

На правах рукописи

Демидова Анна Константиновна

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

Научная специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2015

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

Научный руководитель: Кандидат искусствоведения, доцент
Лыжов Григорий Иванович

Официальные оппоненты: **Гервер Лариса Львовна**,
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВПО «Российская академия музыки
имени Гнесиных», профессор кафедры
аналитического музыкознания
Матвеева Елена Юрьевна,
кандидат искусствоведения, доцент

Ведущая организация: ФГБНИУ «Государственный институт
искусствознания»

Защита состоится 24 сентября 2015 года в 16:00 часов на заседании
Диссертационного совета 210.009.01 при ФГБОУ ВПО «Московская
государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»,
125009, Москва, Б. Никитская ул. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВПО
«Московская государственная консерватория (университет) имени
П. И. Чайковского» и на сайте www.mosconsv.ru.

Автореферат разослан «___» _____ 2015 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования и степень её разработанности. Изучение художественного мышления во всех его проявлениях остается актуальной задачей искусствознания, поскольку оно направлено в конечном счете на продуктивное постижение природы творчества, даже если речь идет об эпохе и стиле, находящихся на значительной исторической дистанции. Одним из таких проявлений является совокупность приемов композиторского владения оркестром – оркестровое письмо. Изучение такого знакового для европейской музыкальной культуры Нового времени явления, как оркестр и оркестровка, в истории самого музыкознания как гуманитарной дисциплины проходит разные стадии. Со временем исследовательское внимание переносится с кульминационных этапов эволюции оркестра на оставшиеся в большей или меньшей степени в тени пограничные, промежуточные, ранние или поздние исторические фазы с целью понять их собственную логику и специфику.

Раннее симфоническое творчество Гайдна – область, чрезвычайно интересная в отношении эволюции его собственного композиторского стиля, жанра симфонии, наконец, истории оркестра. Рассмотрение собственно оркестрового письма раннего Гайдна дает возможность увидеть переход от раннеклассического к зрелому классическому оркестру в рамках одного композиторского стиля. Этот переход совершался неоднонаправленно и предполагал сосуществование и развитие различных – старых и новых – принципов, использование которых составляет отличительные черты оркестрового письма Гайдна.

В специальной литературе на русском языке классический оркестр и оркестровый стиль Гайдна в целом рассматриваются в общем контексте истории оркестровых стилей в работах В. Березина, Г. Благодатова, А. Веприка, Л. Гуревича, А. Карса, Л. Кириллиной, Ю. Фортунатова¹.

¹ *Березин В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. 388 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.; *Карс А.* История оркестровки / Пер. с англ. Под ред. М. Иванова-Борецкого, Н. Корндорфа. Предисл. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989.

Оркестр раннего Гайдна в большинстве из них не стал предметом специального рассмотрения, за исключением монографии Березина, в которой ранние симфонии рассматриваются, но основное внимание уделяется роли духовых инструментов. Таким образом, в отечественном музыковедении нет отдельной работы, в которой была бы поставлена задача целостного рассмотрения оркестрового письма Гайдна на раннем его этапе (включая охватываемую им эволюцию).

Основные работы, посвященные оркестровому стилю симфоний Гайдна, принадлежат зарубежным исследователям. В первую очередь следует назвать американского музыковеда, автора пятитомной монографии и труда, посвященного симфониям Гайдна, Р. Лэндона (1926–2009)². Огромная исследовательская работа Лэндона получила продолжение в его деятельности как редактора критического издания всех симфоний Гайдна³ и как основателя Гайдновского общества. Вместе с тем, после выхода книги Лэндона о гайдновских симфониях прошло уже более полувека. Новое поколение исследователей представило в публикациях, начало которым было положено в 60-е годы, обновленную текстологическую панораму и предложило свою трактовку некоторых принципиальных вопросов, например, связанных с инструментарием капеллы Гайдна и 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 С. Герлах, Г. Федера, Дж. Вебстера, а также с появлением нового академического издания собрания сочинений Гайдна, выпуск которого не окончен до сих пор⁴. В диссертации мы ориентируемся именно

304 с.; 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.; 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.

² 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.

³ Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, hrsg. v. H. C. Robbins Landon. 12 Bde. Wien: Universal Edition (Philharmonia, Nos. 589–600), 1963-67.

⁴ Joseph Haydn Werke, hrsg. v. Joseph Haydn-Institut. Köln, München (– Duisburg), 1958 ff.

на данное собрание сочинений как на наиболее современное и авторитетное, максимально учитывающее все дошедшие до нас источники.

Вопрос сравнения различных редакций и изданий принципиально важен в отношении ранних симфоний, которые составляют материал настоящего исследования. Так, например, в первом критическом издании Э. Мандичевского (издательство Breitkopf & Härtel, 1908), которое позже многократно перепечатывалось, в трио менуэтов 6, 7 и 8 симфоний в качестве солирующего инструмента указана виолончель, а в новом издании, подготовленном Институтом Гайдна, та же партия принадлежит контрабасу, что расширяет представления о функциях оркестрового инструментария в классическую эпоху.

Феномен раннеклассического оркестра стал объектом внимания тогда, когда в музыкальной науке 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, рассматривает раннеклассический оркестр как самостоятельный этап, не менее важный, чем предшествующий или следующий за ним.

Цель и задачи исследования. Цель работы в свете указанной проблематики – не только подтвердить высказанное положение о самостоятельности и самоценности раннеклассического этапа на примере оркестрового мышления, 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 симфонических сочинений раннего периода и составить максимально приближённую к гайдновскому времени картину того, как, какими силами исполнялась его оркестровая музыка;
- определить, каковы особенности оркестрового письма раннего Гайдна; в частности — рассмотреть соотношение оркестровки и фактуры, оркестровки и формы, определить место тембра в его оркестровых

композициях;

- выявить в ранних гайдновских симфониях общие и отличные черты в сравнении с барочной оркестровкой и оркестровкой зрелого классического стиля.

Методологические принципы. Историко-стилевой и функциональный методы, которые применяются в работе, продолжают традицию русской музыкально-теоретической школы и ориентируются на методологию исследования оркестровых явлений, сложившуюся, в частности, в курсах истории оркестровых стилей, инструментовки, инструментоведения, методики преподавания этих дисциплин на историко-теоретическом и композиторском факультетах Московской консерватории, совмещающую теоретический и исторический подходы.

Материал и предмет исследования. Так как предметом исследования является оркестровое письмо раннего Гайдна, то материалом для него в первую очередь послужили *партитуры ранних симфоний Гайдна* (хронологические рамки раннего периода обсуждаются ниже). Кроме того предмет исследования затрагивает различные области музыкознания. Прежде всего он 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 симфонии, проблема раннего классического стиля как такового и изучение творчества Гайдна в целом. В связи с этим был освоен целый ряд трудов отечественных и зарубежных музыковедов, обзор которых дан во Введении к диссертации. Постановка теоретических проблем типологии оркестровой фактуры потребовала обзора отдельного круга работ, где эти проблемы специально обсуждаются.

Научная новизна исследования. Диссертация является первой работой в отечественном музыкознании, которая полностью посвящена оркестровому стилю раннего Гайдна. Специально для раскрытия темы исследования выделяются особые критерии для анализа оркестрового письма раннего Гайдна. Кроме того в работе суммируются многочисленные сведения о раннеклассическом оркестре, и раннеклассический оркестр Гайдна рассматривается как его частное проявление. Ключевой линией работы

является постоянное сопоставление оркестровых приемов раннего Гайдна с барочной и зрелой классической оркестровкой, так что сам феномен раннеклассического оркестра оказывается представленным и как наследник и как преемник важных традиций в истории оркестра.

Практическая значимость. Данная работа может быть использована в учебном курсе истории оркестровых стилей в рамках среднего специального и высшего музыкального образования на историко-теоретическом и композиторском факультетах. В ней собраны воедино основные сведения о раннеклассическом оркестре и оркестре раннего Гайдна. Кроме того некоторые разделы работы могут быть использованы в рамках курса инструментовки при изучении раннеклассических партитур Гайдна и его современников. В работе предложены основные критерии анализа оркестровой ткани – плотностно-тембровый и функциональный.

Апробация работы. Отдельные положения диссертации нашли отражение в докладах на международных научных конференциях:

Принципы инструментовки сонатной экспозиции в ранних симфониях Й. Гайдна // «К 80-летию Ю. Н. Холопова: Наследие Ю. Н. Холопова и современное музыкознание» (стендовый доклад, 24–27 сентября 2012)

Капельмейстерские наставления Йозефа Гайдна (письмо о кантате Applausus, 1768) // «Старинная немецкая музыка и современная исполнительская практика» (13 декабря 2012)

Полученный научно-методический опыт применялся автором в чтении лекций в курсе истории оркестровых стилей для студентов историко-теоретического факультета Московской консерватории.

Структура работы. Диссертация (ее объем составляет 355 страниц) включает введение, четыре главы, заключение, список литературы (186 наименований) и десять приложений. В I главе на основе отечественных и зарубежных источников составлена общая картина, обрисовывающая положение оркестра в раннеклассический период и, в частности, рассмотрены оркестры, с которыми работал Гайдн. Остальные главы посвящены различным аспектам, связанным с оркестровой проблематикой гайдновских партитур. Солирование в симфониях Гайдна рассмотрено

во II главе. Связь оркестровки и фактуры нашла отражение в III главе работы. Соотношению оркестровки и формы посвящена IV глава диссертации.

В конце работы приведен ряд приложений, в которых собраны различные данные, имеющие отношение в избранной проблематике. Основные сведения о ранних симфониях (предположительная датировка, тональности, инструментальный состав, порядок частей и др.), даны в Приложении 2 в рамках «Хронологической таблицы симфоний Гайдна до 1774 года». Приложения 1, 3 и 5 содержат сведения, помогающие более детально 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 веков» 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: «Тесситуры валторн и труб 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.

II. Основное содержание диссертации

Введение

Симфонии Гайдна – важнейшее явление в истории оркестра XVIII века. Их исследование важно не только само по себе, но и для понимания музыкально-исторического процесса в данную эпоху. Значение поздних партитур (Парижских, Лондонских симфоний) как высоких классических образцов раскрыто во множестве посвященных им исследований. Рассмотрение ранних произведений композитора, хронологически

принадлежащих раннеклассическому периоду в истории музыки, 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. Аргументом в выборе верхней хронологической границы для современных западных ученых (С. Герлах и других) послужила весьма знаменательная деталь – появление в партитуре самостоятельной нотной системы фагота. До 1774 года фагот вместе с виолончелью и контрабасом в партитурах гайдновских симфоний по инерции трактовался как участник группы генерал-баса и в партитуре отдельно не выписывался. После этой даты ситуация меняется коренным образом: в каждой симфонии появляется отдельная партия одного или двух фаготов. К раннему периоду относятся 64 партитуры.

Будучи созданными на близкой временной дистанции от эпохи барокко, ранние партитуры органично вбирают в себя некоторые ее особенности, но в то же время демонстрируют и движение вперед. Иными словами, ранние симфонии 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.

Именно поэтому во Введении вслед за первым разделом, где дано обоснование выбора темы, сформулированы цели и задачи исследования, обозначены методологические принципы и сделан краткий обзор научной литературы, следует второй раздел, посвященный вопросу хронологии создания симфоний. Хотя он напрямую не связан с оркестровой проблематикой, но необходим при обращении к ранним симфониям, поскольку в русскоязычной литературе на сегодняшний день отсутствуют исчерпывающие представления о хронологии создания ранних гайдновских партитур.

Глава I. Раннеклассический оркестр Гайдна: состав и инструментальные амплуа

Оркестр – многоликое явление, поэтому и понятие оркестра также подразумевает различные смысловые слои. Н. Ксенофонотова выделяет

в этом понятии социокультурный, инструментальный и имманентно-композиционный аспекты⁵. В первом случае оркестр выступает – кроме прочего – и как система профессиональных функций его участников, во втором оркестр понимается как комплекс тембров, связанный с отобранным временем инструментарием, каждая единица которого также имеет свое амплуа в общей системе оркестровых средств, используемых композитором.

В I 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. Глава включает пять разделов.

1. Капельмейстерские наставления Йозефа Гайдна. 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 ко всей первой главе служит обращение к уникальному документу – письму 36-летнего капельмейстера Йозефа Гайдна об исполнении его праздничной кантаты *Applausus*.

В письме содержатся ценные свидетельства композитора и капельмейстера об оркестровой практике середины XVIII столетия. В ходе

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

комментариев к письму затрагиваются такие вопросы истории раннеклассического оркестра, как его состав и численность, выбор инструментов в группе континуо, особенности репетиционной работы капельмейстера и даже такая частная проблема, как способ переписки партий оркестровых сочинений. Одно из наставлений Гайдна – о замене отсутствующей увертюры ранее написанной по другому поводу симфонией – отражает актуальную вплоть до последней четверти XVIII века практику, в рамках которой граница между симфонией и увертюрой ещё не была слишком существенной. Другими примерами могут служить указания относительно альтовой партии, а также включения фагота в группу континуо. В партитуре количество альтов, на которое рассчитывал композитор, обычно не оговаривалось. Капельмейстер вполне мог ограничиться и поручением партии одному инструменту (так это было и в первые годы службы Гайдна у князя Эстергази). В 1768 году в рассматриваемом письме мы находим одно из первых подтверждений того, что число инструментов, необходимых для исполнения альтовой партии, возрастает до двух инструментов. Что касается фагота, то он, следуя традиции *basso continuo*, обычно не выписывался в партитуре, однако мог подразумеваться как инструмент басовой группы. Из письма с пояснениями к исполнению кантаты *Applausus* мы узнаем, что Гайдн считал включение фагота в басовую партию предпочтительным.

2. Жанровые версии составов раннеклассического оркестра. Для каждого из трех типов оркестра классической эпохи – театрального, церковного и камерного – был характерен свой вариант состава⁶. Кроме того, состав оркестра мог зависеть от жанра сочинения. Если эти положения вполне актуальны для моцартовского оркестра, то в для молодого Гайдна ситуация была несколько иной. Максимум, на который композитор мог рассчитывать при создании сочинений с участием оркестра, – исполнительские силы 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

⁶ 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.

сценических произведений, дистанция гораздо меньше, чем это было у Моцарта.

Мы выделяем четыре области, в каждой из которых тем или иным образом представлено разнотембровое инструментальное письмо Гайдна.

1. Инструментальные составы 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 жанром; в данном случае дух экспериментирования и свободы – в неожиданности сочетаний и в использовании таких инструментов, которые в ранних симфониях никогда не появятся.

2. Сольный инструментальный концерт с сопровождением оркестра. Жанр концерта уже непосредственно связан с письмом для оркестра как такового, но здесь он ограничен особой отведенной ему функцией сопровождения. В качестве аккомпанирующего композитором использовались два варианта оркестровых составов – струнный оркестр (в скрипичных и клавирных концертах) и полный раннеклассический (в остальных). Структура оркестровой ткани в последних близка симфониям, но менее дифференцирована.

3. Оркестр в ранних операх. 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 сочинениях с участием голоса оркестр выполнял скромную сопровождающую функцию. В целом оркестр всех ранних вокально-инструментальных сочинений Гайдна 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). Основным принципом соотношения оркестровой и вокальной партии является туттийное оформление оркестровых ритурнелей и выключение тутти при вступлении вокальной партии. Для оркестрового сопровождения аккомпанированных речитативов Гайдн обычно использовал только

двухголосие струнных (которое, наверняка, в отличие от симфоний, поддерживалось аккордами *continuo*).

4. Оркестр в жанрах церковной музыки раннего периода творчества. 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 в *Grosse Orgelsolomesse*, 1768-69?). В состав оркестра многих сочинений, предназначенных для церкви, часто входят трубы и литавры, что менее характерно для ранних симфоний. Тромбоны в ранних мессах Гайдна не встречаются.

3. К понятию раннеклассического камерного оркестра.

В отечественном музыкознании в периодизации оркестра принято выделять эпоху *классицизма* с характерными для нее принципами оркестровки⁷, внутри которой различают два типа оркестра: раннеклассический⁸ (1740–80-е годы) и классический (1780-х до 1815).

Раннеклассический этап был подготовлен периодом позднего барокко, от которого были унаследованы переменность состава, камерное письмо, некоторые принципы оркестровки (например, игра инструментов *colla parte*). В то же время раннеклассическому этапу соответствуют и новые черты:

- из оркестра постепенно уходит аккомпанирующая функция *basso continuo*;
- оформляется трех- четырехголосие струнной группы;
- складывается типичный «минимальный» раннеклассический состав (2 Ob., 2 Cor., V-no I, V-no II, V-la, Bassi);
- бóльшую самостоятельность получают духовые инструменты;
- развивается техника духовых педалей.

В раннеклассический период инструментовка постепенно обретает новый статус, из мобильного становясь стабильным элементом композиции, важной и неизменяемой составляющей текста музыкального произведения.

⁷ *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.

⁸ *Барсова И.* Оркестр // МЭ, 1978. Т. 4. С. 89. В терминологии В. Березина – «классицистский оркестр» (*Березин В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 312).

Это находит отражение и в стремлении ко всё более полной фиксации инструментовки в партитуре, которая со временем становится общепринятой. Композиторы всё более определенно регламентируют инструментовку в партитуре, а исполнители, в свою очередь, следуют этими указаниями, стараясь воплотить максимально точно замысел композитора. За внешними преобразованиями нотации инструментов в партитуре стоят существенные изменения в их трактовке. В частности, уже упоминавшееся появление в гайдновских партитурах с 1774 года отдельной строки для партии фагота на привычном для нас теперь месте признается исследователями рубежным моментом, завершающим раннеклассический период с точки зрения оркестрового письма.

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 XIX веке симфонический оркестр. Промежуточным звеном между разнообразием оркестровых коллективов эпохи барокко и установившимся парным составом классицизма явился раннеклассический оркестр. В нем еще нет постоянства, 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. Действительно, этот состав встречался наиболее часто, однако он вовсе не был обязательным и мог быть как сокращен, так и, наоборот, расширен. Среди ранних симфоний Гайдна встречается как «сокращенный» (в одном случае без гобоев, в другом – без валторн), так и «расширенный» вариант (флейты – одна или две, вторая пара валторн).

Под влиянием произошедшей на этапе зрелого классического оркестра стабилизации состава разнообразие, свойственное раннеклассическому периоду, оказалось в определенных отношениях стертым и недооцененным. Некоторые симфонии Гайдна с «сокращенным» составом (симфонии № 27 и № 37) долгое время были известны как симфонии, написанные для

традиционного раннеклассического состава с гобоями и валторнами. Только благодаря музыковедческим исследованиям последнего десятилетия прошлого века стало известно, что партии второй пары духовых были приписаны позднее, чтобы, вероятно, в целях продажи дополнить состав симфоний до наиболее распространенного, который, к концу столетия стал считаться стандартным обязательным минимумом⁹.

С отсутствием унифицированного состава косвенно связан идущий от эпохи барокко и еще актуальный в раннеклассический период комплекс профессиональных требований, предъявляемых оркестровому музыканту, отличный от более позднего времени – владение игрой на альтернативных инструментах (практика пересадки оркестрантов на другие партии), умение импровизировать по чужой партии в манере, характерной для своего инструмента.

4. Оркестры, с которыми работал Гайдн с 1757 по 1774 годы. 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. В интересующий нас период – с 1757 до 1774 года – у Гайдна была возможность работать с двумя оркестрами – оркестром графа Морцина и капеллой Эстергази. К сожалению, о первом коллективе никаких сведений практически не сохранилось. Выводы о его составе можно делать только по партитурам первых гайдновских симфоний. Изучение достаточно многочисленных сохранившихся документальных сведений о капелле Эстергази и их соотнесение с требованиями, которые предъявляют партитуры Гайдна рассматриваемого периода, позволяют получить более полное представление о развитии раннеклассического оркестрового письма.

⁹ 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–XI.

Сравнивая «морциновские» симфонии и симфонии, появившиеся после вступления Гайдна на должность руководителя капеллы Эстергази, можно увидеть живую связь между манерой письма композитора и теми обстоятельствами, в которых он писал. Так, только с момента 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 без ярких и необычных соло. Этот факт свидетельствует 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» внутржанровых разновидностей.

5. Инструментарий оркестра ранних симфоний Гайдна. Инструментарий, его возможности – также важный фактор, влияющий на манеру оркестрового письма. Во-первых, речь идет о составе оркестра, с которым работал композитор. С ним, например, связано отсутствие в ранних партитурах Гайдна кларнета, который между тем уже активно входил в оркестровую практику. Появление в капелле Эстергази четырех музыкантов, игравших на валторне, позволило композитору поручать этим инструментам изложение полной четырехголосной гармонии, что для раннеклассического оркестра в целом нехарактерно. Во-вторых, на оркестровое письмо повлияла и конструкция инструментов, которая в середине XVIII столетия значительно отличалась от современной. 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 *clagino* сказывались и на композиторском письме. Медным духовым обычно поручались так называемые дополнительные оркестровые функции (объяснение термина см. ниже). Однако мастерство исполнителей в оркестре давало возможность Гайдну писать для валторн и соло.

В ранних симфониях Гайдна встречаются самые разнообразные строи натуральных валторн, причем не только наиболее распространенные в эпоху

раннего классицизма – B-basso, C-basso, D, Es, E, F, G, A, B-alto, C-alto, но и редко встречавшиеся – Fis и H. Специфической проблемой для сегодняшних исполнителей и исследователей ранних гайдновских партитур являются сочинения с валторновыми строями В и С, поскольку композитор не всегда указывал октавное положение реального звучания валторн – alto или basso. Основаниями в пользу выбора того или другого варианта служат сведения об общепринятой практике в выборе высокого или низкого строя в соотношении с некоторыми косвенными свидетельствами в творчестве самого Гайдна (отдельные ремарки, сопоставление с другими жанрами, в которых также используются валторны в указанных строях). Так, ранние симфонии написаны, вероятнее всего, для высокой валторны in В (низкая в начале второй половины XVIII века еще не была распространена) и низкой валторны in С (указания в партитурах Гайдна на высокий строй появляются только с 1773 года).

Некоторую сложность представляет вопрос, связанный с контрабасом. В раннеклассическую эпоху и, в частности, у Гайдна, его трактовка в оркестре демонстрирует рубежную границу между барокко, когда господствовало ансамблевое письмо со свободным выделением солистов из общего ансамблевого звучания, и зрелым классицизмом, где оркестровая ткань струнных мыслилась как совокупность партий, исполняемых, как правило, группами музыкантов. В ранних партитурах Гайдна контрабас предстает в двух амплуа. Первое амплуа – аккомпанирующее: контрабас как участник группы континуо играл по партии Basso вместе с виолончелью и фаготом. Второе амплуа – сольное. Столь неожиданное для классической эпохи амплуа контрабаса-солиста в симфониях № 6, 7, 8, 72, 31 говорит о реликтах барочного концертного принципа, не знающего жанровых границ.

Контрабас у раннего Гайдна обозначался словом «Violone», под которым обычно понимался так называемый «венский пятиструнный» – контрабас, распространенный в венской музыкальной практике XVIII века. Особенности его конструкции – жильные струны, стянутые не очень туго, иной угол наклона грифа – давали возможность Гайдну трактовать контрабас как солирующий инструмент. Звучание инструмента было мягким, но при этом глубоким и интонационно ясным.

В ранних симфониях Гайдна имелась группа басовых инструментов, выполнявших функцию континуо. В партитуре она была представлена строчкой с надписью *Basso* или – значительно реже – *Basso continuo*. К этой группе относились виолончель, фагот и контрабас. Клавишный инструмент, по всей видимости, не входил в состав группы континуо в симфониях. Такая точка зрения подтверждается тем, что в автографах партитур и партий *в симфониях* Гайдна нет цифровок генерал-баса или указаний на участие клавесина, тогда как в вокальных сочинениях, сопровождаемых оркестром, они встречаются постоянно. Кроме того, в капелле Эстергази не числился клавесинист. При исполнении вокально-инструментальных сочинений за клавесином сидел сам Гайдн, однако при исполнении инструментальной музыки он руководил оркестром, играя на скрипке, и клавесин, таким образом, не мог быть задействован. Отсутствие сольной партии клавесина в конце «Прощальной» симфонии, где, как известно, каждый инструмент или пара инструментов исполняют перед уходом небольшой сольный фрагмент, также говорит о том, что клавесин не участвовал при исполнении симфонии. Отказ от клавесина, а вместе с ним и от практики генерал-баса – черта ранних партитур Гайдна, 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.

6. Явление *colla parte* как наследие барочного письма в раннеклассическом оркестре Гайдна. Своеобразие гайдновских партитур как раннеклассических образцов, в которых органично сочетается старое и новое, находит выражение в таком явлении как прием игры *colla parte*, распространенный в эпоху барокко, но исчезающий в классическом оркестре.

В ранних партитурах Гайдна прием *colla parte* 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*, его отделению от басовой партии континуо. 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 формирования оркестровой группы деревянных духовых инструментов. После этого пункта барочные черты проявляются в оркестровке всё меньше, а классические – всё больше.

Глава II. Соло в ранних симфониях Гайдна

Типологически пограничный статус раннеклассического оркестра, охарактеризованный до сих пор через его внешние черты, проявляется в ранних симфониях Гайдна и при анализе самого оркестрового письма.

1. Ранние симфонии Гайдна с концертирующими инструментами.

В творчестве раннего Гайдна мы предлагаем выделять 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.

Симфонии с концертирующими инструментами включают множество общих черт с барочным *concerto grosso*. Среди них – возможное наличие нескольких солистов, что обычно для барочного концерта, принцип концертирования, основополагающий для оркестровой культуры эпохи барокко, использование обычных для *concerti grossi* обозначений (*solì, tutti, obbligato, ripieni* и др.). Части, где непрерывно солирует только один инструмент, сходны с частями сольного барочного концерта.

В то же время в симфониях Гайдна с концертирующими инструментами есть и 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 барочному принципу концертирования – чередованию *solì* и *tutti*, представляет собой новый тип оркестровки с более подвижным тембро-фактурным ритмом.

Однако жанр симфоний Гайдна с концертирующими инструментами не следует отождествлять с жанром концертной симфонии, который сформировался позднее – в 1780-90-х годах. Под концертной симфонией сегодня понимают сочинение, которое представляет собой ярко выраженный гибрид концерта и симфонии. В концертной симфонии доминируют родовые черты классического инструментального концерта – трехчастный цикл, наличие двойной экспозиции, стабильный состав солистов. Ни одной из перечисленных черт нет в ранних симфониях Гайдна с развернутыми сольными партиями.

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.

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 (по первоначальному жанровому канону – трех). В симфониях Гайдна трио оказывается наиболее устойчивой областью для включения соло – как в симфониях с концертирующими инструментами, так и вне этого типа. Для трио характерна своя специфика – как в выборе солистов, так и в особенностях солирования.

Наиболее распространенными солистами в трио 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 и фраз, дублировки и т. д. Солирование духовых в симфониях с концертирующими инструментами и в трио менуэтов оказалось одним из путей к будущему обособлению духовых в качестве автономной группы; утверждению свойственного ей принципа парности состава способствовало парное солирование духовых и эпизодическое появление в трио «гармонической музыки». 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.

Однако солирование в трио духовыми не ограничивается. Самый необычный солист в трио – контрабас, чья партия, впрочем, представляет собой не протяженную концертирующую партию, но, как правило, краткие сольные реплики, противопоставленные ансамблю рипиенистов. Партия солирующего контрабаса в трио из менуэтов в симфониях № 6, 7 и 8, будучи явлением неординарным для классического оркестрового письма, ставит ключевой вопрос, касающийся сущности солирования в оркестре.

Соло в ранних симфониях Гайдна являет специфику именно раннеклассического оркестрового письма. Позднее под принципом соло в оркестре стала пониматься яркая индивидуализированная партия, порученная одному инструменту, выделенному из оркестра. В раннеклассическом оркестре ситуация более многозначная. Солисту могут поручаться:

- 1) тематически значимые элементы (пространная индивидуальная партия, представляющая собой ведущий мелодический голос или контрапункт, которые никто не дублирует – соло в позднейшем смысле);

2) некий общий с некоторыми другими партиями тематический материал (ведущий голос, который при этом может дублироваться несколькими партиями);

3) общие формы движения (пространная индивидуальная партия, которую никто не дублирует, но которая представляет одну из дополнительных фактурных функций – фигурированные гармонические голоса).

Во втором и третьем случаях о том, что перед нами соло, мы узнаем, скорее всего, не на слух, но по ремаркам в партитуре.

Таким образом, для раннеклассического оркестрового письма критерием соло является не сама по себе степень индивидуализации материала, которым оно представлено, сколько письменно установленный в партитуре статус обособленности инструментальной партии, которая по-разному вписывается в контекст оркестровой ткани.

Глава III. Структура оркестровой ткани ранних симфоний Гайдна: критерии анализа, типы фактуры и приемы письма

1. Критерии типологии раннеклассического оркестрового письма.

Выработка методов анализа партитуры и, что существеннее, стоящей за ней оркестровой ткани, является одной из ключевых задач теории и истории оркестровых стилей. Исследование фактуры всякого оркестрового произведения подразумевает опору на общую теорию оркестровой фактуры.

Опираясь в той или иной мере на труды А. Геварта, Н. Римского-Корсакова, Ю. Тюлина, М. Скребковой-Филатовой, Е. Назайкинского, Е. Макарова, В. Цуккермана, Ю. Фортунатова, И. Барсовой, Н. Ксенофонотовой, Г. Банщикова, мы предлагаем собственные критерии типологии оркестровой ткани. Данные критерии, с одной стороны, отражают положения общей теории гомофонной фактуры, с другой – специфику именно оркестровой фактуры. В качестве последней выступает тембровый компонент оркестровой фактуры и связанный с ним параметр насыщенности, плотности инструментальной ткани, образующие *темброво-плотностный критерий* ткани, причем для классического оркестрового

письма параметр плотности, массы звучания стоит на первом месте, а тембровая характеристичность – на втором.

Связь с общей теорией гомофонной фактуры проявляется в определении фактуры через соотношение частей к целому, а значит, в проблематике фактурных функций.

Исходя из сказанного выше, для классификация типов гомофонной оркестровой ткани на раннеклассическом этапе, когда она еще совсем недавно вышла из лоно чистого контрапункта и не отягощена позднейшими орнаментально-фигуративными 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 наблюдать последовательно усложняющийся ряд типов письма. Два указанных выше критерия дают две разных точки отсчета, которые намечают противоположные пути классификации.

Так, в соответствии с *плотностно-тембровым* критерием, наиболее несомненной точкой отсчета для оркестровой фактуры явится фактурный «максимум» – тутти, а вся классификация окажется перечнем как его плотностных вариантов (унисон, двухголосие, трехголосие и т. д.), так и тех типов ткани, которые потенциально скрыты в тутти и могут быть выделены из него.

В соответствии с данным критерием выделяются различные типы составов:

- 1) большое тутти (полное);
- 2) малое тутти (все струнные);
- 3) прочие составы (неполное малое тутти, малое тутти с солирующими духовыми и тому подобные).

С точки же зрения *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 basso continuo); классификация в таком случае должна строиться как функциональное наращивание ткани, постепенное обогащение главных, основных функций – мелодии и баса – дополнительными (в частности, такими, которые основаны именно на оркестровых ресурсах).

С точки зрения функционального критерия в ткани симфоний выделяются элементы, наделенные определенными функциями, и вся ткань рассматривается как совокупность этих функций.

2. Основные фактурные функции (мелодия и бас) и их реализация в оркестровом письме ранних гайдновских симфоний. В связи с функциональным критерием можно говорить о таких типах фактуры, которые как бы минимально необходимы для существования гомофонно-гармонического склада – унисон и двухголосие. Мелодию и бас, которыми представлен второй из них, мы называем далее *основными фактурными функциями*.

Унисоны – наиболее простой вариант организации фактуры и один из наиболее стабильно используемых типов письма в ранних симфониях Гайдна. Включение унисонного типа может встречаться в различных по функциям частях формы, в связи с чем мы выделяем *унисонный инициий*, *унисонный переход* и *унисонное окончание*.

Двухголосие как тип письма в чистом виде репрезентирует контурное двухголосие гомофонно-гармонической ткани. Оно может реализовываться как в ткани струнной группы, так 41еи в звучности большого тутти с точными дублировками духовых инструментов.

Двухголосием струнных мы называем такой устойчивый тип письма, при котором объединенные скрипки играют верхний голос в унисон, а 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 партитурах.

Двухголосие струнных можно найти как в быстрых, так и в медленных частях, его можно обнаружить и как самостоятельный тембро-фактурный

тип, и как элемент более сложно устроенной 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.

3. Дополнительные фактурные функции. К названным выше простейшим типам, которые роднят фактуру Гайдна с генерал-басовой концепцией гармонии эпохи барокко, могут пристраиваться дополнительные элементы, нередко предназначенные специально для духовых. Это пять дополнительных фактурных функций – *гармонический голос, контрапункт, акцент, педаль и дублировка*. Пристраиваясь к фактурному остову, они актуализируют некоторые подразумеваемые гомофонно-гармоническим складом, потенциально ему присущие качества. Гармонический голос придает большую полноту ткани, контрапункт, соперничая с главным голосом, одновременно служит его более рельефному подчеркиванию, дублировка утолщает один из голосов, служит его выделению, педаль оказывается выражением гармонической связности, акцент подчеркивает метрическую пульсацию.

Различные типы *дублировки* – *точная, редуцированная, фрагментарная и варьированная* – демонстрируют механизмы эволюции оркестровой ткани. Точная дублировка буквально претворяет идею *colla parte*, редуцированная отражает традицию прилаживания «вторичной» партии к основной линии. Приемы фрагментарной и варьированной дублировки свидетельствуют уже о новом подходе к инструментовке, где каждая линия, плотность ее звучания, какие-либо ритмические или артикуляционные идеи становятся объектом композиторского творчества, индивидуального изобретения.

Особое место среди функций духовых инструментов занимает *педаль*, которая замещает связующую функцию *basso continuo*. Примечательно, что в ранних партитурах Гайдна функция педали оказывается прочно связанной с предыктовыми разделами формы – появление фиксированного неподвижного голоса совпадает с замедлением ритмического

и гармонического движения, а также нередко и со снижением уровня оркестровой плотности. Таким образом, педаль у раннего Гайдна свидетельствует о процессуальном (драматургическом, а не просто риторическом) отношении композитора ко времени. В этом отношении она демонстрирует то качество, которое собственно и отличает классическую эпоху от эпохи барочной.

Выполняемая чаще всего духовыми функция *акцента* значима во всех ранних симфониях. Но по мере возрастания в партитурах роли педали акцентирование из наиболее характерной функции духовых становится одной из возможных. Таким образом, изменения в отношении к акцентной функции свидетельствуют о постепенном переходе оркестрового письма в новую стадию, где нет сколько-нибудь жесткого закрепления фактурной функции за определенным тембром, но тембровые группы способны свободно и гибко обмениваться функциями.

Функции дублировки, педали, акцента – каждая по-своему – демонстрируют фиксацию по сути некогда мобильных элементов ткани, которые, могли как вообще отсутствовать, так и предполагать разнообразие возможных вариантов решения в партии континуо. Эти функции как бы являют нам следы ранее бытовавшей устной практики, которая затем оседала в конкретных композиторских находках и фиксировалась в партитурах. 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 письма.

4. Соотношение в оркестровой ткани ранних симфоний Гайдна основных и дополнительных фактурных функций. Варианты соотношения «фактурного минимума» и «надстройки» над ним, а также их тембровых реализаций могут воплощаться многообразно – от наиболее простого, ограниченного минимумом фактурных функций (унисонное письмо, двухголосие) до более сложных, в которых различным образом оказываются представлены и дополнительные функции (ткань с дублировками, акцентами, выдержанными голосами и т. д.). В данном разделе в качестве метода анализа

мы избрали мысленное сведение всей ткани к основному 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.

Глава IV. Инструментовка и форма

1. Тембро-фактурная архитектура цикла. Известно, что инструментовка классической симфонии характеризуется тесной взаимосвязью между динамикой формообразования и выбором конкретных оркестровых средств.

В XVIII столетии оформились определённые «законы» в выстраивании тембрового профиля симфонии. Так в цикле были «регламентированы» зоны яркого, туттийного звучания и звучания более прозрачного, лёгкого. К первым в крупном плане относились начальное аллегро, менуэт и финал, ко вторым – медленная, по обыкновению, вторая часть симфонии, где преобладало звучание струнных, и трио менуэта с характерными для него соло. Таким образом, в тембровом оформлении четырехчастного симфонического цикла возникала стройная арочная структура:

I часть («первое Allegro»)	II часть (медленная)	III часть (менуэт)	Trio	da capo	IV часть
большое тутти	малое тутти	большое тутти	малое тутти	большое тутти	

В ранних симфониях воплощение тембровой архитектуры цикла предстаёт перед нами в самых разнообразных вариантах – от наиболее простых (с минимальным количеством градаций плотности оркестровой ткани) до весьма сложных (с использованием различных приёмов, например, введения солирующих партий, позволяющих достичь большего числа возможных градаций оркестрового звучания).

В главе последовательно рассмотрены типы оркестровых решений, характерные для разных частей цикла. Рассмотрение оркестровки первых частей симфоний, написанных в сонатной форме или, говоря языком эпохи венских классиков, в форме первого аллегро, потребовало обращения

к современным Гайдну учениям о форме в трудах двух австрийских теоретиков Й. Рипеля и Г. Кр. Коха¹⁰.

Существенной исследовательской проблемой, связанной с менее крупным, чем цикл, уровнем, является установление связи тембро-фактурного ритма с формой каждой части. В целом в каждой из симфоний Гайдна можно выделить однородные 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. Связь же с формой обнаруживается на уровне выбора характера и частоты смен секций в зависимости от части симфонии. Самые крупные грани формы обязательно маркируются переменной не только в оркестровом составе, но и характере инструментовки.

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 и заключительная 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 проявления внутри самих разделов того темброво-фактурного постоянства, которое роднит их со второй частью. С другой стороны, в менуэтах и финалах по сравнению с медленной частью, представлены более детальные градации между разделами – за счет собственного темброво-фактурного облика в каждом из них. Но все же характер этих смен отличается от характера развития первого сонатного аллегро – он не такой динамичный.

¹⁰*Riepel J. De rhythmopoeia, oder Von der Tactordnung. Regensburg; Wien, 1752; J.Riepel. Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Frankfurt; Leipzig, 1755; Koch H. Chr. Versuch einer Anleitung zur Composition. Bd. 1-3. Leipzig, Rudolstadt, 1782, 1787, 1793. Из сохранившейся в Лондоне рукописи, содержащей каталог личных книг Гайдна, известно, что второй том трактата Рипеля был в его библиотеке.*

Можно сказать, что вопрос темпа перемен в оркестровой ткани симфоний показывает качество нового этапа гайдновского письма по сравнению с барочным оркестром, которому, в целом, была свойственна темброво-фактурная статика. Она могла проявляться в полном отсутствии тембровых смен (когда партия одного инструмента или ансамбля закрепляется за определенным материалом или фактурной функцией в рамках целой части или какого-либо её раздела) или в отсутствии переходов между сменами инструментальных составов. 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 – динамичная – концепция мировосприятия, перемены происходят изнутри непосредственного течения самой музыки, один тип письма на глазах превращается в другой. Примечательно, что в ранних симфониях Гайдна старый статичный тип соседствует рядом с формирующимся новым динамичным типом письма.

Заключение

Оркестровое письмо раннего Гайдна, преемственно связанное с барочным, 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 этот стиль как явление новой эпохи – эпохи классического стиля. Безусловно, оркестровка раннего Гайдна неразрывно связана с идиомами галантного раннеклассического стиля, ей свойственно наличие «общих мест», тембро-фактурных «топосов» своего времени. 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.

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.

Публикации по теме диссертации

1. *Демидова, А. К.* Наследие барочной оркестровки в ранних симфониях Й. Гайдна [Текст] / А. К. Демидова // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 3. С. 58–77. [1,2 п. л.]

2. *Демидова, А. К.* Капельмейстерские наставления Йозефа Гайдна (письмо о кантате «Applausus», 1768) [Текст] / А. К. Демидова // Музыкаведение. 2014. № 2. С. 45–50. [0,5 п. л.]

3. *Демидова, А. К.* Ранние симфонии Й. Гайдна с концертирующими инструментами [Текст] / А. К. Демидова // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 1. С. 128-167. [1,8 п. л.]