina le in C		C	MF	2 cl-ni Timp. (V-c.)		Tutti [без 2 cl-ni, Timp.]	V. 2	-	
I:50 S,L	7	C	^{Einl} SL	2 cl-ni Timp. (V-c.)	2 ob. Archi V-c.		V. 2	1773-74	60
I:50 M,F	7	C	MF	+2 cl-ni Timp. (V-c.)		Ob.I Archi	V. 2	-	
55	7	Es <i>Der Schulmeister</i>	SLMR	(V-c.) [в финале 2 ob. soli 2 fag. soli 2 cor.soli]	Tutti	Archi без V-la	V. 3	1774	61

54	7	G	SLMF (приложение Einl к S)	2 fl. 2 fag. 2 cl-ni Timp (V-c.)	Tutti [без 2 fag. 2 cl-ni Timp.]	Fag. Archi	V. 3	1774	62
56	7	C	SLMF	2 cl-ni Timp. (V-c.)	Fag. solo Tutti [без 2 cl-ni, Timp.]	Ob.I Archi	V. 3	1774	63
57	7	D	^{Einl} SLMF	(V-c.)	Tutti (V-c.)	Archi	V. 3	1774	64

Приложение 3.
Хронологические группы ранних симфоний Гайдна (1757–1774)

Данная таблица составлена на основе исследования Сони Герлах о хронологии создания гайдновских симфоний: *Gerlach S. Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie // Haydn-Studien, Bd. VII, Hefte 1/2. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1996. S. 1-287.*

Chr = *Landon H.C.R. Haydn: Chronicle and Works. 5 vols. London: Thames and Hudson, 1976-1980.*

H = *Hoboken A. van. Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Mainz: B. Schott's Söhne. 3 Bde: Bd. I (1957). 856 S.*

LL = *Landon H.C.R., Larsen J. Joseph Haydn // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 29 Bde. / hrsg. von F. Blume. Kassel [u.a.],: Bärenreiter, 1949–1986. Bd. 5 (1956). S.1857-1933.*

M = *Mandyczewski E. Vorwort // Joseph Haydn Werke, Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Serie 1. Bd. 1: Symphonien № 1-12. Partitur. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. [o. S.]*

KA = *Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, hrsg. v. H. C. Robbins Landon. 12 Bde. Wien: Universal Edition (KAlarmonia Nos. 589-600), 1963-1967.*

№	Дата сочинения	Дата ante quem	Оценка дат другими исследователями Гайдна	Хронологическая группа
Группа I: 1757-1762				
I.1 Гайдновские «первенцы»				
1		25 ноября 1759	Chr: 1758 (1757-60)	I.1
37		1758	KA: ≈1757; Chr: 1757-1760 (до 1758)	I.1
18		1766	M: ≈ 1764; LL: ≈1761-64; KA ≈1760; Chr: 1757-1760; F ≈1762-64	I.1
2		12 марта 1764	M., LL: ≈ 1760; KA. ≈ 1757-1761; Chr: 1757-1760, F: до 1761	I.1
I.2 «Трехчастные симфонии-«близнецы» с финалом 3/8 и симфония № 107				
4		1762	M. ≈1761; LL: ≈ 1760; KA. ≈ 1757-1761; Chr: 1757-1760, F: до 1760	I.2

27		1766/67	М: ≈ 1765; LL: ≈1760-65; КА ≈1760; Chr: 1757-1760; F: до 1761	I.2
10		1766	М: с 1763, LL: ≈ 1760.61; КА. ≈ 1757-1761; Chr: 1757-1760, F: до 1761	I.2
20		1766	М: ≈ 1764; LL: ≈1760-64; КА, F: ≈1757-63; Chr: 1757-1760	I.2
17		11 июля 1765	М: ≈ 1764; LL: ≈1760-63; КА, F; ≈ 1760-62; Chr: 1757-1760	I.2
19		1766	М: ≈ 1764; LL: ≈1760-63; КА, F: ≈1759/60; Chr: 1757-1760	I.2
107		1762	LL: ≈1760; КА: ≈ 1757-61; Chr: 1757-60; F: до 1761	I.2
I.3 Три «камерные» симфонии с медленной начальной частью и симфония № 32				
25		1766/67	М: ≈ 1765; LL: ≈1760-64; КА ≈1760; Chr: ≈1762; F: до 1761	I.3
11		1769	М: с 1763, LL, КА ≈ 1760; Chr: 1757-1760, F: до 1760	I.3
5		1762	М. ≈1761; LL, КА. ≈ 1760; Chr: 1757-1760, F: до 1760	I.3
32		1766	LL: ≈1760-65; КА ≈1760; Chr: 1757-1760; F: до 1760	I.3
I.4 Симфонии для князя Пауля Антона Эстергази (1761-1762)				
15		1764	LL: ≈ 1760-63, КА ≈ 1760; Chr: 1757-1760, F: до 1761	I.4
3		1762	М. ≈1761; LL: ≈ 1760; КА. ≈ 1759/1760; Chr: 1757-1760	I.4
6		1773	М. ≈1761; LL, КА, Chr, F: 1761	I.4
7	1761			I.4
8		1767	М. ≈1761; LL, КА, Chr, F: 1761	I.4
36		1769	LL: ≈1765; КА, F: ≈1761-65; Chr: ≈1762 (1761/62)	I.4
33		1767	LL: ≈1763-65; КА ≈1760; Chr: 1757-1760; F: до 1760	I.4
I.5 Три «маленькие» симфонии 1762 года				
9	[1762]			I.5
108		1765	LL: ≈1760; КА, F: ≈ 1757-61; Chr: 1757-60	I.5
14		1764	LL: ≈ 1760-63, КА ≈ 1760; Chr: 1757-1760, F: до 1762	I.5

Группа II: 1763-1765

II.1 Симфонии 1763 года

40	1763			II.1
12	1763			II.1
16		1766	M: ≈ 1764; LL, KA, F; ≈ 1760-63; Chr: 1757-1760	II.1
34		1767	LL, Chr: ≈1765; KA ≈1766	II.1
72		1781	LL: ≈1761-65; KA, F: ≈1763-65; Chr: 1763	II.1
13	1763			II.1

II.2 Симфонии 1764 года

23	1764			II.2
22	1764			II.2
21	1764			II.2
24	1764			II.2

II.3 Симфонии 1765 года

30	1765		F: до 13. Sept.1765	II.3
31	1765		F: до 13. Sept.1765	II.3
39		1770	LL, KA: ≈1768; Chr: ≈1766/67; F: 1765	II.3
29	1765			II.3
28	1765			II.3

Группа III: 1766-1768

III.1 Последние симфонии Гайдна с редуцированным оркестровым составом медленных частей

38		1769	LL: ≈1767/68; КА: ≈1766-68; Chr: ≈1767	III.1
58		1772	Chr: ≈1768; LL: ≈1767/68; КА, F: ≈1766-68	III.1
35	1Dez. 1767			III.1

III.2 Четыре переходные симфонии

59		1769	LL: ≈1767/68; КА: ≈1766-68; Chr: ≈1767	III.2
49	1768			III.2
26		1770	M: ≈ 1765; LL: ≈1767/68; КА ≈1768; Chr: ≈1768/69	III.2
41		1770	LL: ≈1768-70; КА, Chr: ≈1768/69	III.2

Группа IV: 1768/69-1772/73

IV.1 Симфонии 65 и 48

65		1778	LL, КА, F: ≈1771-73; H: 1772-74; Chr: ≈1772/73	IV.1
48		1769	Chr: ≈1768/69	IV.1

V.1.4 Увертюра I:106

I:106	D	утеряна	LL: при бл 1768-70	IV.1.4
-------	---	---------	--------------------	--------

IV.2 Симфонии 44 и 43

44		1772	LL, КА: ≈1771; Chr: ≈1770/71	IV.2
43		1772	LL, КА: ≈1771; Chr: ≈1770/71	IV.2

IV.3 Симфонии 52, 42 и 47

52		1774	LL, КА: ≈1771-1773; H: 1772-74; Chr: ≈1770/71	IV.3
42	1771			IV.3
47	1772			IV.3

IV.4 Симфонии 45 и 46

45	1772			IV.4
46	1772			IV.4

Группа V: 1773-1774

V.1 Симфонии 51 и 64

51		1774	LL, KA, Chr: ≈1771-1773; H: 1772-74	V.1
64		1778	LL, KA: ≈1775; Chr: ≈1773; F: до 1773	V.1

V.2 Источник увертюры-симфонии 1773

I:50 ^I II	C	«Филемон и Бавкида», вступление	2 сентября 1773;	V.2
Ia:1	C	Мнимая обманщица	26 июля 1773	V.2
Ia:8	d	«Филемон и Бавкида», основная часть	2 сентября 1773	(V.)

V.3 Симфонии 1774 года

55	1774			V.3
54	1774			V.3
56	1774			V.3
57	1774			V.3

Приложение 4. Состав некоторых европейских капелл XVII-XVIII веков³⁰⁰

Страна	Австрия											
Город	Вена							Зальцбург		Эйзенштадт Эстергази		
Оркестр	Serenata Чести, состав Синфонии	Придворная капелла	(Фукс)		(исполнение симфонии К 338 Моцарта)			Архиепископская капелла		Придворная капелла (Гайдн)		
Год	1662	1721	1729	1730	1781	1782	1790	1743	1757	1780	1783	
1-е скрипки	} 6	} 23	} 24	} 32	} 40	} 10	} 12	} 5	} 12	} 13	6	
2-е скрипки											5	
альты	12				10				2	3	2	
виолончели	1	4	6		8	2	2	2	2	3	2	2
контрабасы		3			10	2	2		2	2	2	2
флейты					4		1	} 3	} 3	} 3	1	
гобои		5	5	4		2	2				2	
кларнеты				4		2						
фаготы		4	5	5	6	2	2	2	4	2	2	
валторны		1	1	1	4		2	3	2	6	2	
трубы		16	13	13	4				(10)	2		
тромбоны		4	4	4		3	2	1	1+3			
литавры		2	1	1	X				2	(1)		
ударные												
арфы												
тубы												
другие	1 спинет, 1 теорба, 1 archiuto	1 гамба, 2 корнета, 1 лютия	1 гамба, 2 корнета, 3 виолоне, цимбалы, 2 теорбы	1 гамба, лютия, теорба			2 органа	1 виолоне, 2 органа	2 виолоне, 3 органа	альтернатив- ные инструменты V., Va., Vne., Fl., Fg., Cor.		
всего	22	66	68	64	94	19 + ?	29	19	34 + 10	примерно 34	23	

³⁰⁰ По: Mahling C.-H., Rösing H. Orchester // MGG², Sachteil, 1997. Bd. 7. S. 811-851.

Страна	Англия				
Город	Лондон				
Оркестр	Воспитательный дом (Гендель)	Ancient Concerts	Придворная капелла	Фестиваль памяти Генделя	Концерты Заломона
Год	1759	1776	1783	1784	1791
1-е скрипки	} 12	8	3	48	} 12-16
2-е скрипки		8	3	47	
альты	3	5	2	26	4
виолончели	3	4	2	21	3
контрабасы	2	2	1	15	4
флейты			(1)	6	2
гобои	4	4	2	26	2
кларнеты			(1)		?
фаготы	4	4		26	2
валторны	2	4	2	12	2
трубы	2	2		12	2
тромбоны		1		6	
литавры	1	1		2	1
ударные				х	
арфы					
тубы					
другие			гамба, чембало	контрфагот, орган	
всего	33	43	15	251	примерно 38

Страна	Германия						
Город	Ангальт-Цербст	Ансбах			Бамберг	Байрейт	Бентхайм-Штайнфурт
Оркестр	Великокняжеская капелла	Придворная капелла			Княжеская придворная капелла	Придворный оркестр	Придворный оркестр
Год	1757	1686	1770	1782	1781	1740	1783
1-е скрипки	} 7+1	2	6	6	} 10	} 6+(?)	3
2-е скрипки		2	6	6			3
альты	1		2	3	2	?	2
виолончели	1		5	5	х	1	2
контрабасы	(1)		1	2	2	1	1
флейты			2	2		?	
гобои	2		3	3	х	-	
кларнеты			2	3		?	1+1
фаготы	1		2	3	1		(1)
валторны			5	4	х		2
трубы		8					
тромбоны							
литавры							1
ударные							
арфы							
тубы							
другие	Чембало	3 городских музыканта 1 орган	+ придворный трубач?	+ придворный трубач?	усиленный вурцбургскими музыкантами		
всего	15	15+1	34+?	37+?	21?-35	27	15

Страна	(Германия)									
Город	Берлин								Бонн	
Оркестр	Королевская придворная капелла			Придворная капелла Карла, принца Прусского	Придворная капелла Хайнриха, принца Прусского		Фридрих Вильгельм, принц Прусский	Деббелин, театральное общество	Придворная капелла	Театр
Год	1712	1754	1787	1754	1754	1782	1782	1782	1783	1791
1-е скрипки	6	11+2	10	} 5	2	} 5	} 8	4	} 11	} 8
2-е скрипки	5		10		2			4		
альты	2	3	6	1	1	2	2	2	2	2
виолончели	5	4	8	1	1	2	3	1	2	3
контрабасы		2	4	1	1	1	1	1	2	3
флейты	3 (или 3 Сог.)	5	2	1	1	2	2	} 2	2	2
гобои	4	3	4	3	1	2			1	2
кларнеты			2						1	2
фаготы	3	4	4	1			2	2	3	2
валторны	3 (см. Fl.)	2	4	2		2	2	2	4	2
трубы		X	2						3	4
тромбоны			3							
литавры		X	1						1	
ударные										1
арфы			1	1						
тубы										
другие	придворный трубач и литаврист	1 теорба, 1 виола да гамба, 2 чембало		1 чембало	1 чембало	1 чембало		(+ 2 Fl.)		+ контрафагот
всего	25+?	35+?	61	17	10	15	22	17	30	32

Страна	(Германия)							
Город	Брауншвейг	Бреслау	Веймар		Гамбург	Ганновер	Гота	
Оркестр	Придворная капелла	Епископская капелла	Придворный оркестр		Опера	Придворная капелла	Придворная капелла	
Год	1731	1754	1700	1714	1738	1782	1648	1782
1-е скрипки	4	} 7	} 2	} 4	} 8	x	} 3	} 9
2-е скрипки	4					x		
альты	(1)	1			3	x		1
виолончели	2	(1)	} 1	} 1	2	x	1	2
контрабасы	1	1			2	x		1
флейты	} 5	} 2			5			} 3
гобои					4+1		2	
кларнеты					2 шалюмо	x		
фаготы	3	2	1	2	5		1	1
валторны	2	2			4	x		4
трубы	7		5	7	4+2	x	3	
тромбоны								
литавры			1	1	1		1	
ударные								
арфы								
тубы								
другие	1 Kontraviolinist	2 рояля			2 корнета 2 гобоя д'амур гамба, 2 пикколо, 2 Zuffolo, Traversa bassa, Quartflöte	21 INSTR.		
всего	30	17	10	15	55	21	11	21

Страна	(Германия)							
Город	Детмольд	Дрезден						
Оркестр	Княжеская капелла	Капелла курпринца	Придворный оркестр					
Год	1778	1651	1697	1709	1719	1734	1756	1782
1-е скрипки	2	?	} 6	} 4	} 7	} 12	} 17	} 17
2-е скрипки		?						
альты	2	?		2	5	4	4	4
виолончели		?		4	5	5	3	3
контрабасы	2	?		1	5	2	2	4
флейты	2	?		2	2	3	3	3
гобои	2	?	6	4	5	3	6	5
кларнеты		?						
фаготы			3	2	3		6	4
валторны					с 1711 – 2	2	2	3
трубы			3					
тромбоны								
литавры			1					
ударные								
арфы								
тубы								
другие		15 инструментал истов	1 теорба 6 инструментал истов	1 Haute-Contre 2 теорбы	1 панталеон 2 теорбы	13 придворн. трубачей и 2 литавриста	1 панталеон 1 гамба 1 орган	
всего	10	15	26	23	37	31+15	47	43 + ?

Страна	(Германия)									
Город	Дурлах-Карлсруэ	Зондерсхаузен	Йоганнисберг	Кассель		Кельн				
Оркестр	Придворная капелла	Придворная капелла	Князь-епископ из Бреслау	Придворная музыка		Капелла кафедрального собора				
Год	1747	1637	1770	1782	1783	1711	1725	1748	1769	1785
1-е скрипки	} 8			} 10	7+2	} 4	} 4	} 8	} 7	} 7
2-е скрипки					6					
альты	4			2	2	2	1	2	1+(1)	2
виолончели	1			2	3		1	1	1	1
контрабасы				1	1	1	1	1	1	1
флейты				2	2				(1)	(1)
гобои	2			2	2		2	1+(1)	1+(1)	(1)
кларнеты	(1)				3			(2)	(2)	(2)
фаготы	3			2	2	2	2	1+(1)	1	1
валторны	(3)			2	2+2			(1)	(1)	2
трубы	2			4	5		(1)	(2)	(2)	(3)
тромбоны										
литавры	1			1	1			(1)	(1)	
ударные										
арфы										
тубы										
другие		6 музыкантов и 1 Каррелкнабе	17 INSTR.			1 орган 1 серпент	1 орган 1 серпент	1 орган (1) серпент	1 орган 1 серпент	1 орган
всего	24	7	17	24	29	11	13	15	13	24

Страна	(Германия)								
Город	(Кельн)	Кетен	Кобленц	Лейпциг					
Оркестр	Погребальная литургия императора Леопольда II	Придворная капелла князя Леопольда	Придворная музыка	Баховские эскизы церковной музыки	Концертное общество	Хиллер		Euterpa	Оркестр Гевандхауса (=опера)
Год	1792	около 1720	1782	1730	1746	1765	1798	1765	1781
1-е скрипки	3	} 6	} 13	2-3	5	8	} 12	14	6
2-е скрипки	3			2-3	5	8		12	6
альты	1		4	4	1+(3)	3	3	10	3
виолончели	1	1	2	2	2	2	2	6	} 4
контрабасы	2		3	1	2	2	3	6	
флейты	2	2	3	2	} 3+1	2	?	2	2
гобои	2	1	3	2-3		2	?	2	2
кларнеты	2		2					2	
фаготы	2	1	3	1-2	3	2	?	2	3
валторны	2		4		2	2	?	4	2
трубы	2	1	2	3	(2)			2	2
тромбоны								3	
литавры	1		1	1	1			1	1
ударные									
арфы									
тубы									
другие	1 орган Певцы	1 гамба	орган		лютня флюгель	лютня чембало			
всего	24	13	41	20-24	примерно 25	примерно 31	20+?	66	31

Страна	(Германия)								
Город	Майнц		Мангейм			Мекленбург-Шверин		Мюнхен	
Оркестр	Придворная капелла		Придворный оркестр			Придворный оркестр		Придворная капелла	
Год	1782	1783	1720	1756	1777	1782	1757	1783	1778
1-е скрипки	}10	6	}12	10	10-11	} 22	} 6	3+1	} 17
2-е скрипки		6		10	10-11			4	
альты		2	2	4	4	3	2	2	?
виолончели	2	2	2	4	4	4	2	2	2
контрабасы	1	1	3	2	4	3	1	1	2
флейты	2	3	}15	2	2	4	2	2	2
гобои	3	2		2	2	3	2	2	3
кларнеты	2			2	2	4			3
фаготы	1	1		2	4	4	1	1	2
валторны	2	2		4	2	6	2	3	4
трубы				12	х?	х?	3		
тромбоны									
литавры			х	2	х?	х?	1		
ударные									
арфы								2	
тубы									
другие	лютня орган	(1) лютня						1 панталеон	партии альтов вместе со скрипками
всего	24	27	примерно 34	54	примерно 46+?	54+?	примерно 22	20	35+?

Страна	(Германия)									
Город	Пфальц-Цвейбрюккен			Регенсбург	Рудольштадт		Шведт	Штутгарт		
Оркестр	Придворная музыка			Придворный оркестр	Придворная капелла		Маркграф Фридрих Генрих	Придворный оркестр (оркестр)		
Год	1723	1725	1756	1783	1742	1757	1782	1757	1772	1782
1-е скрипки	} 12	} 20		} 12	} 28	} 8	} 6	} 15	} 19	} 26
2-е скрипки										
альты	2	4		2		3	2	?	6	4
виолончели	2	?		2		3	2	4	3	4
контрабасы	3	2		2		2	2	2	4	4
флейты	} 9	2		2		2	2	3	2	3
гобои		2		2		2	3	4	4	
кларнеты				2						
фаготы	2	2		2		1	3		2	2
валторны	3	4		4		2	2	4	3	4
трубы	10	12		4		3				3
тромбоны										
литавры	2	2		1		1				1
ударные										
арфы										
тубы										
другие	3 лютни		17 INSTR.							
всего	48	50	17	35	28	25	21	31	43	55

Страна	Дания	Италия							
Город	Копенгаген	Венеция		Милан		Неаполь			
Оркестр	Королевская придворная капелла	Сан-Марко		Опера	«Митридат» Моцарта	Teatro Fiorentino	Новый театр	Церковная музыка (Паизиелло)	Оперный театр Сан-Карло
Год	1784	1708	1770	1770	1771	1742	1742	около 1752	1737
1-е скрипки	7	} 10	} 12	14	} 24	} 12	} 12	} 12	} 24
2-е скрипки				14					
альты	2	5	6	6	6	2	2	2	6
виолончели	2		4	2	2	2	2		3
контрабасы	2			6	6	2	2	2	3
флейты	2		} 4	} 4	2			} 2	
гобои	2	1			2	2	2		2
кларнеты				2					
фаготы	2			2	2				3
валторны	2		} 4	4	4			4	
трубы		2		?	2	2	2	4	2
тромбоны		1							
литавры				?					
ударные									
арфы	1								
тубы									
другие		3 теорбы	3 виолоне	2 чембало? 2 кларино?		1 чембало	1 чембало		2 чембало
всего	22	22	35	54-58		23	23	26	45

Страна	(Италия)								
Город	(Неаполь)						Падуя	Турин	
Оркестр	(Оперный театр Сан-Карло)						Сан-Антонио		
Год	1740	1742	1747	1753	1773	1796	1770	1771	1775
1-е скрипки	} 38	} 30	} 26	} 28	} 32	} 25	} 8	} 13	} 18
2-е скрипки									
альты	8	6	4	4	4	4	4	2	2
виолончели	2	2	2	3	3	2	4	2	3
контрабасы	4	4	4	4	4	6	4	4	5
флейты									
гобои	6	4	3	4	4	2	4		
кларнеты						4			
фаготы	4	3	2			2			
валторны						4			
трубы	6	4	4	4	4				
тромбоны									
литавры									
ударные									
арфы									
тубы									
другие	2 чембало	2 чембало	2 чембало	2 чембало	2 чембало	2 чембало			
всего	70	55	47	49	53	51	24	21+?	28+?

Страна	Франция											
Город	Париж											
Оркестр	24 скрипки	Королевские концерты	Kappelmusik	Опера					Comédie Française	Comédie Italienne	Théâtre de Monsieur	
Год	1610	1627	1708	1713	1751	1754	1773	1790	1782	1782	1790	
1-е скрипки	} 24	} 24	} 6	} 12	} 16	} 16	} 22	} 26	6	6	7	
2-е скрипки			6	6	6	6	6	6	6			
альты			3	7*	6	6	5	6	2	2	3	
виолончели			3	8	12	} 10	9	12	4	3	4	
контрабасы			1				6	5	1	2	3	
флейты			2	} 8	} 5	} 6	} 5	2		} 2	2	
гобои	2		2					4	2		3	
кларнеты								1	2			2
фаготы	1					4	3	8	5	2	2	2
валторны							2	2	4	2	2	4
трубы					1		1	3			1	
тромбоны											1	
литавры					1		1	1	x			
ударные				1								
арфы												
тубы												
другие		12 гобоистов	1 теорба	*2 quintes, 2 tailles, 3 hautescontre	клавесин	2 гамбы						
всего	27	36	18	36	46	45	60	70	26	25	38	

Страна	(Франция)			Чехия		
Город	(Париж)			Прага		
Оркестр	Духовные концерты (Лувр)		Пуплиньер	Опера		
Год	1751	1754	1773	1762	1787	1796
1-е скрипки	} 16	} 16	13	} 5	3	3+2
2-е скрипки			11		3	4
альты	2	2	4		2	2
виолончели	6	6	10	1	2	1
контрабасы	2	2	4	(1)	2	2
флейты	} 5	} 5	2	1		2
гобои			3	1		2
кларнеты			2	2		2
фаготы	5	3	4	1		2
валторны	2		2	2		2
трубы	1		2			2
тромбоны						
литавры	1		1			1
ударные						х
арфы				2		
тубы						
другие				клавесин		
всего	40	34	58	16	12+?	примерно 27

Приложение 5. Фюрнбергская коллекция рукописей ранних симфоний

Номер симфонии, обозначенный в фюрнбергском собрании рукописей	Соответствующий номер принятой сегодня нумерации симфоний Гайдна	Комментарии
1	1	
2	37	
3	18	
4	—	заменена графом Фестикским на № 71
5	2	
6	—	не обнаружено, чем данная симфония была заменена графом Фестикским
7	—	заменена графом Фестикским на № 63
8	—	заменена графом Фестикским на № 38
9	15	
10	4	
11	10	
12	32	
13	5	
14	11	
15	33	
16	27	
17	107	Нумерация добавлена графом Фестикским, но в оригинале пронумерованная рукопись содержит печать подполковника фон Фюрнберга
18	симфония F-dur Михаэля Гайдна	пронумерована графом Фестикским, содержит печать подполковника фон Фюрнберга
19	74	добавлена и пронумерована графом Фестикским
20	60	добавлена и пронумерована графом Фестикским
21	3	Нумерация добавлена графом Фестикским, но в оригинале пронумерованная рукопись содержит печать подполковника фон Фюрнберга

Приложение 6

Музыканты капеллы Эстергази с 1761 по 1774 год

(на основе *Gerlach S. Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774 // Haydn-Studien, Bd. IV, Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1976. S. 37-41*). Ниже напротив имени музыканта указываются, как правило, две даты – поступления в капеллу и увольнения из нее.

<i>Заместитель капельмейстера, с 1766 капельмейстер</i>		
Гайдн, Йозеф		с 01.05.1761

<i>Скрипки:</i>		
Томазини, Луиджи	до 1761	
Нигст, Франц	до 1761	по декабрь 1768 [после этого только в Эйзенштадте]
Грисслер, Мельхиор (также бас)	с 01.06.1761	по декабрь 1768 (или декабрь 1771?) [после этого только в Эйзенштадте]
Гарниер, Франц	с 01.05.1761	по февраль 1766
Хегер, Иоганн Георг	с 01.06.1761	незадолго до конца 1766
Пуркштайнер, Йозеф (главным образом - альт)	с 15.02.1766	
Блашек, Йозеф	с 01.09.1770	до 31.08.1772

<i>Валторна:</i>		
Кноблаух, Иоганн [I]	не позднее, чем с 01.06.1761	+ 22.01.1765
Штайнмюллер, Тадеуш [II]	не позднее, чем с 01.06.1761	до 30.04.1772
Франц, Карл [I] (также скрипка) [также баритон]	с 09.04.1763	
Райнер, Франц [II]	с августа 1763	по декабрь 1763
Дицль, Йозеф [I] (также скрипка)	с 15.05.1765	
Стамиц, Франц [II]	не позднее, чем с 25.04.1765	по меньшей мере, до 10.04.1766
Май, Иоганн [II] (также скрипка)	с 01.3.1767	до 31.07.1774
Олива, Йозеф [I?] (также скрипка)	с 01.06.1769	
Пауэр, Франц [II?] (также скрипка)	с 01.06.1769	

<i>Виолончель:</i>		
Вайгль, Йозеф	с 01.06.1761	до конца мая 1769
Кюффель, Игнац	с 01.09.1768?	(по меньшей мере?) до июня

		1770
Зюссиг, Кристоф	с 01.10.1770	+ 08.11.1770
Марто, Франц Ксавер	с 01.03.1771	

<i>Фагот:</i>		
Schwenda, Иоганн Георг (также контрабас)	с 01.04.1761	по меньшей мере, до 30.09.1765
Хинтербергер, Иоганнес	с 01.04.1761	
Ширингер, Карл (также контрабас и флейта)	с 01.03.1767	
Пекциваль, Каспар (также альт и литавры)	с 01.09.1771	

<i>Флейта:</i>		
Зигель, Франц (также гобой)	с 01.04.1761 и с 01.02.1767	до 13.09.1765 по меньшей мере, до 12.04.1771

<i>Гобой:</i>		
Капффер, Иоганн Георг (также английский рожок также флейта?)	с 01.04.1761	до конца 1768 или начала 1769
Капффер, Иоганн Михаэль (также английский рожок также флейта?)	с 01.04.1761	до конца 1770 или начала 1771
Коломбаццо, Витторино	с 01.09.1768	до конца 1768? (или начала 1769)
Поль, Захариас	с 01.06.1769	
Корус, Каролус	с 15.07.1771	

Также, возможно, певец-бас

Шпехт, Кристиан (также альт)	с 01.10.1768	
---------------------------------	--------------	--

Приложение 7. Валторны и трубы в до-мажорных симфониях Гайдна до 1774 года

	КА	JHW	Исполнение К. Хогвуда
№ 37	2 Cor. in C (или вместо валторн 2 Cl-ni in C Timp. in C-G)	2 Cor. in C [basso]	2 Cor. in C basso
№ 25	2 Cor. in C	2 Cor. in C [basso]	2 Cor. in C basso
№ 32	2 Cor. in C alto 2 Cl-ni in C Timp. in C-G	2 Cor. in C [basso] 2 Cl-ni in C Timp. in c-G	2 Cor. in C alto 2 Cl-ni in C Timp. in C-G
№ 33	2 Cor. in C alto 2 Cl-ni in C Timp. in C-G	2 Cor. in C [basso] 2 Cl-ni in C Timp. in c-G	2 Cor. in C basso 2 Cl-ni in C Timp. in C-G
№ 2	2 Cor. in C	2 Cor. in C [basso]	2 Cor. in C basso
№ 7	2 Cor. in C	2 Cor. in C	2 Cor. in C basso
№ 20	2 Cor. in C alto 2 Cl-ni in C Timp. in C-G	2 Cor. in C [basso] ? [2 Cl-ni in C Timp. in C-G]	2 Cor. in C alto
№ 9	2 Cor. in C	2 Cor. in C	2 Cor. in C basso
№ 30	2 Cor. in C	2 Cor. in C	2 Cor. in C basso
№ 38	2 Cor. in C alto 2 Cl-ni in C Timp. in C-G	2 Cor. in C	2 Cor. in C alto
№ 41	2 Cor. in C alto [e basso] 2 Cl-ni in C Timp. in C-G	2 Cor. in C alto ? [2 Cl-ni in C Timp. in C-G]	2 Cor. in C alto
№ 48	2 Cor. in C alto 2 Cl-ni in C Timp. in C-G	2 Cor. in C alto	2 Cor. in C alto
№ 50	2 Cor. in C alto (или 2 Cl-ni in C) Timp. in C-G	2 Cor. in C alto [2 Cl-ni in C Timp. in C-G]	2 Cor. in C alto
№ 56	2 Cor. in C alto 2 Cl-ni in C Timp. in C-G	2 Cor. in C alto 2 Cl-ni in C Timp. in C-G	2 Cor. in C alto 2 Cl-ni in C Timp. in C-G

Приложение 8. Симфонии с концертирующими инструментами³⁰¹

Обозначения:

Зеленый фон — части с солирующими инструментами

Название инструмента

- красным шрифтом — концертирующая партия
- черным шрифтом — краткое соло

В случае если solo не перед нотной строчкой, а над ней, обозначение инструмента заключается в круглые скобки.

* В случае, если точная дата создания симфонии неизвестна, в квадратных скобках указываются границы хронологической подгруппы, к которой она относится.

Hob	Год создания и номер тома JHW, Reihe I	тон- сть	I часть	II часть	III часть	Trio	IV часть
6	[1761-1762]* Bd. 3	D	I. Adagio-Allegro Flauto 2 Oboi Fagotto 2 Corni	II. Adagio-Andante Violino principale Violoncello obbligato	III. Menuet «Гармоническая музыка» (Flauto 2 Oboi Fagotto 2 Corni)	Trio Fagotto (solo) Viola (sola) Violone (solo)	IV. Finale: Allegro Flauto 2 Oboi Fagotto 2 Corni Violino principale Violoncello obbligato
7	1761 Bd. 3	C	I. Adagio-Allegro Violino I concerto Violino II concerto Violoncello obbligato	II. Recitativo: Adagio 2 Flauti Violino principale Violoncello	III. Menuet	Trio Violone (solo)	IV. Finale: Allegro Violino I concerto Violino II concerto Violoncello
8	[1761-1762] Bd. 3	G	I. Allegro molto Flauto 2 Oboi Fagotto 2 Corni	II. Andante Violino I concerto Violino II concerto Fagotto obbligato Violoncello obbligato	III. Menuet «Гармоническая музыка» (Flauto 2 Oboi Fagotto 2 Corni)	Trio Violone (solo)	IV. La tempesta: Presto Flauto Violino I concerto Violino II concerto Violoncello obbligato
36	[1761-1762] Bd. 2	Es	I. Vivace	II. Adagio Violino solo Violoncello solo	III. Menuet	Trio	IV. Finale: Allegro
13	1763 Bd. 3	D	I. Allegro molto	II. Adagio cantabile Violoncello solo	III. Menuet	Trio Flauto solo	IV. Finale: Allegro molto
72	[1763] Bd. 2	D	I. Allegro 4 Corni	II. Andante Flauto (solo)	III. Menuet	Trio «Гармоничес	IV. Finale: Andante 1 Var.: Flauto

³⁰¹ В данной таблице не учитываются симфонии 9л, 14л, 16л, 50л, где присутствует солирующая партия, поскольку в данных случаях речь может идти о так называемом пассивном соло, а фактически о своеобразной тембровой «подсветке» партии скрипок, с которыми инструмент, имеющий в партитуре указанных симфоний ремарку solo, играет однако colla parte в течение всей части.

				Violino solo		кая музыка» (2 Oboi Fagotto solo 4 Corni)	2 Var.: Violoncello solo 3 Var.: Violino solo 4 Var.: Violone solo
24	1764 Bd. 4	D	I. [Allegro]	II. Adagio cantabile Flauto solo	III. Menuet	Trio Flauto solo 2 Corni soli	IV. Finale: [Allegro]
31	1765 Bd. 4	D	I. Allegro Flauto Corno I	II. Adagio 2 Corni (I, II) Violino principale Violoncello	III. Menuet	Trio [“Chori”]: 2Oboi + 2 Corni (I,II) / Violini I,II + 2 Corni (III, IV) / Flauto + 2 Corni (I,II)	IV. Finale: Moderato molto 1 Var.: 2 Oboi soli; 2 Corni (III,IV) 2 Var.: Violoncello (solo) 3 Var.: Flauto (solo) 4 Var.: 2 Corni (I,II) soli 5 Var.: Violino principale 7 Var.: Violone (solo)
30	1765 Bd. 4	C	I. Allegro	II. Andante Flauto (solo) 2 Oboi (soli)	III. Finale:	1.trio	2.trio
41	[1766-1768] Bd. 5a	C	I. Allegro con spirito	II. Poco Andante Flauto solo	III. Menuet	Trio	IV. Finale: Presto
51	[1773-1774] Bd. 5b	B	I. Vivace	II. Adagio Oboe I (solo) 2 Corni (soli)	III. Menuet	Trio	IV. Finale: Allegro

Приложение 9. Солисты в трио менуэтов в ранних симфониях Гайдна

* В конце таблицы показаны случаи, где в партиях духовых выставлены ремарки *solo*, однако эти инструменты лишены самостоятельного тематического материала, который не встречался бы у других инструментов, то есть в привычном нам смысле не солируют, но играют в манере *colla parte*, дублируя струнных.

	25/II <i>трио</i>	5/III <i>трио</i>	15/II <i>трио</i>	3/III <i>трио</i>	6/III <i>трио</i>	7/III <i>трио</i>	8/III <i>трио</i>	9/III <i>трио</i>	108/II <i>трио</i>	14/III <i>трио</i>	40/III <i>трио</i>	34/III <i>трио</i>	72/III <i>трио</i>	13/III <i>трио</i>	22/III <i>трио</i>
Fl.													1	1	
Ob.	2	1		2				2		1	2	2	2		
C. ingl.															2
Fag.					1			1	1				1		
Cor.	2	2		2				2			2	2	4		2
V-no I															
V-no II															
V-la			1		1										
V-c.			1												
V-ne					1	1	1								

	24/III <i>трио</i>	31/III <i>трио</i>	39/III <i>трио</i>	38/III <i>трио</i>	49/III <i>трио</i>	52/III <i>трио</i>	47/III <i>трио</i>	45/III <i>трио</i>	51/II <i>трио</i> <small>302</small>	64/III <i>трио</i>
Fl.	1	1								
Ob.		2	2	1	2	2	2	2	2	2
C.ingl.										
Fag.										
Cor.	2	2	2		2	2	2	2	2	2
V-no. I										
V-no II										
V-la										
V-c.										
V-ne										

³⁰² Сольные участи в трио могут охватывать не всю форму, но сосредотачиваться в трио, как в симфонии 51/III. Интересно, что в КА данный менуэт имеет два трио, а в более точном JHW – одно – то, в котором есть солирующие партии.

Симфонии, где в трио менуэтов есть обозначение solo в партиях духовых, однако партия таких солистов сводится к игре *colla parte* со струнными.

	30/III <i>[трио]</i>	50/III <i>трио</i>	54/III <i>трио</i>	56/III <i>трио</i>
Fl.	I*			
Ob.		1*		1*
C.ingl.				
Fag.			1*	
Cor.				
V-no I				
V-no II				
V-la				
Vc.				
V-ne				

	<i>Всего</i>
Fl.	4 (1)
Ob.	18 (2)
C.ingl.	1
Fag.	4 (1)
Cor.	18
V-no I	
V-no II	
V-la	2
Vc.	1
V-ne	3

Приложение 10. Теоретические проблемы оркестровой фактуры в отечественной музыкальной науке (очерк)

Выработка методов анализа партитуры и, что еще существеннее, стоящей за ней оркестровой ткани, является одной из ключевых задач теории и истории оркестровых стилей. За время существования таких музыковедческих дисциплин как инструментоведение, инструментовка, история оркестровых стилей, исследователи не раз задавались целью выявить наиболее адекватные теоретические подходы к пониманию того, как устроена оркестровая фактура в ту или иную эпоху. Со временем накопленные методы анализа меняются, совершенствуются, что связано с естественным обогащением наших знаний и слушательского кругозора, с развитием музыкально-исторической науки, с появлением новых изданий и исполнительских трактовок. Всё это способствует поиску новых теоретических методов в исследовании оркестровой фактуры, а найденный теоретический метод в свою очередь помогает лучше понимать партитуру и, соответственно, более чутко ее слышать и исполнять. Некоторая отечественная теория. Но аутентичнее было бы использовать и современные Гайдну представления. Может, перенести во Введение? Здесь – только то, что нужно Ксенофонта

Исследование фактуры всякого оркестрового произведения подразумевает опору на общую теорию оркестровой фактуры. Однако нельзя сказать, что такая теория в отечественном музыковедении сосредоточена в каком-то одном труде, ее скорее следует извлекать из целого ряда источников. Литературу, затрагивающую интересующие нас вопросы, в крупном плане можно разделить на две группы – «теоретическую» и «практическую». Связано это прежде всего с тем, что история оркестровых стилей как отрасль музыковедения и учебная дисциплина ещё довольно молода. Зарождалась она в рамках таких исключительно практических по своему содержанию дисциплин, как инструментовка, чтение партитур, которые с самого установления системы отечественного консерваторского образования включались в качестве обязательных в обучение композиторов, симфонических дирижеров и музыкантов других специальностей.

Кроме того принципиальным представляется то, что рассуждения об оркестровом письме неотделимы от теории фактуры и склада в целом. С трудов, где рассматривается общая теория фактуры, мы и начнем свой обзор.

В 1976 году вышла книга Ю. Тюлина «Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации»³⁰³, в которой рассматриваются общие вопросы теории

³⁰³ Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. М.: Музыка, 1976. 167 с.

гомофонной фактуры. Тюлин выделяет основные конструктивные компоненты фактуры – мелодику, гармонию³⁰⁴ и ритм, – синтез которых и представляет собой фактуру музыкального произведения. Действительно, степень выраженности того или иного компонента влияет на характер фактуры, о чем мы напишем в дальнейшем. Кроме того Тюлин предлагает метод анализа фактуры – «скелетирование» или иными словами последовательное снятие фактурных пластов, которое обнаруживает схему гармонического движения³⁰⁵. Данный метод преследует прежде всего дидактические цели – изучение гармонии и особых усложненных способов её изложения. «Скелетирование» в учебной работе по гармонии «показывает возможность обратного процесса: наложение на простое последование аккордов орнаментального пласта, облачение их в усложненную фактурную ткань»³⁰⁶. Однако сам метод, предложенный исследователем, позволяет говорить о возможности рассмотрения всякой фактуры дифференцированно, выделения в ней несущих элементов и прочих (в широком смысле орнаментальных).

В 1979 в свет вышел очерк В. Н. Холоповой «Фактура»³⁰⁷, представляющий собой попытку суммировать теоретические наблюдения над фактурой и создать основу для обобщающего учения о ней. В очерке Холоповой рассматриваются различные параметры и элементы фактуры, выделяются фактурные рисунки голосов и фактурные функции. Ключевым для нас является понятие «фактурных функций» как системы значений элементов, созидающей целое – фактуру. Характер и число фактурных функций определяет склад. В гомофонном складе Холопова выделяет три типа функций:

1. Главный голос (мелодия, носитель тематизма)
2. Побочные голоса (контрапункт мелодизированный, контрапункт фигуративный, имитирующий голос, подголосок, гармонический звук или голос, органнй пункт/ педаль, дублировка, характеристический голос или пласт)
3. Бас

Очерк Холоповой посвящен общим вопросам, проблемы оркестровой фактуры выходят за его рамки, а потому в нашем анализе оркестровой фактуры симфоний Гайдна предложенные понятия и категории для изучения фактуры будут несколько скорректированы в связи с предметом исследования.

³⁰⁴ Под гармонией как компонентом музыкальной фактуры Тюлин понимает «соотношение аккордов в их движении, их связь – непосредственную или опосредованную, на известном расстоянии, вообще – роль их в музыкальном развитии» (Там же. С. 12).

³⁰⁵ Там же. С. 16.

³⁰⁶ Там же. С. 17.

³⁰⁷ Холопова В. Фактура: очерк. М.: Музыка, 1979. 87 с.

Ю. Н. Холопов в гомофонно-гармоническом складе также выделяет основное или контурное двухголосие и побочные голоса³⁰⁸. Подчеркнем, что речь идет пока что о самом общем, так сказать, дотембровом подходе к фактуре.

В книге М. С. Скребковой-Филатовой³⁰⁹ затронут чрезвычайно широкий круг вопросов – пространственная природа фактуры, художественные возможности, структура и функции скрытого многоголосия, фактура в ее взаимосвязях с другими музыкально-языковыми системами. Подобно Тюлину, Скребкова-Филатова также выделяет компоненты фактуры, однако рассматривает их в трехкоординатной системе, которая образует специфическое пространство музыки. Вертикальное измерение включает нижние, средние и верхние линии или пласты, глубинная координата выявляет отношение между «передним» планом и «фоновыми» компонентами (например, мелодия и сопровождение в гомофонном складе), а также горизонтальное измерение, которое членит музыкальный поток на созвучия, аккорды, фактурные ячейки.

Необходимо отметить, что рассмотрение фактуры, осуществленное исследовательницей, перекликается с подходом, выработанным Е. В. Назайкинским. В своей книге «Логика музыкальной композиции» в главе, специально посвященной фактуре³¹⁰, ученый определяет её следующим образом: «Фактура – это музыкально-пространственная организация звучания». Отметим, что подход Назайкинского связан в первую очередь с тем, что регистрирует в фактуре слуховое восприятие, нас же прежде всего интересует ее структура, объективированная в партитурном тексте, и логический генезис той или иной фактурной формы.

Перейдем к литературе, связанной непосредственно с вопросами *оркестровой* фактуры. Как уже было сказано выше, специальной работы, целью которой ставилась бы общая теория оркестровой фактуры, не существует. Знания об оркестровой фактуре можно почерпнуть прежде всего из пособий по инструментовке.

Первыми здесь необходимо назвать труды, относящиеся ещё к дореволюционному времени – «Руководство к инструментовке» А. Геварта³¹¹ и «Основы оркестровки» Н. А. Римского-Корсакова³¹² (в «Заметках об инструментовке» Глинки, интересующих нас сведений мы не найдем).

³⁰⁸ Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. С. 113.

³⁰⁹ Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.

³¹⁰ Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 318 с.

³¹¹ Геварт А. Руководство к инструментовке. Пер. П. И. Чайковского. 2-е изд. М.: изд. П. Юргенсона, 1901. 189 с. Первое издание было выпущено в 1866 году.

³¹² Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. СПб: Российское музыкальное издательство, 1913. 180 с.

В «Руководстве к инструментровке» Геварта понятие оркестровой фактуры как таковое не представлено. Однако во второй части, посвященной вариантам тембровых группировок, автором даются рекомендации по реализации в оркестре таких составляющих оркестровой ткани как мелодическая партия, гармония и басовый голос.

В книге Римского-Корсакова также отсутствуют специальные рассуждения об оркестровой фактуре, однако само это понятие автором уже используется. Собственно понимание фактуры Римским-Корсаковым отчасти отразилось на структуре книги. После традиционной для подобных руководств главы, посвященной общему обзору возможностей инструментов из разных оркестровых групп, следуют главы «Мелодия», «Гармония» и «Общая оркестровая фактура». Таким образом, вначале автор рассматривает элементы фактуры и то, каким образом они могут быть реализованы оркестровыми средствами, а затем – фактуру в целом как функционирование этих элементов.

Более подробно понятие оркестровой фактуры стало рассматриваться в отечественных трудах второй половины XX века.

В первую очередь здесь следует назвать двухтомник С. Василенко «Инструментовка для симфонического оркестра»³¹³. Автором вводятся такие важные для понимания оркестровой ткани термины, как оркестровая фигурация и оркестровая педализация. Подробнее к некоторым понятиям, предложенным в книгах Василенко, мы обратимся ниже.

Об оркестровой фактуре и её функциональном строении говорит Е. Макаров³¹⁴. Среди общих особенностей фактуры в оркестре автор программы по инструментровке называет полифункциональность (многоэлементность, многоплановость), многотембровость, изменчивость фактуры, развитие оркестровой ткани в связи с общим развитием музыки.

Макаров специально выделяет два понятия – оркестровая вертикаль и оркестровая горизонталь. Говоря об оркестровой вертикали, автор называет следующие функции: *мелодические голоса* (главные и побочные), *гармоническое сопровождение* (простое – состоящее из одного вида изложения гармонической основы, и комбинированное – из двух или нескольких видов изложения гармонической основы), *басовый голос*. Об этих функциях Макаров говорит, рассматривая возможности каждой группы инструментов –

³¹³ Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. М.: Музгиз. 2 т.: Т. 1 (1952). 451 с. Т. 2: под общ. ред. Ю. Фортунатова (1959). 624 с.

³¹⁴ Макаров Е. Инструментовка. Программа для музыкальных ВУЗов по специальности № 2207 «Композиция». М., 1969. 24 с.

струнной, деревянной и медной духовой³¹⁵. Отдельно от функций, автор говорит о фигурации, в виде которой может быть представлена, по всей видимости, любая функция.

Развитие оркестровой фактуры во времени – оркестровая горизонталь – выражается, по Макарову, в связи оркестровки с общей формой музыкального произведения, так что можно говорить о плане оркестровки целого и подчинении развития оркестровой ткани общей логике развития музыки.

Макаров отмечает связь тембро-динамической стороны партитуры с функциональным строением оркестровой ткани. С помощью тембра, плотности и динамики можно разграничить различные элементы ткани, создать её «рельеф».

В отечественном музыковедении выдающуюся роль для исследования оркестровой фактуры сыграли созданные исключительно для педагогических целей труды Ю. А. Фортунатова – пособие по чтению симфонических партитур (совместно с И. А. Барсовой)³¹⁶, программа по инструментовке³¹⁷, записанные и изданные учениками лекции по истории оркестровых стилей³¹⁸. Основная цель его работ – развить у студента понимание функционального строения музыкальной ткани. В «Руководстве» Фортунатов выделяет несколько типов строения гомофонной ткани: ткань хорального (аккордового) строения, ткань с ярко выраженными мелодическим и сопровождающими голосами – тема с аккомпанементом, а также ткань более сложного строения, включающая в себя мелодические подголоски, фигурационные элементы³¹⁹. В партитурной ткани, по Фортунатову, обычно присутствуют три функции – мелодия, бас и гармония (или гармонический голос). Главным отличием от общей теории фактуры (к примеру, от функций, о которых пишет В. Н. Холопова) является понимание функции «гармонии». Во всех «практических» высказываниях Фортунатова очень четко изложено многообразие понятия «гармония». Оркеструющий музыкант четко различает два рода гармонии в оркестре:

1. «протянутая гармония» = педаль

³¹⁵ Например, у деревянных духовых мелодия может быть представлена как мелодия у солирующих инструментов, мелодия в двух и нескольких октавах, унисонные удвоения в мелодии – понятие ос мешанном тембре и др.; функция гармонии у деревянных духовых может реализовываться как гармонические голоса и их удвоения, аккорды.

³¹⁶ *Фортунатов Ю., Барсова И.* Практическое руководство по чтению симфонических партитур М.: Музыка, 1969. 224 с.

³¹⁷ *Фортунатов Ю.* Инструментовка. Программа для музыкальных ВУЗов. М, 1985. 32 с.

³¹⁸ *Фортунатов Ю.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. Сост., расшифровка и примеч. Е. И. Гординой. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2004. 384 с. В «Лекциях» Фортунатов пользуется понятиями, которые он рассматривает в Практическом руководстве по чтению партитур и программе по инструментовке.

³¹⁹ *Фортунатов Ю., Барсова И.* Практическое руководство по чтению симфонических партитур М.: Музыка, 1969. С. 101.

2. гармоническая фигурация в разных её видах

Именно в понятиях «протянутой гармонии» и «гармонической фигурации» и заключается главное в оркестровой «гармонии».

По Фортунатову, фигурация – вообще важнейшее понятие для характеристики оркестровой ткани. «По своему значению фигурация относится к тем элементам музыкальной ткани, которые в совокупности образуют понятие композиционного фона, то есть второго плана, отеняющего развитие главных моментов»³²⁰. Фигурацию обычно разделяют на несколько типов – ритмическая, гармоническая, мелодическая, многоэлементная сложная фигурация.

В программе по инструментовке Фортунатова представлены важные для понимания оркестровой ткани теоретические положения. Прежде всего, Фортунатов отмечает двойственную природу явления инструментовки: «С одной стороны, инструментовка – это конечный результат воплощения композитором диалектической связи формы и содержания, то есть явление эстетическое. С другой стороны, инструментовка – специфическая композиционная техника, значение которой неотделимо от общей проблемы музыкальных выразительных средств, взятых в их совокупности»³²¹. Таким образом, инструментовка представляет собой и некий композиционный результат, и технику, с помощью которой этот результат достигнут. В связи с этим Фортунатов различает два необходимых этапа при анализе любой партитуры:

1. *анализ формы* – соотношение частей и построений, их функциональная роль;
2. *технологический анализ инструментовки* – функциональное строение музыкальной ткани, тип фактуры в каждом из разделов формы, количество реально участвующих голосов, их тесситура и их дублировки, приемы изложения всех компонентов музыкальной ткани в каждом из разделов, приемы тембрового объединения и тембрового размежевания.

Таким образом, в программе Фортунатова развивается идея Макарова об оркестровой вертикали и оркестровой горизонтали. Понятие оркестровой фактуры остается ключевым, а в качестве её элементов по-прежнему выделяются мелодические, гармонические голоса и бас.

Важным с точки зрения подхода к проблеме изучения оркестровой ткани является очерк В. Цуккермана, посвященный тембру и фактуре в творчестве Н. А. Римского-Корсакова³²². Наиболее примечательно в его исследовании – выделение техники тембро-

³²⁰ Там же. С. 156.

³²¹ Фортунатов Ю. Инструментовка. Программа для музыкальных ВУЗов. М, 1985. С. 3.

³²² Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1975. 465 с.

фактурной функциональности. Цуккерман пишет не только о различных фактурных функциях (или элементах), но и отмечает выявление фактурных функций с помощью тембра. Исследователь выводит систему закономерных связей фактуры и тембра, которую называет тембро-фактурной функциональностью.

Важным этапом в отечественной теории оркестрового письма стала диссертация Н. Ксенофонтовой «Камерный оркестр в музыке первой половины XX века (к проблеме исторической типологии оркестрового письма)»³²³. В ней помимо теоретического и исторического очерка, посвященного феномену камерного оркестра XX века, выдвигаются положения, связанные с интересующей нас *общей теорией оркестровой фактуры* и вопросами *связи тембра и оркестрового письма*.

Так, в уже упоминавшемся в I главе многостороннем подходе Ксенофонтовой к понятию оркестра прослеживается избранная автором методология – видеть и разделять некое материальное явление (оркестр как коллектив и как инструментальный аппарат) и его идеальный прообраз (оркестр как форма организации музыкальной ткани). Оркестр в третьем значении в ходе развития музыки выступает «как порождающий конкретное многообразие закон»³²⁴.

Показанная методология пронизывает все исследование Ксенофонтовой. Прежде всего это распространяется на основную посылку: до постановки проблемы оркестровой фактуры представить теоретические основы фактуры вообще. На этом пути исследовательница выделяет два вида пространственной организации музыкальной ткани – *фактурное (внешнее)* и *интонационное (внутри-музыкальное)* пространство. За многообразием внешнего – «локально пространственных комбинаций фактурных компонентов (отдельных звуков, созвучий, голосов, планов и т.д.)»³²⁵ – стоит некое единообразие внутреннего. Музыкальную ткань организуют два внутренних закона – *горизонталь* и *вертикаль*³²⁶.

Далее, *склад*, по Ксенофонтовой, – интонационное пространство в аспекте конкретного соотношения вертикали и горизонтали, наиболее общая схема их координации. Особенно важным представляется мысль о связи между звуковысотной структурой (гармонией) и складом: «[...] связь между высотной структурой и складом

³²³ Ксенофонтова Н. Камерный оркестр в музыке первой половины XX века (к проблеме исторической типологии оркестрового письма). Автореф. дисс. канд. искусст. М., 1984. 24 с.

³²⁴ Там же. С. 5.

³²⁵ Там же. С. 9.

³²⁶ Данное положение сходно с идеей Тюлина об основных компонентах фактуры. В работе Ксенофонтовой также замечается, что за многообразием внешнего фактурного выражения лежат некоторые праосновы, но в отличие от Тюлина исследовательница выделяет только два компонента (у того есть еще и третий – ритм) и называет их не мелодия и гармония (так у Тюлина), а горизонталь и вертикаль, что, думается, более корректно.

музыкальной ткани является генетически порождающей: каждый из принципов звуковысотной организации в процессе своего исторического становления обуславливает формирование такого склада, при котором наиболее художественно целесообразно выявляется свойственная ему система высотных отношений»³²⁷. Иными словами ладовая структура порождает склад, так что гармония и фактура оказываются глубинным образом взаимосвязаны.

Между понятиями склада и конкретной фактуры в конкретном произведении существует, по Ксенофонтовой, ещё одно звено – *типизированные виды фактуры*, устойчивые формы изложения. Так выстраивается следующий ряд понятий: склад – типизированные виды фактуры – конкретная фактура. Именно виды фактуры (среднее звено цепи) имеют формообразующее значение, выступают как приемы членения музыкальной формы.

К ценным наблюдениям Ксенофонтовой относится замечание об эволюции места тембра в общей картине музыкально-композиционных ресурсов в связи с изменением принципов интонационного мышления – от мобильной трактовки тембра (средневековье и Возрождение) к неотъемлемой связи тембра с музыкальными образами.

Ксенофонтова рассматривает *тембр как конструктивный элемент музыкальной ткани*. Некогда тембр воспринимался как нечто внешнее по отношению к внутренней организации музыки. Исследовательница же отмечает тесную взаимосвязь тембра с звуковысотной и пространственной стороной музыкальной ткани.

«Тип музыкальной ткани как бы диктует цель, которая должна быть достигнута при многотембровом разложении музыкального материала»³²⁸. Целью в данном случае является оптимальное тембровое выражение фактурных функций. Данная идея опирается на идею Цуккермана о тембро-фактурной функциональности, согласно которой «тембр содействует прояснению каждой фактурной функции путем её отделения от других, усиления её индивидуального облика и показа её роли для целого»³²⁹.

Согласно Ксенофонтовой различные исторически сложившиеся формы тембровой организации музыкальной ткани. Интересующий нас период Нового времени она характеризует при помощи понятия *функционально-групповой формы тембровой организации*.

Одно из свойств этой формы – *обособление фактурной функции* оркестровой ткани *от конкретной локализации в высотном пространстве* и потенциальное распространение

³²⁷ Там же. С. 9.

³²⁸ Там же. С. 12.

³²⁹ Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1975. С. 343.

её на любые регистры (безусловно, до известных пределов: бас, например, всегда будет самым низким по тесситуре), которое проявляется в одно-, двухоктавных дублировках, а также – если речь идет о гармонических голосах – еще и во всевозможных формах фигурации. Мысль об обособлении фактурной функции от регистровой привязанности (отрицающая контрапунктическую концепцию музыкальной ткани, о господстве которой в доклассическую эпоху шла речь в главе I), мобильность тембрового и регистрового выражения фактурной функции – принципиально новые качества, свойственные функциональной оркестровке эпохи зрелого классицизма, новый предмет для композиторского творчества, обусловивший громадный рост искусства инструментовки. Гармонический феномен, представленный в оркестре барокко аккордами басса континуо, может распространяться теперь по всем инструментальным группам. Педализация выделяется как специфическая форма зрелого гомофонного оркестрового письма, выявляющая единство «фактурных слагаемых вертикали»³³⁰.

Исследование Ксенофонтовой предлагает подход, необходимый для любого анализа – от конкретного к общему, а затем возвращение к конкретному с оценкой того выбора, который сделан композитором из общего темброво-фактурного арсенала. Система предложенных понятий помогает рассматривать явление музыкальной ткани на разных уровнях обобщения – от некоего идеального прообраза до конкретного воплощения музыкального материала.

Важнейший труд в изучении вопросов классической инструментовки – книга Г. Банщикова «Законы функциональной инструментовки»³³¹. Классическое (собственно, бетховенское) оркестровое мышление автор книги именует функциональной инструментовкой. В рамках этого мышления собственно инструментовка (тембровый ритм) выполняет функцию такой артикуляции формы, которая подчеркивает ее процессуальность, то есть устремленный к каждому следующему моменту и, напротив, причинно связанный с предыдущими моментами, характер. Банщиков опирается на понятие *функции музыкальной ткани*, понимая под этим «совокупность звуков, подчиненных определенной логике»³³² (размытость этого определения окупается дальнейшими пояснениями и конкретными анализами инструментовки). Основных функций две – горизонтальная (мелодическая) и вертикальная (гармоническая). К горизонтальным, к примеру, относятся мелодия, подголосок, контрапункт, басовый голос,

³³⁰ Ксенофонтова Н. Камерный оркестр в музыке первой половины XX века (к проблеме исторической типологии оркестрового письма). Автореф. дисс. канд. искусств. М., 1984. С. 14.

³³¹ См.: Банщиков Г. Законы функциональной инструментовки. Учебник (учебное пособие). СПб., Композитор, 1997. 238 с.

³³² Там же. С. 10.

к вертикальным – гармония, ритмогармония (гармония, организованная ритмически). Однако Банщиков подчеркивает, что понятие горизонтальной и вертикальной функций не тождественно понятию оркестровой горизонтали и вертикали (в понимании Макарова и Фортунатова). Оркестровая горизонталь – это «процесс изменения оркестровой ткани», а вертикаль – «всякая стабильная оркестровая ткань». И оркестровая горизонталь, и вертикаль могут включать в себя, по Банщикову, совокупность разных функций.

Принимая во внимание накопленный методический опыт исследования оркестровой фактуры, мы видим свою задачу в том, чтобы остановиться на тех его достижениях, которые, на наш взгляд, позволили бы наиболее оптимально применить его к раннеклассическому оркестровому письму. В связи с этим можно заметить, что только наиболее общие положения оказываются здесь пригодными, поскольку упомянутые выше авторы ориентировались преимущественно на развитый классический, романтический оркестр и оркестр XX века.