



Е. С. ДРЫНКИНА

*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова*

УДК 785.11

ВСТУПЛЕНИЯ К СИМФОНИЯМ ГАЙДНА В СВЕТЕ УСТАНОВКИ МУЗЫКИ НА ВОСПРИЯТИЕ

Творчество Йозефа Гайдна уже давно и прочно заняло достойное место среди музыкального наследия прошлых эпох. К его сочинениям возвращаются снова и снова, их любят исполнять, слушать, анализировать, находя в них всё новые грани. Широкое признание Гайдн получил изначально из-за особых качеств его музыки. В ней нет экзальтированности, сверхнапряжения, острейших конфликтов, однако она включена в общую картину мироздания, отличающуюся гармонической стройностью и при этом занимательностью, затейливостью, особым приятием мира, интересом к нему. В его музыке преобладает жизнеутверждающее начало, положительно заряженный тон высказывания.

Говоря о музыке Гайдна, исследователи не раз прибегали к таким словосочетаниям и словам, как «необычайная красота», «прозрачность», «нежность» и т. д. Кажущаяся классицистская «простота» сочинений композитора, однако, оборачивается необычайным многообразием, тонкими переходами одного в другое: различных состояний, образов, тем, приёмов и т. д. «Ежели ... попытаться определить в двух словах основной характер музыки Гайдна, то, по-моему, подошло бы выражение “искусная” доходчивость” или “доходчивая (постижимая, убедительная) искусность”», – писал о сочинениях композитора его современник, священник Трист [цит. по: 3, с. 152]. Показательно в приведённых словах друга Гайдна то, что он пишет именно об «искусной доходчивости» (то есть, искусстве направленности на восприятие).

Сам композитор не раз в письмах и беседах говорил о том, что его музыка в первую очередь обращена именно к слушателям. Принести облегчение страдающим людям – в этом, как считал сам Гайдн, была цель его творчества. «Часто, когда я боролся со всевозможными препятствиями ... когда силы духа и тела покидали меня, и мне бывало трудно не сойти со стези, на кою я вступил, тогда сокровенное чувство нашептывало мне: “На земле так мало весёлых и

довольных людей, повсюду их подстерегают заботы и горе, быть может, труд твой станет источником, из коего озабоченный и обременённый делами человек почерпнёт на несколько мгновений покой и отдых”» [цит. по: 9, с. 28].

Действительно, сочинения композитора каким-то особым образом открываются именно в музыкально-коммуникативной ситуации. Несмотря на то, что они созданы более двух с половиной столетий назад, произведения Гайдна никогда не скучны для слушателя, всегда возвращаются на «сцену», каждый раз продолжая удивлять и радовать аудиторию. И это не случайно.

Общеизвестно, что Гайдн вошёл в историю музыки как композитор, в творчестве которого открыта структура чёткие композиционные структуры симфонического цикла и сонатного аллегро. Музыка композитора долгое время представлялась как некое образцовое искусство, словно выкроенное по единому лекалу, причём без малейших неточностей. Эта аксиома столь же бесспорна, как и то, что сочинения композитора (в особенности его симфонии) представляют собой область, в которой Гайдн позволял себе многие отклонения от схем, нарушал наработанные собой же правила. Из сопоставления двух высказанных положений вырисовывается, казалось бы, парадоксальная ситуация наличия фактически взаимоисключающих начал: правил и их нарушений, чётких граней и выходов за их пределы. Однако в музыке Гайдна процесс сосуществования противоположностей осуществляется «мирным путём»: одно не противостоит другому, не конфликтует с ним, а дополняет, обогащает, подчёркивает и высвечивает его грани. Всё это напрямую связано с самой личностью композитора, с его склонностью к приятию мироздания, к пребыванию его составляющих в гармонии. Космос и хаос, мир как взаимодействие порядка и его нарушений – всё органично сопряжено в его музыке. Самым открытым подтверждением этого являются

оратории композитора (особенно «Времена года»), в которых главным героем – человек, который проживает свою жизнь в работе и отдыхе, не гневится дождю и палящему солнцу, умеет горевать и веселиться, и за всё прославляет Отца своего Бога.

Преломление пар «порядок – нарушение», «привычное – неожиданное» происходит в различных инструментальных жанрах музыки Гайдна – сонатах, квартетах, симфониях. Именно здесь, где нет слова, есть только чистый звук, композитор открывает слушателю огромное поле для трактовки смыслов, для появления различных ассоциаций, благодаря чему каждый раз произведение слышится по-новому. На это влияет и время, когда сочинение предлагается восприятию, и конкретная личность, участвующая в процессе музыкальной коммуникации, и ещё ряд различных факторов. Однако музыкальному произведению всегда присущи некие процессы, которые не столь подвластны изменяющемуся восприятию. Например, это ощущение таких простейших бинарных оппозиций, как «громко – тихо», «быстро – медленно», «густо – разреженно» и др. В этот же ряд вписывается и проявление в музыке чёткости, ясности наряду со свободой, разнообразием.

При восприятии музыки Гайдна в коммуникативном процессе реализуется *две установки*. *Первая – создание атмосферы «слухового» комфорта у слушателей*. Эта установка связана с появлением эффекта ясности, стройности, доходчивости, естественности, ожидаемости. Она осуществляется благодаря приёмам, облегчающим узнавание элементов музыкального произведения, запоминания их (например, разного рода деления, подчёркивания, повторы, всякого рода иерархичность). Этому же способствует и реализация в музыкальном развитии дидактического принципа от простого к сложному. *Другая установка связана с активизацией внимания и проявляется в приёмах «разжигания» интереса*: это различные «обманы», оттягивание, вуалирование, недосказанность, «детективность» процесса развёртывания. В. В. Медушевский называет эти функции: 1) проясняющей или кларитивной (от латинского слова *claro* – «ясный») и 2) эвристической¹. Музыка Гайдна как нельзя лучше демонстрирует именно эти функции.

Названные установки реализуются в различных сочинениях Гайдна, в том числе в его симфониях – своего рода квинтэссенции творчества композитора. Безусловно, в разных частях и разделах симфонии контакт с аудиторией реализуется по-разному. Например, в сонатном аллегро зачастую возникает тематизм, как бы персонафицирующий образы оперного спектакля; в менюэте акцентируется пластическое танцевально-ритмическое воплощение и т. д. Особенно наглядно направленность на восприятие реализуется во вступлениях симфоний. Вступительные разделы обычно оформлены как особый, в достаточной степени автономный фрагмент сочинений.

Вступление, в отличие, скажем, от сонатного аллегро, не ограничено какими-либо нормами тонального развития, обязательного наличия определённых тематических структур или принципов формирования целого. Отсюда – многообразие, «непохожесть» гайдновских вступлений, что вызывает к ним особый исследовательский интерес. Конечно, самое важное в обращении именно к вступительным разделам при рассмотрении проблемы направленности на восприятие состоит в том, что вступление открывает всю симфонию; это первое, что слышит аудитория и на что она реагирует. Каковы же механизмы «диалога» музыки вступлений и аудитории? Как претворяются в этих разделах названные выше установки?

Нацеленность на удобство при восприятии

Такого рода направленность реализуется различными приёмами. Среди них, во-первых, – структурированность музыкальной материи; во-вторых, – особенности тематизма, способствующие названной установке.

Вступлениям в симфониях Гайдна, при всех многообразиях решений, свойственны некие общие закономерности строения. Композиция – это уровень структурирования музыкальной материи начальных разделов во времени. Чем форма чётче выстроена, тем более комфортно ощущает себя слушатель при восприятии музыки.

Говоря о структурности вступления в свете коммуникативных процессов, совершенно закономерно возникает его сравнение с другими частями симфонического цикла и особенно с сонатным аллегро, непосредственно идущим за ним. На первый взгляд, может показаться, что вступления не имеют никакой композиционной логики, поскольку представляют собой самый нерегламентированный раздел цикла. В классическом сонатном аллегро, напротив, всегда главенствует принцип расчленённости, ясности, благодаря наличию разделов, партий, зон развития. Однако в гайдновских симфониях каждый раз достаточно чётко предстаёт стадильность, позволяющая ориентироваться в пространстве музыки, способствующая созданию состояния порядка, ясности, атмосферы комфортного восприятия. В результате в последовательности «вступление» – «сонатное аллегро» возникает эффект крещендо от структурированности первого к абсолютной композиционной логике второго.

В отношении симфоний Гайдна некоей моделью предстаёт вступление, содержащее три этапа. Такая структура кажется вполне закономерной, поскольку троичность (наряду с двоичными системами) насквозь пронизывает музыкальные формы, да и вообще присуща различным жизненным процессам. По отношению к трёхэтапному строению вступлений в симфониях Гайдна вспоминается знаменитая аристо-

телевская фраза, что каждое целое имеет начало, середину и конец. На первом этапе (по Е. В. Назайкинскому – «вхождению»)² происходит, как правило, демонстрация основных тематических и образных элементов – сигнальных, танцевальных, кантиленных и др. Это наиболее структурированный и тонально устойчивый раздел вступлений. Второй этап («развёртывание») представляет собой некую середину, самый неустойчивый раздел, обычно содержащий интенсивное тональное и мотивное развитие, отличающееся непредсказуемостью. Проводя аналогии с сонатным allegro, данный этап отчасти можно сопоставить с разработкой. Говоря о вступлениях Гайдна, В. П. Бобровский отмечает у них развивающую часть, в которой проявляются черты импровизационной свободы³. Заключительный, третий этап («переключение») содержит возвращение к относительной устойчивости. Обычно в его основе лежат каденционные построения на доминантовой основе (редкий случай – на III ступени – как в Симфонии № 103). Примерами такого строения могут служить вступления к множеству симфоний (№ 54, 73, 75, 90, 84–86, 93, 94, 96, 99, 100, 102).

Такая структура вступительных разделов является доминирующей, но не единственно возможной. Во вступлениях появляются и такие композиционные варианты, как: а) те же три этапа, но «сжатые» во времени (симфонии № 71, 98); б) вступления, состоящие из трёх этапов, где второе предложение начального этапа переходит в середину (№ 50, 53, 103, 104); в) вступления с подменной функцией каждого из разделов (№ 97); г) двухэтапное вступление (№ 53, 60, 88, 90, 92, 101); д) вступление, состоящее из одной фазы (№ 6).

При всех вариантах строения вступления всегда имеют чёткое строение и членение на разделы, определённую логику в развитии музыкального материала. Безусловно, такая композиционная ясность каждый раз способствует созданию более комфортного восприятия, с установкой на возникновение привычных ощущений, предчувствований, что является одним из компонентов коммуникативной направленности музыки.

Относительно тематического наполнения вступлений, нацеленных на удобство музыкального восприятия, отметим следующее. Во-первых, этому способствует наличие тематических единиц, концентрирующих внимание слушателей в определённый момент. Наиболее действенным в этом отношении оказывается самое начало вступления. Важно было показательно открыть всё произведение, чтобы слу-

шатели отложили разговоры, опоздавшие незамедлительно расселись по местам и все предались бы восприятию произведения. Поэтому зачастую вступления в своих симфониях Гайдн открывал *сигнальными формулами*, которые можно уподобить, например, обращению в речи. Эти формулы имеют свою историю, они издавна использовались для собирания внимания в различных играх, обрядах, церемониях, театральных спектаклях, и совершенно органично перешли в инструментальную музыку. В гайдновских вступлениях такие сигналы обычно достаточно кратки и наиболее часто представлены унисонным звучанием оркестра в пунктирном ритме на громкостной динамике – наподобие фанфар (пример № 1).

Пример № 1

Й. Гайдн. Симфония № 104,
I ч., начало вступления

Сигналы могут различаться по месторасположению (в начале и/или в конце), по частоте появления в музыкальном тексте вступлений (однократно или многократно), по звуковому воплощению (в виде одного звука или аккорда, более развёрнутого мотива) и т. д. Несмотря на такое разнообразие «лиц», главная задача сигналов – зафиксировать точку начала всего произведения с целью активизации внимания. В свете этого они становятся неотъемлемым элементом музыкальной ткани начальных разделов симфоний Гайдна.

Помимо структурированности вступительных разделов и наличия сигналов, комфортному слушанию не только самого начала, но и всей симфонии способствует и то, что вступления у Гайдна зачастую являются сжатым «конспектом» последующего, потому в них находится место разным образам: танцевальным, лирическим, действенным, юмористическим, воинственным, роковым и т. д. Здесь композитор словно сообщает о том, что будет дальше, – как, например, оратор перечисляет аспекты, которые будут им раскрыты в дальнейшем.

Кроме этого, вступления в симфониях Гайдна, как правило, содержат в себе ряд потенциалов, которые в дальнейшем могут быть реализованы. Это разнообразные ритмические фигуры, мелодические интонации, определённые тембры, виды фактуры. Такая ситуация способствует тому, что в последующих частях слушатели (возможно, бессознательно) будут внутренне ощущать появление чего-то знакомого, уже когда-то заявленного, обозначенного.

Нацеленность на занимательность музыкальной материи

Эта вторая, не менее важная установка коммуникативного процесса, также воплощается во вступлениях разнообразными приёмами, связанными с появлением слуховых «встрясок» и направленными на удивление слушателей, постоянное обновление их впечатлений. Речь идёт о многочисленных музыкальных «сюрпризах» композитора. Феномен «сюрприза» предстает как характернейшая черта музыки Гайдна (не случайно одно из популярных его сочинений вошло в историю музыки, как симфония «Сюрприз»). Причины такой значимости неожиданных музыкальных «сюрпризов» заложены в самой личности композитора, его склонности к шуткам и розыгрышам, а также в условиях, которые определялись образом жизни Гайдна. Как известно, его произведения предназначались для знатока музыки князя Эстергази, и потому в каждую симфонию вводились приёмы, которые могли привлечь его внимание. Кроме того, Гайдн сочинял для одних и тех же оркестрантов, которые также ждали от него освежения музыкальных впечатлений. Эта ситуация способствовала проявлению особой изобретательности в сочинении музыки, в которой важную роль играли именно вступления – наиболее свободный, не связанный жёсткими регламентами раздел цикла.

Преломление «сюрприза» в музыкальной ткани вступлений Гайдна в полной мере отвечает тем функциям, которые проявляет этот феномен в жизни. Он направлен на познание, поскольку нарушение правил позволяет лучше постичь саму норму; несёт в себе эстетическую и гедонистическую установки, так как связан с появлением ощущения радости и красоты; выполняет катарсическую функцию, где всякого рода неожиданности являются собой моменты взлёта чувств, аффектов и др. Как же в музыкальном тексте вступлений появляются такого рода «сюрпризы»?

Как известно, любой сюрприз в жизни всегда становится таковым только при условии внезапности его дарения. То же самое происходит и в музыке. Здесь главное качество сюрприза – неожиданность – создаётся различными средствами, главным из которых является *контраст*. Именно контраст в широком смысле является самой яркой чертой вступительных разделов симфоний Гайдна. Противопоставляются могут различные оттенки динамики, ритмы, гармонии, тональности, штрихи, инструментальные тембры, регистры и многое другое.

На начальной фазе цикла «сюрприз» у Гайдна предстаёт в двух ракурсах: 1) в самом вступлении, в средствах музыкальной выразительности и 2) в соотношении с другими разделами и частями цикла.

«Сюрприз» в музыкальной материи вступлений реализуется в неожиданностях, возникающих на уровне динамики и фактуры, ярких динамических сопоставлениях, которые, как правило, сопровождаются сменой *solo* и *tutti*. Такие контрасты буквально рассыпаны во вступлениях, они появляются между сигналом и последующим тематическим элементом, ими изобилует развивающийся раздел; появлением *ff* после продолжительного *p* часто ознаменован самый конец вступления. Зачастую динамические сопоставления могут быть сконцентрированы в узких пределах одного-двух тактов или представлять крупными мазками на границах разделов. Неожиданным оказывается и приём эха, часто используемый Гайдном в тематизме начальных разделов.

«Сюрпризами» полна и гармоническая сторона музыкальной ткани. Здесь можно говорить о таких слуховых «ловушках», как сопоставление мажорных и минорных гармоний по типу «свет-тьма»; появление неожиданных гармоний; отклонения в другие тональности и неожиданное появление минорной тональности после продолжительного звучания мажора и её закрепление (модуляция) и др.

«Сюрприз» в соотношении вступлений и других разделов и частей симфонического цикла осуществляется чаще всего в последовательности: вступление – сонатное *allegro*. Здесь основным принципом также становится контраст, который проявляется на разных уровнях. При переходе от вступления к основному разделу первой части происходит резкая смена образов, настроений: в разных случаях это мо-

жет быть сопоставление безмятежности, сдержанности, торжественности, напряжённости в начальных разделах, и – подвижности, жизнерадостности, лёгкости, порывистости в сонатном *allegro*. Этот процесс связан с появлением в сонатном *allegro* другого типа фактуры, новых ритмических структур, динамики, штрихов, темпа. На стыке двух начальных разделов воплощается такая устоявшаяся модель контраста, как «неустойчивость (импровизационность) – устойчивость (организованность)». Её прототипом является малый полифонический цикл: импровизационная более свободная начальная часть и рационально строго выстроенная fuga. В свете этого отметим, что вступления Гайдна, как правило, отмечены печатью свободы, поиска. В противовес этому, сонатные *allegri* характеризуются более чёткой выстроенностью, балансом деталей.

В отношении вопроса соотношения вступлений с другими частями цикла рождается ситуация парадокса, поскольку, казалось бы, место вступлений в симфониях Гайдна чётко определено – это медленное начало, предвещающее сонатное *allegro* первой части симфонии. Однако при изучении гайдновских симфоний порой определённая оборачивается мнимостью. В данном случае мнимость (или ложность) связана с подменой одного другим. Такой механизм, безусловно, сопряжён с областью неожиданно, а потому входит в область «сюрприза».

«Обманов» такого рода в музыке симфоний, по крайней мере, три. Во-первых, это ситуация, когда вступление частично берёт на себя функцию медленной части. В этом случае начальный раздел становится достаточно протяжённым, обретает типичную образность вторых гайдновских частей, часто – пасторальные картины безмятежности, умиротворения. Превалирует тематизм экспозиционного характера, разряжённая фактура и другие атрибуты классицистских медленных частей. Яркий пример подобной метаморфозы представляет начало симфонии № 15. Интересно и то, что вслед за первой частью с такого типа вступлением-кантиленой в этой симфонии следует менуэт, а *Andante* смещается в зону третьей части.

Другой мнимостью является присутствие в начале цикла медленной части, которая оборачивается вступлением. В первых пятидесяти симфониях Гайдна особенно много экспериментировал с построением цикла. Результатом этого зачастую становилось появление *Andante* в качестве первой части. Такие метаморфозы мы находим в ряде симфоний композитора (№ 5, 11, 18, 21, 22, 34, 49). Наряду с этим, Гайдн в

то время пробовал писать и симфонии с медленными вступлениями. Думается поэтому, что появление в самом начале сочинения так называемого «лирического центра» во многом является неким прообразом, предвосхищением будущих симфоний со вступительными разделами. В первой половине симфонического творчества композитора эти два типа симфоний (с медленной первой частью и со вступительным разделом) сосуществовали наравне, но после Симфонии № 49 окончательно сформировался и возобладал второй тип.

И наконец, третья парадоксальная ситуация возникает тогда, когда вступление, по существу, отсутствует, но отдельные черты его предстают «под маской» иных разделов сонатного *allegro*. Подобный случай среди всех симфоний Гайдна встречается лишь однажды – в единственной минорной из Лондонских симфоний – № 95 (*c moll*). Кроме того, в ряду двенадцати последних симфоний сочинение выделяется тем, что не имеет вступления. Но это не совсем так. В главной партии первой части сочинения присутствует ряд признаков, характерных для вступительных разделов симфоний композитора. Самым в этом смысле ярким является звучание в начале знакомого сигнала (в данном случае, в виде нисходящего унисонного мотива) и следующего за ним другого контрастного элемента на *p* (пример № 2).

Пример № 2

Й. Гайдн. Симфония № 95,
I ч., главная партия

Это противостояние повторяется, как и во многих вступлениях, дважды и переходит в развивающий раздел, основанный на постоянных тональных сменах, секвенциях, с использованием полифонических приёмов. Всё это приводит к зависанию на доминантовой функции, но не к главной тональности (как во вступительных разделах), а к новой тональности побочной партии. В целом создается ощущение, будто Гайдн хотя и не фиксирует медленное вступление в качестве отдельного раздела первой части, но, тем не менее, сохраняет характерные черты этого фрагмента – обязательного во всех остальных Лондонских симфониях.

Таким образом, вступления в симфониях Гайдна предстают как один из наиболее непредсказуемых и

неизведанных разделов цикла. При направленности на восприятие в них одновременно действуют различные механизмы, с одной стороны, ориентированные на создание у слушателей звукового комфорта, а с другой – нацеленные на активизацию внимания, оживление их эмоций, создание интереса, «втянутости» в действие. Вступления, на первый взгляд, предстают как разделы, где зачастую совмещается несовместимое, противоположное. Однако следует говорить не о противостоянии этих граней, а об их балансе, взаимодействии, тонком переплетении, проникновении одного в другое. Благодаря такой гармонии и рождается для слушателя многоликий мир музыки Гайдна.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О проясняющей (кларитивной) и эвристической функциях речь идёт в книге В. В. Медушевского «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» [6, с. 119].

² Этапы вступления Е. В. Назайкинский рассматривает в исследовании «Логика музыкальной композиции» [7, с. 145].

³ Вступления в сочинениях Гайдна характеризует В. П. Бобровский в статье «Темо- и формообразование в творчестве Гайдна позднего периода» [1, с. 63].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский В. П. Темо- и формообразование в творчестве Гайдна позднего периода // Бобровский В. П. Статьи. Исследования. – М., 1990. – С. 59–94.

2. Вартанова Е. И. Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта. – Саратов: Изд-во Саратовской консерватории, 2003.

3. История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом / пер., предисл. и примеч. С. В. Грохотова. – М.: Классика-XXI, 2000.

4. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – М.: Композитор, 2007.

5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3. Поэтика и стилистика. – М.: Композитор, 2007.

6. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976.

7. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982.

8. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972.

9. Скудина Г. С. Мир Гайдна // Музыкальная жизнь. – 2001. – № 3. – С. 27.

10. Якупов А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1994.

Дрынкина Елена Сергеевна

преподаватель кафедры теории музыки и композиции,
аспирантка кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

