

А. Л. ХОХЛОВА

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

УДК 785.7.072

О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В КЛАВИРНЫХ ТРИО ЙОЗЕФА ГАЙДНА

Эволюция игровых приёмов в клавирных трио Йозефа Гайдна всегда была тесно связана с театральной парадигмой мышления композитора. Все лучшие образцы этого жанра создавались параллельно с музыкально-сценическими опусами. Ансамблевые произведения позволяют проследить хронологию со многими операми на либретто выдающегося итальянского комедиографа К. Гольдони, например, «Аптекарь», «Рыбачки», «Лунный мир», а также с музыкой к комедиям dell'arte: «Удивительная маркиза», «Вдова», «Дотторе» и другим. Именно с позиций комедии dell'arte многое становится понятным в клавирных трио венского классика – ненормативная логика в строении цикла, остродинамичное, скачкообразное, взрывчатое развёртывание музыкальных образов, мобильность, неисчерпаемость музыкального тематизма.

С точки зрения воплощения принципов комедии dell'arte в творчестве Й. Гайдна, заслуживает внимания история возникновения первого сценического опуса композитора, носившего название «Хромой бес». Этот зингшпиль, имевший колоссальный успех среди слушателей, был сочинён двадцатилетним Йозефом по заказу директора Каринтийского театра Бернардоне Курца – «гения немецкой сцены, знаменитого Арлекина, умевшего восхищать публику своими каламбурами». Год спустя, после создания венского зингшпиля, перед юным композитором открылась настоящая карьера, и он выступил с шестью сочинёнными им трио. Их молодой задор, искромётный юмор, смелое сплетение контрапунктических приёмов, одним словом, свежая манера письма сразу же создали им необычайную популярность. «Восхитительные выдумки молодого музыканта, – писал А. М. Б. Стендаль, – темпераментность его стиля, допускаемые им порою вольности восстановили против него всех Пахомиев обители гармонии. Они упрекали его за ошибки в контрапункте, за еретические модуляции, за слишком смелый ритм. По счастью весь этот шум не причиняет ни малейшего вреда нарождающемуся таланту ...» [7, с. 29].

Многочисленные перекрёстные связи со сценическими жанрами обнаруживаются не только в трио, но и других произведениях Й. Гайдна. Более того, некоторые сочинения содержат примеры прямых миграций музыки из театральных опусов. Так, Симфония № 60 исполнялась как театральная музыка при постановке комедии Ж. Реньяра «Рассеянный», где увертюрой

служила I часть симфонии, а остальные части цикла исполнялись по ходу пьесы как антракты и вставные номера. В I части Симфонии «Рокселана» полностью использована увертюра из оперы buffa «Лунный мир». А Симфония «Охота» связана с музыкой III акта оперы buffa «Вознаграждённая верность». К тому же Гайдн порою высказывался в том смысле, что ему бы «следовало писать больше вокальной и меньше инструментальной музыки, ссылаясь при этом на облегчающее композицию значение текста» [12, с. 118]. В связи с этим, исследователь его творчества Ю. Кремлёв справедливо отмечает, что Гайдн насытил инструментальную музыку «всесторонним опытом вокальности, настойчиво стремясь к образной конкретности и наглядности инструментальных образов» [4, с. 284].

Представляя собой уникальную область творчества, клавирные трио открывают впечатляющую панораму игрового пространства-времени с воплощением богатейшего мира образов и композиционных приёмов в окружении театральнo-игровых ассоциативных связей. Обретая особые формы, театральность творческого мышления композитора проявилась в сфере особой музыкальной персонажности.

В результате творческих поисков композитора, в наиболее совершенных образцах трио сложились особые типы музыкальных тем, которые можно обозначить понятием «темы-персонажи» (Е. Назайкинский). С точки зрения познания их пространственно-временной специфики, важное значение приобретают проблемы выявления генезиса и идентификации тем-персонажей в музыкальном тексте. Решение этих проблем напрямую связано с выработкой категориального аппарата для описания функций тем-персонажей в условиях художественного целого. Раскрытие их многогранной образной природы должно послужить ключом к объяснению секретов мастерства Й. Гайдна в организации игрового континуума клавирных трио.

Если в театре главным средством передачи сюжетной логики являются художественные образы, воплощаемые в сценической игре актёрами, то в музыкальном произведении роль носителя образа может выполнять едва ли не любой элемент музыкальной ткани, синтаксиса, композиции. Так, сюжетно-тематическое значение в музыке, по мысли Е. Назайкинского, может приобретать и тема, и краткий мотив-интонация, и аккорд, и тип фактуры, и способ артикуляции. Игровой импульс способен возникнуть из мельчайшей мотив-

ной детали и в своём самодвижении вступать в сложнейшие соотношения с разномасштабными музыкальными построениями. Для Гайдна, как подчёркивал В. Бобровский, «достаточно ничтожного мотива, чтобы создать цепь интенсивного развития» [2, с. 293]. Его источник – не композиционная необходимость, а личная творческая инициатива, фантазия художника, которая тесно связана с концептуальной идеей сочинения. Подобная активизация творческой инициативы, именуемая В. Бобровским «имманентной инициативностью», блестяще проявляется у Й. Гайдна. Действительно, для композитора мотивная деталь очень важна как «орудие» его остроумия и неисчерпаемой выдумки. Так характер тематизма произведений Й. Гайдна, став «головоломно-мозаичным аспектом музыкального классицизма» (Т. Адорно) для многих исследователей его творчества, особенно ярко проявил себя в клавирных трио.

Музыкальные персонажи Й. Гайдна – это динамично изменяющиеся, но самотождественные в своих метаморфозах объекты, приобретающие в контексте образных сопряжений особое свойство индивидуальности. В музыке клавирных трио наблюдается определённый комплекс устойчивых интонаций, которые никогда не теряют связи «ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой)» [1, с. 355]. Музыкальные интонации воспринимаются как живые потому что в них, по мысли В. Медушевского, всегда отражён живой человек. «Живой – значит прежде всего обладающий плотью. Музыкальная интонация телесна уже по своей форме, она промышляется дыханием, связками, мимикой, жестами – целостным движением тела. Звук и смысл замыкаются отнюдь не в *ratio* – эти две стороны интонации соединяются ещё в теле. Любой музыкально-пластический знак или интонация – это одновременно и дыхание, и напряжение мышц, и биение сердца» [6, с. 28]. Эти слова как нельзя лучше отражают образную сущность темы-персонажа в трио Й. Гайдна. И, с этой точки зрения гайдновский «сценический герой» не превращается в некое «эфемное существо», не утрачивает свои качества «живого» и не растворяется в общем потоке движения музыкальной мысли. Исходя из того факта, что в оперных сочинениях композитора преобладали принципы комедии *dell'arte*, и что его театральное искусство тесно связано с инструментальным, можно предположить то, что и в трио сохраняется творческий способ мышления масками [10, с. 132].

Вопрос идентификации образа маски в контексте игрового пространства-времени требует введения понятия «код узнавания». Под ним понимается преобразование некоторой совокупности условий восприятия в *сему*, на основе чего узнаются воспринимаемые объекты и вызываются в памяти уже воспринятые когда-то. Демонстрацией работы кода узнавания может служить пример, приведённый У. Эко в связи с такой визуальной коммуникацией, как зарисовка: «На уровне графического представле-

ния я располагаю великим множеством способов изобразить лошадь, намекнуть на неё с помощью игры светотени, обрисовать кистью её контур, изобразить самым натуральным образом, при этом лошадь может стоять, бежать, скакать, вставать на дыбы ... и может быть изображена в профиль, в трёхчетвертном повороте и так далее» [11, с. 170].

Применение понятия «код узнавания» позволит «уловить неуловимое» в музыке Й. Гайдна: витиеватый росчерк, штрих, фиксирующий кинетику персонажа или заменяющий его внезапно вторгнувшийся мелодико-гармонический оборот. Виртуозно манипулируя фрагментарным материалом, композитор искусно представляет ярко индивидуальные и рельефные образы, феерическая смена которых подобна хороводу красочных масок, где угадывается жест и мимика героев.

В качестве выявления кода узнавания конкретной темы-персонажа в тексте трио могут выступить мелодические «спектрограммы», тембровая персонафикация, характерные ритмоформулы, жанровые модели движения, а также артикуляция, туше и штриховые приёмы.

Например, зрительно-пространственный аспект мелодической линии у Й. Гайдна имеет ярко выраженные черты, допуская графическое изображение в координатах высоты и длительности тонов. Линия, рисунок, высота, восхождение, спад, скачок, раскручивание, поворот, излом, профиль – все эти параметры, развёртываясь во времени музыкального произведения, сохраняют свой пространственный абрис [9, с. 76]. Репрезентируя себя через определённые типы движения, связанные с воплощением характерных жестов и своеобразной пластикой, гайдновские персонажи обладают своей собственной пространственно-временной позицией. Так выразительная пластика структур и линий создаёт глубинный структурно-смысловой подтекст.

В трио Й. Гайдна используются также особые ритмы движения масок, с помощью которых возможна их идентификация. Как известно, ритмическая концепция нашла в XVIII веке приоритетное выражение во всей западноевропейской музыкальной культуре.

Так, Ф. Куперен утверждал: «Ритм – это и дух музыки и одновременно душа, которую следует в неё вложить» [5, с. 29]. Примерно также рассуждал А. Гретри: «Движение или ритм сильнее действуют на душу, чем мелодия или гармония. Он, приблизительно является тем же для слуха, чем симметрия для глаза» [3, с. 54]. Не случайно современный исследователь И. Стоянова выявляет все музыкальные ритмоформулы, исходя из триады «жест – текст – музыка» [13, с. 25]. Такой же метод, основанный на связи музыки с движением наблюдается в учении о музыкальных и поэтических ритмах швейцарского композитора и педагога Ж. Далькроза. Отсюда, ритм являет собой не только визуализацию времени в пространстве, но и «письмо тела». В итоге включение временного фактора актуализирует смысловое значение ритмоформул как про-

явления скорости движения персонажей или, в отдельных случаях, определённых манер высказываться.

В музыке клавирных трио обнаруживается наличие двух видов времени: ритмического времени движения персонажа и времени движения условного спектакля. В результате совмещения этих двух временных пластов – времени высказывания сценического героя и сюжетного времени – образуется целостный игровой хронотоп. Он связан с художественной иллюзией того, что нечто происходит, произошло или произойдет в мире возможного, в мире фантазии композитора – появление и исчезновение актёров, их перемещения и метаморфозы, перемена декораций, смена сцен действия, игра освещения и многое другое.

Динамический параметр музыки клавирных трио Гайдна соотносится с динамикой дискурсов персонажей – появлением и разрешением различного рода противоречий и конфликтов как между персонажами, так и между персонажем и сложившейся ситуацией. Именно нарушение равновесия в конфликте заставляет одного или нескольких персонажей действовать, чтобы разрешить противоречие; но его действие (реакция) влечёт за собой другие конфликты и противоречия. Эта непрерывная динамика и создаёт движение спектакля, а персонажи, таким образом, включаются в общий ритм спектакля, в более масштабный временной параметр.

Остаётся лишь добавить, что совокупность всех составляющих кода узнавания тем-персонажей обра-

зует различного рода соотношения: по принципу комплементарности и по принципу взаимозаменяемости. В процессе темообразования одни составляющие могут доминировать, а другие находиться в латентном состоянии. Отсюда, инварианты претворения кода узнавания всякий раз соответствуют мобильным амплуа героев и очень разнообразны.

Несомненно, многочисленные персонажи в ансамблевых трио Й. Гайдна не исчерпываются масками комедии dell'arte. Однако все персонажи обладают качествами, которые присущи самому принципу маскотворчества – импровизационностью, динамичностью, зрелищностью, трюкачеством, буффонадой. В трио, как и в операх композитора, за именами различных «героев» различимы прототипы итальянской комедии.

Музыка клавирных трио, претворяя принципы комедии dell'arte, содержит целую систему отточенных приёмов игровой логики. Господство стихии бега, забавнейшие «неожиданности», комическое соединение лёгкости движения со скачками инструментального размаха создают общее впечатление игрового потока, несущегося без осязаемых усилий. А изобретательная игра инструментальными тембрами, ритмическими фигурами, ликующими каскадами виртуозных пассажей, активными регистровыми сдвигами, интересными штриховыми комбинациями создаёт драматургический контекст произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М.; Л.: Музгиз, 1971.
2. Бобровский В. Статьи. Исследования. – М.: Сов. композитор, 1988.
3. Гретри А. Мемуары или очерки по музыке. Т. 1. – М.; Л.: Музыка, 1939.
4. Кремлёв Ю. Й. Гайдн. Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1972.
5. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М.: Музыка, 1973.
6. Медушевский В. Интонационная форма музыки. – М.: Музыка, 1993.
7. Стендаль А. М. Б. Письма о прославленном композиторе Гайдне. Т. 8. – М.: Музыка, 1988.
8. Холопова В. Музыка как вид искусства. – М.: Консерватория, 1994.
9. Хохлова А. Семантика гайдновского тематизма // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: матер. Всерос. науч. конф. 13–14 ноября 2008. – Астрахань, 2008.
10. Хохлова А. Игровое пространство-время в клавирных трио Йозефа Гайдна: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2005.
11. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Symposium, 2004.
12. Griesinger G. Biographische Notizen über J. Haydn. – Leipzig, 1810.
13. Stoianova J. Geste – texte – musique. – Paris, Union Gerald – Edition, 1978.

Хохлова Анжела Леонидовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

