

ФГБОУ ВПО
«Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л.В. Собинова»

На правах рукописи

ДРЫНКИНА Елена Сергеевна

КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ВСТУПИТЕЛЬНЫХ
РАЗДЕЛОВ СИМФОНИЙ Й. ГАЙДНА

Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

17.00.02 – Музыкальное искусство

Научный руководитель
кандидат искусствоведения,
доцент Т.Ф. Малышева

Саратов – 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
 Глава I. Создание благоприятных условий при восприятии вступлений симфоний Гайдна.....	27
1. Вступительный раздел: общие параметры и их трактовка Гайдном	27
2. Механизмы коммуникативной направленности вступлений.....	41
3. Вступительные разделы симфоний Гайдна в аспекте принципов и приёмов риторики.....	67
 Глава II. Приёмы активизации коммуникативной функции.....	81
1. Феномен «сюрприза».....	81
2. Диалог как приём театрализации музыкальной ткани.....	107
 Заключение.....	131
 Библиография.....	147
Приложение (нотные примеры).....	168

Введение

В историю музыки Йозеф Гайдн вошёл, прежде всего, как один из создателей таких музыкальных жанров как симфония, соната, квартет, за что друзья и коллеги прозвали его «отцом» этих видов музыки. Современники композитора уже в то время по достоинству оценивали его творчество. Вот, например, как в 1801 году о музыке Гайдна писал священник Трист: «Всё, что было когда-либо написано в жанрах симфонии и квартета, меркнет перед созданиями человека, который почти полстолетия работал со всё новой, неистощимой, поразительной силой и стал величайшим благодетелем немецкой инструментальной музыки последней трети прошлого столетия. Издавна вся Германия прославляла исключительный талант великого Гайдна» [66, 149-150].

Всё, что выходило из-под пера композитора, всегда вызывало восторг. Такое признание Гайдн получил из-за особых качеств его музыки. В ней нет экзальтированности, сверхнапряжения, острейших конфликтов; она включена в общую картину мироздания, отличающуюся стройностью и при этом занимательностью, затейливостью, позитивно заряженным тоном высказывания, особым приятием мира, интересом к нему¹.

Говоря о музыке Гайдна, исследователи не раз прибегали к таким словосочетаниям и словам, как «необычайная красота», «прозрачность», «нежность» 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 Трист [66, 152]. Показательно в приведённых словах друга Гайдна то, что он пишет именно о «искусной доходчивости», то есть искусстве направленности на восприятие.

¹ Исключения в плане образно-эмоционального строя составляют сочинения Гайдна, содержащие большую долю экспрессии, написанные им в 70-е годы, в период влияния течения *Sturm und Drang* (среди них симфонии № 26, 34, 39, 44, 45, 49, 52).

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”» [149, 28].

Альберт Дис в своей книге о Гайдне особо акцентировал направленность музыки композитора на восприятие: «Первоначальной целью Гайдна <...> всегда было увлечь чувства публики посредством прелестной, ритмически уравновешенной мелодии. Так он незаметно подходил к своей главной задаче – тронуть сердца слушателей» [66, 69]. Значимость нацеленности музыки композитора на восприятие отразилась в суждениях многих музыкантов, в отзывах публики. Причём такое ощущение произведений Гайдна не затухает столетиями, отделяющими от времени их создания.

Особая роль направленности музыки Гайдна на слушателей и исполнителей была также вызвана обстоятельствами жизни и творчества композитора. Как известно, значительная часть его произведений предназначались для знатока музыки князя Эстерхази. Гайдн всякий раз привносил в каждую симфонию интересные черты, которые могли привлечь внимание, обновить впечатление князя и его приближённых. Кроме того, Гайдн сочинял музыку в расчёте на одних и тех же оркестрантов, для которых также надо было всякий раз писать, заботясь об освежении музыкальных впечатлений. И, конечно, композитор творил для

слушателей, которые всегда ждали чего-то нового, интересного, удивительного и приятного.

Такая направленность на восприятие была вызвана и отношением венцев к музыке как к источнику наслаждения, отдыха. «Гайдн, конечно, писал музыку для удовольствия (для XVIII века это типично – её и заказывали для удовольствия). Теперь, в XX веке, она остаётся такой же – нам на радость...» (С.Т.Рихтер) [54, 17-18].

Актуальность исследования музыки Гайдна в ракурсе коммуникативной функции вызвана особой открытостью её для слушателей разных поколений, эпох, вкусов. Сочинения Гайдна (в том числе и его симфонии) до сих пор продолжают оставаться популярными, достаточно часто исполняемыми, они по-прежнему волнуют исследователей, исполнителей и аудиторию. Причины тому кроются в образном строе сочинений, но самое важное – в музыкальной материи произведений композитора, в том, как они «проживаются» при восприятии и в их непреходящей новизне, как ни парадоксально это звучит в адрес музыки, созданной столетия тому назад. В связи с этим представляется актуальным исследовать те механизмы, которые позволяют раскрыть действие коммуникативной функции музыки Гайдна.

Симфонии композитора, как ни один другой жанр, представляются наиболее значимыми в выбранном аспекте работы. Эти сочинения, написанные Гайдном почти на протяжении всей жизни, смогли аккумулировать то многое, что было найдено композитором в других инструментальных жанрах, а именно в квартетах, камерных ансамблях, дивертисментах и др. Особенно это касается разнообразных принципов и приёмов направленности музыки на восприятие, сконцентрированных и наиболее показательных в симфониях.

Общеизвестно, что в творчестве Гайдна откristаллизовались ясно очерченные композиционные структуры (в том числе симфонического

цикла и сонатного *allegro*). Эта аксиома столь же бесспорна, как и то, что симфонии композитора представляют собой область, в которой Гайдн позволял себе многие отклонения от схемы, нарушал наработанные правила. Из сопоставления двух высказанных положений вырисовывается парадоксальная ситуация совмещения правил – и их нарушений, чётких граней – и выходов за их пределы. При этом одно не противостоит другому, не конфликтует с ним, а дополняет, обогащает, подчёркивает и высвечивает новые стороны. Такой подход напрямую связан с самой личностью композитора, с его склонностью к приятию разных сторон мироздания, к пребыванию их в гармонии. Неизменное и изменяемое, порядок и нарушения показательны для музыки Гайдна. Самым открытым подтверждением этого является оратории композитора (особенно «Времена года»), в которых главный герой – человек, который проживает свою жизнь в работе и отдыхе, не сердится из-за дождя или палящего солнца, умеет горевать и веселиться и за всё прославляет Бога.

Преломление пар, таких как «порядок – нарушение», «привычное – неожиданное», – показательны для разных жанров музыки Гайдна – сонат, квартетов, симфоний. Именно здесь, где нет слова, есть только чистый звук, композитор открывает слушателю огромное поле для трактовки смыслов, для появления ассоциаций, благодаря чему каждый раз произведение слышится как бы заново. На это влияют и условия музыкальной коммуникации, и мастерство исполнителей, и еще ряд различных факторов. Однако музыкальному произведению всегда присущи некие процессы, которые не столь подвластны изменяющемуся восприятию. Например, это ощущение таких заданных нотным текстом 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.

Тем самым, актуальность тематики исследования обусловлена, прежде всего, особыми свойствами музыки Гайдна, предрасполагающими к изучению её коммуникативной функции.

Объект исследования – вступления в симфониях Гайдна². Концентрация внимания именно на этом разделе сочинений композитора закономерна. В произведениях Гайдна вступления – достаточно часто встречающееся построение, выполняющее важную конструктивную и смысловую роль. Достаточно напомнить, что из двенадцати «Лондонских» симфоний только в одной (№ 95) нет вступления как такового (хотя и в этом произведении функции вступительного раздела сохранены, что будет доказано во второй главе работы).

Вступления у Гайдна (за очень редкими исключениями) всегда оформлены как особый, в достаточной степени автономный фрагмент сочинений. В целом этот раздел симфоний, в отличие, скажем, от сонатного *allegro*, не ограничен правилами тонального развития, формообразования. Отсюда – многообразие вступлений, что вызывает к ним особый исследовательский интерес.

При рассмотрении вопроса музыкальной коммуникации самое важное в обращении именно к вступительным разделам, предшествующим сонатным *allegri*, состоит в том, что вступление открывает всю симфонию, это первое, что слышит аудитория и на что она реагирует.

Однако, безусловно, коммуникативная функция реализуется не только во вступлениях. Более того, некоторые принципы и приёмы направленности музыки на восприятие не менее наглядно выявлены в других разделах симфоний. Так, большая протяжённость сонатных *allegri* или финалов позволяет рельефно представить фактор театрализации звуковой материи. Потому в работе также рассматриваются и другие

² В диссертации рассматриваются все симфонии Гайдна, содержащие вступления, а именно: симфонии №№ 6, 7, 15, 25, 50, 53, 54, 57, 60, 71, 73, 75, 84 – 86, 88, 90, 91 – 94, 96 – 104.

разделы симфоний композитора. Во второй главе диссертации при раскрытии вопроса о театрализованной природе музыки Гайдна в качестве объекта исследования взяты симфонии целиком. Это объясняется тем, что «территория» диалога не ограничивается лишь начальными разделами, она значительно шире.

Кроме этого, объект настоящего исследования дополняют и другие сочинения композитора, а именно оратории «Семь слов Спасителя на кресте», «Сотворение мира», квартеты ор. 51, ор. 71 № 2, ор. 74 № 1, Фортепианные трио Hob-XV-03 и Hob-XV-21.

Предметом изучения является коммуникативная функция музыки. С точки зрения направленности на восприятие сочинения Гайдна (в особенности их начальные разделы) представляются богатным материалом, идеальной моделью.

Цель работы – вскрыть и систематизировать принципы и приёмы, содействующие реализации коммуникативной функции (на основе вступительных разделов симфоний).

Задачи исследования:

- обосновать и систематизировать факторы, обусловившие значимость направленности музыки Гайдна на восприятие;
- определить значение и роль вступлений симфоний Гайдна в свете вопроса музыкальной коммуникации;
- выявить качества музыкальной материи сочинений композитора, которые предстают наиболее наглядными «проводниками» установки на восприятие;
- определить механизмы осуществления коммуникативной функции на уровне тематизма, методов развития, формообразования;
- обосновать феномен «сюрприза» в музыке композитора и раскрыть формы его проявления;

- выявить приёмы и принципы создания театрализованного диалогического пространства в симфониях Гайдна;
- выстроить систему средств и методов контакта музыки вступлений со слушателями.

Гипотеза исследования: Симфонии Гайдна (локальное их вступление) вобрали в себя изначально существующие константы, позволяющие реализовать направленность художественного текста на восприятие и, будучи преломлёнными в авторском индивидуальном видении, смоделировали систему средств, обеспечивающих музыкальную коммуникацию.

Методологическая основа исследования.

Важнейшую роль в процессе работы над диссертацией играл аналитический метод, направленный на изучение симфоний Й. Гайдна и выявление особенностей музыкального языка в связи с поставленной целью. В аспекте проблемы восприятия, выходящей за рамки чисто музыкальной сферы, в работе в качестве опоры для рассуждений выступают достижения музыкальной психологии и теории музыкальной коммуникации. Методология исследования включает также обращение к риторике как науке, направленной на возможно более сильное воздействие речи на аудиторию. Вступительный раздел в музыкально-звуковом и словесном варианте имеет много общего – от выполняемых задач до схожих методов и приёмов влияния на слушателей. В исследовании используются также такие общенаучные методы как обобщение, систематизация, сравнение.

Степень изученности тематики исследования. Коммуникативному ракурсу рассмотрения творчества композитора (направленности музыки Гайдна на восприятие) не посвящено ни одно специальное русскоязычное научное исследование. Существуют две работы на английском языке, приближенные к данной проблематике, это: М. Бондс «Ложные репризы у

Гайдна и восприятие сонатной формы в XVIII веке» [208] и Д. Шредер «Гайдн и Просвещение: последние симфонии и их аудитория» [236].

Крупные исследования, специально посвящённые симфониям Гайдна, в отечественном музыкознании также отсутствуют. Круг русскоязычных работ о симфониях композитора включает в себя лишь отдельные статьи, главы исследований, разделы учебной литературы, фрагменты из справочно-энциклопедических изданий.

В зарубежном искусствознании фигуре Гайдна и его симфонической музыке уделено более пристальное внимание. В XIX и особенно в XX-XXI веках в Германии, Англии, Франции, Америке издано множество исследований, посвященных музыке композитора³. Особо выделим труды о Гайдне американского музыковеда Х.Р. Лэндона, центральным из которых стал пятитомник о жизни и творчестве композитора [228].

К симфониям Гайдна обращались многие исследователи⁴; что особенно заметно в 90-е годы XX века. В это время появляется ряд работ, посвящённых «Парижским» симфониям (например, Harrison B. Haydn: The “Paris” Symphonies. – Cambridge, 1998), «Прощальной» симфонии (Webster J. Haydn's «Farewell» symphony and the idea of classical style. – Cambridge, 1991), отдельным частям сонатно-симфонического цикла, вопросам композиционной логики симфоний композитора (Haimo E. Haydn's Symphonic Forms: Essay in Compositional Logic. – Oxford, 1995; Moosbauer B. Tonart und Form in den Finali der Sinfonien von Joseph Haydn zwischen 1766 und 1774. – Tutzing, 1998), идее театральности (Sisman E.R. Haydn's Theater Symphonies, JAMS, 1990, S. 292–352). Полезным с информативной точки зрения является большая статья о симфониях композитора,

³Brenet M. Haydn. – Paris, 1910; Geiringer K. Joseph Haydn. – Potsdam, 1932; Geiringer K. Haydn: a Creative Life in Music. – New York, 1982; Hughes R. Haydn. – London, 1989; Gotwals Joseph Haydn: Eighteenth-Century Gentleman and Genius. – Madison, WI, 1968; Sisman E. Haydn and his World. – Princeton, NJ, 1997; Hadden J.C. Haydn. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004 и др.

⁴Landon H.C.R. The Symphonies of Joseph Haydn. – London, 1955; Wolf E.K. The Recapitulations in Haydn's London Symphonies // MQ, III (1966), S. 71–89; Hodgson A. The Music of Joseph Haydn: the Symphonies. – London, 1976; Zaslaw N. Mozart, Haydn and the sinfonia da chiesa // JM, I (1982), S. 95–124.

помещённая в объёмном систематическом исследовании («Oxford Composer Companions Haydn»), выпущенным издательством Оксфордского университета и фактически представляющем собой энциклопедию о Гайдне [232].

Существенную роль в изучении творческого наследия композитора играют посвящённые ему фестивали и конференции, по материалам которых издаются сборники работ исследователей творчества Гайдна. Среди них выделим музыкальные фестивали «Haydn in Eszterhaza» (Фертёд, Венгрия, ежегодно), «English Haydn Festival» (Лондон, ежегодно), «Гайдновские дни» (Айзенштадт, Германия), Шветцингенский фестиваль «Гайдн 55+» (Германия, 2013), «Портрет Гайдна на фоне Вены» (г. Москва, Третьяковская галерея, 2008 г.) и др.⁵. Конференции, посвящённые жизни и музыке Гайдна, проходят в Австрии, Германии, США и многих других странах⁶.

При подготовке диссертации были изучены многие русскоязычные труды. Сгруппируем их по тематике.

Работы о творчестве Гайдна в целом. Среди русскоязычных изданий, посвященных творчеству композитора, можно назвать монографии Л. Новака и Ю.А. Кремлёва, написанные достаточно давно (1973 и 1972 гг. соответственно) и носящие обзорный характер. Несмотря на встречающиеся в музыковедческих текстах отдельные выдержки из эпистолярного наследия композитора, издания писем Гайдна на русском

⁵Назовём также: Фестиваль «Triothlon», посвящённый 200-летию со дня смерти Гайдна (Эйзенштадт, Австрия, 2009); Фестиваль, посвящённый памяти Й. Гайдна (Нойберг, Австрия, 2009); Фестиваль «Й. Гайдн и его время» (Москва, ДМШ им. Й. Гайдна, 2009).

⁶Конференция Американского музыковедческого общества, заседание «Гайдн и риторика» (Атланта, США, 2001); Симпозиум «Шотландские песни в обработке Й. Гайдна» (Кёльн, Германия, 2002); Международный конгресс, посвящённый перспективам исследования творчества Гайдна (Кёльн, Германия, 2005); Международное заседание «Цикл и процесс. Гайдн и его время» (Вена, Австрия, 2009); Международная конференция, посвящённая творчеству Й. Гайдна (Оттава, Канада, 2009); Симпозиум «Гайдн в свете музыкально-фольклорных исследований» (Вена, Австрия, 2009); Международный конгресс «Ретроспективы и инновации в позднем творчестве Гайдна» (Вена, Австрия, 2009); Международный конгресс, посвящённый позднему периоду творчества Й. Гайдна (Кёльн, Германия, 2009) и др.

языке не существует⁷. До сих пор наиболее известным источником сведений о творческом пути композитора представляется «История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом», переизданная на русском языке в 2000 г. В этой книге, являющей собой дневниковые записи А. Диса – художника, директора картинной галереи князя Эстергази, музыканта-любителя и друга Гайдна, – содержатся живые зарисовки, раскрывающие личность, мировоззрение композитора, его художественный метод, подход к творчеству.

В последние десять-пятнадцать лет в отечественном музыкознании наблюдается повышение интереса к исследованию проблем, связанных с различными гранями сочинений Гайдна. Среди них диссертации и статьи Л.Ю. Аристарховой, А.И. Асфандьяровой, А.Г. Баранова, Т.С. Коваленко, Е. Ю. Матвеевой, С.В. Тарасова, В.В. Троппа, А.Л. Хохловой, Э.Э. Черныш, А.И. Янкус; а также работы Б.Б. Бородина, З.А. Визель, С.В. Волошко, Ю.Ф. Неклюдова, Н.М. Смирновой, Е.А. Ткаченко и др. Большинство работ посвящены отдельным жанрам музыки композитора – в основном операм, ораториям, сонатам, камерно-инструментальным ансамблям.

Несомненную ценность представляют *исследования, посвящённые отдельным проблемам формообразования произведений Гайдна*. Отметим очерк В.П. Бобровского «Темо- и формообразование в творчестве Гайдна позднего периода» [35], исследование Е.И. Вартановой, посвящённое особенностям сонатной формы Гайдна и Моцарта в свете игровой логики [46], а также англоязычные работы о музыкальных формах в сочинениях композитора [209; 220].

⁷В зарубежном музыковедении неоднократно делались попытки издания писем и записок Гайдна: H.C.R. Landon *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*. – London, 1959; D. Bartha *Joseph Haydn: gesammelte Briefe und Aufzeichnungen: unter Benützung der Quellensammlung von H.C. Robbins Landon*. – Kassel, 1965; H. Unverricht *Unveröffentlichte und wenig bekannte Briefe Joseph Haydn's* // *Mf*, XVIII (1965), S. 40–45.

Исследования о классицизме в музыке. Наряду с трудами о творчестве Гайдна, в процессе работы над диссертацией выявилась необходимость обращения к работам, посвящённым общим закономерностям классицизма в музыке, через сравнение, выявление типичного и индивидуального, «своего» и «чужого». Среди трудов, посвящённых этому стилю, выделим трёхтомник Л.В. Кириллиной⁸, каждая из частей которого затрагивает важные аспекты музыкального классицизма, в том числе философско-эстетические основы этого направления, поэтику и стилистику сочинений того времени. Наряду с работой Л.В. Кириллиной, вопросам классического стиля посвящена диссертация Е.В. Безрядиной [28], а также ряд её статей [22-27]. Не потеряла актуальности книга Т.Н. Ливановой «Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств» [100]. Из англоязычных работ по вопросам классического стиля в музыке выделим труды Адлера, Ларсена, Розена, Ратнера, Хартса [204; 230; 235; 233; 223].

Работы о жанре симфонии. Поскольку объектом исследования являются симфонии Гайдна, постольку в поле изучения, безусловно, попадает сам этот жанр. Отметим источники по данному вопросу. Во-первых, это исследовательские очерки М.Г. Арановского под заглавием «Симфонические искания» [7]. Назовём также один из «исторических этюдов» И.И. Соллертинского о типах симфонической драматургии [154], статью Т. Щербо о симфонии как эстетическом и философском феномене [196]. Говоря о жанре симфонии в эпоху Просвещения, выделим монографию О.А. Гумеровой, посвящённую проблеме взаимодействия австро-немецкой музыки второй половины XVIII века с немецким литературным движением «*Sturm und Drang*» [62]. Исследователь рассматривает жанры сонаты и симфонии, сопоставляя их с одой,

⁸ Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х частях. – М.: Композитор, 2006-2007 г.

психологическим романом и драмой. Нашлось здесь место и сочинениям Гайдна. Автор анализирует те из них, в которых «штюрмерский» дух проявился наиболее наглядно. Работа О.А. Гумеровой помогает понять природу происходивших в то время изменений, осознать их роль в эволюции гайдновского симфонизма.

Общеизвестно, что в инструментальном тематизме музыки венских классиков, в том числе симфоний Гайдна, можно усмотреть *влияние театральности*, которое сказывается в появлении тем-персонажей, в обрисовке характеров, движений, в особой пластичности. В связи с этим возникла необходимость обращения к работам, посвящённым этой теме. Среди них отметим исследование «Театр и симфония» В.Д. Конен, где говорится о взаимовлиянии симфонии и оперы, подчёркивается значение театра для музыкальной культуры классицизма, раскрывается специфика «театрального» тематизма симфоний [91]. Статья Л.Н. Шаймухаметовой и П.В. Кириченко посвящена механизмам действия театрального диалога в музыке, театральности как принципу проявления немusического в музыкальном тексте [192]. С этой точки зрения в статье рассматриваются сонаты Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шумана.

Работы о феномене игры. Говоря о музыке венских классиков (особенно это касается Гайдна и Моцарта), нельзя не обратиться к исследованиям, посвящённым игре как важнейшему модусу бытия, в том числе музыкального. К этому вопросу обращены многие работы. В первую очередь, назовём исследования Й. Хёйзинга [172], М.Н. Эпштейна [199] и Р. Кайуа [82]. Их идеи развивает Е.И. Вартанова в исследовании «Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта» [46]. «Игровая» тема предстает также в работах Н.В. Васильевой «Модели игровых хронотопов в музыке» [47], А.Л. Хохловой «Игровое пространство-время в клавирных трио Йозефа Гайдна» [179]. Настоящее исследование не столь подробно затрагивает явление игры в отношении творчества Гайдна: в основном это

происходит во второй главе, где идёт речь о «музыкальных» сюрпризах и диалогах в тематизме симфоний. Однако обойти выше обозначенный феномен в ситуации музыки Гайдна не представляется возможным.

Работы о психологии восприятия музыки, о процессе музыкальной коммуникации. Поскольку в диссертации рассматривается ракурс музыкального восприятия, постольку возникла потребность обратиться к исследованиям в области музыкальной психологии и коммуникации, по вопросам процесса воздействия музыки на слушателя. В этой связи особенно важны труды Е.В. Назайкинского [119-124] и В.В. Медушевского [112-115]. Е.В. Назайкинский в работах «О психологии музыкального восприятия», «Логика музыкальной композиции» рассматривает закономерности психологии музыкального восприятия в их связи с особенностями строения, жанровыми чертами и содержанием музыкальных произведений [120; 122]. В развитии навыков музыкального восприятия исследователь затрагивает проблемы целостности и дифференцированности восприятия произведений, подчеркивает особую роль пространственно-временного, двигательного, динамического и речевого опыта. В.В. Медушевский обращается к этой теме в книге «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки», где широко использованы положения эстетики, психологии, семиотики и лингвистики [114].

К сфере психологии искусства относятся труды многих авторов, в том числе Л.С. Выготского [53], Л.Л. Бочкарёва [41], В.И. Петрушина [135], Г.П. Овсянкиной [129], в которых исследователи рассуждают о механизмах восприятия, его роли в интеллектуальном и эмоциональном развитии человека. В их работах рассматриваются понятия «адекватное восприятие», «музыкальное переживание», исследуется процесс восприятия мелодии, гармонии, ритма.

Область музыкальной коммуникации представлена множеством исследований, среди которых – диссертация А.М. Черемисина [188], статьи Л.П. Воеводиной [50], М.А. Олейник [130], Л.В. Савиной [147]. Фундаментальными работами в этой сфере являются труды А.Н. Якупова, в том числе его книга «Теоретические проблемы музыкальной коммуникации» [201], посвящённая комплексному изучению коммуникативных процессов, охватывающих создание, интерпретацию, восприятие и оценку явлений музыкального искусства. В книге рассматриваются предмет, структура (уровни информационного общения), средства музыкальной коммуникации (акустические и визуальные), формы общения с музыкальным произведением, каналы восприятия (сенсорный и технический). Автор уделяет внимание известной триаде «композитор – исполнитель – слушатель», расширяя её включением четвертого звена – музыковеда-критика.

Риторика. В ракурсе темы диссертационного исследования потребовалось обращение к трудам, раскрывающим вопросы риторики, поскольку многие особенности коммуникативной функции симфоний Гайдна выявляются в свете важного процесса, направленного на восприятие ораторской речи. Среди таких работ назовём, в первую очередь, «Риторику» Аристотеля [9], а также книги А.А. Волкова [51], Г.Г. Хазагеров [169] и сборник «Об ораторском искусстве» [128], содержащий фрагменты первоисточников. Также отметим и исследования по музыкальной риторике. Здесь следует назвать работу О.И. Захаровой, в которой идет речь о риторических принципах, приёмах и фигурах в теории и практике конца XVI – первой половины XVIII века [71], и статью В.Н. Холоповой, где в качестве одного из прототипов сонатной формы рассматривается риторическое высказывание [174].

Помимо рассмотренных источников, в ходе работы над диссертационным исследованием использовалась литература по

социологии (Т.В. Адорно, В.А. Цуккерман, А.Н. Сохор), эстетике (В.П. Шестаков, Д. Золтаи, С.А. Маркус, В.Ф. Асмус, О.А. Кривцун), теории музыки (Л.О. Акопян, Б.В. Асафьев, В.П. Бобровский, З.И. Глядешкина, Л.А. Мазель, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский), теории музыкального содержания (А.Ю. Кудряшов, Л.П. Казанцева).

Научная новизна исследования.

В диссертации впервые:

- в качестве объекта исследования выбраны вступления симфоний Гайдна, рассматриваются также вступления в других жанрах: ораториях, квартетах, фортепианных трио;
- раскрывается специфика симфоний Гайдна (уже – вступительных разделов) в свете проблемы музыкальной коммуникации;
- вступления симфоний Гайдна рассматриваются в связи с вопросами музыкальной психологии, риторики, коммуникации;
- систематизированы по различным параметрам особенности вступительных разделов симфоний.

Основные понятия, используемые в работе.

В название диссертации вынесено понятие *«коммуникативная функция»*, фигурирующее в работе В.В. Медушевского *«О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки»*. Исследователь подразумевает под этим термином *«направленность музыки на систему художественного общения, ее центральный элемент – художественное восприятие»* [114, 106]. Аналогичное понимание термина присутствует и в данной работе, предмет которой отсылает к проблеме направленности музыкального текста на восприятие. В обеих главах диссертации всякое обращение к предмету исследования подразумевает актуализацию понятия *«коммуникативная функция»*, которое в свою очередь оказывается синонимичным выражению *«направленность музыки на восприятие»*.

Наравне с обозначенной функцией, музыкальное сочинение, согласно В.В. Медушевскому, также выполняет и другую – семантическую, которая позволяет выйти в мир идей и смыслов [114, 106]. Для нашего исследования основополагающей является первая из приведённых функций музыки – коммуникативная, поскольку в центр внимания вынесен вопрос соотнесения музыкальной ткани сочинений Гайдна с процессом их непосредственного восприятия.

Ключевыми в диссертации являются термины «музыкальная коммуникация» и «музыкальное восприятие». Представляется необходимым пояснить трактовку этих и смежных с ними понятий. *Музыкальная коммуникация* – обширное и сложное явление, включающее в себя множество компонентов. По определению А.М. Черемисина, музыкальная коммуникация представляет собой многоуровневую функциональную систему, основными составляющими которой являются музыкальное творчество, музыкальное исполнение и музыкальное восприятие; иными словами, деятельность автора (композитора), исполнителя и слушателя [188; 10]. То есть *музыкальное восприятие* – часть системы коммуникации, притом часть весьма значимая. Такая точка зрения совпадает с мнением В.В. Медушевского, который отмечал, что «восприятие – настолько существенный компонент системы коммуникации, что ему справедливо отвести центральное место в проблеме коммуникативной функции, а всем остальным компонентам определить статус условий коммуникации» [114, 113-114].

В диссертации также использовано понятие «*коммуникативная ситуация*». В целом под этим термином понимается акт речевого общения между собеседниками. В отношении музыкальной коммуникации можно говорить о процессе «звукового» общения, основными компонентами которого являются автор (и его музыкальный текст), исполнитель и

слушатель. В названной триаде для нас наибольшее значение имеют первый и последний участники процесса коммуникации.

Оговорим также и другие важнейшие понятия, относящиеся в сфере музыкальной коммуникации, понимание которых важно для темы диссертации.

Важнейшими понятиями в вопросе направленности музыки на слушателей восприятие становится предложенная В.В. Медушевским триада, включающая *«коммуникативные приёмы»*, *«коммуникативную структуру»* и *«коммуникативный синтаксис»*. Говоря о коммуникативных приёмах, исследователь имеет в виду многочисленные звуковые изменения, происходящие в музыкальной ткани сочинений и наполняющие её особыми значениями, поддающимися самой простой расшифровке слушателей. Цель таких приёмов, как пишет Медушевский, заключается в собирании внимания или же в поддержании интереса, появления доли любопытства. Такого рода приёмы, объединяясь в одном сочинении, выстраивают коммуникативную структуру. По словам Медушевского, это *«”закодированная” в произведении программа восприятия, которая может быть простой или сложной, ясной или запутанной, как в ребусе, интересной или скучной»* [114, 115]. То есть речь идет о некоем распределении коммуникативных приёмов по музыкальной ткани целого сочинения.

Ещё одним важнейшим понятием для анализа процесса восприятия является *«коммуникативный синтаксис»*. На этом уровне происходит выход за пределы одного конкретного сочинения, поскольку речь идёт о тех приёмах и структурах, которые исторически сложились и закрепились в музыкальном языке как наиболее универсальные. При этом Медушевский сравнивает коммуникативный синтаксис с закономерностями ораторской речи, базирующимися на неких глубинных константах.

Понятие «*музыкальное восприятие*», подобно «музыкальной коммуникации», также представляет собой многоаспектное процессуальное явление, порождающее широкое научное поле смыслов и имеющее множество трактовок. Так, в самом общем значении, его можно, по словам Е.В. Назайкинского, определить как «восприятие, направленное на постижение и осмысление тех значений, которыми обладает музыка как искусство, как особая форма отражения действительности, как эстетический феномен» [121, 91]. В этой трактовке термина акцентируется природа музыкального искусства. В ряде других определений подчёркиваются две основные стороны восприятия – чувственная и рациональная. Так, психолог С.Л. Рубинштейн пишет: «Восприятие является чувственным отображением предмета или явления объективной действительности, воздействующей на наши органы чувств. Восприятие человека – не только чувственный образ, но и осознание выделяющегося из окружения противостоящего субъекту предмета» [144, 226]. При таком подходе, ключевым словом является «осознание», то есть акцентируется осмысление воспринимаемого. В этом отношении восприятие отличается от простого слушания или слышания музыки, которое не связано с пониманием, оценкой, цепочкой логических действий, с активным включением предыдущего опыта. Приведём еще одно определение Е.В. Назайкинского, наиболее точно, по нашему мнению, отражающее сущность музыкального восприятия, – это «сложная деятельность, направленная на адекватное отражение музыки и объединяющая собственно восприятие (перцепцию) музыкального материала с данными музыкального и общего жизненного опыта (апперцепцию), познание, эмоциональное переживание и оценку произведения» [123, 481].

В свете проблематики диссертации, важнейшими параметрами изучения музыкального восприятия представляются *систематизация его свойств и стадийность его процесса*

Музыкальное восприятие обладает свойствами, границы которых пластичны, подвижны, обусловлены многими условиями. Объединив размышления ряда исследователей по этому вопросу (Л.Л. Бочкарёва, Н.Ф. Бучило, Л.П. Казанцевой, Г.П. Овсянкиной, Д.С. Рюминой и др.), выделим ряд свойств, сгруппировав их на две группы – вариативные (изменяемые) и инвариантные (относительно стабильные).

Вариативные свойства восприятия:

1. *Множественность трактовок при восприятии:* у каждого слушателя формируются собственные впечатления от музыкального произведения, которые могут несколько или весьма кардинально отличаться от мнения других реципиентов, даже от позиции, высказанной автором и исполнителем. Причин таких различий множество: субъективность восприятия, индивидуальные особенности слушателя (характер, эмоциональное состояние, возраст, пол), влияние обстановки, восприятие одного и того же произведения представителями разных этносов, поколений, жителями разных стран и т.д. Такого рода факторы, влияющие на музыкальное восприятие, можно, вслед за Д.С. Рюминой, назвать «контекстом восприятия» [146, 129].

2. *Единичность акта восприятия,* обусловленная различиями в восприятии сочинения одним и тем же слушателем (здесь вновь играет роль возрастной параметр, настроение слушателя, качество и состав аудитории, место и условия восприятия и т.д.)

3. *Избирательность восприятия* – выделение в акте восприятия определённых фрагментов или черт произведения, моментов, в которых происходит концентрация внимания. Во многом это зависит от степени подготовленности слушателя, от его предшествующего опыта.

Инвариантные свойства восприятия:

1. *Целостность восприятия* проявляется в соотношении единичного элемента воспринимаемого текста к общей структуре. Здесь важнейшими

являются вопросы выявления принципов и структурирования отдельных частей в целое, чем занимается гештальтпсихология (на это указывает Л.Л. Бочкарёв [41, 110-111]).

2. *Эмоциональность* – ведущее свойство музыкального восприятия, тесно связанное с состоянием слушателя, его реакции, образных представлений.

3. *Константность восприятия* – способность воспринимать объекты как относительно постоянные при меняющихся условиях восприятия. При этом существует некая «зона константности», в которой основные характеристики музыки (например, метр, тембр, громкость) воспринимаются инвариантно.

Из перечисленных свойств, для данной работы ведущей представляется группа инвариантных свойств, и особенно константность восприятия, поскольку в диссертации (особенно в первой её главе) речь пойдет о более или менее устоявшихся приёмах, структурах, присутствующих в симфонической музыке Гайдна и влияющих на процесс слушания вне зависимости от многих названных выше условий.

Стадиальность восприятия, его уровни. Многие учёные-психологи сходятся на мнении, что первой «ступенькой» восприятия являются чувства и ощущения. «Это восприятие – сначала «чувствующее», а затем, как следствие, «думающее», – писал Б.М. Теплов [160, 11]. На этом утверждении построены многие теории уровней музыкального восприятия. Так, например, Е.В. Назайкинский в своей работе «Логика музыкальной композиции» выделяет три уровня, в основе которых лежит переход от чувственной стадии восприятия к осознанию, выходу на иные стадии. Первый уровень – фонический, когда происходит восприятие отдельных звуков, созвучий, пауз, их соотношений (в основе этого уровня лежат музыкально-синтаксические ощущения); второй уровень – синтаксический, основанный на восприятии музыкальных интонаций;

третий уровень – композиционный, при котором воспринимаемыми оказываются большие структуры, вплоть до всей формы в целом. По словам Назайкинского, первый уровень представляет «... механизмы сенсорной, чувственной реакции, формирующей наиболее материально-предметные ассоциации. Второй – механизмы моторных и интонационно-голосовых стереотипов и систем речевого интонирования мысли, связанные с двигательными и речевыми ассоциациями. Третий – механизмы памяти, логики мышления, ассоциации с сюжетностью, с развитием событий» [120, 53].

Близкой является и многоуровневая структура восприятия, предложенная Е.А. Ручьевской. Она выделяет пять уровней; а именно: физиологический (акустическое воздействие), элементарно-ассоциативный (возникновение первоначальных общих ассоциаций), музыкально-ассоциативный (возникновение интонационных и жанровых ассоциаций), специфически музыкальный (синтез предшествующих уровней) и идейно-концептуальный (обобщение смыслов на уровне всего сочинения) [144, 77-82]. Несмотря на увеличение количества уровней, налицо общность названных вариантов. В приложении теории многоуровневого строения восприятия к данному исследованию отметим, что в вопросе рассмотрения симфоний Гайдна для нас в большей степени оказался важен первый уровень, основанный на фонических показателях. Такое ограничение не случайно, поскольку в работе рассматриваются приёмы собирания внимания и обновления впечатлений, заложенные в музыкальной ткани симфоний композитора и обнаруживаемые на самом первом этапе восприятия сочинений.

Теоретическая значимость работы.

В диссертации актуализированы ведущие установки, формирующие направленность музыки на восприятие⁹, и выявлено их индивидуальное прочтение во вступлениях симфоний Гайдна: раскрыты механизмы этих установок, определены их природа и авторское видение. В целом работа призвана расширить горизонты научного подхода к изучению творчества Гайдна, включив в уже имеющийся диапазон исследовательских подходов коммуникативный аспект.

Практическая значимость работы. Результаты исследования могут быть применены в учебных курсах по музыкальной литературе, истории зарубежной музыки, анализу музыкальных произведений, методике преподавания музыкально-исторических дисциплин. Кроме того, материалы диссертации могут быть полезными исследователям, занимающимся изучением музыки Гайдна или классического стиля в целом, а также исполнителям, заинтересованным в реализации установки произведения на его восприятие, в благоприятном отклике слушателей на исполнение сочинений композитора.

Апробация работы проходила на кафедре истории музыки Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова. Диссертация рекомендована к защите. Материалы исследования также апробировались на семи научных конференциях («Актуальные проблемы искусствознания: Музыка – Личность – Культура»: Всероссийская научно-практическая конференция студентов и аспирантов,

⁹ Такие коммуникативные установки как некие универсумы определены В.В. Медушевским в исследовании «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки». Речь о двух функциях музыкальных средств, связанных с двумя способами работы восприятия: *проясняющая (или кларитивная) функция*, направленная на создание ясности, доходчивости, ожидаемости, упорядоченности (за счёт приёмов, которые позволяют запомнить, понять, предсказать дальнейшее развитие) и *эвристическая функция*, активизирующая восприятие благодаря появлению особого интереса, собиранию внимания (аккумулируется иная сторона установок слушателей, связанная со всем непредсказуемым, неожиданным, с появлением контрастных элементов и т.д.).

г. Саратов, 2009 – 2010, 2012 – 2013 гг.; «Актуальные вопросы искусствознания: человек – текст – культура»: Всероссийская научно-практическая конференция студентов и аспирантов, г. Саратов, 2008, 2011 г.; «Слово молодых учёных: Всероссийская научно-практическая конференция аспирантов, г. Саратов, 2013»). По теме диссертации издано 9 статей, из них 3 статьи в издательствах, рекомендуемых ВАК.

Основные положения, выносимые на защиту:

1) нацеленность вступлений симфоний Гайдна на восприятие реализуется в актуальных для творчества композитора принципах и приёмах, складывающихся в целостную модель авторского стиля, отличающуюся совпадением установок композитора и отклика слушателей;

2) осознанная направленность музыки Гайдна на воспринимающих – качество, обусловленное спецификой музыкального мышления композитора;

3) произведения Гайдна представляют собой идеальную модель направленности музыки на восприятие, что обусловлено рядом факторов, выявленных и систематизированных в исследовании;

4) коммуникативная функция музыки Гайдна (а именно его симфоний) раскрывается благодаря двум ведущим установкам: а) создание ясности, упорядоченности, присутствие определённой логики в форме, целой композиции, что настраивает слушателя на комфортное восприятие; б) разного рода неожиданности, нарушающие мерный ход музыкального развития, постоянно поддерживающие интерес аудитории за счёт дополнительных эмоций.

Стратегия исследования исходит из изучения наиболее существенных позиций коммуникативной направленности с тем, чтобы в завершающем разделе диссертации обнаружить раскрыть индивидуальные установки композитора в нацеленности музыки на восприятие.

На основе данной стратегии выстроена **структура диссертационного исследования**, включающая, наряду с Введением, Заключение, библиографическим списком и Приложением (нотные примеры), две основных главы, в каждой из которых рассматриваются приёмы, проводящие одну из основных позиций действия коммуникативной функции.

Глава 1.

Создание благоприятных условий при восприятии вступлений Гайдна

1. Вступительный раздел: общие параметры и их трактовка Гайдном

Задачи, выполняемые вступлениями

При всей своей, казалось бы, ясности, вступления, предваряющие основные разделы симфоний Й. Гайдна, представляют собой построения во многом парадоксальные и обладающие большим эвристическим потенциалом.

В целом вступительный раздел – один из важных структурно-смысловых компонентов различных явлений, разворачивающихся в пространстве и во времени. Речь идёт о процессах, в которых подготовка является важной стадией, в ней осуществляется переход между отсутствием действия и действием. Таким связующим звеном является вступление как постепенное вхождение в мир слышимого, видимого и т.д.

Согласно большинству толковых словарей (С.И. Ожегова, Д.Н. Ушакова, С.А. Кузнецова и др.), слово «вступление» имеет несколько трактовок, одна из которых – начальный этап, открывающий какой-либо процесс. В этом смысле можно говорить о вступлениях в литературных произведениях, театральных постановках, спектаклях (пролог, предисловие, введение), ораторской речи (зачин), музыкальных сочинениях и т.д. В самом общем смысле начальная фаза, представляющая собой подготовку развития основного раздела или процесса, характерна для явлений из различных областей науки, искусства, жизни в целом.

Прототипов начальных разделов музыкальных сочинений множество. В качестве таковых Е.В. Назайкинский называет вводные фазы

различных ритуалов, обрядов, церковных и светских церемоний [120, 132]. В связи с религиозными обрядами исследователь выделяет интроит и хоральный форшпиль. В католической традиции они входят в состав проприя – изменяемой части богослужения. И интроит, и хоральный форшпиль могли открывать службу, представляли собой вводные строфы в богослужении, исполняемые хором. Во время интроита совершался вход священника-предстоятеля литургии, алтарников и чтеца.

Вступительные разделы могли предварять и различные торжественные церемонии или праздничные события. Ещё с античных времён сложилась традиция открытия подобного рода мероприятий вводной частью, подготавливающей ключевые моменты процесса или действия. Так, например, Великие Дионисии, проходившие обычно в самом начале весны, открывались символическим «приходом» Диониса в театр. В самом начале праздника статую бога переносили из храма в театр. При этом процессия воспроизводила путь, по которому Дионис пришел в Афины. Движение осуществлялось с перерывами на молитвы, жертвоприношения. Кульминацией вводной части праздника была остановка в роще Академа, где исполнялись песнопения во славу бога.

Со временем торжественные церемонии стали часто открываться фанфарами – сигналами труб, возвещавшими о начале действия, представления. Там, где требовалось более развёрнутое вступление, звучала интрада, представляющая собой законченную инструментальную пьесу. В зависимости от характера дальнейшей церемонии, интрады имели свои особенности. В одних случаях они носили более величественный характер, подчёркнутый двухдольным (четырёхдольным) метром, пунктирным ритмом, ориентацией на мерную поступь, жанр марша. Другим вариантом были пьесы танцевального характера в быстром темпе. Начиная с XVII века, интрадой стали называть вступительный раздел в

инструментальной сюите. Это построение часто заменяло увертюру в операх и балетах. В немецкой музыке функцию интрады выполнял ауфцуг.

В операх и балетах роль начальных разделов играли форшпили, увертюры и интродукции. Все они по-своему повлияли на строение и осмысление симфонического цикла. Подобно религиозным богослужениям, в музыкальной среде форшпилем также называли раздел вступления, нередко синонимично заменяя его словом «увертюра». Последняя открывала театральный спектакль и имела разновидности: итальянскую («синфония»), где чередовались быстрый, медленный и снова быстрый раздел, и французскую, воспроизводящую обратный вариант. Второй тип увертюры перешёл в инструментальную музыку, став начальной частью сюит, к тому времени уже существовавших. При этом иногда название «сюита» могло замещаться словом «увертюра».

В симфониях аналогом вступлений стала интродукция (от лат. «введение»)¹⁰. Она представляла собой начальный раздел циклических инструментальных сочинений и имела ряд характерных черт: медленный (сдержанный) темп, часто торжественный характер, окончание на половинной каденции. Вступления в симфониях Гайдна, по сути, представляют собой интродукции, хотя и не имеют этого названия.

В ряду предшественников вступлений в симфониях следует указать также доклассические прелюдии, фантазии, токкаты, которые предваряли следующую за ними часть малого полифонического цикла – фугу. Прелюдии и другие импровизационные части цикла носили подготовительный характер, обладали большей свободой развития, готовили появление рационально выстроенной фуги. При этом зачастую обе части цикла контрастировали друг другу по образности, темпу, средствам выразительности. В этом смысле пара «вступление – сонатное

¹⁰Слово «интродукция» можно понимать в двух значениях: 1) как вступление в инструментальном сочинении; 2) как предваряющий этап определённых разделов (действий) или всей оперы номерного строения. В данном контексте речь идёт о первом значении.

allegro» в симфонических циклах, в том числе в произведениях Гайдна, продолжает логику малого полифонического цикла. Начальные разделы симфоний, как и прелюдии, менее регламентированы, отчего каждый раз предстают в индивидуальных вариантах. В большинстве случаев здесь также имеет место значительный контраст, сказывающийся в смене темпа, типа движения, характера тематизма.

Все названные прототипы симфонических вступлений объединяли общие цели. За время звучания начальных разделов в религиозных и светских церемониях, в зрелищных представлениях происходила концентрация внимания слушателей, зрителей, участников действия. В ходе восприятия вступительных разделов шёл процесс погружения в определённое состояние. В музыкальных сочинениях увертюра или интродукция готовила слушателей к звучанию последующего материала. Отмеченные качества начальных разделов, так или иначе, способствовали созданию благоприятной коммуникативной ситуации. С точки зрения направленности музыки на слушателя вступления в произведениях Гайдна органично вписываются в обозначенные задачи, выполняемые разделами, предваряющими последующие этапы развития.

Как было отмечено во введении диссертации, при восприятии начальных разделов симфоний Гайдна актуализируются разные слушательские установки. Одна из них – удобство восприятия. Речь идёт об ощущении ясности, порядка, иногда предвидения дальнейшего музыкального развития. Такая установка в целом характерна для разных видов искусства, о чём пишут многие исследователи в трудах по теории восприятия художественных явлений. Так, «говоря о внешнем материале искусства <...>, отмечают значение симметрии (как одинакового соединения нетождественных друг другу определённостей); правильности (как внешнего тождества); пропорций и т.д.» [43, 41-42]. Основы искусства классицизма и мироощущения эпохи Просвещения как нельзя лучше

отвечали этим особенностям восприятия. Слушателю, зрителю того времени было важно наслаждаться красотой уравновешенности, стройности, отмечать моменты узнавания или «верного предвидения» уже знакомого.

Реализация этой установки осуществилась в классицизме, отсылающем, в свою очередь, к идеальным образцам античности и постулирующем рациональное, логическое как основу основ. По словам авторов главы о Просвещении в «Истории Европы», «... одним из коренных «комплексов» эпохи можно назвать «тоской по упорядоченности» во всех сферах бытия» [75, 301].

Однако для просветителей значение имел не только порядок. Наряду с ним, определённую роль играло ощущение хаоса как одной из сторон бытия. Логическое и алогичное сосуществовало. Таким образом, «точнее говорить об идее упорядоченности действительности, которая допускала и свободное оперирование «моделями», и навязывание ей, действительности, некоего диктата; и конструирование устойчивых структур, и восторг перед непредсказуемым» [75, 302]. Такое видение мира проецировалось на рассуждения в более конкретных областях. Так, в эстетике Просвещения присутствовала мысль о симметрии и её нарушении. Например, Шарль Монтескьё, размышляя о красоте, говорил, что симметрия – не единственная её сторона: «Симметрия приятна всюду, где полезна и может способствовать восприятию. Но там, где симметрия бесполезна, она пресна, ибо убивает разнообразие. <...> В предметах нужен порядок, но нужно также и разнообразие, иначе душа томится, так как похожие предметы кажутся ей одинаковыми.... » [195, 236].

Сходные мысли высказывались и в отношении искусства, однако идея порядка здесь всё же превалировала. Основоположник эстетики немецкого просвещения Александр Баумгартен писал, что любое произведение искусства должно содержать пять основных элементов:

«богатство», «величие», «истинность», «достоверность» и обязательно «ясность». По словам Е.В. Безрядиной, главным критерием искусства в целом была в тот период «понятность», которая в сфере музыки отныне стала важнейшей в выборе определённых средств выразительности, интонационных истоков тематизма, приёмов его развития, строительства формы в целом [23, 34]. Эти и другие особенности в разной степени проявились в творчестве венских классиков, включая сочинения Гайдна. По словам В.П. Бобровского, Гайдн «ясен, прост и открыт всем» [35, 61]. Такая объективность связана с лёгкостью восприятия музыки композитора, возникающей во многом как раз из-за особой доступности, «понятности». Кроме этого, ясность, в достаточной степени возникающая при прослушивании музыки Гайдна, вызвана и демократизмом тематизма, который во многом был связан с народными истоками. Музыкальная ткань симфоний Гайдна объединила и преломила множество явлений: народную австрийскую музыку, танец, пасторальные зарисовки, бытовые жанры и др. Весь этот сплав, так или иначе связанный с жизнью человека, воплотился в звуках симфоний, и тем самым содействовал доступности музыки для восприятия и понимания.

Периодизация и виды вступлений симфоний Гайдна

Как известно, привычное понимание симфонии как особым образом организованной оркестровой многочастной композиции сформировалось в XVIII веке в творчестве композиторов мангеймской школы (Ян Стамиц, Франц Рихтер, Антонин Фильц и др.) и представителей ранней венской школы – композиторов Георга Монна и Георга Вагензейля. Первоначально симфония представляла собой трехчастный цикл, в то время лишь изредка дополняемый медленным вступлением. Пройдя путь становления, симфония в творчестве Йозефа Гайдна обрела свой классический

четырёхчастный вид, с одной стороны, став неким итогом предшествующих достижений, а с другой, – обогатившись новыми индивидуальными штрихами. За более чем 35 лет композитор написал 106 симфоний: 104 известных опуса плюс две симфонии без номеров (согласно нумерации Р. Лэндона).

В последнем периоде творчества симфонический цикл Гайдна стабилизировался, стал обладать устойчивыми характеристиками, квинтэссенцией проявления которых стали «Парижские» (1785 – 1786 гг.) и «Лондонские симфонии» (1791 – 1795 гг.). В связи с этим можно говорить об эволюции симфонического творчества композитора, сказавшейся и во вступительных разделах его симфонических циклов. В «Лондонских» симфониях наличие вступительных разделов стало, по сути, нормой.

В большинстве исследований о Гайдне этапы становления его симфонизма четко не выделены. Достаточно легко представляется определить начальный и конечный периоды. Это, соответственно, симфонии № 1 – 31, в которых наблюдается наибольший поиск в области композиции, образности, выбора тематизма, и симфонии № 82 – 104 («Парижские» и «Лондонские»), представляющие собой варианты совершенной модели симфонического цикла, сформированной великим мастером. Промежуточные симфонии (с 32-й по 81-ю) возможно, вероятно, делить на более мелкие группы, исходя из периодов их создания и событий жизни композитора, повлиявших на его творчество.

Однако к слову «эволюция» по отношению к симфониям Гайдна следует подходить достаточно осторожно. Во-первых, существуют проблемы, связанные с принятой нумерацией симфоний. Порой ранее написанные произведения обозначены редакторами более дальними номерами. Во-вторых, нельзя говорить о строгой безоговорочной векторной направленности симфонии к «усовершенствованию»,

связанному с накоплением прошлого опыта, а может быть даже с окончательным отбрасыванием предыдущих находок. Напротив, композитор часто возвращался к идеям, методам, принципам, найденным им ранее и позже не задействованным. В этом смысле показательны слова В.П. Бобровского о Гайдне: «Как шахматист, он пробует разные варианты, мастерски решая поставленные задачи» [35, 63]. Такой подход свидетельствует об особой логике процесса сочинения, ориентированного скорее не на отрицание или продолжение уже найденного, а на такой игровой приём, как «жонглирование» всем тем, что уже было, с добавлением новых составляющих и возможным временным отключением прежних. Это касается музыкальных образов, особенностей тематизма, методов развития, формообразования.

Относительно композиции гайдновского симфонического цикла отметим, что здесь чёткий переход от трех к четырем частям не прослеживается. Это видно из следующих примеров: в 1-й симфонии – 3 части, в 14-й симфонии – 4 части, в 30-й симфонии – 3 части, в 48 симфонии – 4 части и т.д. В свете этого укажем на наиболее важную в ракурсе темы исследования особенность: вступления в симфониях Гайдна разных лет то появлялись, то снова исчезали. В начальном периоде творчества композитора такая неопределённость была связана со становлением симфонического цикла. Центральный этап был ознаменован влиянием течения «*Sturm und Drang*», что отразилась в частичном исчезновении вступлений в ряду симфоний. В концепции таких сочинений появление начального раздела означало бы снятие определённой доли драматичности, эмоциональности¹¹. В последних симфониях Гайдна вступления прочно закрепились.

¹¹ Те симфонии, которые были написаны Гайдном без влияния «Бури и натиска», вступительные разделы содержали (например, симфонии №№ 50, 53, 54).

Вступительные разделы у Гайдна являются существенным этапом цикла и особенно его первых частей. Этот раздел появляется в тридцати сочинениях композитора разных лет. На протяжении работы над симфоническими произведениями Гайдн периодически возвращался к структуре, включающей вступления. «Лондонские» симфонии стали кульминацией этого процесса, поскольку почти все они содержали вступительный раздел как важную стадию построения целого¹². То есть, из ненормативного, необязательного, дополняющего, этот раздел становится одним из основных. При этом следует скорее говорить не об эволюции симфонизма композитора, а о качественно иной ситуации, связанной с трансформацией представлений о роли вступлений в сочинении. Именно такая структура симфонии стала для Гайдна наиболее приемлемой. Повышение значения вступления в цикле совпало с величайшими достижениями позднего симфонического творчества композитора. Как сказались эти изменения на трактовке цикла и почему Гайдну стал необходим предваряющий раздел?

На эти вопросы невозможно найти ответов даже в высказываниях самого композитора. Однако можно предположить, что причин усиления роли вступлений было несколько. Прежде всего, вступительные разделы могли утвердиться в симфониях в связи с выполняемой ими коммуникативной функцией. В этом свете вступления были нужны Гайдну для подготовки внимания слушателей к восприятию основного материала. К тому же этот раздел способствовал уравниванию симфонического цикла с точки зрения темповой характеристики. Благодаря появлению вступления цикл стал содержать не одну, а две «точки» концентрации медленного (сдержанного) темпа. Кроме этого, повысить роль начального раздела в симфонии могла и еще одна причина. В цикле именно вступление – наиболее свободный, парадоксальный, зачастую алогичный

¹² Единственная Лондонская симфония, которая не содержит вступления, – № 95 (c-moll).

раздел, представляющий, несмотря на всё, скорее сферу хаотичного, чем упорядоченного. Для Гайдна, как и для учёных-просветителей, представлялось важным показать обе стороны мира – порядок и его нарушения, поскольку одно без другого существовать не может. В нормативном сонатном *allegro* и других частях цикла это сделать было сложнее, несмотря на все нарушения правил, которые Гайдн мог себе позволить. Вступление же было и моментом зарождения ненормативного, и первой попыткой его упорядочить, что, в конце концов, всякий раз приводило к «приручению» поиска в сонатном *allegro*.

В симфониях Моцарта и Бетховена также встречаются вступления, однако они выполняют другие задачи. У Моцарта вступления встречаются лишь четыре раза – в череде поздних симфоний: № 36, 37, 38 и 39, относящихся к 1783 – 1788 годам создания. До этого Моцарт никогда не использовал в своих симфониях вступлений: вероятно, этот раздел был ему не нужен. Возможно, причиной явилось то, что на завершающем этапе симфонического творчества композитора выработалась тенденция к интонационной общности тематизма, связанная с исчерпывающим развитием одного мотива, темы. При этом контрасты, характерные для сонатной формы, у Моцарта присутствуют, однако акцент смещается на момент «проживания» образа на всех драматургических этапах его развития. Возможно, Моцарт редко использовал вступления по той причине, что они предполагают обязательный контраст со следующим за ним сонатным *allegro*. Многие из названных симфоний Моцарта, безусловно, были написаны под впечатлением симфонических циклов Гайдна и представляли своеобразную дань другу композитора. Об этом свидетельствует интонационная и композиционная близость вступлений Моцарта гайдновским начальным разделам. Кроме того одна из названных симфоний Моцарта, а именно № 37, практически целиком написана братом Йозефа Гайдна – Михаэлем; исключение составляет лишь вступление.

Именно этот раздел написал Моцарт сам, опять же, – как дружеский «реверанс» Йозефу Гайдну.

У Бетховена вступления встречаются достаточно часто: они присутствуют в симфониях №№ 1, 2, 4, 9. Симфонии №№ 3 и 5 содержат начальные обороты, которые также можно причислить к вступительным. Однако появление предваряющих разделов у Бетховена было связано, в первую очередь, с концепцией симфонии, оправдано процессом драматургического развёртывания, тогда как в творчестве Гайдна вступления важны более всего с точки зрения коммуникативных задач.

При всей неповторимости, индивидуальности начальных разделов в симфониях Гайдна, их всё же можно систематизировать по разным параметрам. Среди критериев могут быть интонационные связи с основным разделом, степень монолитности вступлений, различия в трактовке сигнальной функции, уровень контраста с сонатным *allegro* и т.д. Наиболее наглядной предстаёт типизация вступлений по масштабу и степени насыщенности интонационной информацией. Другие параметры не столь значимы и показательны для начальных разделов симфоний Гайдна. Так, например, интонационное единство с последующими частями наблюдается не так часто (исключение составляет 103 симфония и несколько более ранних симфоний). Контраст с сонатным *allegro*, напротив, как правило, присутствует всегда и сложно поддаётся дифференциации. В этой связи масштаб начальных разделов и их тематическая наполненность предстают общими параметрами, позволяющими систематизировать весь корпус симфоний Гайдна со вступлениями.

На протяжении творческого пути Гайдна продолжительность вступлений в его симфониях варьировалась: от кратких фрагментов, занимающих буквально несколько тактов, – до развернутых разделов, почти равных по продолжительности экспозициям. Такие масштабные

вступительные построения встречаются значительно реже, предстают скорее исключением, чем закономерностью (примеры – симфонии №№ 15 (33 тт.), 57 (31 тт.), 103 (39 тт.)).

Различаются вступления Гайдна и по весомости, значению в цикле, связанной с насыщенностью интонационной информацией и ролью в общей концепции симфонии. Исходя из этого, вступительные разделы можно дифференцировать на следующие группы:

- *краткая преамбула*, представляющая собой сигнал о начале произведения, задачи которого ограничены лишь подготовкой слушателя к дальнейшему процессу восприятия музыки (примеры – вступления в симфониях №№ 6, 7, 53, 54, 60, 71, 84, 85, 88, 90, 91, 92, 97);

- *построение, выходящее за рамки сугубо сигнальной функции*, несущее важную интонационную информацию и уже содержащее развитие в центральной зоне раздела (примеры – вступления в симфониях №№ 15, 25, 50, 57, 73, 75, 86, 93, 94, 96, 99, 100, 101, 102);

- *вступление как полноценное звено в драматургическом рельефе произведения* (примеры – вступления в симфониях №№ 98, 102, 103, 104). В трёх последних «Лондонских» симфониях тематизм вступления не менее значим в драматургическом плане, нежели темы самого сонатного *allegro*.

Таким образом, вступления как раздел симфонического цикла утвердился и стал для Гайдна неотъемлемым и важнейшим звеном развёртывания сочинения. Представая в многообразии, начальные разделы (особенно в опусах раннего и среднего периода) при этом выполняли схожие функции и задачи, связанные с музыкально-коммуникативной ситуацией, зачастую делая её более комфортной.

2. Механизмы коммуникативной направленности вступлений

Функции вступлений

Главной задачей вступлений является *введение слушателя в музыкальную деятельность, в художественный мир произведения*. Об этом пишет Е.В. Назайкинский, говоря, что мы входим в мир произведения, «вслушиваясь-вглядываясь в его различные уголки» [120, 109]. По мнению исследователя, начало – это не только нулевая точка отсчета для музыки, спектакля и т.д., но и общая атмосфера ожидания, обещание увлекательного зрелища, высокого эстетического переживания. Для Гайдна коммуникативная функция вступлений была особо важной, поскольку, создавая свои симфонии, он во многом ориентировался на музыкантов оркестра, которым сам руководил, на просвещённых слушателей (князя Эстерхази, его гостей и приближённых), настроенных на благоприятное восприятие музыки, дарующей упомянутое выше эстетическое переживание.

Вступления в музыке, в том числе в сочинениях Гайдна, характеризуются также *процессом вхождения в звучащую среду всего сочинения*. Говоря об этом, В.В. Медушевский пишет: «Поскольку восприятие целостно, а не атомарно, слушатель с первых же тактов стремится охватить будущее произведение в целом, проникнуть в логику формы и содержания, определить стиль, жанр, нащупать основную художественную идею, которая служила бы путеводной нитью, вычленив и запомнить исходные элементы» [114, 115].

То, что для вступлений в симфониях Гайдна характерен медленный (сдержанный) темп, – не случайно, непосредственно связано с постепенным, не резким вхождением в мир произведения. В.П. Бобровский сравнивает такое движение с жизненными процессами: «Так

медленно и напряженно натягивается тетива лука перед толчком – первым мигом и дальнейшим стремительным полетом стрелы. Так перед действием человек долго готовится к его совершению и т.д. Специфика музыки превращает это типичное психологическое соотношение – подготовку к движению и его осуществление – в сопряжении вступительной и экспозиционной функций» [35, 63]. В процессе формирования структур инструментальных форм более медленное начало по отношению к последующему было и в Аллеманде, предваряющей более подвижную Куранту, и в сюитах, и в структуре французской увертюры, в которой за начальным медленным разделом следовала быстрая часть. Таким образом, вступительные разделы в музыкальных произведениях, в том числе в симфониях Гайдна, направлены на создание благоприятной атмосферы для восприятия. Основная функция вступлений заключается в подготовке аудитории к слушанию основного музыкального материала.

В музыке вступлений названные функции реализуются на разных уровнях, главными из которых являются три:

- 1) уровень тематизма (во вступлениях сложился определённый круг («лексикон») тематических единиц, каждый раз появляющихся снова);
- 2) уровень развития тематизма (речь о приёмах, создающих ситуацию постепенных изменений, отвечающих фактору удобства восприятия, поскольку одновременно воспроизводится и известное, уже знакомое, и изменяемое, то есть освежающее процесс звучания);
- 3) уровень построения целого (структурированность как важная черта начальных разделов).

Рассмотрим каждый из обозначенных уровней.

Музыкальная лексика вступлений

К понятиям «интонационный словарь», «лексика» в отношении музыкальных сочинений исследователи обращаются достаточно часто. Определение круга характерных явлений, их объединение, вычленение из общего ряда создаёт упорядоченность и помогает понять существенные моменты, которые касаются использования того или иного элемента, определения его значения в контексте произведения, творчества композитора или эпохи. Само понятие «лексика» определяется как словесный состав языка в целом или отдельных сочинений в частности.

Что касается вступительных разделов симфоний Гайдна, безусловно, они демонстрируют в плане интонационной лексики блестящую выдумку, фантазию и изобретательность мастера. Это подтверждают рассматриваемые во второй главе всё новые и новые остроумные находки, которыми полнятся предваряющие разделы. Однако, при всей свободе, присущей тематизму вступлений, эти разделы всё же содержат определенный набор относительно устойчивых музыкальных элементов. Некоторые тематические составляющие появляются во вступлениях чаще других и формируют некий музыкально-«словарный» состав, который можно определить как лексику начальных разделов симфоний Гайдна¹³.

Присутствие относительно неизменного лексического набора в музыкальной ткани вступлений не случайно. С одной стороны, он формировался постепенно и в итоге стал для Гайдна чем-то вроде «интонационного запаса», из которого он черпал нужные ему в данный момент средства. С другой стороны, такие музыкально-лексические фигуры, переходившие из одного вступления в другое, позволяли каждый раз создавать ситуацию благоприятного слушания: аудитория, знакомая с

¹³ В своей теории музыкальной композиции Е.В. Назайкинский называет подобного рода круг элементов вступительных разделов «алфавитом».

творчеством композитора, осведомлённая о чертах его стиля, уже могла выстраивать свою стратегию восприятия; слушатели предугадывали появление знакомых элементов, следовали по пути инерции восприятия или фиксировали её нарушения. Благодаря то прибавлению, то исчезновению элементов, а также разнообразию их новых сочетаний, комбинаций, каждый раз возникает особое, отличающееся от других, вступительное построение, подчас с противоположным образным наполнением. Попутно поясним, что комбинаторика как явление вообще была чрезвычайно показательна для искусства XVIII века, являясь во многом универсальным принципом построения формы. Самое важное состоит в том, что комбинаторика, по словам Л.В. Кириллиной, отвечала идеям рационалистической концепции мироздания, переданной веку Просвещения от учёных прошедших веков. Мысль о том, что мир (хотя бы теоретически) можно «развинтить» на составляющие, а потом собрать снова, перешла и в музыку, воплотившись в перекомбинации её элементов. Кроме того, в основе этого явления лежит игровая природа, которая была в высшей степени характерна для музыки композиторов-классиков, в особенности Моцарта и Гайдна, что отмечено в трудах ряда исследователей (А.И. Асфандьяровой, Е.И. Вартановой, Н.В. Васильевой, А.Л. Хохловой и др.).

Характеризуя музыкальную лексику вступлений в целом, Е.В. Назайкинский в исследовании «Логика музыкальной композиции» рассматривает ряд компонентов, таких как: фанфарная формула, аккомпанементная фоновая фигурация, специализированный затакт, эпиграфы, паузы, интонации вопроса и многое другое [120, 138 и далее]. По аналогии с данным рядом, возможен и несколько отличный от него набор элементов, определяющий специфику именно вступлений Гайдна. Представленные в них лексемы можно выстроить в систему иерархического порядка: от наиболее значимых к вторичным. Роль того

или иного элемента определяется, в первую очередь, частотой его появления в тематизме симфоний и значением в контексте направленности музыки на восприятие. В этом случае мы получим следующий ряд: сигнальные формулы, пунктиры и тираты, тремоло, пульсация мелкими длительностями, определенные тематически-смысловые элементы, паузы, движение по звукам аккордов, трели и украшения. Рассмотрим последовательно названные составляющие музыкальной лексики начальных разделов симфоний Гайдна.

Так как важная цель вступлений в симфониях композитора состоит в том, чтобы привлечь внимание, заинтриговать и заинтересовать аудиторию, настроить её на нужную эмоциональную «волну», а возможно, и наоборот, «вывести на ложный след», то в связи с этим начальные разделы, как правило, не затянуты и очень ярки.

Для того чтобы с самого начала заполучить драгоценное внимание слушателей, было необходимо как-то очень показательно начать всё произведение. Поэтому зачастую вступления в своих симфониях Гайдн открывает **сигнальными формулами**, которые можно уподобить призыву к вниманию, обращению в речи. Такие сигналы наиболее часто представлены унисонным звучанием оркестра в пунктирном ритме на высокой громкостной динамике – наподобие фанфар. Одной из функций сигнальных формул является коммуникативное сообщение о начале звучания музыки, дабы слушатели отложили разговоры, опоздавшие незамедлительно расселись по своим местам и все предались бы восприятию произведения искусства. Сигнал в начале вступления представляет своего рода точку отправления или «первоначальный толчок» (по Б.В. Асафьеву), который, наряду с завершением (кадансом), немаловажен при восприятии. «От отправного пункта или первоисточка (толчка) движения зависит многое. С точки зрения психологической,

первомомент интонирования вовлекает внимание слушателя в предстоящее становление музыки» [12, 61].

Известно, что сигнальные формулы имеют богатую историю, и их функция не ограничивается осуществлением акта коммуникации. Фанфары и роговые сигналы, как правило, звучали в ситуациях охоты или войны. Эти формулы также всегда говорили о месте событий и их характере. Е.В. Назайкинский в «Логике музыкальной композиции» пишет, что именно связь с определенной деятельностью, о которой оповещали, являлась основой семантики сигналов [120, 113-114]. Они всегда несли определенную информацию, «считываемую» при восприятии. Но при переходе сигнальных формул из бытовой сферы в художественную, задаваемые сигналами конкретные значения не укоренились, осталась в основном только в общем ассоциативном поле слушателей. Однако такие важнейшие характеристики сигнала как тембровая окраска, громкостная динамика, завершенность подачи, в музыке сохранились, благодаря чему, несмотря на другой (не бытовой) контекст, их образность вполне узнаваема. Семантика сигнала как знака побуждения, начала каких-либо действий проявилась и во вступлениях симфоний Гайдна. При этом важны были тектонические возможности звуковых сигналов, заключающиеся в переходе от одних дел к другим. Смена тишины звуком в целом подобна эмоции перехода в новое – в иной род деятельности, в другое состояние, чему способствует яркое начало.

В ходе анализа сигнальных формул в начальных разделах симфоний выяснилось, что однозначности в появлении и формулировке сигналов у Гайдна нет. В отношении вступлений симфоний композитора правомерно говорить о трёх позициях, по которым можно дифференцировать сигналы. Обозначим их, указывая ссылки на нотные примеры, приводимые в Приложении.

Прежде всего, *сигналы различаются по месторасположению*. Они могут помещаться в самом начале вступления, как это происходит в большинстве случаев у Гайдна [пример 1 – симфония № 53, начало вступления], или знаменовать собой, напротив, окончание вступительного раздела; тем самым, подводя некий промежуточный итог [пример 2 – симфония № 100, конец вступления]. Кроме этого, сигнальные формулы могут появляться одновременно и в начале, и в конце вступления, благодаря чему оно оказывается как бы «окольцованным» с обеих сторон. При этом возникает определённая замкнутость и относительная завершённость [пример 3 – симфония № 84, вступление].

Наряду с месторасположением, *сигналы также могут различаться по частоте появления в музыкальном тексте вступлений*. В этом случае можно говорить о многократных сигналах, возникающих на относительно близком расстоянии: или в каждом такте, или через такт (как в симфониях №№ 7, 54, 71, 84, 99) [пример 4 – симфония № 7, начало вступления], или открывающих каждое предложение (как в симфониях №№ 50, 53, 88, 91, 104) [пример 5 – симфония № 104, начало вступления]. Такое периодическое появление уже знакомых фанфарных интонаций зачастую служит показателем ясной отграниченности материала, и тем самым способствует наилучшему ощущению композиции вступлений.

Ещё одним критерием, позволяющим выделить группы сигнальных формул, является *вариант их подачи* – то, в каком виде они предстают для слушателей. Иначе назовём это формой появления сигнала. Во вступлениях симфоний наиболее распространён сигнал в виде *аккорда и продолжающей его мелодической фигуры в пунктирном ритме* [пример 6 – симфония № 50, т. 1]. Такая форма сигнала с точки зрения восприятия является наиболее действенной, активной, потому что ясно обозначена и фактурно (вертикаль – аккорд), и ритмически (горизонталь). Сигнальная формула может представлять собой развёрнутый мотив [пример 7 –

симфония № 98, тт. 1-4] или быть сжатой в одну ноту или один аккорд [пример 8 – симфонии № 75, т. 1].

Таким образом, сигналы во вступлениях симфоний Гайдна представлены разнообразно. Их основная задача – обозначить точку начала всего произведения (либо конца вступления) и сфокусировать на нём внимание аудитории. В связи с этим начальные сигналы во вступлениях симфоний Гайдна в основном чётко отграничены не только от тишины, но и от последующего материала. Особенно показательны в этой связи ферматы – будучи нерегламентированными по продолжительности, они как бы дают возможность аудитории окончательно подготовиться к слушанию [пример 9 – симфония № 93, где звучание первых нот вступления продлено ферматами].

Вступления в сочинениях Гайдна могут и вовсе быть свёрнутыми в один лишь сигнал. Для симфоний такой тип начального раздела был не характерен в связи с общей продолжительностью цикла: если здесь и присутствовало вступление, то оно всё же было более пространным. А для камерных ансамблей такая трактовка была вполне органичной. Примеры можно встретить среди фортепианных трио и квартетов композитора. Причём в одних случаях сигнал представал в более развёрнутом виде («обрисовка» контуров тонического трезвучия как в начале фортепианного трио Hob-XV: 03 *C-dur*) [пример 10], в других – в форме одного-двух аккордов (вступление квартета op. 74, № 1) [пример 11].

Помимо сигнальных формул, также весьма важными для Гайдна во вступлениях становятся **пунктиры и тираты**. Эти элементы музыкальной «лексики» представляют либо активно-действенную сферу, либо танцевальные образы. Такие формулы зачастую являются своего рода импульсами, способствующими дальнейшему инерционному развитию тематического материала. Кроме того, они, как и сигналы, «подпитывают» интерес и сохраняют внимание аудитории. Во вступлении симфонии № 86

пунктирный ритм в основном сосредоточен в начальном периоде и в данном случае является показателем особой танцевальности темы. Тираты появляются в середине вступления (с т. 8), ненадолго переводя развитие в иное русло: вместо танца – действенность, активность [пример 12 – симфония № 86, тт. 1-11].

Не менее значимы в начальных разделах **тремоло или пульсация мелкими длительностями**. Такие фигуры обычно появляются в развивающих построениях вступлений в симфониях Гайдна. Благодаря пульсации или тремоло создается характерная для средних разделов вступлений неустойчивость и напряженность. Кроме того, эти элементы ещё больше подчеркивают разработочность и олицетворяют собой процесс поиска, осуществляемый на данном этапе. Так происходит в симфонии № 94 «Сюрприз». Начальный этап вступления отмечен экспозицией двух тематических элементов, дополняющих друг друга с точки зрения образности, но контрастирующих по регистровому и инструментальному звучанию. В середине раздела (с т. 6) в партиях альтов, виолончелей и контрабасов происходит развитие второго тематического зерна. На его фоне звучит равномерная пульсация восьмыми у скрипок, создающая эмоциональное состояние волнения, тревоги, усиленное секвентным мотивным развитием, уходом в минорный лад [пример 13 – симфония № 94, середина вступления].

Вступления в симфониях Гайдна характеризуются, как правило, и **наличием ряда тематически-смысловых элементов** – действенного (объективного), лирического (субъективного), иногда ещё и танцевального. В основном эти элементы экспонируются и сопоставляются в самом начале вступления, как бы задавая слушателю примерные образные ориентиры всей симфонии. В этом смысле вступительные разделы подобны некоему тезисному конспекту последующего цикла (как перечисление всех аспектов темы в начале речи).

Приведём в качестве примера вступление симфонии № 96. Начальный раздел открывается экспонированием трёх тематических элементов. Первый из них – своего рода сигнал, репрезентирующий активное начало, звучащий унисонно, представленный в виде нисходящего мотива по звукам тонического трезвучия на *f*. Следующий элемент – лирический, изящный, грациозный – напротив, имеет восходящее направление, отличается обилием украшений, тихой динамикой, галантным секундовым закруглением. Наконец, третий элемент по характеру продолжает второй; он является дополняющим и завершающим. После презентации элементов начинается второе предложение периода, которое, в свою очередь, модулирует в серединный раздел вступления. Развитие резко уходит в одноимённый минор, основой тематизма становится второй элемент, однако из него исчезают украшения, он становится более выпрямленным, простым. Завершается вступление на доминанте *d-moll*, в достаточно мрачных тонах [пример 14].

Наличие нескольких тематических элементов весьма показательно и для вступлений в других жанрах Й. Гайдна, например, в квартетах. Несмотря на краткость рассматриваемого раздела, здесь зачастую оказываются заявленными несколько полярных «импульсов». Так, например, в начале квартета ор. 71, № 2 (*D-dur*) сопоставляется сигнал (аккорд на громкостной динамике) и контрастный, но взаимодополняющий его лирический элемент [пример 15].

Неотъемлемым музыкально-лексическим элементом вступлений Гайдна являются *паузы*, создающие эффект пространственности, столь характерный для начальных разделов. Паузы в музыке подобны небольшой остановке в речи после риторического вопроса. Они очень показательны именно для вступительных разделов, в отличие от сонатных *allegro*, которые представляют своего рода *perpetuum mobile*. Паузы имеют двойственное значение, важное в аспекте рассматриваемых установок на

восприятие. В зависимости от характера музыки и поставленных задач, с одной стороны, они «подогревают» интерес слушателей, способствуя созданию интриги (об этом будет идти речь во второй главе), но, с другой стороны, могут способствовать чёткому отграничению музыкального тематизма в процессе развития, что влияет на ясное восприятие граней в процессе движения музыки.

В качестве примера рассмотрим вступление симфонии № 71. Начальный раздел здесь достаточно краткий, его протяженность всего 7 тактов (редкий случай для Гайдна). Весь тематизм складывается из последовательной смены шести звеньев, по объёму не превосходящих такта (кроме заключительного звена). Каждый тематический фрагмент отделён от следующего паузой. Поскольку ритм смены «звук – тишина» не нарушается, создаётся некое ощущение предсказуемости, а значит, – удобства восприятия [пример 16].

В тематизме вступлений симфоний Гайдна зачастую появляется *движение по звукам аккордов*. К такого рода простой и лёгкой для восприятия на слух лексике композитор часто обращался в симфониях, в том числе и в их вступлениях. Показательно в этом плане вступление симфонии № 98. Практически весь тематический материал здесь представлен движением по аккордовым звукам. Первые четыре такта экспонируют начальный мотив, импульс, который затем ляжет в основу всего вступления. Он представляет собой ход по звукам тонического трезвучия *b-moll* и уменьшенного вводного септаккорда к нему. Далее гармония дважды несколько меняется, но ритмическая формула и направление движения мотива остаются почти теми же [пример 17].

Одним из постоянных лексических компонентов вступлений являются также *трели и украшения* – эти обороты в наибольшей степени присущи тематизму, представляющему лирические образы, лёгкость, изящество. Трели и украшения часто появляются во вступлениях в

противовес сигнальным формулам. Так, например, происходит во вступлении симфонии № 97. После сигнала в форме одного звука появляется тематизм лирико-грациозного характера, содержащий украшения. Всё дальнейшее развитие вступления построено на этом материале и наполнено разного рода трелями и украшениями [пример 18].

Кроме выше рассмотренных приёмов, в тематизме вступлений также присутствуют и многие другие устойчивые элементы, такие как педальные ноты, определённые типы мелодико-гармонических фигураций и т.д. Появление одних и тех же «знаков», позволивших сформировать музыкальный лексикон, безусловно, говорит о том, что, несмотря на своё бесконечное разнообразие, вступления наполнены вполне схожими элементами, как бы «кочующими» из сочинения в сочинение с целью не только создать некую инвариантную модель, но и способствовать ощущению процесса узнавания «знакомого» в новом.

По отношению к творчеству Гайдна в последнее время уже делались попытки систематизации характерных лексем для определённых жанров или частей сочинений. Так, например, исследователь А.И. Асфандьярова в медленных частях фортепианных сонат композитора выделила общий круг лексем, репрезентирующих область пасторали (среди них интонации пластического происхождения – «поклоны», «реверансы», «приседания»; лексика инструментальной природы – знаки свирели, античной лиры, *corni*; разного рода украшения и т.д.) [18, 8-11]. Ещё один пример – работа А.Л. Хохловой, посвящённая рассмотрению клавирных трио Гайдна с позиции игрового пространства-времени [180, 161]. В музыке трио автор выделяет характерный комплекс устойчивых интонаций, в определённый момент ассоциирующийся с тем или иным образом, маской комедии *dell'arte*. При этом, по мысли исследователя, каждый раз происходит расшифровка «кода узнавания» (термин У. Эко); иными словами «преобразование некоторой совокупности условий восприятия в сему, на

основе чего узнаются воспринимаемые объекты и вызываются в памяти уже воспринятые когда-то» [180, 68]. Во вступлениях симфоний композитора происходит примерно тот же процесс: в результате постоянного появления определённых тематических элементов в большинстве начальных разделов формируется круг устойчивых лексем, которые благодаря узнаванию (возможно, и подсознательному) способствуют благоприятному восприятию музыки. После нескольких прослушанных гайдновских вступлений у слушателя постепенно формируется ряд знаковых лексем, которые в очередные моменты восприятия проявят себя: произойдёт раскрытие того самого «кода узнавания». И если в клавирных трио, рассматриваемых А.Л. Хохловой, этот процесс ведёт к обнаружению, пониманию смысла определённого образа-маски, то во вступлениях оказывается важным само событие – момент узнавания.

Итак, вступления симфоний Гайдна обладают комплексом узнаваемых музыкальных лексем. Добавим – все они носят преимущественно инструментальный характер, что также содействует определённой ориентации в круге сформированного наклонения тематизма.

Приёмы развития тематизма во вступлениях

Помимо лексем, вновь и вновь появляющихся в начальных разделах и нацеленных на благоприятное слушание, удобство при восприятии обеспечивают и иные факторы. Музыкальная лексика представляет собой круг элементов, которые каждый раз появляются во вступлении и оказываются не привязанными к временной координате – первостепенно важен сам факт появления лексем. Напротив, развёртывание музыкальной ткани вступлений репрезентируют сферу процессуального. В ракурсе

первой главы работы нас в первую очередь интересуют те методы развития, которые создают ощущение уже знакомого, привычного. В свете этого наиболее действенными, помимо лексем, оказываются приёмы, рассматриваемые в данном разделе работы.

Вступительный раздел, как уже упоминалось, в отличие от следующего за ним сонатного *allegro*, представляет собой более открытое для экспериментов музыкальное пространство, становящееся в процессе формирующейся в нём самой логики. Здесь не выделены отдельные партии, как в экспозиции, а обычно присутствует лишь ряд тематических элементов. Контраст, возникающий между различными ярко очерченными образами экспозиции, во вступлении либо сжат во времени и сведён к отдельным динамическим «вспышкам», либо вовсе отсутствует. Акцент в начальных разделах падает не на показ отдельных цельных тем, а на процесс развития элементов-зёрен, заявленных вначале или возникающих уже впоследствии. Именно поэтому вступления можно было бы связать с такими словами как «поиск», «процесс становления», «формирование» и т.д.

Таким образом, важнейшими составляющими начальных разделов являются разнообразные приёмы развития, среди которых наиболее существенными представляются разнообразные варианты повтора тематизма и секвенции. ***Повтор тематического материала*** как приём используется не только в музыке, но и во многих других сферах. Вспомним, например, ораторскую речь, где разного рода повторы, напоминания служили основной цели ратора – убедить аудиторию, обосновать свою точку зрения, доказать её истинность. Зачастую такой приём не только решал задачу удержания в памяти слушателей важнейших положений речи, но и способствовал особому рода внушению, благодаря которому красноречие говорящего не оставалось безрезультативным. Повторы характерны и для других жанров временных искусств, например,

для литературного сочинения, театральной пьесы, где появление уже знакомого способствует выделению, подчеркиванию смысла слов, событий и т.д.

Е.В. Назайкинский в книге «Логика музыкальной композиции» указывает на то, что развитие в музыке всегда предстаёт как единство двух процессов – сохранения и изменения констант¹⁴. Продолжая мысль исследователя в отношении затрагиваемого вопроса, предположим, что приём повтора в этом случае отвечает и тому, и другому процессу, в чём можно будет убедиться ниже, при рассмотрении конкретных примеров.

Повтор как приём в развитии тематического материала в целом весьма характерен для произведений Гайдна. Это связано с самим методом сочинения музыки композитором. Известно, что Гайдн в процессе создания своих опусов был зачастую весьма экономным в отношении к средствам музыкального языка. Сочинения композитора не изобилуют разнообразным тематизмом. Гайдн предпочитал иной способ создания целого: вместо показа новых и новых тем, он старался развивать уже ранее прозвучавшее, вследствие чего из небольшого тематического ядра рождались подчас целый раздел или часть цикла. В этом процессе значение разного рода повторений было огромным. Кроме всего прочего, именно этот тип «строительства» музыкального целого наиболее способствовал ориентировке и запоминанию материала слушателями. В свете сказанного приведем слова В.В. Медушевского: «Повтор, как основа синтаксиса музыки, – неизбежная плата за её ясность и за её способность проникать в душу слушателя», добавляя при этом: «помимо её воли» [114, 135]. О влиянии этого приёма на восприятие указывал также Б.В. Асафьев в книге «Музыкальная форма как процесс» (книга 1), характеризуя повтор как принцип тождества, «узнавания сходства» [12, 37].

¹⁴Под термином «константа» Е.В. Назайкинский понимает «музыкальные предметы в их неизменных характеристиках – темы, фактурные фигуры и т.п.» [120, 193]

Приём повтора тематизма во вступлениях к симфониям Гайдна находит различные воплощения. Прежде всего, он носит либо контактный характер, то есть повторяющиеся элементы находятся рядом и следуют один за другим, либо дистантный, где, наоборот, подобные мотивы рассредоточены в музыкальной ткани вступлений¹⁵.

Контактные повторы, наиболее часто встречающиеся в музыке начальных разделов симфоний композитора, предстают в разных вариантах. Наиболее просты и ясны для восприятия точные тематические повторы, где сохраняется ритмическая и интонационная сторона мотива, динамика, инструментальные тембры, штрихи и др. В ходе анализа музыки симфоний композитора выяснилось, что такого рода приёмы наиболее характерны для начальных и завершающих фаз вступлений. Думается, что эта закономерность не случайна. В самом начале симфонии важно утвердить, подчеркнуть музыкальный образ, создать у аудитории состояние погружённости, чему, конечно, и способствует присутствие приёма контактного напоминания. Так, в начале симфонии № 15 повтор мотива подчёркивает лирический, грациозный образ, охватывающий не только первые такты, но и всё вступление [пример 19]. Другой пример – вступление симфонии № 50. Музыка этого раздела носит торжественный, величественный характер благодаря преобладанию громкой динамики, важной роли пунктирного ритма. Точный повтор музыкального тематизма в начале вступления усиливает указанное образное состояние [пример 20]. Отметим и начальный раздел 104-ой симфонии, где после сигнальной формулы дважды звучит тематический элемент, основанный на секундовом движении, погружающий слушателей в сферу скорбных, тревожных образов и эмоций [пример 21].

¹⁵В разделении повторов на контактные и дистантные мы опираемся на рассуждения В.В. Медушевского [114, 132].

В завершении вступительных разделов повторение мотивов не столько служит убеждению аудитории, сколько связано с самим процессом восприятия музыки. Здесь, в последних тактах вступления, происходит постепенное «торможение», успокоение после ряда «музыкальных событий», когда развитие подходит к финальной точке – временной остановке на относительно устойчивой функции. В связи с этим весьма часто встречается повтор заключительного тематического элемента. Примеров на повторение мотивов в завершающих фазах вступления можно привести множество (симфонии №№ 25, 60, 100).

В музыке вступлений в качестве приёмов развития встречаются, помимо точных, также вариантные повторы. Их функция ясна – при узнаваемости уже отзвучавшего материала происходит частичное его обновление, что рождает ощущение одновременно удобства восприятия и некой новизны, хотя бы минимальной. Во вступлении в симфонии № 73 этот приём играет именно такую роль. Мелодическая линия мотива при повторе несколько меняется, появляется фигура предъёма, который, помимо прочего, ещё и придаёт музыке особую изящность, грациозность, кокетливость [пример 22].

Во вступлении симфонии № 103 («С ударами литавр») присутствует вариантный повтор целой фразы; при этом он выступает, в первую очередь, именно как приём развития, а не «разукрашивания» музыкальной ткани, как это было в предыдущем примере. Речь идёт о самом начале вступления. У низких струнных (виолончелей и контрабасов) и у фаготов в унисон звучит витиеватая мелодия, создавая поначалу, несмотря на мажорное наклонение, достаточно сумрачный колорит. При повторе этот тематизм варьируется фактурно (вместо одной линии, изложенной четвертными длительностями, появляются восьмые, причём на слабое время такта), регистрово (мелодия уходит в верхнюю позицию), темброво

(звучат высокие струнные инструменты – скрипки), отчасти меняется штрих (легато дополняется стаккато) [пример 23].

При сочинении музыки излюбленным приёмом Гайдна, который он использовал в различных своих опусах, был повтор ритмического рисунка мотива без точного сохранения его интонационного наполнения. Поскольку при восприятии музыки ритм является одним из действеннейших факторов, легко поддающихся запоминанию, такой способ развития в гайдновской музыкальной материи воспринимается как органичный, создающий эффект одновременно и закрепления в памяти уже отзвучавшего, и предвосхищения последующего тематизма. Приём повтора ритмических фигур – один из ключевых во вступлениях симфоний Гайдна. Так, например, во вступлении симфонии № 54 после начального сигнала звучит более нейтральный по характеру тематизм, заполняющий время перед последующим *tutti* и представляющий собой достаточно рельефную мелодическую линию, построенную на принципе тождества ритмической составляющей и интонационного различия. Эффект усиливается еще и точным повтором всей тематической ячейки [пример 24].

Рассмотренный выше приём появляется во вступлениях симфоний не только и не столько на начальных этапах, сколько в срединных и в заключительных фазах. Так, например, происходит в симфонии № 90, где на фоне сначала тонического, а затем доминантового органного пункта у скрипок появляются нисходящие мелодические фигуры, объединённые одним ритмом, при размере $\frac{3}{4}$, сгруппированным таким образом: четверть и восьмая и три восьмые [пример 25].

Повторению тематизма по значению и воздействию на слушателя близка **секвенция**. Этот приём, часто встречающийся в музыке различных эпох, широко представлен и в произведениях венских классиков, в том числе Гайдна. Секвенция, будучи связанная с развитием тематизма,

способствует удобству восприятия, создавая у слушателей ощущение плавности, размеренности развёртывания музыкальной ткани. Во вступлениях симфоний Гайдна, в свете отмеченной выше установки на поиск, секвентность играет весьма значительную роль и проявляется по-разному. Она может быть логичным продолжением точного повторения тематизма. Так происходит во вступлении симфонии № 7, где после дважды отзвучавшего элемента фанфарного характера появляется секвенция, цель которой – помочь в осуществлении отклонения из *G-dur* в *C-dur* [пример 26]. Приём секвенции в начальных разделах симфоний Гайдна может быть и органичным звеном в проходящем движении, как, например, в симфонии № 94. Роль секвенции здесь определена разработочным развитием, поскольку она появляется в среднем разделе вступления [пример 27]. В симфонии № 101 нисходящая секвенция способствует появлению ряда отклонений в первом разделе, усиливая и без того присутствующий во всём вступлении характер поиска, и при этом – особой погружённости, задумчивости [пример 28]. Наконец, секвентность может присутствовать во вступлениях Гайдна, заполняя собой практически весь средний развивающий раздел, образуя длинную цепь тональных переходов [пример 29 – симфония № 96]. Особый случай представлен во вступлении симфонии № 104, где секвенция появляется во втором предложении, заменяя точное повторение краткого мотива, присутствующее в начальном предложении. Тем самым тематизм несколько обновляется и подводит развитие к среднему разделу [пример 30].

Также в качестве приёмов развития, способствующих инерции восприятия, во вступлениях симфоний выступают: длительное пребывание на одной динамической волне (симфонии №№ 15, 73, 92, 100); постепенное насыщение фактуры, сопровождающееся плавным изменением оттенков динамики (симфония № 6) и др.

Все рассмотренные выше приёмы развития, так или иначе, часто наблюдаются во вступлениях симфоний Гайдна. Однако они могут не только встречаться в начальных разделах в чистом виде, одномоментно, но также и по-разному комбинироваться. В результате этого, несмотря на одни и те же приёмы, представленные во вступлениях, никакого однообразия в развёртывании целого здесь нет: одно и то же, используемое по-разному (в разных контекстах, соединениях, конфигурация), рождает многообразие.

В ракурсе проблематики исследования важно то, что различные приёмы развития, создающие определённую инерционность в восприятии, а также устойчивые музыкально-лексические фигуры, переходящие из одного вступления в другое, способствуют образованию особой благоприятной атмосферы слушания, связанной с появлением каждый раз уже знакомого, воспринятого ранее, узнаваемого, при этом поданного по-иному, в новых контекстах.

Организованность структуры вступлений

При всём многообразии, вступлениям симфоний Гайдна свойственны некие общие закономерности строения. Композиция – это уровень, который помогает тем или иным образом структурировать музыкальную материю во времени. Любая упорядоченность формы (или, наоборот, её отсутствие) влияет на процесс музыкальной коммуникации. Чем форма чётче продумана и выстроена, тем более благоприятно ощущает себя слушатель при восприятии музыки. Об этом писал В.В. Медушевский: «Известно, что ничто так не облегчает восприятия, как деление на отчленённые, относительно завершённые построения с иерархией завершенности (как у венских классиков – мотив, фраза, предложение, период, простая форма)» [114, 125]. В полной мере это

наблюдение правомерно в отношении вступительных разделов симфоний Гайдна.

Е.В. Назайкинский, обращаясь к категориям времени и пространства, акцентирует то, что в целом для вступительных разделов в большей степени характерно не композиционное измерение, а скорее пространственное, вневременное: «Даже в достаточно протяженных вступлениях временные процессы приобретают такую организацию, что композиционная координата не является в них доминирующей» [120, 115]. В начале звучания музыки в первую очередь срабатывает фонический пространственный эффект, поддерживаемый, например, сигналами; структура же «прочитывается» лишь в последующем, в фазах завершения отдельных разделов, которые осознаются как элементы композиции. Отсюда, по словам исследователя, вступления пребывают в некоем вневременном бытии, в пространстве созерцания, в поле коммуникации. В последующих рассуждениях учёный возвращается к вопросам композиции вступлений и даже выводит некие общие принципы выстраивания целого. Тем самым, «композиционная координата» хотя и не доминирует, но присутствует во вступлениях, что наглядно проявлено в симфониях Гайдна.

Говоря о структурности вступления в свете коммуникативных процессов, совершенно закономерно возникает его сравнение с другими частями симфонического цикла и особенно с сонатным *allegro*, непосредственно идущим за ним. На первый взгляд может показаться, что вступления не имеют ярко выявленной композиционной логики, поскольку представляют собой самый нерегламентированный раздел цикла. Напротив, в классическом сонатном *allegro* всегда главенствует принцип расчленённости, ясности, благодаря наличию разделов, партий, зон развития. Однако гайдновская симфония никогда не начинается со вступления, аморфного по композиции. В нём каждый раз предстаёт

достаточно чёткая стадийность, позволяющая слушателю ориентироваться в пространстве музыки, способствующая созданию ощущения порядка, ясности, атмосферы благоприятного восприятия. В результате в последовательности «вступление – сонатное *allegro*» возникает эффект крещендо от достаточной структурированности начального раздела к абсолютной композиционной ясности последующего.

Во вступлениях можно выделить несколько этапов развития. В отношении симфоний Гайдна некой моделью предстает *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 трехэтапному строению вступлений в симфониях Гайдна вспоминается знаменитая аристотелевская фраза, что каждое целое имеет начало, середину и конец. Каждый из трех этапов выполняет вполне определённые функции.

Первый этап (Е.В. Назайкинский называет его «вхождением») носит экспозиционный характер. Здесь, как правило, происходит демонстрация основных тематических и образных элементов – сигнальных, танцевальных, кантиленных и др. Это наиболее структурированный и тонально устойчивый раздел вступлений.

Второй этап (по Е.В. Назайкинскому – «развертывание») представляет собой некую середину, самый неустойчивый раздел, обычно содержащий интенсивное тональное и мотивное развитие, отличающееся крайней 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 свободы.

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 103 симфонии). Примерами такого строения могут служить вступления к множеству симфоний: №№ 54, 73, 75, 90, 84-86, 93, 94, 96, 99, 100, 102.

Из названного ряда видно, что такая структура вступительных разделов является доминирующей, однако она не единственно возможная. В отношении вступлений симфоний Гайдна она оказывается своего рода моделью, общей установкой, не исключающей другие подходы. Благодаря этому появляются разнообразные композиционные варианты. Их существование нисколько не снижает отмеченной выше установки влияния «оформленности» музыки на восприятие симфоний композитора, поскольку все они также чётко структурированы. При рассмотрении полученных вариантов целесообразным представляется двигаться от самого близкого к очерченной модели варианту – к наиболее далёкому от неё.

Первым обозначим *тип вступления, состоящего из трёх этапов, каждый из которых занимает достаточно мало времени*, в связи с чем начальный раздел укладывается в несколько тактов. Инвариант всякий раз предстает здесь в сжатом, концентрированном виде. Показательными примерами являются вступления к симфониям № 71 и № 98.

Вступление в симфонии № 71 состоит всего из 7 тактов. Первая фаза (1-2 тт.) представляет собой сопоставление двух начал – волевого, рокового (унисонное восходящее звучание струнных на *f*, пунктирный ритм) и лёгкого, лирического, грациозного (первые скрипки на *p*). Интонационная близость этих двух тематических элементов позволяет предположить, что они являются как бы двумя сущностями одной ипостаси. Возможен и другой вариант трактовки этих двух тематических элементов, исходящий от их параллели с репликами театральных персонажей. Тогда перед нами герой-господин и его слуга, повторяющий

слова хозяина с немалой долей усмешкой. Вторая фаза (3-4 тт.) содержит те же элементы, но звучащие в *c-moll*. То есть показателем середины здесь является только сдвиг в другую тональность (в условиях очень краткого вступления этого достаточно). В целом такое развитие выглядит как обычная секвенция. Далее следует небольшая однотоковая связка, которая возвращает в основную тональность (*B-dur*) и подводит к третьей, заключительной фазе (6-7 тт.) – остановке на доминантовой функции [пример 31].

Начальный раздел в другой симфонии – № 98 – несколько масштабнее, однако здесь композитором также использованы вполне знакомые приёмы показа и развития тематизма. Практически всё вступление представляет собой унисонное звучание инструментов струнной группы. Первый этап включает в себя две фразы. Вступительный раздел открывается ходом на *f* по звукам тонического трезвучия (*b-moll*) и уменьшенного вводного септаккорда с остановкой на аккорде доминанты. Продолжение, хотя визуально и очень близко началу, однако по звучанию во многом контрастно, уводит в параллельную тональность (*Des-dur*). Середина укладывается всего в три такта. В данном случае её функция – утвердить звучание новой тональности на том же тематизме и сразу же вернуться обратно, в начальный *b-moll*. Вступление завершается временной остановкой на неустойчивой гармонии доминанты, благодаря чему создается ощущение затаённости, ожидания последующего развития. Говоря о композиции в целом, следует отметить, что начало и завершение всех фраз вступления отделены паузами (иногда с ферматами), что, несомненно, создает при восприятии музыки ещё большее ощущение ясности [пример 32].

Небольшое вступление в целом весьма характерно для квартетов Гайдна. Сжатость раздела, безусловно, диктуется общей относительной компактностью сочинений в этом жанре. Один из примеров – начальный

раздел (*Adagio*) квартета op. 71, № 2 (*D-dur*). По масштабам он укладывается всего лишь в 4 такта, однако, несмотря на это, перед слушателями в миниатюре проходят все три этапа, характерные для инварианта вступления. Ко всему прочему каждый из этапов сохраняет наиболее показательные для себя черты. Так, первый этап (1-2 тт.) представляет собой вопросо-ответную структуру с присутствием двух тематических элементов: сигнала (здесь в виде тонического трезвучия *D-dur*, взятого на *f*), лирического элемента (представленного мелодически в виде поступенно звучащего мотива). Помимо контраста, весьма характерного для вступлений, в данном примере находят место и ферматы – частые «атрибуты» начальных разделов. Второй этап (3 т.) связующего характера, развивает второй элемент, экспонированный ранее. Завершается краткое вступление, как это и принято у Гайдна, на доминантовой гармонии (третий этап, 4 т.) [пример 33].

Помимо такого краткого начального раздела, в симфониях Гайдна встречается *вид вступления, состоящего из трёх этапов, где середина представляет собой второе предложение начальной стадии*. В таких случаях вторые предложения периодов повторного строения постепенно насыщаются тональным и мотивным развитием, и тем самым происходит перемена их функции в музыкальной форме. В основном примеры такого типа встречаются в сочинениях, относящихся ко второй половине симфонического творчества композитора (вступления в симфониях №№ 50, 57, 103 и 104).

Так, во вступлении симфонии № 57 после продолжительного первого предложения наступает второе, которое, однако, намного компактнее. После неизменного повторения первых четырёх тактов вместо тематического развития звучит лишь небольшая трехтактовая связка, приводящая к заключительному третьему, каденционному этапу [пример 34].

Примерно такая же композиционная логика представлена в последней симфонии Гайдна – № 104. Отличие лишь в том, что второе предложение начинается не в основной (*d-moll*), а в параллельной тональности (*F-dur*) и содержит более напряжённое тональное и мотивное развитие. В целом же этот раздел, как и в предыдущем примере, представляет собой зону середины. Завершение ознаменовано появлением начальной сигнальной формулы в третий раз (каждое из предложений до этого также открывалось сигналом) и остановкой на доминантовой функции [пример 35].

Функции этапов во вступлении симфонии не всегда совпадают с инвариантной моделью, благодаря чему возникает еще один тип трёхфазного вступления – с функциональной подменой. Такая ситуация наблюдается во вступительном разделе 97-ой симфонии. Вступление здесь имеет четко выверенную симметричную форму, которую можно обозначить как *aba*₁. По сути, первая фаза (1-4 тт.) представляет собой каденционную формулу, так как основывается на гармонической последовательности: ум.VII₇/D⁵₃ → K⁶₄ → D₇ → T⁵₃. Этот фрагмент выполняет роль «вступления во вступлении». Далее следует вторая фаза (5-9 тт.), которая по всем признакам (тональная устойчивость, преобладание тонической гармонии, тематизм экспозиционного типа и т.д.) является не серединой, а начальным звеном. В качестве третьей фазы предстаёт уже знакомый кадансовый оборот, разрешение которого знаменует начало экспозиции сонатного *allegro*. Таким образом, в анализируемом вступительном разделе присутствуют все три этапа, но по отношению к инварианту они выполняют иные функции – первый этап – вступление (а не основной раздел), второй – основной раздел (но не середина) и третий – завершение [пример 36].

Помимо трёхфазности, ***вступления гайдновских симфоний могут опираться на логику чётного ритма и состоять из двух этапов.*** Такой

тип начальных построений образуются путем пропуска одного из трёх этапов. И здесь возможны несколько случаев:

- *когда отсутствует первая фаза* – симфония сразу же начинается с достаточно активного интонационного, гармонического (тонального) и полифонического развития [пример 37 – симфония № 101, «Часы», начало вступления];

- *когда отсутствует вторая фаза (середина)* – после первого этапа сразу наступает заключительный, благодаря чему в таких вступлениях нет переломных моментов, связанных с уходом в другие тональности, с драматизацией (подобные моменты, как правило, содержатся в средних разделах). Примерами могут служить вступления к симфониям № 53 («Императорская»), № 60 («Рассеянный») и № 88. Если бы композитор сам наделил две из названных симфоний заглавиями, то можно было бы предположить, что в «Императорской» хроматизмами и тональными «блужданиями» он не хотел снижать величественный тон, а в симфонии «Рассеянный» просто позабыл о среднем разделе [пример 38 – симфония № 60 «Рассеянный», вступление];

- *когда отсутствует (или переосмысливается) третий, заключительный этап* – при этом вступление как бы обрывается на очень напряжённой и неустойчивой гармонии ум._{VII} $\frac{6}{5}$ к D. Примерами служат симфонии № 90 и № 92 («Оксфордская») [пример 39а и 39б].

Наконец, в качестве еще одного структурного варианта предстаёт ***вступление, состоящее из одной фазы***. Поистине уникальным в этом ракурсе является начальный раздел симфонии № 6 «Утро», входящей в трилогию «Утро», «Полдень», «Вечер» (соответственно, симфонии №№ 6 – 8). Данное вступление, едва ли не самое компактное из всех, занимает лишь шесть тактов и имеет единое строение. Такая структура связана с идеей композитора, благодаря которой впоследствии симфония обрела название «Утро». Всё вступление основано на приёме оркестрового

крецендо – словно композитор музыкальными средствами воплотил здесь восход солнца. В связи с этим присутствует постепенное обогащение (от унисона первых скрипок до всеобщего *tutti*) и разрежение фактуры, звуковая драматургия от *pp* к *ff* и обратно, общее восходящее и нисходящее движение всех партий оркестра. И всё это на протяжении нескольких тактов! Благодаря этим особенностям, вступление предстаёт как удивительная цельная и органичная «мини-миниатюра» [пример 40].

Несмотря на охарактеризованные выше различные варианты структуры вступлений, они всегда имеют чёткое строение, определённую логику в развитии музыкального материала. Безусловно, такая композиционная ясность способствует созданию более комфортного слушания, с установкой на возникновение привычных ощущений, предчувствований, что является одним из компонентов коммуникативной функции. Таким образом, отчетливая композиционная логика развертывания, характерная для вступлений симфоний Гайдна, оказывается важнейшим условием, благодаря которому процесс музыкальной коммуникации всякий раз осуществляется проще и благоприятнее.

Итак, рассмотрение вступлений симфоний Гайдна с точки зрения преломления в их музыкальной ткани установки на ощущение удобства восприятия, позволяет затронуть три параметра. Первый из них – тематическая наполненность («лексика») вступлений. Проанализировав тематизм начальных разделов, удалось выявить комплекс элементов (лексем) постоянно присутствующих во вступлениях и, благодаря узнаваемости, способствующих благоприятному восприятию. Вторым параметром стали приёмы развития, основанные на повторности разного рода, также облегчающими процесс слушания. Наконец, третий параметр, представляющий всю композицию вступлений и важный с точки зрения

восприятия, – особая структурированность вступлений, продиктованная определенной логикой выстраивания материала, ясно ощущаемой на слух.

Все эти параметры, ярко проявленные во вступлениях симфоний Гайдна, показательны для всего творчества композитора в целом. Как отмечалось, одной из мировоззренческих установок Гайдна была ориентация на слушателя, которому, как считал композитор, ничего не должно мешать при восприятии музыки. При этом такие показатели, как системность в создании целого, повторяемость и узнаваемость фигур не являются специфически музыкальными, в них отражены некие общие закономерности, которые представляют собой неотъемлемые атрибуты другой области знания – риторики. В связи с этим в следующем разделе коснемся вопросов преломления общих позиций развёртывания музыкальной и ораторской речи. Как названные выше особенности вступлений симфоний Гайдна коррелируют с теорией риторического высказывания?

3. Вступительные разделы симфоний Гайдна в аспекте принципов и приёмов риторики

Как было отмечено в начале главы, вступительный раздел свойственен различным художественным жанрам, развёртывающимся во времени: разного рода литературным сочинениям, театральным спектаклям, кинофильмам, музыкальным произведениям. Вступления обычно присутствуют в ещё одном процессуальном явлении – ораторской речи. Известно, что её главной целью издавна было донести основную идею до слушателя, просветить и убедить аудиторию. На начальном этапе речи задачей ратора было завладеть вниманием аудитории, способствовать дальнейшему слушанию. В этом смысле вступления в речи и в музыке оказываются очень близкими, и не только по выполняемым функциям.

Вступления симфоний Гайдна и начальные построения ораторской речи содержат множество параллелей, некоторые из них уже были отмечены в предыдущих разделах работы. Такая близость не случайна. Во-первых, она продиктована универсализмом раздела вступления как этапа в развитии всей композиции (всей речи или музыкального произведения в целом). Также сама музыкальная ткань сочинений даёт возможность таких сравнений. Наконец, возникновение разговора об ораторской речи в отношении музыкального искусства обусловлено временем, в которое жил и творил Гайдн.

Уподобления двух явлений (речи и музыки Гайдна) в первую очередь возможно благодаря следующей причине. Конечно, Гайдн, сочиняя музыку, не ставил себе целью и не стремился всецело отражать в своих произведениях законы риторики. Однако правила построения целого, волновавшие ораторов, стали некими надриторическими максимами, помогающими создать форму (причём не только словесного текста), логически выстроить ход развития и тем самым повлиять на процесс восприятия. По справедливому замечанию В.Н. Холоповой, к риторике обращались не как к бессмысленной «подпорке», но как к логической системе, основанной на безусловном примате разума. Речь ритора, как и музыка в XVIII – XVIII веках, была направлена на рациональное восприятие. «Риторика ... была искусством, закрепившим в своих структурах некоторые общие эстетические законы: цельности, единства, законченности» [174, 15]. Исследователь также отмечает, что в эпоху позднего барокко возникло понятие «концертной музыки», которая включала в себя различные жанры, но все они объединялись одной общей идеей направленности музыки на слушателя – как ораторской речи на аудиторию. Эта мысль чрезвычайно важна в контексте рассматриваемого нами вопроса.

Риторика, возникшая из ораторской практики, стала, по сути, совершенной теорией коммуникации. В ней зафиксированы принципы высшего порядка, которые действуют не только в словесной речи, но в любом обращении. Также в риторике выработались механизмы воздействия на слушателей, приложимые к любому процессу воздействия посредством языка (в том числе и языка звуков), совпадающему с речью ритора. Однако сами механизмы Гайдн черпал не из риторики, то есть не от горизонтального ряда, а из этих самым принципов высшего порядка и сформированных ими приёмов и механизмов, которые столь же важны для ритора, как и для музыканта.

Что это за механизмы и как они воздействуют на аудиторию, преломляясь в музыке Гайдна? Прежде чем ответить на эти вопросы, обратимся вначале к вопросу общего влияния риторики на музыкальное высказывание, характерное для XVII – XVIII веков.

Взаимосвязи и родству музыки и речи в целом посвящено множество разнообразных исследований, и популярность данной темы не случайна. Близость этих двух сфер очевидна, в первую очередь, благодаря тому, что и музыкальное сочинение, и речевое высказывание всегда развёртываются во времени, они основаны на звуке и обращены к слуху, восприятию. Важным же отличием является принадлежность речи и музыки к различным системам: в первом случае это вербальная система, основанная на слове, которое является главным способом передачи смыслов, во втором случае – невербальная система, носителем которой является звук, выраженный в последовательности нот по горизонтали (мелодия) и созвучий по вертикали (фактура). Соотнесённость природы описываемых явлений, главным качеством которой является родство музыкальной и речевой интонации, способствовало появлению большого количества работ на эту тему. Среди авторов трудов, в той или иной степени

затрагивающих рассматриваемую проблему, выделим Б.В. Асафьева, Б.Л. Яворского, Е.В. Назайкинского, Л.А. Мазеля, С.С. Скребкова и др.

На протяжении веков вопрос общности и взаимодействия речи и музыки проявлялся в разных ракурсах и с различной степенью соотнесённости. Самым показательным в этом смысле явились XVII и XVIII века, когда музыка стала мыслиться как аналог речи: «... именно в западноевропейской культурной традиции XVIII столетия отражается этот важнейший сдвиг – осознание не просто близости речи и музыки, а принципиальной речевой природы музыкального искусства» [155, 172]. В это время музыкальные сочинения стали необычайно родственны ораторской речи, благодаря чему между ними и находили параллели.

Основными вопросами при рассмотрении близости речи и музыки были в эпоху Просвещения две позиции, совпадавшие с основными принципами, сформулированными Аристотелем: 1) общая логика строения, развития (в риторике – *dispositio*) и 2) тематическая наполненность, материал (*elocutio, elaboratio*).

Среди теоретиков, разрабатывавших первый вопрос, выделялись И. Бурмейстер, И. Маттезон («Вновь открытый оркестр», 1713 г.), И. Форкель («Всеобщая история музыки», 1788 г.), М. Шпис, Я. Люстиг и др. Названные авторы рассматривали музыкальную форму сквозь призму законов построения речи. Согласно Форкелю, музыкальная пьеса представляет собой своего рода «прочувствованную речь». Объединив размышления многих теоретиков XVIII века, скажем, что их идеи в основном сводились к сравнению музыкальной формы и речи, причем делалось это на примере различных жанров: мотетов, арий, концертов, органных сочинений, сонат.

Так, прообразом функционального строения формы стала последовательность определённых разделов риторического высказывания, среди которых выделялись вступление (*prooemium, exordium*), основная

часть, которая содержала изложение темы (*narratio, propositio*), доказательства (*confirmatio*), опровержение доказательств противника (*confutatio*) и заключение (*conclusio, peroratio*).

На основе такой диспозиции могла быть создана любая музыкальная композиция, но в наибольшей степени строение речи соотносилось с сонатной формой. В.Н. Холопова в статье «О прототипах функций музыкальной формы» подчёркивает, что в этом отношении наиболее результативным является соотнесение речи и отдельно экспозиции во всём многообразии её решений, поскольку именно этот раздел в наиболее концентрированном виде воплощал все этапы высказывания ритора [174, 10].

Влияние ораторства на музыкальное искусство, помимо вопроса диспозиции, проявилось и в отношении особенностей музыкального тематизма. Известно, что в XVII – начале XVIII века в музыке сложился определённый круг интонационно-ритмических фигур, которые достаточно часто использовались композиторами, переходили из сочинения в сочинение. Многими теоретиками и композиторами эта идея была заимствована из риторики, где также присутствовал своего рода свод фигур и тропов.

Как известно, за каждой фигурой в музыкальной риторике закрепилось определённое значение, которое так или иначе было окрашено эмоционально и связано с определённым образом, состоянием, аффектом. С помощью расшифровки смыслов музыкально-риторических фигур можно было понять скрытый подтекст музыки, или же такого рода фигуры служили конкретизации текста. Их значение сводилось не только к желанию украсить музыкальное высказывание и образно его расцветить, но и насытить звуковую ткань информацией, которую слушатель будет вправе расшифровать, раскрыть её идейно-смысловой «код». Таким образом, формирование определённого лексикона в музыке того времени

было связано с обращенностью к аудитории, также как это было и в ораторском искусстве.

Общность риторики и музыки в вопросах развития, строения и наполнения, безусловно, была наиболее ощутима в барочной музыке, хотя она существовала до начала XIX века. Для композиторов классического стиля, и особенно для Гайдна, риторические идеи не являлись самоцелью, а скорее были неким кодом, помогающим воплотить свои установки, возможно, во многом и бессознательно. Однако, явление особой структурированности музыкальной «лексики» во вступлениях симфоний Гайдна способствовали общей цели, во многом показательной и для риторики, и для музыки композитора – осуществлению коммуникативной функции. При этом близость начального раздела в речи ратора и в музыке Гайдна не ограничивается названными параллелями: она намного шире.

Особенности построения ораторской речи в разное время были подробно описаны Аристотелем («Риторика», 355 г. до н. э.), Цицероном («Об ораторе», 55 г. до н. э.; «Оратор», 46 г. до н. э.), Михаилом Ломоносовым («Краткое руководство к красноречию», 1748 г.; «Краткое руководство к риторике на пользу любителей красноречия», 1743 г.), Михаилом Сперанским («Правила высшего красноречия», около 1795 г.) и др. Все учёные в любом риторическом высказывании выделяли три основные части: вступление, центральный смысловой раздел и выводы. Начальный раздел речи (как и заключительный) – это обычно небольшое по протяженности построение, которое является важнейшим звеном в цепи развёртывания целого, так как открывает всё сообщение. Такими же, по большей части, небольшими, но значимыми являются и вступления в симфониях Гайдна.

Основной функцией вступлений в целом (и в риторике, и в музыкальном сочинении) является привлечение внимания слушателей. Начальные разделы симфоний Гайдна как раз были призваны завладеть

интересом аудитории, настроить её на нужный лад, создать атмосферу ожидания дальнейшего развёртывания идеи. Эту же цель преследовали и ораторы. Еще Аристотель в своей «Риторике» писал: «Предисловие – это начало речи, то же, что в поэтическом произведении пролог, а в игре на флейте – прелюдия. Все эти части начало, оно как бы прокладывает путь для последующего» [9, 306]. Согласно риторике, в начале речи оратор стремится сконцентрировать этос, чтобы установить контакт со слушателями, определить позиции доверия и сотрудничества с аудиторией. «Посредством вступления, расположенного сообразно с главным содержанием всего сочинения и отличающегося краткостью и скромностью, оратор старается заранее приуготовить дух и сердце слушателя к разбираемому им предмету», – пишет русский поэт и литературный критик А.Ф. Мерзляков в работе «Краткая риторика» [128, 102]. Естественна ситуация, когда говорящий в кратком обращении заявляет о себе и о начале своего выступления. Нередко этот компонент речи ограничивается только обращением к аудитории, вроде следующих: «уважаемые дамы и господа», «друзья» и т.д. В риторике такое выражение определяется как вокативное.

Согласно «Риторике» Аристотеля, «предисловия <...> возникают из желания сделать слушателя благосклонным или рассердить его, <...> возбудить его внимание <...>; многие ораторы стараются рассмешить слушателей. Все это приводит к благосклонности слушателя.<...> Слушатели внимательно относятся ко всему великому и к тому, что лично их касается, ко всему удивительному и приятному» [9, 308-309]. Последняя фраза приведённого высказывания очень точно совпадает с гайдновскими вступлениями, в которых выявлено и великое, универсальное и то, что лично касается каждого, и стремление к удивительному, приятному.

Ещё одним общим принципом для начальных разделов симфоний Гайдна и ораторских вступлений является возможность их типологизировать. С античных времён в риторике утвердились разные **виды вступлений**. Так выделяли, например, вступление естественное («*principium*»), где помимо простого заявления темы или перечисления отдельных её аспектов, оратор обычно останавливался на значимости избранного предмета. Другим типом было вступление искусственное («*insinuatio*»). В таком вступлении оратор начинал свою речь издалека, приближался к основной мысли постепенно. Уместным этот вид вступления считался в тех случаях, когда были основания думать, что аудитория не примет тезиса речи сразу же, безоговорочно. Выделяли также и вступление внезапное («*exabrupto*»), когда оратор начинал свою речь не с общих рассуждений и не издалека, а непосредственно с основной проблемы, которая непременно сильно его волновала.

В какой-то мере черты обозначенных типов вступлений к ораторской речи можно найти в музыкальной ткани сочинений Гайдна (особенно «*principium*» и «*exabrupto*»), но в условиях инструментальной музыки, несводимой к вербальным значениям, они не столь ясны и важны, как в устной речи. Однако начальные разделы в симфониях композитора, также как и в ораторском высказывании, позволили их типологизировать; при этом главным критерием явился масштаб и тематическая насыщенность. Виды вступлений в симфониях были рассмотрены ранее, в предыдущем разделе. Здесь же представляется важным подчеркнуть близость риторического и симфонического вступления с точки зрения возможности дифференциации на определённые виды.

Важнейшим принципом общего порядка, присутствующим в речи и музыке и влияющим на восприятие, является логика построения целого. Так, максимальный комфорт при восприятии названных явлений возникает в случае их чёткой выстроенности, **структурированности**, ясности. По

словам Цицерона, «важно <...> ясное, направленное на слушателя построение речи» [114, 107]. В связи с этим, речь риторов имела определённые разделы (от трех до шести), каждый из которых обладал своей спецификой. То же происходило и в музыке классиков.

Симфония Гайдна имела некий инвариантный каркас, подразумевающий несколько частей (обычно четыре) и зачастую вступительный раздел, который и сам, несмотря на всю свою свободу, содержал несколько вполне различаемых этапов. Такая ясная логика в построении любого раздела симфонического сочинения для Гайдна была, с одной стороны, способом наладить контакт с аудиторией, с другой стороны – данью стилю. Именно в XVIII веке окончательно формируется «представление о музыкальной речи как аналоге речи естественной, с обязательным для нее членением на фразы, предложения и периоды» [98, 155].

Помимо особой выстроенности вступлений в ораторской речи и в симфониях Гайдна, оба явления сближает и идея **набора определённых приемов построения, конструктивных и смысловых элементов** (музыкальных или словесных). Известно, что каждый из основных разделов речи (вступление, середина и заключение) характеризуется особым составом риторических фигур и приёмов. В свете этого в «словесных» и «музыкальных» вступлениях обнаруживается множество сходных моментов. В начале речи ритор, как правило, пользуется приёмами разного рода вопросов, контрастов (лексических, содержательных, динамических). Если для основных разделов текста в большей степени характерны риторические фигуры описания и пояснения, то для вступлений – фигуры повторов и перечислений, а также диалогизма. Согласно А.А. Волкову, фигура диалогизма – это имитация диалогических отношений в монологической речи, то есть включение в речь говорящего элементов, которые представляются как явный или подразумеваемый

обмен репликами между ритором, аудиторией или третьим лицом [51, 209].

Похожие фигуры мы наблюдали и в начальных разделах симфоний Гайдна. Как в речи, для них в целом характерны: обилие перечислений, краткость интонационных звеньев, их разграниченность; перевес диалогического над монологическим; широкий охват звуковысотного диапазона; повышенная роль контрастов.

И ещё одна параллель: в музыкальном вступлении и в начальном разделе речи присутствует определённый набор неких устойчивых элементов, которые, при всём различии тематического наполнения, как правило, каждый раз сохраняются, тем самым, создавая подобие лексического словаря. В начале речи это могут быть определённые слова, речевые обороты, интонации; во вступлениях в симфониях Гайдна – тематические элементы (ритмы, мотивы, гармонии и т.д.).

Помимо всего прочего, вступительный раздел речи, как правило, представляет собой *концентрированное сообщение о последующем*. Для облегчения восприятия оратор зачастую во вступлении задаёт некие ориентиры своего основного текстового сообщения. Как известно, ораторская речь может содержать информацию, предназначенную для усвоения, побуждения к действию или мысли, что проявляется в речевых формах повествования, описаниях, суждениях, умозаключениях, вопросах, определениях, повелениях, призывах и т.д. Все эти формы, как правило, в кратком варианте уже представлены в самом начале речи – как некие потенциалы дальнейшего развития. Вступление в этом смысле представляет собой как бы речь о речи.

Подобно этому, вступления в симфониях Гайдна зачастую являются своего рода сжатым «конспектом» последующего, потому в них находится место разным образам: танцевальным, лирическим, действенным, юмористическим, воинственным, роковым и т.д. Здесь композитор как бы

сообщает о том, что будет дальше, – как оратор перечисляет аспекты, которые будут им раскрыты в дальнейшем. Кроме этого, вступления в симфониях Гайдна, как правило, содержат в себе ряд потенций, которые в дальнейшем могут быть реализованы. Это разнообразные ритмические фигуры, мелодические интонации, определённые тембры, виды фактуры. В качестве примера рассмотрим вступление симфонии № 99.

Достаточно лишь взглянуть на партитуру данного вступления, чтобы понять, насколько оно насыщено разного рода элементами и коммуникативными приёмами. Рассмотрим представленный в этом вступлении набор музыкально-выразительных средств. Основными ориентирами здесь становятся: 1) сигнал, задающий активный тон (в нотном примере обозначен литерой «*a*»); 2) лирико-пасторальный элемент («*b*»), звучащий на *p* и уводящий в сферу медленной части симфонии; 3) шутливо-танцевальная составляющая («*c*»), как бы репрезентирующая менуэт¹⁶. Все эти элементы даны в самом начале вступления в виде своеобразного представления – перечисления. Что касается круга музыкально-выразительных средств, представленных в этом вступлении, то он очень обширен. Потенциально такого обилия тематизма с лихвой хватило бы на целую симфонию. Каждое из названных далее средств и приёмов актуализируется в дальнейшем – в музыкальной ткани основных частей. Во вступлении же все тематические элементы представлены в сжатом, концентрированном виде. Огромное поле музыкальных средств включает: 1) динамику от *p* до *ff*; 2) ритмические фигуры – от половинных нот до разнообразных пунктиров; 3) штрихи – легато, стаккато, тремоло; 4) типы оркестровой фактуры – от звучания одного инструмента до *tutti*; 5) мелодические интонации – поступенные (восходящие, нисходящие), скачкообразные (на близкое и далекое расстояние); 6) присутствие

¹⁶ Речь идёт не об интонационных связях тематических элементов вступлений и последующих частей, а о более обобщённых образных параллелях.

гомофонно-гармонического и полифонического склада; 7) звуковой диапазон – от *g* большой до *es* третьей октавы. Поразительно то, что все эти музыкально-тематические средства чудесным образом уживаются в объёме всего 18 тактов вступления [пример 41].

Таким образом, вступления и в симфониях, и в ораторской речи содержат в конспективном виде то, что, как правило, раскрывается в последующих разделах. Вступление в риторике – это речь, свёрнутая в одну фразу, а в симфонии – построение, концентрирующее потенции, раскрываемые в дальнейшем.

При этом еще раз напомним, что между речью и музыкой (в данном случае симфонией) существуют заметные отличия в связи с их вербальной и невербальной природой. Наконец, для оратора вступление в речи более целенаправленно и содержит в себе чёткие установки для достижения целей высказывания (прежде всего, это связано с процедурами юриспруденции). В музыкальных же произведениях такого рода целеполагание и преднамеренность не выражены столь наглядно, поскольку это область творчества, которая предполагает бóльшую свободу и строго не ограничена какими бы то ни было рамками.

Кроме того, цели оратора и композитора в этом вопросе несколько различны: в первом случае – подчинить других при помощи своего слова, во втором – «одарить» своей музыкой. Однако, при всех отличиях, рассмотрение вступлений в гайдновских симфониях и в основных позициях речи оратора, обнаруживается безусловная близость этих разделов. Возможно, она обусловлена именно тем, что композитор свои симфонии мыслил, прежде всего, именно как сочинения для слушателей, что можно сказать и об ораторской речи, всегда обращённой к аудитории. Как выяснилось, эти разделы во многом родственны по выполняемым функциям (главная из них – подготовка слушателя к дальнейшему

звучанию музыки и привлечение его внимания), по строению и внутреннему наполнению.

Возвращаясь к вопросу о близости музыкального сочинения и речи, приведём слова Сен-Ламбера из его трактата «Принципы клавесина»: «Музыкальное произведение отчасти походит на произведение ораторского искусства или, скорее, наоборот, образцы красноречия похожи на музыкальную пьесу, ибо гармония, ритм, такт, размер и другие подобные вещи, которые соблюдает искусный оратор при сочинении своих произведений, принадлежат более естественно музыке, нежели риторике» [98, 155].

Подводя итог первой главы, отметим, что вступления симфоний Гайдна, выполняя ряд важнейших коммуникативных задач, в полной мере актуализируют установку восприятия, основанную на принципах ясности, порядка, в определённой степени прогнозирования, ожидания. Начальные разделы, несмотря на своё многообразие и индивидуальное «лицо» в каждой конкретной симфонии, наполнены схожими чертами и приёмами, помогающими запустить действие названной установки. Ими становятся: характерная «музыкальная» лексика, представленная набором наиболее часто встречающихся во вступлениях элементов (сигналы, тираты, пульсация мелкими длительностями, трели, паузы, показ нескольких образных элементов в самом начале и др.); приёмы развития тематизма, основанные на идее постепенного изменения музыкальной ткани (разного рода повторы, секвенции); структурированность, организованность формы вступительных разделов, проявленная в нескольких вариантах композиции.

Нацеленность музыки на восприятие аудитории, создание ситуации благоприятного слушания – это лишь одна сторона коммуникативного процесса. Другой установкой, противоположной по механизму проявления, но взаимодополняющей по силе воздействия, является

создание и поддержание интереса публики, вовлечённость в процесс развития, увлечение им. Особенности проявления данной установки в музыкальной ткани вступлений симфоний Гайдна будут рассмотрены в следующей главе работы.

Глава 2.

Приёмы активизации коммуникативной функции

1. Феномен «сюрприза»

«Сюрприз» в музыке Гайдна как приём обострения восприятия

Всякий раз, когда речь заходит о Гайдне, отмечается особая открытость его музыки для воспринимающих, её «общение» с публикой. При этом фиксируется постоянное обновление впечатлений слушателей, неувядаемая свежесть, оригинальность музыки композитора. Так, Б.В. Асафьев писал: «Гайдн неистощимо находчив в изобретении разного рода звуковых иллюзий: неожиданных поворотов, лукавых отводов в сторону, забавных концовок, суровых нарастаний, приводящих к игривой и шаловливой теме, шуточных выступлений инструментов под маской серьёзности, многообещающих приготовлений, кончающихся взрывом хохота. Гайдн любит созорничать посредством динамических антитез, посредством капризных и прихотливых смен мотивов или целых эпизодов» [54, 10].

Присущие Гайдну непредсказуемость, необычность, стремление удивить публику отражали стремление композитора к новому, неизведанному. Классик Гайдн, сочиняя музыку, далеко не всегда «поверял алгеброй гармонию». Красота музыкального произведения, согласно словам композитора, не должна страдать от каких-то строгих правил. Искусство свободно и не должно быть скованно ограничениями. «Слух <...> должен быть судьёй, и я чувствую себя в праве, как и любой другой, создавать свои собственные правила» – так писал сам Гайдн [150, 40]. Именно эта свобода в творчестве композитора всегда привлекала к его сочинениям и исполнителей, и композиторов. И.Ф. Стравинский отмечал:

«Из всех музыкантов своего времени Гайдн, я думаю, яснее других постиг, что быть совершенно симметричным значит быть совершенно мёртвым» [63, 82]. Схожую мысль высказывает пианист А.А. Наседкин: «Особенно ценю в музыке Гайдна отсутствие «квадратности» в построении музыкальных фраз <...>. Это было не типично и смело для музыки того времени» [54, 16].

Смелость и неожиданности в сочинениях венского классика всегда удивляли музыкантов. «Как он смело мыслит, как он раскован, как он «не застёгнут на все пуговицы»!» – восклицал пианист Д.А. Башкиров [54, 11]. Размышления о новизне и, отсюда, необычайной современности музыки композитора доходили до, казалось бы, парадоксальных, но при этом обоснованных сравнений. «Поразила современность музыки Гайдна – еще один шаг и появится Прокофьев!» (В.П. Бобровский) [54, 11]. «Наверное, можно даже сказать, что Гайдн <...> – это своего рода молодой Прокофьев XVIII века!» (Д.А. Башкиров) [54, 11]. Известно, что и сам Сергей Сергеевич очень ценил Гайдна, что наглядно проявилось в его «Классической симфонии» – проекте «<...> симфонии в гайдновском стиле, потому что гайдновская техника мне стала как-то особенно ясна...» (Прокофьев С.С.) [54, 17].

В высказываниях о Гайдне достаточно часто появлялись такие слова как «удивительное», «оригинальность», или «сюрприз». «Осмелюсь сказать, что он [Гайдн] способен удивить больше, чем Бетховен: у последнего иной раз можно предвидеть, что будет дальше, у Гайдна – никогда. Он ускользает, у него наготове уже что-то новое, и он постоянно преподносит нам неожиданные сюрпризы» (Пабло Казальс) [80, 20]. «Я думаю, он [Гайдн] был одним из первых первооткрывателей и авантюристов в музыке..» (Альфред Брендель) [63, 77]. Музыкальные «сюрпризы» входят в ряд свойств, которые делают сочинения Гайдна притягательными для исполнения и слушания.

Феномен сюрприза – характерная черта музыки Гайдна. Причины этого заложены в особенностях личности композитора, его склонности к розыгрышам. Он был блестящим выдумщиком. «Все биографии композитора полны рассказов о различных его шутках, «проделках», «выходках». От «кошачьего концерта», устроенного с приятелями в юности на улицах Вены, до «сюрприза» в виде громогласного аккорда посреди тихой музыки, преподнесённого лондонским слушателям, – чтобы не скучали во время медленной части симфонии» [149, 29].

Были и более общие причины, вызывавшие стремление к неожиданностям, остроумным находкам. Эпоха Просвещения традиционно представляется временем, когда царили стремлением к стройности, ясности, вера в разум, в его безграничные возможности. Но это только одна сторона. С другой же – важной чертой Просвещения было остроумие, которое признавало неожиданность неотъемлемой чертой бытия. Так, просветители нередко задавались вопросом: «Что было бы, если бы неожиданность, молниеносность отсутствовали в остроте? Все было бы обыденным, размеренным. ... Не было бы столь высокой активности нашей мысли в процессе восприятия этого противопоставления» [38, 121].

Именно в эпоху Просвещения сфера комического, тесно связанная с неожиданностями, необычайно расцвела в искусстве и в жизни. «На мир тогда смотрели в основном оптимистически, и многим казалось, что публичное осмеяние способно реально исправить пороки и заблуждения» [86, 112]. По словам Л.В. Кириллиной, чуть позже, в 1800 году, Д. Вебер создает типологизацию комического в музыке, выявляя разные его грани. Наряду с подражанием, пародией¹⁷, он выделяет остроумие, которое описывает как тонкий юмор, возникающий вследствие разного рода несимметричных структур, прерванных оборотов и др., поданных в

¹⁷Пародию как особую область комического в музыке венских классиков рассматривает в своей статье М. Бонфельд [37].

комическом ракурсе. Именно такой тип комического, основанный на появлении разного рода «сюрпризов», и был наиболее характерен для музыки Гайдна.

Слово «сюрприз» происходит от французского *surprise* – неожиданность – это некий подарок, преподнесённый кому-либо с целью приятно удивить. Важно то, что одаряемый не должен знать сущность подарка и может совсем не подозревать о его наличии, поскольку главным качеством сюрприза является неожиданность приношения. Кроме этого, сюрприз несет в себе гедонистическое начало, так как направлен на возникновение чувства удовольствия, наслаждения, приятного удивления. В этимологии рассматриваемого понятия присутствует интересная деталь – начальное «sur» означает «сверх», и ассоциируется с чем-то, выходящем за рамки обычного. Такая трактовка весьма показательна в аспекте проявления феномена сюрприза в музыке Гайдна.

«Сюрпризу» в музыке как механизму создания удивительного, непредвиденного соответствуют и аналогичные по действенности явления в других видах искусств. Особенно наглядно подобный метод управления восприятием, часто именуемый «аттракционом», встречается в зрелищных видах искусства – в театре, кино, цирке.

По отношению к области искусства понятие «аттракцион» впервые было применено в начале XX века режиссёром Сергеем Эйзенштейном в его статье «Монтаж аттракционов», напечатанной в журнале «Леф» в 1923 году. Согласно Эйзенштейну, любой спектакль, фильм, художественное произведение представляет собой ряд позиций, следующих по принципу аттракциона, благодаря чему каждый раз происходит своего рода «управление» эмоциями, ощущениями зрителя. Режиссёр пишет: «Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически

рассчитанному на определённые эмоциональные потрясения воспринимающего ...» [198, 270]. То есть, аттракционны всякого рода перемены в художественном произведении, стимулирующие, «подпитывающие» восприятие аудитории. Для понимания того, почему в качестве ключевого понятия Эйзенштейном взята категория «аттракцион», обратимся к этимологии слова.

Слово «аттракцион» французского происхождения (*attraction*), буквально оно переводится как «приближение», «притяжение», «притягивающий»; показательно также «спрятанное» в нём “*act*” – действие. В большинстве словарей и энциклопедий термин понятие «аттракцион» имеет несколько значений: 1) зрелищный, эффектный номер циркового представления, привлекающий особое внимание зрителей; 2) устройство для развлечения в местах общественных гуляний. Для нас, безусловно, более важно первое значение. Однако следует подчеркнуть общность обеих трактовок, так как и в одном, и в другом случае речь идёт о различных механизмах возникновения похожих ощущений у непосредственных участников процесса. В дополнении укажем, что при переводе «*attraction*» с английского языка к известному нам «притяжению» добавляется «привлекательность», «прелесть», что говорит о возникновении оценочной характеристики, ориентированной на положительный эффект.

Отталкиваясь от идей С.М. Эйзенштейна, аттракцион в кино рассматривает А.И. Липков в исследовании «Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона». Автор детально высвечивает грани этого явления и приходит к выводу, что его природа очень широка: «Аттракционно всё, чему человек не знает объяснения» [101, 11]. Аттракционы окружают повсюду – в социальной практике, сфере взаимоотношений, в рекламе, науке, политике, военном деле, религии, искусстве, в том числе и в сфере музыки.

Общность «сюрприза» и принципа аттракциона подтверждает проводимая А.И. Липковым типология аттракционов по различным признакам. При этом в первую очередь он называет аттракцион-сюрприз (здесь оба понятия сливаются воедино), основанный на эффекте внезапности. Приведём слова исследователя, которые иллюстрируют близость этих явлений: «Аттракцион-неожиданность, подобно любому аттракциону, имеет дело с нарушением нормы – то есть ожидаемого, прогнозируемого, пусть этот прогноз и неосознан, интуитивен. Вместо предполагаемого – непредвиденный скачок в течение события, в проявлении характера, в угле зрения на окружающий мир» [101, 39].

«Сюрприз» и «аттракцион» объединяют также общие функции, отмеченные в исследовании А.И. Липкова:

- 1) познавательная – «сюрприз» всегда связан с познанием; нарушения правил помогают понять норму, закономерность;
- 2) эстетическая и гедонистическая – удовольствие, приятные ощущения от сюрприза;
- 3) информативно-коммуникативная – неожиданность как точка концентрации повышенной мощности, заставляющая обратить внимание на наиболее важные моменты;
- 4) катарсическая, связанная с переживанием моментов взлёта чувств, аффектов, комических испытаний (современная эстетика рассматривает катарсис как категорию общеэстетическую, относящуюся к области не только трагического, но и комического; существуют предположения, что комический катарсис был известен Аристотелю и изложен в несохранившихся частях «Поэтики»);
- 5) компенсаторная – «сюрпризы», как и аттракционы, с максимальной результативностью за минимальный временной промежуток восполняют недостаточность эмоций;

- б) функция организации и регулирования выражается в управлении вниманием, привлечении его к определенным моментам, чтобы занимательно выстроить драматургию, поддержать активность интереса слушателя.

Неожиданности в процессе развёртывании целого, так или иначе, присутствуют в различных временных искусствах и способствуют управлению восприятием. Перед тем, как перейти к рассмотрению способов проявления «сюрприза» в текстах гайдновских симфоний, остановимся на вопросе о соотношении рассматриваемого феномена с игрой – явлением, в высшей степени значимым для творчества Гайдна.

В XX веке идея искусства как игры стала необычайно популярной. Об этом свидетельствуют исследования, отдельные главы и статьи таких авторов как Й. Хёйзинга [172], М.Н. Эпштейн [199], Р. Кайуа [82], Е.В. Назайкинский [120], В.П. Бобровский [35] и др. Творчество отдельных композиторов, рассмотренное сквозь призму теории игры, зачастую помогает выявить специфику их музыки. Наглядный пример тому являет творчество Гайдна. В определённой степени такой подход был инициирован полемикой со сложившейся ранее «бетховеноцентристской» концепцией, в свете которой рассматривалось творчество Гайдна и Моцарта (особенно в жанрах сонаты и симфонии). Изучение сочинений первых венских классиков сквозь достижения Бетховена оценивается И.И. Соллертинским в «Исторических типах симфонической драматургии» как недолжный. Е.И. Вартанова в книге «Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта» отмечает, что бетховеноцентристский метод влечёт за собой непонимание специфики сонатной формы Гайдна и Моцарта. Выходом из сложившейся ситуации стало рассмотрение сочинений композиторов в свете игровой логики. «Игра – субстанциональное свойство гайдновской музыки, – пишет Е.И. Вартанова. – Она превращается в некий ритуал, образующий план содержания музыки. <...> Композитор исходит из

представлений об игре как «цели в себе», самодостаточном целом» [46, 13]. Характеризуя специфику игровой логики сочинений Гайдна, Е.И. Вартанова подчёркивает, что в конструировании целого для композитора важны не причинно-следственные отношения, не каузальные взаимосвязи, а сам факт обновления. «Всякое новое «событие», очередной «сюжетный ход» регистрируются нашим сознанием, но при этом отмечается лишь сам факт новизны, хода, движения, но не его смысл, способный повлиять на развитие целого» [46, 13]. Новые «события», о которых пишет автор, – это и есть те неожиданные повороты, контрасты, «сюрпризы», которыми изобилует музыка Гайдна. Таким образом, рассматриваемое явление укладывается в размышления об игровой логике сочинений композитора и помогает её выявить.

Отнесение гайдновских «сюрпризов» к игре подтверждают и размышления Н.В. Васильевой. В статье «Модели игровых хронотопов в музыке» [47] она выделяет несколько типов игр, одним из которых становится интеллектуальная игра, которая может разыгрываться между композиторами и исполнителями (композиторами – слушателями). Перечисляя имена, исследователь пишет следующее: «Таков был великий маэстро Йозеф Гайдн, который буквально наслаждался и развлекался теми моментами, когда ему удавалось ввести в заблуждение и исполнителей, и слушателей, загадывая им «головоломки», основанные либо на особенностях формы произведения, либо на неожиданном разрешении какой-то драматургической «ситуации»» [47, 102].

Моменты «сюрпризов» рассеяны во всём пространстве симфоний Гайдна, в разных разделах цикла. Особенно наглядно они «заявляют о себе» в первых частях, а также в менуэтах (как известно, по теории Г. Арановского, они представляют сферу «человека играющего»¹⁸) и финалах

¹⁸ Теория симфонии М.Г. Арановского изложена в исследовании «Симфонические искания» (Л., 1979). Концепция симфонии, репрезентирующей разные ипостаси Человека, изложена на страницах 14-26.

как динамичных итогов развёртывания целого. В данном разделе диссертации в качестве объекта для демонстрации приемов осуществления «сюрприза» у Гайдна рассматриваются вступления его симфоний.

Механизмы и уровни проявления «сюрпризов» во вступлениях симфоний Й. Гайдна

Прежде чем перейти к рассмотрению приёмов воплощения «сюрпризов», коснемся вопроса о механизме его возникновения. В этом смысле «сюрприз» работает по аттракционному принципу, который: «... в информационном процессе означает не просто изменение в скорости информационного потока, но перепад, и чем более резким он будет, тем сильнее аттракционный эффект» [101, 191].

Можно говорить о нескольких стадиях, связанных с осуществлением «сюрприза». Первая из них – приготовление – предшествует его появлению. На этом этапе господствует пребывание, погружение в определённое состояние, реализованное плавным течением тематического развития. Вторая стадия – момент появления самого «сюрприза», выраженный неожиданным сломом, поворотом в развитии, когда меняются прежние ориентиры. И, наконец, третья стадия, которая наступает практически вместе с предыдущей, – это реакция слушателя, имеющая двойственную природу. Вначале возникает состояние удивления, потрясения, которое зачастую может обретать и негативную окраску. На этот эффект указывал С.М. Эйзенштейн, когда называл свою теорию монтажа аттракционов – «теорией художественных раздражителей». По словам А.И. Липкова, «аттракцион выводит нас из состояния равновесия. Психологический толчок, сопутствующий любому из ряда вон выходящему явлению, может вызывать взаимоотталкивающие эмоции» [101, 103]. Следующий этап реакции связан с возникновением приятных

ощущений, освежением эмоций, то есть с тем, на что собственно и направлен, в конечном счёте, «сюрприз».

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* – яркая черта вступительных разделов симфоний Гайдна, средство завладения вниманием воспринимающих. Противопоставляться могут различные оттенки динамики, ритмические фигуры, гармонии, тональности, штрихи, звучание инструментов, регистры и многое другое. При восприятии музыки контраст (например, громко – тихо, быстро – медленно) является первичным, сильнодействующим приёмом, благодаря которому срабатывает фонический уровень восприятия, и уже гораздо позже происходит процесс анализа и осознания услышанного.

Контраст во вступлениях гайдновских симфоний связан с рядом факторов. Так, В.П. Бобровский в своём эссе, посвященном формообразованию в творчестве Гайдна, пишет о том, что внутритематический контраст начальных разделов обусловлен имманентной инициативностью, фантазией художника, благодаря которой он каждый раз отступает от «среднестатистической» нормы стиля [35, 59-60]. Многочисленные контрасты во вступлениях появлялись также и из-за того, что в этом разделе, как правило, актуализируется пространственный аспект, что отмечает Е.В. Назайкинский в книге «Логика музыкальной композиции»: «... главным основанием начальной стадии становления музыки является не время, а пространство. Им определяется характер синтаксических отношений интонационных единиц во вступлениях – отношений сосуществования» [120, 142]. Исследователь подчеркивает, что для начальных фаз развития характерна краткость ячеек, звеньев, единиц, которые пребывают друг с другом в состоянии напластования,

сопоставления, контраста. Именно такой тип тематизма и его развития характерен для вступлений симфоний Гайдна.

К раскрытию вопроса о том, в чём конкретно в музыке вступлений сказывается феномен «сюрприза», можно подойти разными путями: исходя из средств музыкальной выразительности («сюрпризы» в гармонии, ритме, динамике и т.д.), по парам полярностей (*solo* – *tutti*, статика – динамика и т.д.), по уровням текста (тематизм, приёмы его развития, композиция целого). Каждый из названных ракурсов позволяет выявить многие черты вступлений, отвечающие понятию «сюрприз». Возьмём в качестве основных два ракурса: «сюрпризы» в сфере средств музыкальной выразительности и «сюрпризы», возникающие в соотношении вступлений с сонатным *allegro* и другими частями цикла.

Рассмотрим «сюрпризы», исходящие из средств музыкальной выразительности: 1) динамики и фактуры; 2) гармонии.

Неожиданные перепады динамических градаций и видов фактуры. При восприятии какого-либо музыкального произведения, в первую очередь, слух улавливает изменение громкости звучания – это одно из самых сильных средств воздействия на воспринимающих. Музыке Гайдна свойственны *яркие динамические контрасты, которые, как правило, сопровождаются сопоставлениями solo и tutti.* Они рассредоточены по всем разделам вступлений и реализуются по-разному.

В самом начале вступительных разделов *контрасты и сопоставления образуются между сигнальной формулой и последующим тематическим элементом (лирическим или танцевальным).* Для слушателей такие резкие динамические смены в самом начале произведения, безусловно, оказываются неожиданными. Однако, согласно общей логике развития, после одного (например, быстрого, тяжелого, гладкого и т.д.) как компенсация должно наступить обратное (медленное, лёгкое, шершавое и т.д.). В этом смысле динамические контрасты в целом

оказываются логичными и создают единое гармоничное поле. Но в симфониях Гайдна такие смены динамики обострены и преувеличены, благодаря чему и рождается эффект «сюрприза». Примером могут служить начальные такты вступления симфонии № 93, где после оглушительного двойного *f* появляется *p*. Этот эффект усиливается фактурным контрастом – *tutti-solo* (в данном случае сопоставляется звучание всего оркестра и группы струнных) [пример 42]. Если в приведенном примере *p* появляется после звучания половинной ноты с фермой и паузы, то в начале вступления симфонии № 84 такие динамические смены совершаются абсолютно не подготовлено, в едином потоке звучания [пример 43].

Особый случай представляет собой местоположение сигнала во вступлении симфонии № 57. Для тематизма начальных разделов симфоний Гайдна привычен случай, когда после сигнала, как бы в противовес, следует какой-либо контрастный элемент (лирический, танцевальный и др.). Здесь же Гайдн переворачивает, меняет местами сигнал с последующим элементом. Композитор использует один из самых простых способов нарушения привычного (перемена места), который, однако, оказывается вполне неожиданным при восприятии [пример 44].

Поскольку вступления зачастую предстают как небольшие разделы формы, постольку и *динамические сопоставления могут быть сконцентрированы в узких пределах одного-двух тактов*. Так, например, происходит во вступлении симфонии № 7. В этом начальном разделе контраст подчёркивает звучание различных оркестровых групп – духовых инструментов на *f* и струнных на *p* [пример 45].

В развивающих разделах вступлений, как правило, чаще меняются гармонии, штрихи, ритмические фигуры, нередко появляются пульсации. Такие изменения касаются и градаций динамики. Средние разделы в композиции вступлений обычно наполнены острыми контрастами

динамических оттенков, благодаря чему создается эффект звукового «укола», происходит нагнетание напряжения и драматизма. В этом смысле показательны середины вступлений в симфониях №№ 25 и 73. В 25 симфонии таким приёмом подчёркиваются сильные и относительно сильные доли такта, а в 73 симфонии, наоборот, – слабые: здесь Гайдн как бы «умножает» «сюрприз», меняя местами *p* и *f* [примеры 46а и 46б].

С появлением динамических контрастов на близком расстоянии тесно связан приём эха, наглядно представленный не только во вступлениях, но и в других разделах симфоний Гайдна. Однако думается, что особенно показателен этот приём именно для вступлений, где в наибольшей степени реализуется установка на пространственный эффект. Так происходит, например, в начале вступления симфонии № 91, где восходящий ход у медных духовых ненадолго прерывается отзвуком у валторн [пример 47].

Динамические контрасты встречаются и в завершении вступлений. Чаще всего это связано с появлением *f* на последних звуках вступлений, благодаря чему как бы создается фоническая арка к сигнальным формулам начальных тактов. Зачастую такие фактурно-динамические контрасты в конце вступлений связаны с неожиданным появлением унисонного звучания всего оркестра после более разреженной фактуры. Нужно сказать, что унисоны вообще играют большую роль в симфониях композитора. После активного, свободного развития, появляясь неожиданно, унисоны призваны собрать энергию, завершить, закруглить процесс движения, подвести некую черту, что координируется с установками эпохи Просвещения на господство интеллектуального начала. В силу этого особую значимость обрели чёткость, ясность, стройность формы, уравновешенность частей целого. Унисоны приносят некую устойчивость, утвердительность, в связи с чем являются своего рода

«стражами порядка». Именно так происходит в последних тактах вступлений симфоний № 73 и № 84 [примеры 48а и 48б].

Итак, одним из ярких приёмов проявления «сюрприза» в музыке вступлений гайдновских симфоний являются динамические контрасты, поддерживаемые сменами фактуры. Как выяснилось, они появляются неожиданно, рассредоточены по всей композиции вступлений, благодаря чему подпитывают интерес слушателей, нарастающий по мере продвижения к основному разделу части.

Неожиданные тональные и гармонические сопоставления.

Помимо резких смен динамики и фактурных контрастов, важнейшее значение в свете феномена «сюрприза» обретают гармонические средства. Также как темп и градации громкости, резкие смены мажора минором, внезапные переходы из одной тональности в другую, неожиданные гармонии способны освежить восприятие, «подогреть» интерес слушателей.

Особо показательны для вступлений симфоний композитора четыре наиболее действенных для «сюрпризов» приёма гармонического развития: 1) сопоставление мажорных и минорных гармоний по типу «свет-тень»; 2) возникновение неожиданных гармоний; 3) внезапные отклонения в другие тональности и 4) появление минорной тональности и её закрепление. Рассмотрим данные приёмы.

1. *«Сюрпризы», основанные на сопоставлении мажора и минора* (чаще именно так, но не минора и мажора), как правило, кратковременны, совершаются на протяжении одного-двух тактов и потому лишь на миг немного омрачают преобладающий светлый колорит гайдновской музыки. В связи с этим такие сопоставления можно уподобить паре «свет-тень». Примером на «сюрприз» такого рода может служить вступление симфонии № 25. В данном случае одноимённые тональности (*G-dur* и *g-moll*) сопоставляются на близком расстоянии [пример 49]. Другим вариантом

может быть смена мажора минором на иной высоте, что, безусловно, более остро ощущается на слух, – как в начале вступления симфонии № 71 (здесь сопоставляются *B-dur* и *c-moll*) [пример 50].

2. Помимо тональных сопоставлений, неожиданным оказывается внезапное появление гармоний-«сюрпризов». Этот приём реализуется в музыке вступлений по-разному. Самый простой, но весьма действенный способ, – прерванные обороты. Известно, что в эпоху классицизма они считались достаточно смелыми средствами гармонического развития. Кроме того, для слушателя того времени даже кратковременное появление VI ступени казалось событием. Примерами прерванных оборотов могут быть фрагменты вступлений симфоний № 71 и № 99. Если в первом из них указанный оборот возникает в процессе развития, то во втором примере VI (да еще и низкая!) ступень возникает неожиданно и на время как бы «замораживает» процесс развёртывания музыкальной ткани [примеры 51а и 51б].

Особенно остро фонизм прерванного оборота ощущается в его сопоставлении с последовательностью, гармонизованной аккордами тоники и доминанты, что происходит во вступлении симфонии № 53, где одна и та же мелодическая формула, проходя два раза, сначала включает тонику, а потом оттеняется VI ступенью [пример 52].

Наряду с прерванными оборотами, неожиданности могут реализовываться благодаря возникновению диссонирующих аккордов. В этом ракурсе отметим вступление симфонии № 86, где после 15 тактов вполне безмятежного развития вторгается на *f* гармония уменьшенного вводного септаккорда, усиленная оркестровым тремоло. В этом фрагменте, как и в других подобных примерах, возникновение таких напряженных гармоний освежает восприятие [пример 53].

3. Наряду с прерванными оборотами и неожиданными гармониями, не меньшая степень воздействия «сюрпризов» наблюдается в

кратковременных *отклонениях в другие (чаще минорные) тональности* с последующим возвращением в исходную. Такие кратковременные отклонения, как и гармонии-«сюрпризы», носят проходящий характер и призваны лишь на время оттенить тональный план вступлений. Так, например, происходит во вступлении 7-ой симфонии. Гармоническое развитие в этом вступительном разделе в целом затрагивает лишь мажорные тональности, и только однажды жизнеутверждающий тон музыки на миг омрачается появлением минорной краски за счёт отклонения в *d-moll* [пример 54].

Более внезапным оказывается отклонение, возникающее при сопоставлении с предыдущей тональностью. В начальном разделе симфонии № 93 после утверждения *A-dur* на *ff* и введения паузы, совершенно непредсказуемо, на *p*, появляется *Es-dur* – тональность, отстоящая от первоначальной на интервал тритона и имеющая с ней восемь знаков разницы. Благодаря такому резкому сдвигу вступление как бы перемещается на время в другое музыкальное «измерение». Однако уже очень скоро (через пять тактов), как это часто бывает в музыке Гайдна, всё возвращается вновь к начальной тональности (*A-dur*), круг замыкается [пример 55].

4. Все выше описанные приёмы гармонического развития в той или иной степени влияют на восприятие слушателей, привнося в него долю удивительного и приятного. Однако в рассмотренных примерах – при всех внезапных отклонениях в минорные тональности, при появлениях неожиданных гармоний – каждый раз в конце вступлений возвращался мажорный лад и наступало просветление. Но у Гайдна встречаются и другие образцы, когда начальные разделы завершаются в глубоком миноре, подчас в мрачных и драматических тонах. Так, например, в симфонии № 15 на уровне вступления как раздела формы происходит *модуляция* с остановкой на доминанте новой тональности. Весь начальный

раздел утверждает *D-dur*, однако завершается вступление достаточно непредсказуемым уходом в одноимённый *d-moll* с остановкой на доминанте. Но и здесь Гайдн щедро одаряет своими «сюрпризами», – ведь после вступления наступает сонатное *allegro*, вновь появляется мажор, а вместе с ним жизнерадостные образы и искрящийся тематизм. Такого рода резкие ладотональные сдвиги на грани разделов обладают наибольшей степенью воздействия на слушателей, так как интрига переносится на границу между вступлением и сонатным *allegro* и усиливается остановкой (паузы, ферматы).

Модуляции в музыке гайдновских вступлений часто происходят либо в середине всей формы, либо в завершении вступлений. В первом случае модуляции выступают в виде резких сопоставлений, так как новая тональность появляется непредсказуемо и знаменует собой начало нового предложения. Например, в симфониях № 75 и № 96 происходит модуляция-сопоставление из *D-dur* в *d-moll*, причём в обоих примерах место этих тональных сдвигов совпадает – это второе предложение первого раздела вступления [примеры 56а и 56б]. Другой вариант – модуляция в завершении вступительных разделов – совершается в процессе гармонического развития, но от этого не воспринимается как нечто ожидаемое. Скорее наоборот, она оказывается внезапной, поскольку наступает в самом конце раздела. Например, в симфонии № 15 такой переход осуществляется за шесть тактов до начала сонатного *allegro*, внося ощутимую долю напряжения и загадки (после господствующего *D-dur* совершается достаточно резкий переход в *d-moll*) [пример 57]. Еще один образец – окончание вступления симфонии № 54. После стремительного восхождения по звукам трезвучия *G-dur* происходит столь же быстрый обратный ход, приводящий к доминанте *g-moll*, утверждением которой и завершается всё вступление [пример 58].

Итак, вступления оказываются сполна насыщенными разнообразными гармоническими приёмами, которые по-разному влияют на восприятие слушателей, однако каждый раз создают ситуацию интриги.

Кроме сферы гармонии, важным представляется вопрос о соотношении вступлений с другими разделами сонатно-симфонического цикла. В свете этого рассмотрим два аспекта: 1) последовательность «вступление» – «сонатное *allegro*» и 2) взаимоотношения вступления со следующими за сонатным *allegro* частями цикла.

Последовательность «вступление – сонатное *allegro*». Одна из ведущих установок композитора – на неожиданность, «сюрприз», оживление внимания – осуществляется в последовательности: вступление – сонатное *allegro*. Отметим, что для сонатной формы первых частей симфоний Гайдна мало характерен контраст главной и побочных партий, утвердившийся в музыке позднее. При этом зоной яркого сопоставления нередко становится смена вступительного и основного разделов. Здесь главным принципом также является контраст, который проявляется на разных уровнях. В первую очередь, при переходе от вступления к сонатному *allegro* первой части происходит резкая смена разных образов, настроений, состояний: от безмятежности, сдержанности, торжественности в начальных разделах – к подвижности, жизнерадостности, лёгкости, порывистости в сонатных *allegri*. Так, подобный контраст возникает в симфонии № 93, где вступление заканчивается в достаточно мрачных, даже трагичных тонах, после чего следует совершенно безмятежная главная партия *allegro* [пример 59].

Безусловно, сопоставления образов на грани вступлений и *allegri* реализуются за счёт контраста различных средств музыкальной выразительности. Наиболее прямолинейно и наглядно это выражено в качествах музыки, которые при прослушивании легко уловимы. Отсюда на грани разделов возникают такие наиболее непосредственно

воспринимаемые контрасты как, например, сопоставления типов фактур: плотно – разреженно (аккорды, интервалы – унисон; *solo-tutti*); ритмических структур: крупные – мелкие длительности; резкие динамические смены: тихо – громко (или наоборот); контраст штрихов: легато – стаккато.

Важным средством, создающим контраст между вступлением и сонатным *allegro*, становится темп. Известно, что оппозиция «медленно – быстро» является одной из наиболее устойчивых в системе музыкальных форм и жанров. Эта оппозиция лежит в основе структуры большой итальянской оперной арии, включающей кантиленный раздел и заключительную стретту. В принципе изменение темпа от медленного к быстрому показательно в плане процесса развёртывания.

Ещё одна, также устоявшаяся модель контраста – это «неустойчивость (импровизационность) – устойчивость (организованность)». Прототипом такого контраста является малый полифонический цикл: импровизационная, более свободная начальная часть и рационально строго выстроенная фуга. Данная модель также находит место при переходе от начального к основному разделу в первых частях симфоний Гайдна. Вступления композитора, как правило, отмечены печатью свободы, поиска, отсюда рождается состояние относительной неупорядоченности, свободы процесса развёртывания. В противовес этому, сонатные *allegri* характеризуются ясностью, чёткой выстроенностью, балансом деталей, отчего олицетворяют собой упорядоченность.

В связи с контрастом образов, возникающим между разделами, подчеркнём особую роль гармонических средств. Наряду с темповыми и динамическими контрастами, сопоставление минорных и мажорных красок ясно фиксируется в восприятии слушателей. В этом смысле особенно подчеркнём два случая. В первом из них в заключительной фазе

вступления (каденции) готовится минорная тональность, одноимённая главной. Благодаря такому приёму, при появлении главной партии происходит неожиданный поворот в сторону мажора. В этих случаях контраст минора и мажора подобен соотношению тени и света. Так происходит в симфонии № 75, где на протяжении последних пяти тактов вступления готовится *d-moll*, а появляется, соответственно, *D-dur* [пример 60].

Второй вариант связан с возникновением в конце вступления каденции в минорной тональности, параллельной основной. Такой контраст ощущается намного острее, ведь готовится тональность иной высоты, чем та, которая последует на самом деле. Таким образом, «сюрприз» появляется особенно неожиданно. В качестве примера приведём переход от вступления, завершающегося в *c-moll*, к главной партии в *Es-dur* в симфонии № 103 [пример 61].

Е.В. Назайкинский в книге «Логика музыкальной композиции» пишет, что характерной чертой вступления как части целого является парадоксальное сочетание – стремление к отграничению от следующего затем основного раздела и, при этом, – к тесному объединению с ним на синтаксическом или более обобщенном уровне [120, 134]. Это утверждение в полной мере приложимо к вступлениям симфоний Гайдна. С одной стороны, они являются частью целого. С другой, – эти разделы первых частей всегда структурно обособлены, завершены, логически выстроены и только в очень редких случаях тематически связаны с основными разделами.

Вступления и следующие после сонатного allegro части симфонического цикла. Сама по себе постановка вопроса соотношения вступлений с другими частями сонатно-симфонического цикла рождает ситуацию парадокса, поскольку, казалось бы, место вступлений в симфониях Гайдна чётко определено – это начало в медленном

(умеренном) темпе, предваряющее сонатное *allegro* первой части симфонии. Однако при изучении гайдновских симфоний порой эта определённая оборачивается мнимостью. В данном случае мнимость (или ложность) связана с подменой одного другим. Такой механизм, безусловно, сопряжён с областью неожиданного, и потому входит в область «сюрприза». В музыке симфоний мнимостей такого рода, по крайней мере, три: во-первых, это ситуация, когда вступление частично берёт на себя функцию медленной части; во-вторых, это метаморфоза, при которой медленная часть оборачивается вступлением; и, в-третьих, когда вступление, по существу, отсутствует, но отдельные черты его предстают «под маской» иных разделов сонатного *allegro*. Остановимся подробнее на каждом из этих трех аспектов.

1. Вступление как медленная часть.

Для того чтобы понять специфику этого особенного типа вступления, ещё раз кратко очертим характерные черты начальных разделов симфоний Гайдна. В первой главе упоминалось, что им свойственен определённый набор элементов и принципов, в том или ином виде предстающий в различных вариантах. К таким особенностям мы относили присутствие в самом начале вступлений сигнальной формулы, собирающей внимание слушателей; наличие нескольких образных элементов, как бы репрезентирующих последующие части; обилие контрастов на разных уровнях и, как правило, в узких временных рамках; разнообразный тематизм; большую роль тират, трелей, ритмической пульсации и пауз; трёхэтапную структуру с характерными особенностями разделов; сравнительно небольшой масштаб большинства вступлений и др. В границах таких особенностей важную роль, конечно, играет медленный (или сдержанный) темп, создающий эффект постепенного вхождения в процесс слушания музыки. Названные черты в той или иной степени присутствуют во вступлениях гайдновских симфоний. Но есть некоторые

исключения. Одним из них является вступление к 15 симфонии композитора.

Данное сочинение представляет собой четырёхчастный цикл, где 1 часть – сонатное *allegro*, 2 часть – Менуэт, 3 часть – *Andante* и 4 часть – Финал. Специфика этой симфонии не только в перемене мест средних частей цикла, но и во вступлении, которое по многим признакам подобно небольшой медленной части, но не собственно вступлению. Отсюда становится понятно, почему сразу после сонатного *allegro* следует менуэт, а потом *Andante*, не лишённое черт танцевальности. Вступительный раздел достаточно протяженный, охватывает 34 такта, тогда как привычнее гораздо меньшие размеры – 10-12 тт. Музыка рисует пасторальные картины безмятежности, спокойствия, умиротворения. При этом тематизм не лишён оттенка танцевальности, галантности, чему способствуют характерные выразительные мелодические обороты. Созданию таких образов способствует медленный темп и неспешное развёртывание, которое носит в основном экспозиционный характер (что не характерно для вступлений). Важными средствами при создании данного образа являются разряжённая и облегчённая фактура с использованием пауз и *pizz.* струнных, а также солирующий тембр скрипки, который в данном случае особенно напоминает человеческий голос, благодаря чему и весь раздел становится подобным небольшой арии, напоминающей аналогичные номера из ораторий Гайдна. Нужно сказать, что это не единственный случай сходства с ариями в симфониях Гайдна.

Можно назвать, например, медленные части симфоний №№ 4, 7, 13 и др., но нужно не забывать, что в 15 симфонии это не медленная часть, а вступительный раздел. Здесь мы не найдем драматизма, внезапных модуляций или неожиданного появления минора. Близость этого вступления с медленными частями симфонических циклов Гайдна создаёт и форма всего раздела, в которой явно просматриваются три фазы, причем

последняя носит репризный характер (мелодия обновляется, но возвращается прежняя фактура и гармонический план).

Однако идиллическое состояние прерывает переход сопровождения в более низкий регистр, резкое появление *d-moll* (после длительного звучания *D-dur*), подчёркивание гармонии VI низкой ступени. Музыка мнимой «медленной части» словно оказывается в другом измерении, и всё постепенно замирает. В этих заключительных тактах образный строй начального раздела всё же возобладал. Данью вступлениям является и окончание на доминанте, вследствие того, что следом идет сонатное *allegro* [пример 62].

Ещё одним показательным примером влияния медленных частей на вступления служит начальный раздел в «Оксфордской», 92-ой симфонии композитора. Здесь также имеют место всё те же характерные особенности медленных разделов цикла. Гайдн словно решил вспомнить ранее использованный им приём для поддержания интереса публики. В этой симфонии вступление несколько меньше по масштабам – 20 тактов, однако при условии медленного темпа (*Adagio*) оно воспринимается достаточно продолжительным. Весь начальный раздел распадается на две фазы, первая из которых обращает слушателей к образности медленных частей: ярко выраженный тематизм лирико-танцевального характера с рельефно выделенной мелодией (хотя и при многоголосной фактуре); чёткое членение по фразам, тихая звучность, наполненность музыки хроматическими ниспаданиями и др. После завершения первой фазы на гармонии доминанты, слушатель, безусловно, готовится в дальнейшем к развитию той мысли, которая была заложена в начале. Однако снова неожиданность. Вторая фаза начинается с появления гармонии VI низкой ступени, и буквально за два такта музыкальное развитие приводит к остановке на гармонии уменьшённого вводного септаккорда двойной доминанты на *f* и при полном звучании оркестра. После этого Гайдн

погружает слушателей в необычайной силы интригу – ещё на протяжении четырёх тактов звучит та же гармония, но теперь на *p*, а затем на *pp*, с хроматизмами в мелодии. Как и в симфонии № 15, под конец раздела снова проявляется тематизм вступления. После зависшего в воздухе «музыкального» вопроса начинается собственно сонатное *allegro*, переносящее публику в атмосферу жизнерадостности и праздника [пример 63].

Уточним, что эти два примера – симфонии №№ 15 и 92 – подтверждают мысль о том, что в симфоническом творчестве Гайдна эволюция отчасти была заметна в тематическом наполнении циклов, но не в использовании приёмов игры с публикой: те идеи, которые его интересовали, скажем, в начальных симфониях, могли вернуться на закате творческой деятельности.

Ситуация, когда вступление становилось похожим на медленные части циклов, встречается не только в крупных сочинениях Гайдна, но и в более миниатюрных. Например, подобного рода «подмена» наблюдается в фортепианном трио Hob-XV:21 (*C-dur*). Традиционно в этом и других камерных жанрах, в отличие от симфоний, вступление весьма краткое. В рассматриваемом трио начальный раздел укладывается в 6 тактов. С точки зрения образов здесь актуализируется лирико-пасторальная сфера. Этому способствует сдержанная динамика, медленный темп, а также уточнение в обозначении темпа – *Adagio pastorale*. Отметим также, что в этом трио вступление оказывается интонационно крепко связанным с материалом основного раздела, что бывает у Гайдна не так часто [пример 64].

2. Медленная часть как вступление.

В первых пятидесяти симфониях Гайдн особенно много экспериментировал с сонатно-симфоническим циклом. Результатом этого зачастую становилось появление *Andante* в качестве первой части. Такие метаморфозы мы находим в ряде симфоний композитора (а именно, в №№

5, 11, 18, 21, 22, 34, 49). Наряду с этим, не стоит забывать, что Гайдн в то время пробовал писать и симфонии с медленными вступлениями. В связи с этим, думается, что появление в самом начале сочинения так называемого «лирического центра» во многом является неким прообразом, предвосхищением для будущих симфоний со вступительными разделами. Одновременно начало цикла с медленной части было данью французской увертюре. Кроме того, в *concerto grossi* Генделя благодаря масштабности, развёрнутости медленных вступлений их (в некоторых редакциях) выделяют в отдельные части.

В первой половине симфонического творчества Гайдна эти два типа симфоний (с медленной первой частью и со вступительным разделом) сосуществовали наравне, но в творчестве Гайдна после 49-ой симфонии окончательно сформировался и возобладал второй тип.

3. *Вступление отсутствует, но в тематизме I части есть его черты.*

Подобный случай среди всех ста четырёх симфоний Гайдна встречается лишь однажды – в единственной минорной из всех «Лондонских» симфоний – в № 95 (*c-moll*). Кроме того, в ряду двенадцати последних симфоний это сочинение представляет собой исключение, благодаря тому, что не имеет вступления. В исследовании «Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта» Е.И. Вартанова указывает на то, что именно в этой 95 симфонии и не могло быть начального раздела. Автор пишет: «Однако вступление, формирующее добродушно-ироническую точку зрения Гулливера, невозможно именно в этой драме, герой которой – уже не играющий с миром субъект, а личность, которой угрожает опасность превратиться в трагический объект беспощадной игры жизни» [46, 15]. Благодаря особенностям репризы, в которой побочная партия проходит не в миноре как следовало бы, а в мажоре (Гайдн словно «становится самим собой»), Е.И. Вартанова справедливо считает первую

часть симфонии лишь игрой в другой тип сонатной формы, а именно в моцартовский тип. Однако здесь Гайдн играет ещё и с самим собой, и со своими слушателями.

В главной партии первой части присутствует ряд признаков, весьма характерных для вступительных разделов симфоний композитора. Самым в этом смысле ярким является появление в начале знакомого сигнала (в данном случае, в виде нисходящего унисонного мотива) и следующего за ним другого контрастного элемента на *p*. Это противостояние проводится, подобно многим вступлениям, дважды и переходит в развивающий раздел, основанный на постоянных тональных сменах, секвенциях, с использованием полифонических приемов. 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 [пример 65].

Рассмотренные примеры ещё раз подтверждают, что вступления в симфониях Гайдна являются непредсказуемыми разделами цикла. Они всегда чреваты неожиданностями, разного рода подменами, совмещениями несовместимого. Вступления вступают в «диалог» с другими разделами цикла, в результате чего порой возникают парадоксальные ситуации: мнимые вступления, или мнимые медленные части, или ситуации, при которых вступления, казалось бы, нет, но черты его, тем не менее, есть. Все эти метаморфозы делают начальные разделы симфоний композитора чрезвычайно интересными, затейливыми и привлекательными.

Таким образом, рассмотрение вступлений симфоний Й. Гайдна позволяет утверждать, что феномен «сюрприза» действительно особенно характерен для музыки композитора и вовсе не ограничивается

популярным примером, указанным во многих источниках, – симфонией № 94 («Сюрприз»), где во второй части Гайдн нарушает плавное течение мелодии внезапным могучим ударом литавр. Именно эту симфонию упоминает в своей книге «Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона» А.И. Липков [101, 17]. Он подробно рассматривает явление аттракциона в жизни и искусстве, описывая его природу, свойства, функции и рассматривая виды. Одним из них становится аттракцион-неожиданность, который, как пишет А.И. Липков, имеет дело с нарушением ожидаемого, прогнозируемого, пусть даже этот прогноз неосознан, интуитивен. К такого типа прогнозам А.И. Липков и относит симфонию «Сюрприз», которую приводит как показательную иллюстрацию на аттракцион в музыке. Думается, что этот пример не случаен – он показывает, насколько свойственен феномен неожиданного произведения венского классика.

2. Диалог как приём театрализации музыкальной ткани

Одним из показательных приёмов, характерных для тематизма симфоний Гайдна, является диалог¹⁹. Его высокая значимость в инструментальной музыке композитора и его современников была связана с большим влиянием театра: «... Принцип театральности доминировал в художественной культуре XVIII столетия, вероятно, во многом благодаря силе и уникальности театральных впечатлений» [139, 155]. Театр переживал подъём, что отразилось в возникновении большого количества разного рода сценических площадок. Кроме того, появилось множество литературных произведений, рассчитанных на публичную демонстрацию;

¹⁹ Диалог как принцип экспонирования и развития материала в полной мере характерен и для других жанров композитора – сонат, квартетов, камерных ансамблей и т.д.

активно развивалась область критического осмысления уже поставленных пьес. Из театральных жанров особой любовью пользовались:

- трагедия – в первой половине века в Англии, Франции, Италии, позже в Испании;
- комедия, смыслы с которой простирались от сатиры, юмора до «сентиментальной» версии;
- историческая драма, особенно популярная в Германии;
- мелодрама, разыгрываемая под музыкальный аккомпанемент;
- расцвета достигла опера; при этом особую популярность приобрёл жанр *buffa*.

В XVIII веке театр и жизнь настолько тесно переплетались, что «театральное искусство казалось публике века Просвещения верхом непринуждённости и естественности. В самом деле, на сцене действовали те же люди, их терзали те же страсти, что и сидящих в зале, они боролись, любили, умирали, как простые смертные, и всё это совершалось на наших глазах» [88, 178].

В эпоху Просвещения театр как один из ведущих видов искусств оказал сильное влияние и на область инструментальной музыки. Отныне многие сонаты и симфонии мыслились композиторами как воплощение в звуках различных характеров, конкретных персонажей и даже разыгрывание «без слов» целых театральных сцен. Созданию не говорящих, но «звучащих» персонажей способствовали не только изначальные свойства тематизма и отдельные приёмы его развития, но и тембры инструментов, которые зачастую персонифицировали героев. Прототипом для скрытых сюжетов симфоний, как правило, становилась опера-*buffa*, репрезентирующая область комического. По словам Л.В. Кириллиной, именно из этого жанра в инструментальную музыку перешли многие «ситуации», такие как *неожиданное столкновение* (выражается с помощью «переломов» в музыкальном развитии), *обман*, *притворство*

(уход в далёкую тональность, ладовое переосмысление), *кокетство* (синкопы, мелизмы), *ссора* (контраст голосов), *путаница*, *неразбериха* (тематизм моторного характера), *немая сцена* (генеральная пауза, после которой музыка на миг либо замирает, либо, наоборот, активно развивается) и др. [86, 115].

Многие страницы инструментальной музыки венских классиков (особенно Гайдна и Моцарта) показательны стремлением воплотить в себе разные игровые ситуации, которые хотелось разгадывать и исполнителям, и слушателям. «Гайдновские сонаты и симфонии – больше изобретательная драматургическая игра в контраст тем-характеров, чем философия истории» – отмечает Т.В. Чередниченко [185, 68-69]. «...моцартовские сонаты и симфонии – еще столько же театр, столько «абсолютная музыка». В полной мере «философией» симфония и соната становятся у Бетховена» [185, 68-69]. С последним высказыванием можно согласиться не в полной мере, поскольку симфонии Гайдна – это также философия, но другого порядка.

Инструментальные сочинения Гайдна многие музыканты (исследователи и интерпретаторы) зачастую рассматривают в ключе какого-либо литературного (театрального) жанра. Этому, безусловно, способствует сама музыка, настраивающая при восприятии (или исполнении) на сюжетную подоснову. Так, Т.Н. Ливанова считает, что большинство «Лондонских» симфоний композитора можно было бы сопоставить не с драмой, с которой привыкли сравнивать этот музыкальный жанр, а с серьёзной комедией. Пианист Л.Н. Наумов ассоциировал сочинения Гайдна с детективами по непредсказуемым поворотам и ситуациям. «Проходя с Любимовым *h-moll*’ную сонату, я представлял что в финале – ночной дозор, нашествие врага, тревога, суета, мелькание зажжённых факелов... Или *Es-dur*’ная соната, которую Рихтер играл – там в последней части <...> сначала атака – короткая схватка на

шпагах, остановка, затем – повторная атака и снова застылость (всё крупным планом), дальше (общим планом) – всеобщая схватка с противником» [54, 16].

По словам Стендаля, и сам композитор, когда создавал свои симфонии, «придумывал нечто вроде небольшого романа, из которого он мог бы почерпнуть необходимые ему чувства и музыкальный колорит. Порою он воображал, что один из его друзей, глава многочисленной семьи, но обделённый судьбой, отправляется в Америку, надеясь на перемены к лучшему» [85, 156]. Такого рода аллюзии при восприятии, исполнении и изучении сочинений Гайдна возникали, конечно, не случайно. Сами задумки композитора и настроенность его музыки на театральность этому способствовали.

Говоря о театрализации в произведениях венских классиков, исследователи характеризуют творческий метод композиторов, исходя из того, как им удавалось создать различные характеры, ситуации в инструментальных жанрах, в том числе в сонатах и симфониях. «Эти произведения можно уподобить в известной мере миниатюрным драматическим пьесам, в которых каждая тема – отдельное действующее лицо, причём нередко – пьесам именно того времени, написанным по правилам драматургии классицизма, когда каждый образ мыслится без сколько-нибудь значительного развития характера. Темы сонат Гайдна и Моцарта обычно не переосмысливаются коренным образом в процессе развития, как во многих произведениях последующих композиторов» [54, 10]. В свете этого метода, *диалог*, воплощенный в музыке, стал для классиков важнейшей составляющей, способной отразить в музыкальном тематизме театральную историю и благодаря этому увлечь слушателя.

Тем самым, явление диалогичности у Гайдна, проистекая во многом из идеи театрализации музыкальной ткани, оказывается связано с направленностью его музыки на восприятие аудитории. Как уже было

упомянуто выше, наряду со стремлением к ясности, гармонии и стройности, соразмерности частей и целого, одной из характерных черт творчества композитора является тяготение к увлекательности, нарушению установок. Многие сочинения Гайдна не содержат драматических коллизий, конфликтов, острой борьбы. Для композитора важным было отразить разнообразие мира, его различные стороны, пребывающие в большинстве опусов в гармонии, согласии друг с другом. Такой идее могла отвечать драматургия, основанная на игровой логике, где важна не конечная цель, а сам процесс появления и развития музыкального тематизма.

Для музыки классицизма, по словам Е.В. Назайкинского, была характерна «динамика неожиданных поворотов, открывающихся красот неизведанного пути» [120, 233]. Известно, что сочинения Гайдна были рассчитаны на исполнение «здесь и сейчас». Эта музыка всегда была новой для слушателей. Идея однократности «слышания» стимулировала появление в музыкальной ткани разнообразных приёмов, делающих её интересной, – неожиданных поворотов, резких контрастов. Всё это «способствовало восприятию музыки как внеположной художественной картины, созерцанию-изумлению» [120, 223]. В свете этого, наряду с разнообразными приёмами-«сюрпризами», о которых шла речь в предыдущем разделе главы, не менее действенным явился и принцип диалога. Последний, являясь одним из способов «выстраивания» темы (или раздела) явился для Гайдна одним из ведущих приёмов преломление игрового в музыке, поскольку каждый раз позволял перенести на страницы партитур симфоний ситуации, разыгрывающиеся в театральных пьесах, показать яркие, зачастую утрированные характеры образов-масок.

«Быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается – всё кончается» [21, 155]. Эти слова, принадлежащие М.М. Бахтину, отражают значение диалога в жизни и культуре. Существование человека в

целом немислимо представить без контакта, без коммуникации. «Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и «человек в человеке» как для других, так и для себя самого» [21, 151]. В искусстве диалог является важным и многозначным компонентом, который реализуется, в первую очередь, в процессе «узнавания» художественного объекта – при чтении книги, знакомстве с живописным полотном, при просмотре спектакля или прослушивании музыкального сочинения. Во всех случаях можно говорить о невидимом «разговоре» между автором и читателем, зрителем, слушателем. При этом «... понимание художественного произведения есть в некоторой мере повторение творчества художника...» [139, 151].

Кроме отношений между автором, произведением и зрителем, диалог представляет собой неотъемлемый элемент самих художественных явлений. Наиболее явно он проявляется в литературных жанрах, более всего в пьесах, а также в театральных спектаклях, кинофильмах. В названных видах искусства эмоциональное влияние диалогов на зрителей усилено, благодаря прибавлению визуального эффекта. Хореографическое искусство также основано на танцевальном «разговоре» участников, который проявляется в пластике, определённых жестах, мимике. Даже такой вид искусства как живопись не остаётся в стороне.

Л.Н. Шаймухаметова и П.В. Кириченко в одной из своих статей пишут о том, что, говоря о диалоге в живописи, можно вспомнить полотна английских и французских художников XVII–XVIII веков [192, 17-18]. На этих картинах изображены разговоры, словно сошедшие с театральных сцен. Такой тип диалога авторы называют «двойным». «Суть его в комическом разыгрывании параллельного действия, где актёры (молодая пара) участвуют как бы в двойном диалоге – внешнем и внутренним: один – вслух, громко, с определённой целью (для публики); второй – «про себя», тихо, адекватно истинному чувству» [192, 18]. Подобные сцены возникают

в работах Ватто, Хогарта, Мерсье и других художников. Музыка как один из самых многозначных видов искусств также включает в своё лоно диалог, который зачастую становится важнейшим принципом экспонирования и развития тематизма, что представлено в сочинениях различных композиторов, в том числе очень наглядно – в произведениях Гайдна.

Как известно, в переводе с греческого языка слово «диалог» означает «разговор, беседа». Обязательным для диалога в жизни и в художественных произведениях становится обмен словами, фразами – репликами. При помощи речи человек информирует другого, обменивается мнениями, спорит или соглашается, передаёт свои ощущения, эмоции. Чтобы диалог состоялся, необходимы, как минимум, два участника (например, «я» и «другой»); возможен также «внутренний диалог» между «я» и предполагаемым собеседником²⁰. Цель диалога – выявить свою «самость» по отношению к другому, свою непохожесть или идентичность.

О диалогике как типе драматургии в музыке писал Е.В. Назайкинский, считавший, что диалог «является самым оптимальным для создания богатого диапазона логических соотношений» [120, 210]. В целом музыкальный диалог можно определить как тип изложения, различными способами воспроизводящий черты разговорной речи. «Парность», в первую очередь, проявилась в вокальной музыке в виде дуэтов, переключек хоровых групп и др. Инструментальные жанры более опосредованно, но также вобрали в себя этот принцип.

Для Гайдна диалог как принцип построения целого является определяющим. Е.В. Назайкинский отмечал, что в основе синтаксиса сочинений Гайдна (как и Моцарта), скорее лежит полилог – то есть «разговор» более чем двух персонажей. В музыке этих композиторов содержится множество тематических элементов (импульсов), всегда

²⁰ Об этом пишет М.М. Бахтин в исследовании «Проблемы творчества Достоевского» [21, 157].

находящихся во взаимодействии. Иной подход реализован в большинстве произведений Бетховена, обычно выстраивающего драматургию на принципе парности. Однако думается, что употребление по отношению к музыке Гайдна слова «диалогичность» несколько не противоречит вышесказанному, поскольку любой полилог строится как «монтаж диалогов».

Вопрос о диалогичности в инструментальном творчестве Гайдна можно рассматривать на основе разных жанров – симфоний, сонат, квартетов, трио и других. В данном случае в качестве объекта выбраны не только вступления, но и другие разделы и части симфоний композитора. Если рассмотренные выше коммуникативные процессы сказывались во вступлениях наиболее явственно в силу особенностей этих разделов и концентрации в них обозначенных приёмов, то позиция «приглашение к диалогу», театральная природа свойственны симфониям в целом. Диалог как тип изложения и приём построения драматургии и композиции в высшей степени показателен для всего симфонического цикла.

Рассмотрение симфоний Гайдна в свете диалогического вопроса позволило выявить несколько существенных вопросов. Первый из них – каким образом в тематизме симфоний реализуется диалог. Второй – как диалог обнаруживается на разных этапах симфонического творчества композитора. Третий – как проявлена диалогичность во вступлениях симфоний Гайдна.

Приёмы создания диалога в симфониях Гайдна

Процесс развёртывания музыкальной ткани симфоний Гайдна имеет свои характерные особенности. Зачастую этот процесс всецело не детерминирован движением к определенной цели, не имеет характера векторно направленной драматургии, вследствие чего акцент смещён на

то, что происходит в каждый конкретный момент. Гайдн словно «жонглирует» тематическими единицами, в результате чего из сопряжения (диалога) разного и выстраивается целое. Диалогические отношения в музыке симфоний связаны с разного рода повторами, паузами (при переходе «реплик» от одного «персонажа» к другому), с вопросо-ответной структурой предложений. Реализуются эти отношения преимущественно с помощью небольших мотивов-реплик, обычно сменяющихся в быстром темпе и контрастных друг другу. Рассмотрим все эти механизмы более детально.

Диалог как разговорный жанр основан на попеременном обращении участников друг к другу. Основным структурным компонентом общения являются *реплики*, как правило, небольшие по объему и относительно завершённые по композиции. Подобно этому, музыкальная ткань симфоний Гайдна зачастую строится из достаточно кратких интонационных элементов, которые, с одной стороны, в некоторой степени отграничены друг от друга, но, с другой, – соотносимы, благодаря чему они и вступают в диалогические отношения. При этом музыкальные «реплики» по большей части не сопряжены друг с другом жёстко в системе «причины» и «следствия», а скорее объединены в один синтаксически ряд, соположены друг с другом.

Одним из обязательных атрибутов классического диалога является *динамичность обмена репликами*. В словесных текстах кульминацией этого становится так называемая стихомифия, когда действующие лица обмениваются короткими фразами в быстром темпе. Этот приём находит место и в музыкальной ткани симфоний Гайдна, создавая довольно эмоциональную «беседу». В тематизме музыкального сочинения диалог наиболее рельефен, если реплики не пространны, а скорее лаконичны при достаточно оживленном движении. Яркий пример – фрагмент заключительной партии I части симфонии № 8. Здесь диалог создаётся с

помощью переключек разных инструментальных групп, однако сам тематический материал реплик произведен (весь «разговор» основан на ритмической фигуре шестнадцатых и общих формах движения) [пример 66].

Процесс обмена репликами часто строится по принципу контраста. Известно, что в сочинениях Гайдна роль фонических контрастов огромна. Кроме всего прочего, для слушателей контраст оказывается одним из самых действенных средств, поддерживающих их интерес и оживляющих внимание при восприятии. Этот приём может проявляться по-разному; в первую очередь, – в переключках различных инструментов или оркестровых групп.

Говоря о музыке Гайдна, Е.В. Назайкинский отмечал, что «именно характеристическая персонификация оркестровых инструментов и позволяет ему создавать ситуации соревнования, спора, остроумных решений, суматохи, обманов ожидания, всяких неожиданностей» [120, 228-229]. Это может быть как смена тембров («голосов»), так и контраст соло и тутти («я» и «они»).

Инструментальные переключки дополняются различными, зачастую резкими фактурными и тональными изменениями, сопоставлениями динамических градаций, штрихов, гармоний и т.д. Всё это возникает в результате «общения», а значит, – находится в лоне диалога. Дополним что контрасты, возникающие в музыкальной ткани симфоний, часто способствуют быстрому широкому охвату звуковысотного, динамического, тембрового диапазонов.

Приведём в качестве примера фрагмент I части симфонии № 7, показательный с точки зрения контраста по многим из названных параметров. Начало вступления указанной симфонии (1 – 3 тт.) содержит тематизм, представляющий собой чередования двух контрастных элементов-реплик: первая из них отдана партии духовых инструментов и

аккордово поддержана всем оркестром; вторая реплика – у струнных инструментов. Сопоставления возникают здесь за счёт динамического контраста (*f*, потом *p*), от соотношения разных групп инструментов (духовые, затем струнные инструменты), штрихов (вторая реплика на стаккато), от самого характера тематизма (торжественность, пафосность первого тематического элемента из-за пунктирного ритма, и галантность, лёгкость второго – из-за штрихов, динамики). Контраст здесь несколько утрированный за счёт троекратного его повторения в пределах всего трёх тактов [пример 67].

Диалогичность подразумевает под собой не только звук, но и тишину. Паузы обладают различными качествами. По мнению Е.В. Назайкинского, одно из них – способность создания ощущения пространственной многоплановости. «Паузы дают возможность для диалога пространственно разделённых действующих «лиц». <...> пауза иногда воспринимается как перенесение в музыкальную ткань напряженного молчания концертного зала, и это впечатление, неосознаваемое слушателями, также вписывается в комплекс эстетического собственно музыкального переживания» [122, 130].

С одной стороны, паузы могут возникать между репликами собеседников, также они необходимы для того, чтобы «выслушать» ответные «слова». В этом случае можно говорить о паузах-ожиданиях. С другой стороны, вместо фразы может последовать молчание участника диалога, вызванное раздумьем, удивлением или просто нежеланием отвечать – возникают паузы-реакции. В симфониях Гайдна паузы играют важную роль в направленности на восприятие, поскольку слушатели в этот момент находятся в состоянии ожидания. Наиболее действенен эффект от пауз во вступлениях при ситуации медленного темпа и неспешного развития, как в начале симфонии № 53 [пример 68].

Разговорное общение и литературный диалог часто строятся не просто как перебрасывание репликами, но и как *постановка вопросов с последующими ответами на них*. В музыке давно сформировалась соответствующая структура, получившая название вопросо-ответной. Как известно, такой тип построения композиции весьма характерен для музыки композиторов-классиков. Многие темы инструментальной музыки Гайдна построены именно по этому принципу. Так, в начальной теме III части симфонии № 94 «вопрос» и «ответ» содержатся в одной и той же партии струнных инструментов, что, однако, не нейтрализует диалогический статус рассматриваемого принципа [пример 69]. Обозначенная структура весьма характерна и для других жанров Гайдна. Например, в квартетах композитора диалогичность достаточно часто проявляется через фигуру «вопрос-ответ». В свете рассмотрения вопроса направленности музыки на восприятие особенно ценно, что с такого рода структуры может начинаться квартет (речь о первых тактах вступления квартета ор. 71, № 2) [пример 70].

Е.В. Назайкинский отмечал, что тематическая составляющая диалогичности по своей природе двойственна. С одной стороны, каждый участник диалога представляет собой индивидуальность со своей собственной позицией, зачастую отличающейся от мнения собеседника. Исследователь называет это «эффектом персонифицированности». С другой стороны, обсуждая общую тему, участники диалога могут пользоваться одинаковыми словами, жестами, мимикой – «тематическая константа “распредмечивается”» [120, 212]. В музыке симфоний этот процесс может реализоваться при помощи повтора тематического элемента с некоторыми изменениями. Одна и та же фраза в устах «другого» может менять смысл, иногда на прямо противоположный. В этом случае *диалог обретает оттенок спора, полемики*. Такой же эффект возникает и при настойчивом точном повторении тематического элемента.

В симфониях Гайдна множество такого рода повторов, один из них – тематизм струнных инструментов в главной партии I части 81-й симфонии [пример 71].

Помимо спора, *диалог может разворачиваться в модусе согласия*. Тогда в тематизме симфоний появляются такие фигуры как, например, реплика-повтор или реплика-эхо. По словам Е.В. Назайкинского, «диалог-эхо можно определить как особый вид сцепления двух реплик, дающих различное эмоционально-смысловое освещение одной и той же мысли. Первая реплика – изложение мысли, вторая – её повторение с тем или иным подтекстом, с удивлением, передразниваем, безразличием, иронией и т.д.» [122, 141]. Такой игровой приём также встречается в симфониях Гайдна достаточно часто.

Так, во вступлении из симфонии № 71 перед нами словно оживает картинка из комической оперы: на сцене персонажи-маски – как бы ворчливый хозяин и его слуга, не выполняющий указаний, но посмеивающийся над ними. Буффонная ситуация в музыке симфонии обрисована очень просто – с помощью усиленного секвентным повтором варьированного «произнесения» начальной реплики в утрированно-пародийном виде [пример 72].

Рассмотрев способы проявления диалогических отношений в тематизме симфоний Гайдна, перейдём к изучению механизмов «обмена репликами».

Проявления механизмов «обмена репликами»

С течением времени отношение к диалогу и его претворение в музыкальной ткани симфоний композитора несколько менялось. Это вполне объяснимо некоторыми эволюционными процессами симфонического творчества Гайдна: меняющимся отношением к форме,

изменениями в стилевой ориентации музыки и др. Многое, найденное Гайдном в процессе творчества, не исчезало и давало о себе знать и в партитурах позже написанных симфоний. Однако отношение к одним и тем же приёмам могло быть разным. Также обстоит дело и с приёмом диалога. Для подтверждения заявленного тезиса кратко рассмотрим две симфонии: № 7 и № 102, представляющие ранний и поздний периоды творчества композитора.

Симфония № 7 (C-dur), написанная Гайдном в 1761 году, входит в цикл «Утро», «Полдень», «Вечер». Этот цикл представляет новую ступень симфонизма композитора, поскольку здесь впервые увеличился состав оркестра (расширена группа духовых инструментов), более пластичной стала инструментовка, появился вступительный раздел, гармоническое развитие стало заметно смелее (так, в разработке первой части симфонии № 7 присутствует энгармоническая модуляция). Однако по тематическому наполнению симфонии этого цикла всё ещё сохраняют прочные связи с музыкой барокко.

Так, во всех частях седьмой симфонии (в отличие от поздних опусов) диалог проявился в ярких, внешних формах, столь свойственных для оркестровых и органных концертов эпохи барокко. Одна из таких форм – *наочито наглядный контраст тематических единиц*, проявленный во вступлении к симфонии. Первый элемент фанфарного строя как бы олицетворяет придворно-торжественную сферу, реализуется в аккордовой фактуре *tutti*. В противоположность этому, второй элемент носит лирический характер, сказывающийся в тихой динамике, преобладании плавного мелодического движения, звучании только одного тембра – скрипок [пример 73а].

Сонатная форма первой части симфонии представляет собой раннеклассический тип с сильнейшим влиянием барочного *concerto grosso*. Благодаря значимости принципов концертирования, экспозиция этой

сонатной формы строится по принципу контраста туттийных и сольных эпизодов, что уже само по себе создает диалогическое пространство. Тема главной партии [пример 73б] представляет собой дуэт-«соревнование» двух солирующих скрипок и оркестра с продолжением в побочной и заключительной партиях, где попеременно на первый план выходят то лирическое, то активное начало. В разработке продолжается переключки отдельных групп и оркестра, ещё более усилившись в репризе.

Вторая часть симфонии (*Adagio*), по словам Ю. Кремлёва, представляет собой стилизацию оперных интонаций и ритмов [95, 81]. По форме она распадается на два чётко отграниченных раздела: речитатив и собственно *Adagio*, в которых на первый план выступает диалогическое начало. В речитативе – это неоднократное сопоставление минорных эпизодов, репрезентирующих сферу внеличного, и образ индивидуального, проявленный в речитативных репликах то скорбного, то действенного характера. Основной раздел представляет прекрасный по красоте дуэт-согласие солирующих тембров – скрипки и виолончели, созданный по типу аналогичных барочных ансамблей в ораториях, кантатах [пример 73в]. Диалог реализуется многочисленными переключками между инструментами и оркестром, «договариваниями» фраз «собеседником». Кульминацией же всей части становится совместная каденция солирующего инструментального дуэта, как бы резюмирующая предыдущую «беседу» [пример 73г].

Третья часть в плане дуэтности не столь показательная, хотя и здесь появляются как чередование различных оркестровых групп, так и приём «эха». Весь цикл венчает жизнеутверждающий финал, пространство которого так насыщено диалогами, что они следуют буквально один за другим: в главной партии [пример 73д] – это дуэт скрипок и оркестра, далее в «разговор» подключается солирующая флейта; в побочной партии – это скрипка и снова весь оркестр. Эффект перебрасывания репликами

усиливается регистровыми, динамическими контрастами и быстрым темпом. Короткая разработка и почти точная реприза завершают повествование цикла. Все приёмы, присутствующие в рассмотренной симфонии № 7, в той или иной степени связаны с явлением концертности, основанной на идее парности, которая, в свою очередь, является одной из характеристик диалога.

Рассмотрение механизмов проявления диалогичности в симфонии № 7 позволяет утверждать, что здесь, как и во многих других ранних симфониях, на первый план выступает идея парности, столь свойственная музыке барокко и представленная здесь особенно рельефно: *tutti* и *solo*, два солирующих инструмента, два контрастных элемента во вступлении и в зоне побочной партии, два раздела (речитатив и *Adagio*) во второй части, дуэты солирующих инструментов и т.д.

С течением времени, композитор приходит к более тонкому и сложному претворению диалога, что особенно наглядно проявилось в его поздних опусах. *Симфония № 102 (B-dur)* – одна из последних Лондонских симфоний композитора. Сам цикл по своей композиции отсылает к рассмотренной выше симфонии № 7. Здесь также четыре части, одна из которых Менуэт, есть и медленное вступление. Однако диалогичность предстаёт в усложненном виде, она во многом лишена тех более внешних проявлений, которые были в ранних сочинениях.

Симфония открывается медленным вступлением, начало которого, как и во многих предшествующих произведениях, экспонирует нескольких образных элементов. Но если в ранних симфониях на этом экспонировании диалог во вступительных разделах зачастую и завершался, то здесь он продолжается в развитии, причём реализуемом не только гармоническими средствами, но и приёмами изложения. Вся фактура организуется как напластование тематических линий, и в середине вступления неким «режиссёром» становится линейность. В этих условиях возникает ряд

имитаций – канонических проведений одного и того же мотива, которые и создают здесь диалог [пример 74а].

Экспозиция первой части 102-й симфонии в сравнении с более ранними симфониями носит цельный характер. От внешних проявлений диалога в основном остаются лишь динамические контрасты между достаточно крупными построениями. Основное противостояние сигнала и лирического элемента перенесено в область побочной партии (напомним, что это более характерно для вступлений) [пример 74б].

Средоточием диалогичности становится не экспозиция, а разработка (как это позже будет в симфониях Бетховена). В данном случае она решена как весьма волнующий «разговор» главной и побочной партии. Их тематизм, взаимодействуя и взаимовлияя, попеременно появляется в разработке.

Вторая часть симфонии – *Adagio* – напоминает медленную, но весьма виртуозную арию (в отличие от дуэта в симфонии № 7), где диалогические отношения возникают в постоянных оркестровых «допеваниях» [пример 74в].

В менуэте и, особенно, в финале для создания переключек композитор уже не всегда (как прежде) пользуется разными оркестровыми группами. Ему достаточно расширить регистровые диапазоны темы, звучащей у одного инструмента, и заключить в неё более скрытый диалог. Так, например, происходит в главной партии финала [пример 74г]. Однако и от традиционных приёмов контраста он полностью не отказывается. В результате в 102 симфонии Гайдн использует многие средства создания диалогического пространства, найденные ранее, но делает это более тонко, глубинно, отказываясь от упрощённого внешнего проявления парности, как это было в ранних симфониях.

Итак, диалогичность – весьма характерное для музыки Гайдна явление. Диалог как тип изложения соответствует характерной для

сочинений композитора драматургической установке – игровой логике, а также становится преломлением театрализации тематизма. В симфониях Гайдна диалогичность проявляется по-разному. Композитор пользуется многими приёмами: «эхом», паузами, контрастными сменами оркестровых групп, строением тематизма по принципу чередования музыкальных «реплик», рождающих то спор, то беседу-согласие и т.д. Кроме того, в симфоническом цикле претворение диалогичности не равномерно. Наиболее характерно оно для вступлений, отличающихся большей свободой, поиском, зачастую репрезентацией основных тематических импульсов сочинения.

Также диалогичность особенно наглядно проявляется в зонах развития в главных и побочных партиях, в разработках первых частей, в финалах (в меньшей степени – во вторых и третьих частях).

По-разному решено диалогическое пространство симфоний на различных этапах творчества композитора: от внешней барочной парности, ярко проявленной в ранних сочинениях и зачастую весьма нарочитой, – к более завуалированному, тонко впаянному в музыкальную материю обмену интонациями, репликами в поздних опусах.

В целом важно то, что музыкальный «диалог» – это абсолютно органичный компонент тематизма симфоний Гайдна, который нацелен на контакт со слушателями – очевидцами «театрализованных» «бесед», «споров», «обменов репликами» в самом музыкальном тематизме. Такая включённость в «общение посредством музыки» придают сочинениям композитора своеобразие, занимательность.

Специфика вступления в ракурсе диалога

Из примеров, приведённых в предыдущем разделе главы, видно, что вопрос диалогичности в музыкальной ткани симфоний касается различных

частей и разделов цикла, в том числе и вступлений. Если в тематизме сонатных *allegri* первых частей, в менуэтах или финалах симфоний диалог может возникать спонтанно как результат перипетий музыкального развития, то в начальных разделах в этом отношении наблюдается определённая логика.

Е.В. Назайкинский, исследуя вступления как часть целого, в книге «Логика музыкальной композиции» пишет о том, что для этих разделов в различных жанрах характерен определённый музыкальный синтаксис, а точнее, – несколько его разновидностей: диалогический, перечислительно-континуальный и монологический. С одной стороны, такая особенность вступлений обусловлена тем, что эти разделы, как правило, самые непредсказуемые, свободные, собирающие в себе разнообразный по характеру тематизм и способы его развития, и в этом смысле предстающие как некое ядро, из которого вырастет всё сочинение. С другой стороны, сложно представить, как в одном небольшом разделе могут сразу сосуществовать три противоположных типа музыкального синтаксиса. Однако Е.В. Назайкинский поясняет, что эти разновидности чаще всего сменяют друг друга последовательно, образуя определённую логику, драматургию [120, 143-144].

Так, по словам исследователя, в начале вступлений даёт о себе знать *диалогический синтаксис*, который проявляется в открывающих этот раздел начальных вопросах без ответа, сигналах с репликами-эхо, в показе разных образных элементов и их взаимодействии. Далее его сменяет *перечислительно-континуальный синтаксис*, который напрямую связан с пространственной открытостью вступлений. Назайкинский выделяет в нём две характеристики: рядоположность (возникает из-за многочисленных перечислений, фактурных наслоений) и непрерывность развёртывания музыкального материала (в отличие от начальных фаз). Последнее он характеризует так: «... мелодические и фактурные связи здесь

проявляются очень слабо из-за нечеткого разграничения соотносимых элементов. И хотя мелос гармонического развёртывания подчиняется динамике тяготений, подобных синтаксическим, всё же нерасчленённость, вязкость потока часто препятствует выявлению характера связей» [120, 141-142]. В завершении в ткани вступлений проявляется *монологический синтаксис*, который как бы «включает» логические связи. Окончание вступлений – это некий итог, пусть и временный. Именно на этом этапе возникает ощущение цельности, что и является характерной чертой монолологии. Таким образом, подводит итог Е.В. Назайкинский, сменяющиеся разновидности синтаксиса образуют триады: «характеристическое – эмоциональное – логическое» или «пространство – движение – время».

Вступления симфоний Гайдна, несмотря на всё их многообразие, также позволяют выявить указанные выше типы музыкального синтаксиса. В предыдущей главе диссертации было упомянуто, что начальные разделы гайдновских симфоний, как правило, состоят из трёх фаз, чётко разграниченных и легко улавливаемых на слух. Такое ясное членение, безусловно, способствует благоприятному восприятию музыки. Однако в каждой из этих фаз главенствует определённый тип синтаксиса, наполнение этапов всегда разнообразно, благодаря чему всякий раз у слушателей возникают новые эмоции, реакции. Таким образом, видно, насколько сложным предстаёт раздел вступления из-за тонкого переплетения механизмов разных установок восприятия. Для более наглядного раскрытия специфики вступлений в связи с различными типами синтаксиса, рассмотрим несколько примеров.

Так, *вступление симфонии № 94* состоит из трёх этапов. Первый из них представлен переключкой разных оркестровых групп (духовой и струнной) – диалогические отношения как бы завязываются. «Разговор» строится на одной общей динамике (*p*), разворачивается в модусе согласия.

Тематизм состоит из отдельных фраз, слегка контрастирующих друг другу благодаря регистровому различию и ритмическому рисунку (более разнообразному в первой реплике и однотипному во второй). Четыре реплики укладываются в первые восемь тактов и создают ясную квадратную структуру. Вторая фаза носит развивающий характер. В её основе лежит мотив, завершивший начальный этап. Особенность этой срединной фазы кроется в появлении пульсирующего сопровождения, на который постепенно наслаивается мелодическое движение в нижнем регистре, носящее характер свободного развёртывания. Континуальность создаёт и стремительное тональное развитие (за несколько тактов опора меняется пять раз – *G-dur* → *f-moll* → *B-dur* → *C-dur* → *D-dur*). В целом музыкальное развитие теряет устойчивость, которая присутствовала в начале вступления. Заключительный этап, благодаря общности в движении всех голосов (как один) и остановке на временной аккордовой «точке», подводит промежуточный итог. Монологичности способствует также появление в самом конце нисходящего мотива, звучащего только у первых скрипок и подобного обращению к самому себе – вопросу, застывшему в воздухе [пример 75].

Таким образом, из проведённого анализа видно, что во вступлении симфонии № 94 находят место все типы музыкального синтаксиса, выявленные Е.В. Назайкинским. И это не единственный пример. Так, в начальном разделе вступления симфонии № 99 также сменяются диалогический, перечислительно-континуальный и монологический типы синтаксиса, однако каждый из них имеет свои особенности. Первая фаза здесь значительно пространнее, чем в рассматриваемом выше вступлении 94-й симфонии: она вначале содержит контрастное по динамике, фактуре, типу тематизма сопоставление сигнала и ответа, реализующих диалогические отношения, затем – тематизм связующего характера, приводящий развитие к местной кульминации с остановкой на VI низкой

ступени. С этого момента начинается краткий срединный раздел, где, как и в 94 симфонии, появляется ритмическая пульсация, отзвуки тематизма начального диалога, данные в имитационном изложении, а также происходит постепенное раздвижение фактуры, за счёт напластования голосов. Третий этап в плане музыкального тематизма определяет цельность всего вступления, поскольку здесь продолжается пульсация, начатая в развивающем разделе, а также появляются пунктирные ритмы и интонации из связки. В заключение вступления развитие приводит к унисонному звучанию всех голосов – как бы к единому «мнению» [пример 76].

Смена разных типов синтаксиса ярко проявляется и во *вступлении симфонии № 102*. Вся композиция этого раздела, как и в рассмотренных выше симфониях, распадается на три этапа, каждый из которых репрезентирует один из типов синтаксиса. Первый раздел представляет собой два предложения развивающего характера. Симфония открывается сигналом, представленным в данном случае одним протяжённым звуком, пролонгированным ферматой. Второй элемент экспонирует сферу тематизма – вначале лирического характера (легато, ниспадающий контур – 2-3 тт.), затем танцевально-игрового (стаккато, хроматические интонации – 4-5 тт.). Причём, так как первый сигнальный элемент представлен одним звуком (усиленный дублировкой в несколько октав), то он как бы находится в системе вертикальной координаты, в то время как следующий за ним элемент более развит мелодически (даже содержит в себе зерно полифонической имитации) и относится к горизонтальному плану. Во втором предложении эти тематические элементы-реплики получают развитие (за счёт обогащения их диатонической интонационной основы хроматическими звуками). Таким образом, на первом этапе вступления оказывается актуализированным диалогический тип синтаксиса. Далее, на втором этапе вступления, ракурс развития тематизма смещается. Теперь

важен скорее не сам элемент, как это было в начале, а то, как он развивается, меняется, «живёт». Поэтому на первый план здесь выступает непрерывное развёртывание, изменение, соответствующее континуальному синтаксическому типу. Материал второго элемента (а именно только мотив 2-го такта) «прокручивается» много раз, словно проходя по разной высоте. Ситуацию характера среднего раздела также подчёркивает появление синкопированного пульсирующего ритма в дополняющих голосах. В итоге развитие подводит к третьему этапу, объединяющему предыдущие стадии. У всех инструментов проводится один и тот же музыкальный материал – вступает в силу монологический синтаксис. Самый последний такт вступления содержит в себе восходящий мотив, звучащий сольно у флейты, – монолог достиг своей кульминации [пример 77]. Таким образом, анализ тематизма вступлений симфоний показывает, что диалогический тип синтаксиса является весьма значимым для рассматриваемого раздела. Особенно важным в свете вопроса направленности музыки на восприятие становится то, что в большинстве случаев диалогичность наиболее наглядно проявлена в самом начале вступлений.

Итак, наряду с установкой на создание удобства восприятия, симфонии Гайдна актуализируют и принципиально иную позицию, а именно, – нацеленность на возникновение интереса у слушателей, появление особой вовлеченности в коммуникативно-музыкальный процесс. В данной главе было выявлено, что вторая установка реализуется с помощью двух явлений, характерных для музыкальной ткани сочинений Гайдна. Первое из них – приём «сюрприза», основным критерием которого является неожиданность, главным образом связанная с появлением в высшей степени контрастных сопоставлений. Основными областями проявления «сюрпризов» являются динамика и гармония. В отношении цикла ими становятся взаимодействие вступления и сонатного *allegro*, а

также метаморфозы начальных разделов, возникающих по отношению ко всему симфоническому циклу. Второй механизм создания особого интереса аудитории кроется в театрализованной диалогической природе тематизма. Если «сюрприз» в наибольшей степени реализуется во вступлениях, то принцип диалога характерен для тематизма всего цикла. В связи с этим вопрос диалогичности был раскрыт и на примере всей симфонии, и отдельно по отношению к вступительным разделам. Также в свете этой проблемы представилось необходимым рассмотреть некоторые симфонии Гайдна разных периодов творчества, поскольку диалог высвечен в них с различно.

В завершении главы отметим, что два обозначенных явления, столь характерных для Гайдна, всё же имеют свои различия, которые кроются, прежде всего, в аспекте их временной координаты. «Сюрприз» является феноменом в большей степени разовым, наиболее ярко проявленным точно, в одномоментности. Театрализованный же диалог – в большей степени процессуальное явление, поскольку одна реплика, как правило, порождает другую, вопрос – ответ. Однако общим для них становится качественный фактор, реализующийся в появлении контраста, оживления внимания, часто неожиданности, создания ситуации занимательности.

Заключение

Раскрытие центрального в работе вопроса о коммуникативной функции – направленности музыки на слушателя – выявило две ориентирующие восприятие установки. Одна из них реализуется, когда слушатель ощущает ясность музыкальной ткани, упорядоченность отдельных элементов и целого, что позволяет каждый раз свободно ориентироваться в звуковом материале. Такая установка базируется на неких общих закономерностях, лежащих в основе многих явлений, предназначенных для восприятия, например, в ораторской речи. Другая установка, обозначенная в работе, тяготеет к оживлению эмоций слушателей, к поддержанию их интереса, к постоянной осознанной «включённости» в живой процесс восприятия. В этом случае огромную роль играют все те приёмы, которые создают эффект неожиданности, в разной степени влияющие на эмоциональный тонус воспринимающих, а именно всякого рода музыкальные «сюрпризы» и театрализованные инструментальные диалоги. Несмотря на то, что рассмотренные установки во многом полярны, именно на их соотношении и взаимодействии строится своего рода «план» восприятия сочинения.

При рассмотрении механизмов индивидуального проявления обеих обозначённых установок в музыке Гайдна до сих пор не затрагивался вопрос об их соотнесённости, степени уравновешенности, балансе. В начальных разделах симфоний Гайдна этот баланс установок высвечивается весьма ярко.

Баланс как явление обладает определённым набором качеств, характеристик. Прежде всего, в ряде определений рассматриваемого понятия делается акцент на слове «соотношение». Действительно, сбалансированность возможна, когда ряд показателей вступают между собой в определённые отношения. Причём происходит это по принципу

раскачивания маятника, колебания от одного к другому. Заметим, что одно из значений слова «баланс» – колебательный механизм в часах (как известно, название «Часы» закрепилось за одной из симфоний Гайдна). Возможно, это значение связано с равномерным ходом и техникой размеренных пространственно-временных колебаний маятника заведённых часов, то есть разнонаправленных симметричных движений балансирования относительно центральной точки.

Во вступлениях симфоний Гайдна баланс возникает между определёнными приёмами, механизмами, приводящими в действие две рассмотренные выше установки. В этих разделах практически не бывает преобладания ясности над неожиданностью, порядка над непредсказуемостью: одно сменяет другое именно в том момент, когда может возникнуть ощущение либо привыкания, либо переизбытка непредсказуемости.

Существенным качеством баланса в целом является сопоставление или противопоставление различных сторон явления. В музыкальной ткани вступлений это реализуется с помощью приёма, играющего на данной стадии симфонии огромную роль – контраста составляющих элементов на различных уровнях. Однако с помощью одного лишь сопоставления, безусловно, не возникнет ощущение баланса. Его важнейшим показателем становится взаимная компенсация соотнесения этих процессов, равновесие, а также равноценность представляемых сторон, альтернатив²¹.

Вступления симфоний композитора являются одним из наиболее показательных разделов в плане постоянно колеблющегося сбалансированного присутствия двух, на первый взгляд взаимоисключающих слушательских установок. В этом кроется природа коммуникативной функции, направленности музыки на аудиторию,

²¹В переводе с французского языка слово «*balance*» буквально означает «весы», с латинского – «*bilanx*» – «имеющий две весовые чаши».

укладывающаяся в космологическую картину мира, основанную на гармоничности. Для Гайдна различные стороны жизни были необходимы в равной степени, они дополняли друг друга, сосуществовали. Баланс для Гайдна – это искусство сохранять равновесие, необходимое условие жизни. В связи с этим музыка композитора становится подобной некой универсальной системе, интеллектуально упорядоченному космосу. И различные стороны процесса восприятия, каждый раз актуализирующиеся при прослушивании музыки Гайдна, укладываются в гармоничное мироощущение композитора: размеренность и «сюрприз», структурированность и интрига, ясность и непредсказуемость, порядок и его нарушение – всё сосуществует «на равных»²². Таким образом, баланс упорядоченности и ненормативности становится своего рода отражением изначальной гармонии мироздания, воссоздаваемой Гайдном в направленности музыки на восприятие.

С точки зрения коммуникативного аспекта баланс во вступлениях симфоний Гайдна возникает между обозначенными установками, направляющими восприятие слушателей: повторим, что одна из них ориентирована на создание у воспринимающих ощущения порядка, ясности, соразмерности, другая же отвечает за возникновение интереса, оживление эмоций. Каждая из установок характеризуется определённым кругом приёмов, которые как раз и находятся в состоянии сопоставления. Так, ощущение порядка возникает благодаря определённому кругу элементов, постоянно присутствующих в музыкальной ткани вступлений, чёткой структурированности этих разделов (инвариантной моделью является трёхэтапная композиция), наличию точных и изменённых повторов в развитии тематизма, постепенному изменению фактуры,

²² Понятия «порядок» и его нарушение, «хаос» и его организация являются ведущими в науке синергетике. Одной из основных здесь предстаёт идея о взаимопроникновении, включенности одного в другого, самоорганизации, а также колебания в системах.

увеличению / уменьшению количества звучащих инструментов или их групп, балансу восходящего и нисходящего мелодического движения и т.д.

Другая установка, ориентированная на интерес, актуализируется в присутствии во вступлениях музыкальных «сюрпризов», тематических элементов, репрезентирующих разные начала (сигнальная формула, лирические, галантные, танцевальные образы), через смену звучания музыки и её остановки (фермата) или тишины (паузы), с помощью контрастов в сфере гармонии (резкое сопоставление тональностей, появление неожиданных гармоний), динамики (пара «громко» – «тихо»), ритма, фактуры, инструментовки, штрихов, а также благодаря контрастному сонатному *allegro*, следующему за вступлением и др.

Все рассмотренные в работе приёмы, разнообразно представленные в музыке композитора, взаимодополняют, проникают друг в друга, каждый раз создавая неповторимую музыкальную ткань сочинений. Таким образом, формируется *система средств и методов, обеспечивающих музыкальную коммуникацию в симфониях Гайдна*. Представим её наглядно в таблице.

<u>Система средств и методов музыкальной коммуникации</u>				
↓			↓	
кларитивная (проясняющая) установка			эвристическая установка	
↓	↓	↓	↓	↓
уровень тематизма (лексикон вступлений)	уровень развития тематизма	уровень построения целого (структурированно сть вступлений)	Музыкальный «сюрприз»	Театрализа ция тематизма
• сигнальные формулы;	• повтор тематическ	<i>Инвариант</i> - трехэтапное	• в области средств	<i>Диалог:</i> • динамично

<ul style="list-style-type: none"> • пунктиры и тираты; • тремоло или пульсация мелкими длительностями; • наличие ряда тематически-смысловых элементов; • паузы; • движение по звукам аккордов; • трели и украшения. 	<p>ого материала (точный или вариантный; контактный или дистантный);</p> <p>;</p> <ul style="list-style-type: none"> • секвенции; • длительное пребывание в одной динамике; • постепенное изменение фактуры (количества инструментов). 	<p>вступление</p> <p><i>Другие варианты:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • сжатое во времени трехэтапное вступление; • трёхэтапное вступление с подменой функций этапов; • двухэтапное вступление; • вступление – один этап. 	<p>музыкально и выразительности (гармонии, динамике и т.д.);</p> <ul style="list-style-type: none"> • в соотношении с другими разделами и частями симфонии («сюрпризы» на границе вступления и сонатного allegro; функциональные подмены в отношении вступления и других частей цикла). 	<p>сть обмена музыкальными «репликами»;</p> <ul style="list-style-type: none"> • контраст как ведущий принцип; • звук и тишина; • вопросо-ответная структура; • диалог спор или согласие.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Несмотря на протяжённый путь симфонического творчества композитора, на некоторые изменения в стиле, музыкальном языке, в понимании и применении форм, ощущение необходимости порядка, с одной стороны, и его нарушения, – с другой, – оставалось всегда. Но в различных частях симфонического цикла баланс этих установок

проявлялся по-разному. Сонатное *allegro* всякий раз изобилует различного рода «композиционными ловушками» (термин В.П. Бобровского), то есть несовпадением функции определённого места формы и её музыкального решения. Здесь на структурном уровне проявлялась идея одновременного присутствия строгих композиционных правил и их опровержения.

В медленных частях цикла превалирует лирический, пасторально-идиллический или галантный образный, эмоциональный строй. В большинстве случаев он не осложнён дополнительными образными планами; благодаря отсутствию слишком резких смен динамики, фактуры, ритма, тональности, гайдновские *Adagio* погружает слушателя в атмосферу покоя и умиротворения. На этом этапе в коммуникативном процессе происходит явный переход в сторону преобладания установки, направленной на возникновение ровных ощущений, малой градации, отсутствием полярности эмоциональных состояний.

Следующий этап – менуэт – возвращает слушателя в состояние заинтересованности, удивления, благодаря новым открытиям, неожиданным поворотам, ассоциации с танцевальными движениями. В финале вновь проявляются, подобно вступлению, и упорядоченность, и многочисленные «сюрпризы». Причём на последнем этапе всей большой симфонической формы баланс этих начал обретает иную окраску: вступления представляют его в свете недосказанности, некой «детективности», в финале же обе установки действуют более открыто, подчёркнуто, возможно, даже утрированно. Причина видится в том, что финалы гайдновских симфоний решены в тоне утверждения, а вступления – предварения, предощущения интриги как соотнесения, балансирования двух космических сил: стабилизирующей и нарушающей (или провокационной).

Вступительные разделы гайдновских симфоний столь разнообразны, задействованные в них средства нацеленности на восприятие столь

множественны и так затейливо переплетены друг с другом, что порождают парадоксальную ситуацию совмещения знакомого и неизвестного, ясного и спонтанного. Связано это с рассмотренным в работе сосуществованием соразмерности, гармоничности – и неожиданности, «сюрпризов», комбинаторики, игровой логики и т.д. При этом разные грани вступлений находятся в постоянном взаимодействии, соотнесённости.

В целом *действие коммуникативных установок во вступлениях сочинений композитора позволило выделить две тенденции*. Критерием для их обозначения стали задачи, выполняемые вступлениями и их общая роль в произведении. *Первая и основополагающая по количеству решений тенденция – это трактовка вступления сугубо как подготовительного этапа цикла*, выполняющего свои основные задачи преимущественно именно в ракурсе восприятия. В реализации этой тенденции проявлена особая коммуникативная значимость начального этапа. В этом случае обе коммуникативные установки (кларитивная и эвристическая) всячески содействуют достижению поставленной цели – яркому предвестию музыкального события. Таким качеством обладает большинство начальных разделов произведений Гайдна (симфоний, квартетов).

Вторая тенденция, открытая Гайдном, – понимание вступления как важнейшего звена в концепции произведения и в драматургическом процессе его развёртывания. Такой взгляд на вступительный раздел встречается у Гайдна трижды. Первый пример – интродукция оратории «Семь слов Спасителя на кресте»²³. Безусловно, названное вступление является важным звеном в смысловом ряду всего сочинения и представляет собой инструментальный «эпиграф», настраивающий на общий эмоциональный тон оратории. Несмотря на торжественный, величественный характер, музыка интродукции наполнена скорбными

²³ Известно, в творчестве Гайдна оратория «Семь слов Спасителя на кресте» также существует в виде квартета (ор. 51, № 1) и в фортепианной версии. В названных сочинениях также присутствует материал интродукции.

настроениями, предвещающими основное содержание и характер частей. Музыкальная ткань вступления пронизана интонациями ламенто, уменьшенными гармониями, хроматическими мелодическими ходами, прерывистостью «речи», яркими динамическими и тональными контрастами. При этом интродукция весьма ясна по форме, содержащей три части, последняя из которых носит репризный характер. В целом, хотя во вступлении оратории и не содержится основным тем, появляющихся впоследствии, оно воспринимается как необходимый, важный элемент драматургического плана сочинения.

Ещё один пример – развёрнутая интродукция, открывающая ораторию «Сотворение мира». В этом особенном сочинении композитора начало ознаменовано чуть ли не самым знаковым действием – рождением гармоничного мира из хаоса. Музыка вступления настолько не вписывалась в традиции классического стиля, что в своё время отрицательно была оценена современниками. Тематизм интродукции оказался новым, смотрящим далеко вперед – в романтическую эпоху. По справедливому замечанию Ю. Кремлёва, сравнить эту музыку возможно с форшпилями Вагнера. Исследователь отмечает, что «при том сходство не только в форме, но даже и в складе музыкального мышления: Гайдн выступает тут смелым пионером «бесконечных» мелодии и гармонии, основанных на разомкнутости ритмических периодов и хроматической сцепленности отдельных звеньев» [95, 232]. В целом же отметим, что начальный раздел оратории, безусловно, является одним из ключевых в общей концепции сочинения. По характеру музыкальной ткани, методам развития, гармоническим особенностям вступление оратории открывает путь, идущий к жанру программной симфонической поэмы, ставшим одним из знаковых в эстетике музыкального романтизма.

Третий пример особой роли вступительного тематизма связан с симфоническими опусами Гайдна. Известно, что в целом музыкальная

ткань вступлений симфоний композитора обычно достаточно редко оказывалась родственной тематизму последующих частей. То же можно сказать и о появлении материала вступлений в последующем развитии. Однако Гайдн всё же приходит к такому решению в конце своего творческого пути. Примером особой роли вступительного тематизма в общем замысле сочинения является поздняя 103 симфония композитора. Материал вступления становится в ней в высшей степени значимой смысловой доминантой. Будучи заявленным в самом начале, он возвращается под конец I части, в репризе, нарушая быстрое движение жизнерадостной заключительной партии. Возникнув в репризе после переломного момента, появившегося в развитии, начальное проведение вступления становится неким регулятором, «словом от автора», сдерживающем на миг «праздник». В этой одной из самых последних симфоний Гайдна вступительный раздел в целом трактован как важный этап драматургии сочинения, по масштабам и значимости несколько не уступающий сонатному *allegro*.

Насколько востребованной оказалась тенденция к активной включенности тематизма вступлений в драматургическом процессе в дальнейшей истории музыки? Постановка этого вопроса представляется обоснованной, поскольку функция вступления как важнейшего участника драматургических событий и фактора, задействованного в структурной организации художественного пространства, – это ярко проявленное художественное открытие Гайдна.

В симфоническом творчестве Моцарта «прочитываются» тенденции трактовки вступлений в русле гайдновского письма, как и обратный процесс, поскольку «Лондонские» симфонии были написаны уже после окончания жизненного пути Моцарта. Совпадающие черты можно обнаружить, например, при соотнесении вступлений из моцартовской симфонии № 39 и последней симфонии Гайдна. В обоих опусах

присутствуют знаки обращения к вниманию аудитории, трёхэтапность, чередование кратких построений, решённых в разных образных планах и т.д. В целом в симфониях Моцарта вступления встречаются не часто. Однако историческая роль его произведений в процессе вхождения оркестровых вступлений в драматургическое развёртывание огромна. Речь идёт об открытиях, явленных в оперных увертюрах Моцарта, что наглядно сказалось в их вступительных разделах. Открывающие увертюру к «Волшебной флейте» три аккорда – это вступление-эпиграф, концентрация мысли, утверждаемой в музыкальном тематизме, в том числе посредством возвращений. Вступительный раздел увертюры к «Дон Жуану» пролонгированный в художественное пространство оперы, раздвигает сферу действия начального медленного раздела до масштабов всего сочинения. И принцип вступления-эпиграфа, и охват тематизмом вступления всего сочинения в целом, – широчайше востребованы в истории развития симфонии, хотя этот процесс исходил от воздействия другого жанра.

В симфоническом творчестве Бетховена также неоднократно появлялись вступительные разделы, которые, благодаря новым подходам и смыслам, также открыли определенные горизонты в этой области. Так, 3-я, а особенно 5-я симфонии композитора начинаются краткими, но весьма значимыми вступлениями, выполняющими роль эпиграфов, являющихся своего рода «точкой отсчёта», тематическим ядром. У Бетховена появился и тип вступления, в котором происходит постепенное становление темы (речь о 9-й симфонии). В целом можно заметить, что в творчестве Бетховена начальный раздел (как и кода), будучи ранее периферийным, не столь значительным, становится важнейшим действенным и смысловым звеном сочинений.

Последующие поколения композиторов трактовали вступления в разных модусах, однако в целом просматривалась тенденция усиления его

драматургической роли в цикле, заложенная еще Гайдном. Так, например, Франц Шуберт, наделяя каждую свою симфонию вступительным разделом, в определённом смысле был еще близок Гайдну, что проявлялось в ряде их черт. Шубертовские начальные разделы также чётко отграничены от сонатного *allegro*, традиционно оканчиваются на гармонии доминанты, часто открываются сигнальной формулой, содержат показ нескольких контрастных образов. Но уже многое отличает вступления шубертовских симфоний от гайдновских, что сказалось, прежде всего, в проявлении конфликта, большой степени напряжённости уже в самом начале симфонии. В связи с этим, несомненно, в развитии в начальных эпизодах увеличилась роль полифоничности, текучести, «божественных длиннот». Изменения семантических модусов концепции симфонической ветви творчества, особо обострённо проявленные в «Неоконченной» симфонии, не могли не инициировать ситуацию разлада, немыслимую в гармоничном мироздании, отражённом в гайдновских симфониях. Но всё-таки не подлежит сомнению, что в 103 симфонии уже отражены предчувствия роли вступления как значительнейшего этапа концепции, и даже более того – выявлены драматургические и композиционные методы реализации этой тенденции.

В трактовке симфонического вступления Шуберт, вслед за Гайдном, заложил те особенности, которые впоследствии активно развивались. Идея особого драматизма, конфликтности, заложенной уже во вступительном тематизме, будет одной из ведущих характеристик симфонических опусов Р. Шумана (1 симфония), А. Дворжака (9 симфония), И. Брамса (1 симфония), С.И. Танеева (2 симфония), и, особенно, П.И. Чайковского (4, 5 симфонии). При этом не исчезла и фиксация во вступлении призыва к вниманию. Так, например, происходит в 5 симфонии Г. Малера: начальные патетические возгласы труб призваны объединить слушателей, настроить их на дальнейшее действие. Но, несмотря на общность задачи, выдвинутой

здесь Малером и характерной для Гайдна, вступление 5 симфонии несёт в себе не положительный заряд, как это было у классика, а скорбный и мрачный колорит, поскольку готовит погребальное шествие.

Напряжённый тонус, тревожная сосредоточенность, отныне характерные для вступлений, ведут к постоянному усилению единства, монотематической общности всех элементов (Р. Шуман Симфонии №№ 2, 4), к увеличению в симфонических вступлениях роли полифоничности, текучести (Ф. Мендельсон Симфония № 5 «Реформационная», А. Брукнер Симфония № 5, Г. Малер Симфония № 1). Активизация развития, характерная для завершений вступлений, связанная с постепенной динамизацией темпов и степени звучности и продиктованная композиторским замыслом, отныне делает начальные разделы открытыми, свободно «вливающимися» в сонатное *allegro* – без цезур и границ. Теперь между вступлением и основным разделом первой части нет пауз, фермат, зависшего загадочного вопроса: вместо них – внедрение начального, раньше весьма подчинённого этапа в лоно основной драматургической коллизии (Р. Шуман, А. Дворжак, Г. Малер, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, А.С. Глазунов). В связи с этим вырастают и масштабы вступлений – как в «Шотландской симфонии» Ф. Мендельсона, «Антаре» Н.А. Римского-Корсакова, 2-й симфонии П.И. Чайковского.

Однако сохранилась и трактовка начальных разделов – скорее как исходных импульсов, «точек отсчёта», нежели развёрнутых картин. Такая трактовка, например, характерна для всех симфоний К. Сен-Санса.

Основной же тенденцией в подходе к вступительному разделу симфонии стала его полная включённость в общий замысел сочинения. И здесь наметились две ведущие линии. *Во-первых, вступительные разделы стали готовить основной образный строй сочинения.* В них зачастую содержался основной эмоциональный посыл, охватывающий весь опус, уже здесь происходило зарождение ведущей идеи. Это особенно

характерно для программных симфоний. Так, например, начальный раздел симфонии № 2 «Хвалебная песнь» Ф. Мендельсона представляет собой величественный, торжественный зачин, настраивающий на гимничность замысла. Вступление симфонии № 1 «Колокола Злоницы» А. Дворжака невелико по масштабу, но с первых же звуков настраивает на праздничную атмосферу, благодаря интонационной близости тематизма колокольному звону. Знаковыми примерами здесь являются симфонии Г. Берлиоза, Ф. Листа и А. Скрябина. Так, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза открывается медленно разворачивающимся вступлением, рисующим смятение чувств героя, его душевное беспокойство. Неразрешимые сомнения героя Фауста передаёт и основная тема начального раздела «Фауст-симфонии» Ф. Листа. На общую образную атмосферу указывает начало 1-й части («Иферно») «Данте-симфонии», где основная тема словно интонирует надпись на воротах ада. Важнейшим звеном вступления становится в симфониях А. Скрябина. В каждом из них содержатся ведущие лейтмотивы, постоянно появляющиеся впоследствии и раскрывающие основные замыслы: в симфонии № 3 («Божественная поэма») – тема самоутверждения; в симфонии № 4 – тема томления и тема воли; в симфонии № 5 («Прометей») – тема Прометея, тема воли, лейтгармония Прометея.

Во-вторых, значительным стали интонационные связи вступления и всей симфонии. История этого жанра знает множество примеров тематического родства темы начального раздела и других частей²⁴.

²⁴Подтверждением тому могут служить такие примеры, как: **Мендельсон Симфония № 5 «Революционная»** – тема вступления преломляется в главной и побочной партии 1 части; **Шуман Симфония № 1 «Весенняя»** – главная партия 1 части строится на теме вступления; **Симфония № 2** – мотивы вступления звучат во 2 и 4 частях; **Симфония № 4** – во вступлении постепенно вырисовывается тема главной партии 1 части, она же в основе побочной партии, Трио 3 части родственно вступлению; **Брамс Симфония № 1** – в сонатном аллегро 1 части и в финале слышны интонации вступления; **Берлиоз «Фантастическая симфония»** – в сонатном аллегро 1 части участвует тема вступления; **Лист «Данте-симфония»** – в 1 части периодически возникает тематизм вступления; **Брукнер Симфония № 5** – во вступлении происходит подготовка главной партии 1 части, тема вступления звучит в начале финала; **Сен-Санс Симфония № 1** – главная партия строится на материале вступления; **Бородин Симфония № 1** – вступление и главная партия 1 части построены на одном музыкальном материале;

Кульминацией значимости вступления стало то, что оно настолько утвердилось как один из основных разделов цикла, что стало содержать едва ли не самый важный, знаковый тематизм, появляющийся впоследствии в узловых моментах сочинения. Ярчайшие примеры этого – опусы Ф. Листа, П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова. В «Фауст-симфонии» Ф. Листа все темы первой части, а затем и других частей (за исключением темы Гретхен) строятся на мотивах вступления. Причём темы, вырастающие из одного зерна, ярко противостоят друг другу по воплощаемым образам. Симфонии № 4 и № 5 П.И. Чайковского – это образцы невероятной роли вступительного тематизма. В обоих случаях вступление содержит тему рока, фатума, судьбы – лейттему сочинений, возрождающуюся в ключевых моментах развития²⁵. И если 5 симфония открывается траурным маршем, в котором (как писал сам Чайковский), произошло полнейшее преклонение перед судьбой, то 4 симфония начинается со слома, после чего каждый этап развития отражает мучительные стремления обрести, склеить разрушенное.

Подобное ведущее значение вступление обретает и в симфоническом творчестве С.В. Рахманинова. В симфонии № 2 тема вступления лежит в основе всей симфонии: с ней интонационно связана тема главной партии, мотивы вступления появляются в разработке и коде 1-й части, в коде 2-й части, в 3-й и 4-й частях. Начальный раздел симфонии № 3 представляет собой эпиграф всего сочинения. Здесь, также как и у Чайковского, содержится тема, которая впоследствии окажется символом неизбежности,

Чайковский Симфония № 2 – мотивы вступления появляются в разработке, завершении экспозиции и репризы 1 части; **Симфония № 3** – интонационная (ритмическая) близость вступления и темы главной партии, появление мотивов вступления в среднем разделе (марш) 4 части; **Симфония № 6 «Патетическая»** – интонационная близость вступления и главной партии 1 части; **Глазунов Симфонии №№ 2, 5** – интонационная близость вступления и главной партии 1 части; **Симфония № 4** – тема вступления в основе побочной партии 1 части; **Симфония № 6** – интонации вступления содержатся в главной и побочной партиях 1 части.

²⁵**Чайковский Симфония № 4:** тема главной партии зарождается во вступлении, тема рока из вступления появляется в начале и кульминации разработки, в репризе и коде 1 части, в финале. **Симфония № 5:** тема рока вступления появляется в каждой части симфонии: в 1 части, в кульминации 2 части, в конце 3 части, в победном звучании в 4 части.

рока, пронизывающим все части цикла. Кульминацией становится финал, где не только всплывают интонации вступления, но и появляется знаковая для Рахманинова тема *Dies Irae*.

Таким образом, вступительный раздел в симфонических циклах композиторов последующих эпох становится полноценным, зачастую необходимыми звеном в драматургии сочинения, несущим важнейшие смыслы. Однако эта тенденция ни сколько не противоречит, а скорее дополняет коммуникативную функцию вступления. В этой ситуации заслуга Гайдна видится в том, что в его симфониях вступления, наряду с выполнением коммуникативных задач, уже начинают обретать особую значимость, выполнять многие драматургические, тематические, композиционные функции. В них, как уже отмечалось, наметились черты, перспективные для истории жанра. Вступительный раздел часто появляется у Гайдна, начинает обретать своё «лицо», наполняться характерными особенностями, выполнять определённые значения, «обрастать» инвариантными чертами. И, несмотря на то, что Гайдн лишь в редких случаях постулирует идею вступления как драматургически активной зоны всей формы, композитор задаёт «отправную точку» для понимания особой роли начального раздела.

Однако, при всех связях с последующими этапами развития вступления, присутствуют и некие отличительные черты, характерные именно для гайдновских начальных разделов. Главная из них, заложенная в музыке композитора в целом, – это идея открытости миру, его приятия, направленности к слушателю. Важно то, что само местоположение вступлений содержит благодатный потенциал для такой трактовки, ведь они представляют собой своего рода «открытия» к последующим «открытиям», раскрывающимся в музыкальной ткани других разделов.

Ещё одна характерная особенность вступлений Гайдна видится в самом качестве двух рассмотренных в работе центральных тенденций,

обусловленных направленностью музыки на восприятие. Упорядоченность, облегчающая восприятие, и при этом непредсказуемость сюрпризов, делающая занимательным его процесс, органичны в музыке Гайдна. Явно приятие и того, и другого как факторов бытия. Ни одна из этих тенденций не претендует на всеохватность, в отличие, например, от образов фатума во вступлениях симфонических опусов романтиков. Эти два полюса в музыке Гайдна равноценны, равнозначны, связаны с идеей гармонии мира.

Вопрос реализации коммуникативной функции, направленности музыки вступлений на восприятие, безусловно, не исчерпывается особенностями, обозначенными и раскрытыми нами в работе. В отношении музыки Гайдна можно говорить и о других важных для восприятия процессах – например, факторов, скрытых в понимании композитором формы, драматургии и т.д. На данном этапе основной целью было обозначить и охарактеризовать наиболее яркие, показательные с точки зрения коммуникативной ситуации варианты преломления двух установок восприятия в музыкальной ткани симфоний Гайдна.

Библиография

1. Адорно Т.Л. Избранное: социология музыки. – М., СПб: Университетская книга, 1999. – 445 с.
2. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
3. Александрова Л.В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1995. – 372 с.
4. Альшванг А.А. Гайдн // Альшванг А.А. Избранные статьи. – М., 1959. – С. 29-53.
5. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности: Введение и часть первая. – М.: Музыка, 1996. – 192 с.
6. Арановский М.Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 252-272.
7. Арановский М.Г. Симфонические искания. – Л., 1979. – 287 с.
8. Арановский, М.Г. Синтаксическая структура мелодии [Текст]: исследование / М.Г. Арановский. – М.: Музыка, 1991. – 320 с.
9. Аристотель Поэтика. Риторика / вступ. ст. С.Ю. Трухачева. – СПб.: Азбука, 2000. – 347 с.
10. Арсеньев, И.К. Эстетические закономерности и психологические механизмы художественного восприятия [Текст]: дисс. ... канд. философ. наук: 09.00.04 / Арсеньев Иван Константинович. – М., 2011. – 149 с.
11. Асафьев Б.В. Гайдн // Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981. – С. 8-11.
12. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Издание 2-ое. – Ленинград: Музыка, 1971. – 376 с.

13. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. – М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1947. – 164 с.
14. Асафьев Б.В. Речевая интонация. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 136 с.
15. Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. – М.: Искусство, 1963. – 311 с.
16. Асфандьярова А.И. Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сонат Й. Гайдна // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 100-115.
17. Асфандьярова, А.И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна [Текст]: дис. ... кандид. искусствоведения: 17.00.02 / Асфандьярова Амина Ибрагимовна. – Уфа, 2003. – 252 с.
18. Асфандьярова, А.И. Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна [Текст]: методическая разработка / А.И. Асфандьярова. – Уфа: РИО УГИИ, 2001. – 24 с.
19. Басин Е.Я. Искусство и коммуникация. – М.: МОНФ, 1999. – 240 с.
20. Батерворт Н. Гайдн. – Челябинск: Урал LTD, 1999. – 160 с.
21. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 2: Проблемы творчества Достоевского, 1929; Статьи о Толстом, 1929; Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922-1927. – М.: Русские словари, 2000. – 799 с.
22. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – М.: Русские словари, 1996. – 736 с.
23. Безрядина Е.В. XVIII век: эпоха великого изменения стиля // Искусство и образование. – 2007. – № 3. – С. 31-40.
24. Безрядина Е.В. Барокко и классицизм, Аристотель и Галилей... // Музыкальная академия. – 2008. – № 2. – С. 125-129.
25. Безрядина Е.В. О клавирной музыке Германии и Австрии накануне формирования классического стиля // Актуальные проблемы культуры,

- искусства и художественного образования. Вып. 9. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. И М. Ростроповичей, 2011. – С. 197-204.
26. Безрядина Е.В. О классицизме // Проблемы художественной культуры в мировоззрении современной молодёжи: преемственность и новаторство: сб. научных статей по материалам V Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов, г. Саратов, апрель 2006. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2006. – С. 24–29.
27. Безрядина Е.В. О различиях в мотивном строении музыки Барокко и Классицизма // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ. Вып. 10. – Оренбург: ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2011. – С. 51-53.
28. Безрядина, Е.В. Формирование классического стиля в клавирной музыке XVIII века [Текст]: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Безрядина Елена Вячеславовна. – Оренбург, 2009. – 204 с.
29. Беляева-Экземплярская С.Н. Заметки о психологии восприятия времени в музыке // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 303-329.
30. Белянская, Н.В. Система контрастов в сонатной форме Гайдна [Текст]: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Белянская Нина Вадимовна. – М., 1994. – 189 с.
31. Библер В.С. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант. – М., 1997. – 46 с.
32. Блинова С.В. Об особенностях финалов симфоний венских «малых мастеров» предклассического периода // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы III Всероссийской научно-практической конференции 26-29 апреля 2004 г. – Уфа: РИЦ УГАИ им. З. Исмагилова, 2005. – С. 475-486.
33. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. – М.: Музыка, 1970. – 228 с.

- 34.Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Вып. 1. – М.: Музыка, 1989. – 268 с.
- 35.Бобровский В.П. Темо- и формообразование в творчестве Гайдна позднего периода // Бобровский В.П. Статьи. Исследования. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 59-94.
36. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
37. Бонфельд М.Ш. Пародия в музыке венских классиков // Советская музыка. – 1977. - № 5. – С. 99-102.
- 38.Борев, Ю.Б. Эстетика [Текст]: учебник / Ю.Б. Борев. – Ростов на/Д: «Феникс», 2004. – 704 с.
- 39.Бородин, Б.Б. Комическое в музыке [Текст]: монография / Б.Б. Бородин. – Екатеринбург, 2002. – 234 с.
- 40.Бородин Б.Б. О клавирном творчестве Гайдна // Фортепиано. – 2004. – № 3-4. – С. 52-59.
- 41.Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Ин-т психологии РАН, 1997. – 352 с.
- 42.Брион М. Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта. – М., 2009. – 359 с.
- 43.Бучило Н.Ф. Восприятие искусства. – М., 1990. – 176 с.
- 44.Быкасова Л.Н. Психологические вопросы художественного восприятия // Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов ТГПИ / Таганрог. гос. пед. ин - т. – Таганрог, 2000. – С. 88-93.
- 45.Вартанова Е.И. Историко-типологические аспекты музыкальной игровой логики. – Саратов, 1990. – 38 с.
- 46.Вартанова Е.И. Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта. – Саратов: Издательство Саратовской консерватории, 2003. – 24 с.
- 47.Васильева Н.В. Модели игровых хронотопов в музыке // Обсерватория культуры: журнал-обозрение. – 2009. – № 4. – С. 101-103.

- 48.Васильева Н.В. Пространственно-временные модели в музыке. – Саратов, ИТЦ «Лидер», 2009. – 512 с.
- 49.Визель З. Становление мажоро-минора в квартетах Й. Гайдна // Проблемы лада и гармонии. Вып. 55. – М., 1981. – С. 95-110.
- 50.Воеводина Л.П. Теория музыкальной коммуникации (в теоретическом наследии В.В. Медушевского) [Электронный ресурс] / Воеводина Л.П. // Режим доступа:
http://www.nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Phd/2010_12_1/17_voev.pdf
- 51.Волков, А.А. Основы риторики [Текст]: учебное пособие для вузов / А.А. Волков. – М.: Академический проект, 2003. – 304 с.
- 52.Восприятие музыки: сб. статей / ред.-сост. В.Н. Максимов. – М.: Музыка, 1980. – 256 с.
- 53.Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
- 54.Гайдн в высказываниях российских музыкантов и деятелей культуры (фрагменты антологии «Мысли о Гайдне», составитель А.М. Меркулов) // Музыкант-классик. – 2009. – № 11-12. – С. 10-20.
- 55.Гарипова Н.М. К вопросу об эмоциональных компонентах в структуре содержания и восприятия музыки // Музыкальная психология и психотерапия. – 2007. – № 3. – С. 24-41.
- 56.Гервер Л.Л. О превращениях канонических секвенций у Й. Гайдна и В.А. Моцарта // История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В.В. Протопопова: Материалы международной научной конференции. – М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2011. – С. 93-103.
- 57.Гинзбург Л. Новое в гайдниане // Советская музыка. – 1963. – № 12. – С. 28-29.
- 58.Глядешкина З.И. Гармония в музыке венских классиков. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – 83 с.

- 59.Грайс Г.П. Логика и речевое общение [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://kant.narod.ru/grice.htm>
- 60.Грицак Е.Н. Вена. – М.: Вече, 2007. – 224 с.
- 61.Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке. – М.: Музыка, 2009. – 256 с.
- 62.Гумерова, О.А. Австро-немецкая симфония и соната в свете «Бури и натиска» [Текст]: монография / О.А. Гумерова. – Германия, 2011. – 162 с.
- 63.Два века с Гайдном без Гайдна: Известные музыканты и деятели культуры о Гайдне / авт. вступ. ст. и публ. Александр Меркулов // Музыкальная академия. – 2010. – № 1. – С. 75-84.
- 64.Демин Г.С. Рациональное и иррациональное в художественном мышлении // Вестник Тюменского государственного университета. – 2009. – № 5. – С. 234-239.
- 65.Денисов А.В. Гармония классического стиля. – СПб: Композитор, 2004. – 200 с.
- 66.Дис А.К. История жизни Йозефа Гайдна. – М.: Классика-XXI, 2000. – 185 с.
- 67.Дис А.К. Йозеф Гайдн глазами современника (фрагменты книги А.К. Диса «Биографические сведения о Йозефе Гайдне») // Инструментальная музыка классицизма. – М., 1998. – С. 141-153.
- 68.Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М.: Классика-XXI, 2003. – 256 с.
- 69.Дьячкова Л.С. Гармония в западноевропейской музыке (IX-начало XX века). – М.: Российская Академия музыки имени Гнесиных, 2009. – 232 с.
- 70.Захарова О.И. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII века // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 3. – М.: Советский композитор, 1975. – С. 345-378.
- 71.Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка 17–первой половины 18 века: Принципы, приемы. – М., Музыка, 1983. – 77 с.

- 72.Золотов Ю.К. Классицизм: К определению понятия // Вопросы искусствознания. – 1997. – № 2. – С. 529-537.
- 73.Золтаи Д. Этос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. – М.: Прогресс, 1977. – 371 с.
- 74.Инструментальная музыка классицизма: Вопросы теории и исполнительства: Научные труды Московской гос. Консерватории: Сборник / сост. В.В. Березин. – М., 1998. – 154 с.
- 75.История Европы. Т.4. Европа Нового времени (XVII – XVIII века). – М.: Наука, 1994. – 509 с.
- 76.Кадцын Л.М. Музыкальный язык и композиция произведений XVII-XVIII веков. – Екатеринбург, 2011. – 348 с.
- 77.Казанцева Л.П. Анализ музыкального содержания – Астрахань: АГК, 2002. – 128 с.
78. Казанцева Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры. – Астрахань, 2009. – 36 с.
- 79.Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. – Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2009. – 368 с.
- 80.Как исполнять Гайдна / составление, вступительная статья А. М. Меркулов. – М.: Издательский дом "Классика-XXI", 2009.– 204 с.
- 81.Камышникова, С.В. Невербально-синестетический аспект музыкального восприятия: на материале инструментальной музыки барокко [Текст]: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Камышникова Светлана Валентиновна. – Новосибирск, 2007. – 192 с.
- 82.Каюа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. – М.: «ОГИ», 2007. – 304 с.
- 83.Кёнигсбергер Г. Европа раннего Нового времени, 1500-1789. – М.: Издательство «Весь мир», 2006. – 320 с.
- 84.Кечхуашвили Г.Н. К проблеме психологии восприятия музыки // Вопросы музыкознания. Т. III. – М.: Музгиз, 1960. – С. 302-323.

- 85.Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX века. Ч.II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – М.: Издательский дом «Композитор», 2007. – 224 с.
- 86.Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX века. Ч.III. Поэтика и стилистика. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. – 376 с.
- 87.Кириллина Л.В. Метаморфозы менуэта // Музыкальная академия. – № 1. – 1998. – С. 133-136.
- 88.Кирнарская Д.К. Классическая музыка для всех: Западноевропейская музыка от григорианского пения до Моцарта. – М.: Слово, 1997. – 272 с.
- 89.Книжникова-Семенова Е. Механизмы передачи смысла и роль интонации в вербальном и музыкальном языке // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: Сборник статей по материалам Второй Международной научной конференции 13-14 ноября 2008 года. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. – С. 52-60.
- 90.Конен В.Д. Очерки по истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1997. – 640 с.
- 91.Конен В.Д. Театр и симфонии: Роль оперы в формировании классической симфонии – М.: Музыка, 1975. – 376 с.
- 92.Конен В.Д. Этюды о зарубежной музыке. – М.: Музыка, 1975. – 479 с.
- 93.Коробова А.Г. Комическое как модальность художественного текста и её проявления в музыке // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 2. – С. 135-142.
- 94.Костюк А.Г. Культура музыкального восприятия // Художественное восприятие. – Л., 1971. – С. 343-376.
- 95.Кремлев Ю.Н. Йозеф Гайдн: Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1972. – 318 с.
- 96.Кривцун, О.А. Эстетика [Текст]: учебник / О.А. Кривцун. – М.: Аспект-Пресс, 2000. – 434 с.

97. Крупник Е.П. Психологическое воздействие искусства. – М.: Издательство «Институт психологии РАН», 1999. – 240 с.
98. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. – СПб: Издательство «Лань», 2006. – 432 с.
99. Кулаковский Л.В. О восприятии музыки // Советская музыка. – 1956. – № 6. – С. 53-55.
100. Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977. – 328 с.
101. Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. – М.: Наука, 1990. – 240 с.
102. Лобова Л.Г. Информационные аспекты восприятия музыки // Музыкальное искусство в контексте современной культуры: совершенствование концепции образования молодых музыкантов (в средних специальных учебных заведениях): сборник статей. – Воронеж: ВМК им. Ростроповичей, 2008. – С. 171-192.
103. Луцкер П.В. Классицизм // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 3. – С. 20-22; № 4. – С. 20-21
104. Мазель Л.А. Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972. – 616 с.
105. Маркус С.А. История музыкальной эстетики. Т. 1. (с середины XVIII до начала XIX века). – М.: Музгиз, 1959. – 316 с.
106. Матвеева Е.Ю. Гайдн и музыкальный театр князей Эстергази // Старинная музыка. – 2000. – № 1. – С. 18-21.
107. Матвеева Е.Ю. Жанровая специфика опер Гайдна // Слово и музыка: Памяти А. В. Михайлова: Материалы науч. конференции. – М., 2002. – С. 156-170.
108. Матвеева Е.Ю. Итальянские оперы Гайдна // Музыкальная академия. – 2000. – № 4. – С. 73-80.

109. Матвеева Е.Ю. Музыкальный театр Й. Гайдна [Текст]: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Матвеева Елена Юрьевна. – М., 2000. – 260 с.
110. Матвеева Е.Ю. Нечаянный наследник. Й. Гайдн и Филипп Стенхоп // Музыкальная жизнь. – 1995. – № 4. – С. 23-24.
111. Матвеева Е.Ю. Театральная музыка Й. Гайдна: каталог и комментарии // Исследование о русской и зарубежной музыкальной культуре: статьи, заметки, аналитические этюды. – Тамбов, 2004. – С. 3-17.
112. Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. – М., 1980. – С. 178-194.
113. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. – М.: «Композитор», 1993. – 262 с.
114. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
115. Медушевский В.В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. – М., 1980. – С. 143-155.
116. Мир Просвещения [Текст]: ист. словарь / Ред.: Ферроне В., Рош Д.; Пер. с ит. Плавинская Н.Ю. – М.: Памятники ист. мысли, 2003. – 668 с.
117. Михайлов М.К. О тематическом объединении сонатно-симфонического цикла // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 121-145.
118. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков / вступ. ст. В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
119. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
120. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
121. Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 91-111.
122. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.

123. Назайкинский Е.В. Психология музыкальная // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – С. 480-482
124. Назайкинский Е.В. Стилъ и жанр в музыке. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
125. Неклюдов Ю.Ф. Вопросы стилия поздних симфоний Моцарта и Гайдна // Вопросы преподавания музыкально-исторических дисциплин. Вып. 81. – М., 1985. – С. 138-157.
126. Новак Л. Йозеф Гайдн: Жизнь, творчество, историческое значение. – М., Музыка, 1973. – 446 с.
127. Новейший философский словарь / сост. А.А. Грицанов. — М.: Изд. В.М. Скакун, 1998. – 896 с.
128. Об ораторском искусстве. Сборник. Автор-составитель А.В. Толмачёв. – М., Политиздат, 1973. – 367 с.
129. Овсянкина Г.П. Музыкальная психология. – СПб.: Союз художников, 2007. – 240 с.
130. Олейник М.А. Проблемы музыкальной коммуникации в современной культуре // Философия и общество. – № 1. – январь-март 2009. – С. 167-173.
131. Орлов Г.А. Древо музыки. – СПб., 1992. – 253 с.
132. Орлов Г.А. Психологические механизмы музыкального восприятия. // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. – Л., 1963. – С. 181-215.
133. Осокин Ю.В. Три «лика» новоевропейской ментальности в искусстве Нового времени (барокко, просвещение и классицизм, романтизм) // Осокин Ю.В. Введение в теорию системных исследований искусства / РАН, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. – М.: Алетея, 2003. – С. 301-336.
134. Петров В.О. Музыкальный жанр как социально-коммуникативный феномен // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация. – Рн/Д.: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2006. – С. 72-79.

135. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М.: Академический проект, 2008. – 400 с.
136. Проблемы теории западноевропейской музыки (XII – XVII вв.): сборник трудов. Вып. 65. – М., 1983. – 151 с.
137. Пустовит Е.А. К вопросу о комическом в музыкальном искусстве // Вопросы теории музыки. Вып. XXX. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977. – С. 6-19.
138. Рабинович А.С. Йозеф Гайдн. – М.: Музыкальный сектор, 1930. – 35 с.
139. Разаков В.Х. Искусство XVIII века и публика: психоаналитический экскурс // Образ человека в культуре эпохи Просвещения: сб. науч. тр. / Волгогр. гос. ин - т искусств и культуры; науч. ред. Резаков В.Х. – Волгоград, 2003. – С. 150-163.
140. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю: Проблемы художественного творчества (Как построено и как функционирует произведение искусства). – М., 1978. – 238 с.
141. Роллан Р. Происхождение классического стиля в музыке XVIII века // Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. – М., 1988. – С. 293-310.
142. Ромащук И.М. Симфония и театр // Советская музыка. – 1985. – № 11. – С. 79-84.
143. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. Т. 1. – М.: Педагогика, 1989. – 488 с.
144. Ручьевская Е.А. Об анализе содержания музыкального произведения // Критика и музыкознание. Вып. 3. – Л., 1987. – С. 77-82.
145. Рыбкина, Т.В. Музыкальное восприятие: пластические образы ритмо-интонации в свете учения Б. Асафьева [Текст]: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рыбкина Татьяна Вячеславовна. – М., 2004. – 225 с.
146. Рюмина Д.С. «Конспект восприятия» искусства: внехудожественные аспекты // Эстетика без искусства? Перспективы развития: материалы

- междунар. конф., 24-25 апр. 2009 г. / отв. ред. Н.В. Голик. – СПб.: Санкт-Петербург. филол. об-во, 2010. – С. 129-139.
147. Саввина Л.В. Музыкальный текст XX века: к проблеме слушательского восприятия // Аналогии и параллели: сборник научных статей / ред.-сост. А.И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова, 2012. – С. 93-104.
148. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973. – 447 с.
149. Скудина Г.Э. Мир Гайдна // Музыкальная жизнь. – 2001. – № 3. – С. 27-31.
150. Смирнов Д. О тайнах творческого процесса в музыке // Музыкальная академия. – 2002. – № 2. – С. 39-48.
151. Смирнова Н.М. Эволюция клавирного стиля Й. Гайдна: особенности исполнительской интерпретации // Поэтика музыкального произведения: новые научные направления. – Астрахань, 2011. – С. 80-88.
152. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Нижний Новгород, 1994. – 218 с.
153. Соколова Ю.В. Взаимосвязь объективного и субъективного в музыкальном произведении // Искусство и образование. – 2007. – № 3. – С. 67-70.
154. Соллертинский И.И. Исторические типы симфонической драматургии // Соллертинский И.И. Исторические этюды. – Л., 1963. – С. 335-346.
155. Тараева Г.Р. «Интонационные словари» как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 2. – С. 170-174.
156. Тарасов С.В. Английские канцонетты Йозефа Гайдна // Материалы международной научно-практической конференции "V Серебряковские чтения": г. Волгоград, 19-21 апреля 2007 г. Книга I. Теория и история музыки. Этномузыкология. История и теория исполнительского искусства.

- Философия искусства. Культурология. – Волгоград: ВМИИ им. П.А. Серебрякова, 2007. – С. 146-148.
157. Тарасов, С.В. Камерно-вокальная музыка венских классиков. К проблеме генезиса и эволюции жанра [Текст]: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Тарасов Сергей Васильевич. – Саратов, 2010. – 178 с.
158. Тарасова Г.К. Музыкальное восприятие и акмеологические условия его формирования. – М.: МААН, 2011. – 116 с.
159. Творческий процесс и художественное восприятие. – Л.: Наука, 1978. – 278 с.
160. Теплов Б.М. Психологические вопросы художественного воспитания. Вып. II. – Изв. АПН РСФСР, 1946. – С. 7-26.
161. Тиба Д. Введение в интертекстуальный анализ музыки. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2002. – 44 с.
162. Тирдатов В. Тематизм и строение экспозиций в симфонических *allegri* Гайдна // Вопросы музыкальной формы: сборник статей. Вып. 3. – М.: Музыка, 1977. – С. 186-229.
163. Ткаченко Е.А. Камерные клавирные сонаты И. Гайдна 1780-х-1790-х годов: жанровые и стилевые взаимодействия // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 2. – С. 208-212.
164. Тропп, В.В. Клавирные сонаты Гайдна: К проблеме формирования жанра и эволюции стиля [Текст]: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Тропп Владимир Владимирович. – М., 2001. – 175 с.
165. Трубицына Л.Н. Симфония как жанр в творчестве венских классиков. – Волгоград, 2000. – 38 с.
166. Тухматуллина Н.Л., Кириченко П.В. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна. – Уфа, 2002. – 24 с.

167. Устинов, А.А. Моделирование музыкального исполнения: возможности и ограничения [Текст]: монография / А.А. Устинов. – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2002. – 208 с
168. Фархадов Р. Ох уж этот Гайдн! // Музыкальная жизнь. – 2009. – № 5. – С. 31-34.
169. Хазагеров, Г.Г. Риторика [Текст]: учебник / Г.Г. Хазагеров. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 379 с.
170. Хасаншин А.Д. К вопросу восприятия стиля в музыке // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 2. – С. 7-11.
171. Хасаншин, А.Д. Стилиевая модель в музыкальном восприятии: Историческая перспектива и теоретическая реконструкция [Текст]: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Хасашин Азамат Данилович. – Новосибирск, 2006. – 192 с.
172. Хейзинга Й. Homo ludens. – М.: Прогресс Традиция, 1997. – 416 с.
173. Хлопкова В.Н. Типология сонатной композиции у венских классиков // Музыкальная академия. – 2000. – № 1. – С. 201-207.
174. Холопова В.Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. – М.: Советский композитор, 1979. – С. 4-22.
175. Хохлова А.Л. Диалогическое пространство камерно-инструментальной музыки Йозефа Гайдна // Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики: Сборник статей по материалам Всероссийской заочной научно-практической конференции с международным участием, посвященной 100-летию Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова 21 октября 2010 года. – Саратов: ФГОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова», 2011. – С. 43-46.
176. Хохлова А.Л. Инструментальный театр Йозефа Гайдна: пространство метаморфоз // Старинная музыка. – 2007. – № 1-2. – С. 28-33.

177. Хохлова А.Л. О некоторых чертах театральности в клавирных трио Йозефа Гайдна // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 1 – С. 105-107.
178. Хохлова А.Л. Семантика гайдновского тематизма // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 13-14 ноября 2008 года. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. – С. 102-109.
179. Хохлова, А.Л. Игровое пространство-время в клавирных трио Йозефа Гайдна [Текст]: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Хохлова Ангела Леонидовна. – Москва, 2005. – 158 с.
180. Хохлова, А.Л. Клавирные трио Йозефа Гайдна в контексте игрового пространства-времени [Текст]: монография / А.Л. Хохлова. – М.: Академия Естествознания, 2009. – 161 с.
181. Царева Е.М. Жанр симфонии в зарубежной музыке // Вопросы музыкальной педагогики. – Вып. 3. – М.: Музыка, 1981. – 31 с.
182. Цеханский В.М. Психология восприятия музыки: проблемы и методы // Психологические и педагогические проблемы музыкального образования. – Новосибирск, 1986. – С. 23-35.
183. Цукерман В.С. Музыка и слушатель: Опыт социологического исследования. – М.: Музыка, 1972. – 204 с.
184. Чебуркина М.Н. Французский «классицизм»: от «классического» – к «классицизму», или от «образцового» – к «устаревшему» // Музыковедение. – 2011. – № 5. – С. 2-10.
185. Чередниченко Т.С. Музыка в истории культуры. Т. 2. – Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994. – 173 с.
186. Черемисин А.М. Музыкально-коммуникативное событие: сущность и структура // Культурология. Генезис и морфология культуры. Сб. науч. тр. – Тамбов: ТГУ, 2004. – С. 151-154.

187. Черемисин А.М. Роль музыкально-коммуникативной ситуации в интерпретации музыкального произведения // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. – Тамбов, 2006. – С. 78-80.
188. Черемисин, А.М. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса [Текст]: дисс. ... канд. философ. наук: 24.00.01 / Черемисин Александр Михайлович. – Тамбов, 2004. – 162 с.
189. Черныш Э.Э. Артикуляционные знаки как форма проявления инструментальной специфики в клавирных сонатах Й. Гайдна // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 160-164.
190. Черныш, Э.Э. Артикуляция в клавирных сонатах Й. Гайдна [Текст]: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Черныш Эвелина Эдуардовна. – Саратов, 2012. – 223 с.
191. Чичканов Е.С. «Всё – средство, диалог – цель»: проблема типологизации диалога в искусстве // Вестник СамГУ. – 2011. – № 1/2 (82). – С. 43-48.
192. Шаймухаметова Л.Н., Кириченко П.В. «Театральный диалог» в классической музыкальной теме // Музыкальный текст и исполнитель: Сборник статей. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – С. 17-38.
193. Шаймухаметова, Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы [Текст]: монография / Л.Н. Шаймухаметова. – М., 1999. – 311 с.
194. Шестаков В.П. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. – М.: Музыка, 1975. – 351 с.
195. Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики: от Сократа до Гегеля. – М.: Мысль, 1979. – 372 с.
196. Щербо Т. Понятие «симфония»: вопросы этимологии, истории, эстетики и философии // 12 этюдов о музыке. – М., 2001. – С. 157-169.

197. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т.2. – М.: Издательство «Искусство», 1964. – 568 с.
198. Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства / под ред. Е.Я. Басина. – М.: Смысл, 2002. – 335 с.
199. Эпштейн М.Н. Игра в жизни и в искусстве // Парадоксы новизны. – М.: Советский писатель, 1998. – С. 276-303.
200. Этингер М.А. Раннеклассическая гармония. – М.: Музыка, 1979. – 310 с.
201. Якупов А.Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1994. – 292 с.
202. Якупов, А.Н. Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления) [Текст]: автореф. дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Якупов Александр Николаевич. – М., 1995. – 48 с.
203. Янкус, А.И. Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна: диссер. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Янкус Алла Ирменовна. – Санкт-Петербург, 2004. – 291 с.
204. Adler G. Haydn and The Viennese Classical School // Musical Quarterly. V. XVIII. – 1932. – №.2. – S. 191-208.
205. Arp E. Die langsame Einleitung bei Haydn, Mozart und Beethoven. Tradition und Innovation in der Instrumentalmusik der Wiener Klassik – Eisenach – Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1992.
206. Badura-Scola P. Beitrage zu Haydns Ornamentik // Música. – 1982. – № 5.
207. Bonavia F. The Essential Haydn // The Monthly Musical Record. – May, 1932.
208. Bonds M.E. Haydn's False Recapitulations and Perception of Sonata Form in the Eighteenth Century: diss. – Harvard U., 1988.
209. Bonds M.E. Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration. – Cambridge, Massachusetts und London, 1991. – 237 p.
210. Brenet M. Haydn. – Paris, 1910.

211. Brown P. The first golden age of the Viennese symphony: Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert / Symphonic repertoire – Bloomington: Indiana University Press, 2002. – Vol. 2. – 716 p.
212. Deyoe N. Joseph Haydn: First movements of six unnamed minor symphonies. – Greeley: University of Northern Colorado, 2005. – 20 p.
213. Engel H. Haydn, Mozart und die Klassik // Mozart-Jahrbuch. 1959. – Salzburg, 1960. – S. 46-79.
214. Geiringer K. Joseph Haydn. His creative life in music. 3d edition. – Berkeley, 1982.
215. Geiringer K. Joseph Haydn. – Potsdam, 1932.
216. Geiringer K. Haydn: a Creative Life in Music. – New York, 1946.
217. Geiringer K. Haydn and His Viennese background // Haydn-Studies. Proceedings of the international Haydn Conference. – Washington, 1975. – S. 3-13.
218. Gotwals Joseph Haydn: Eighteenth-Century Gentleman and Genius. – Madison, WI, 1968.
219. Hadden J. C. Haydn. – Whitefish: Kessinger Publishing, 2004. – 156 p.
220. Haimo E. Haydn's Symphonic Forms. Essays in Compositional Logic. – Oxford, 1995. – 294 p.
221. Harnoncourt N. Od menueta do scherzo // Ruch muzyczny. – 1999. – № 12.
222. Harrison B. Haydn: The "Paris" Symphonies. – Cambridge, 1998.
223. Hartz D. Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780. – 1995.
224. Hodgson A., The music of J. Haydn: the symphonies. – London, 1976.
225. Hollis H.R. The Musical Instruments of Joseph Haydn: An Introduction // Smithsonian studies on history and technology. № 38. – Washington, 1977.
226. Hughes R. Haydn. – London, 1989.
227. Jacob H. E. Joseph Haydn. Son art, sa époque, sa gloire. – Paris, 1950.
228. Landon H.C.R. Haydn: Chronicle and Works, I: Haydn: the Early Years 1732–1765 (London, 1980); II: Haydn at Eszterháza 1766–1790 (1978); III:

- Haydn in England 1791–1795 (1976); IV: Haydn: the Years of ‘The Creation’ 1796–1800 (1977); V: Haydn: the Late Years 1801–1809 (1977).
229. Landon H.C.R., The symphonies of J. Haydn. – London, 1955.
 230. Larsen J.P. Handel, Haydn, and the Viennese Classical Style. – Ann Arbor, 1988.
 231. Lee M.E. The Story of Symphony. – London: The Walter Scott Publishing Co. Ltd.; New York: Charles Scribner’s Sons, 1916. – 239 p.
 232. Oxford Composer Companions Haydn [Text] / ed. by David Win Jones – New York : Oxford University Press, 2009. – 515 p.
 233. Rathner L.G. Classical Music. Expression, Form and Style. – N.Y.- L., 1980.
 234. Rosen C. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. – New York, 1971.
 235. Reissmann A. Joseph Haydn. Sein Leben und seine Werke. – Berlin, 1880.
 236. Schroeder D.P. Haydn and the Enlightenment: the Symphonies and their Audience. – Oxford, 1990.
 237. Seeger H., J. Haydn. – Lpz., 1961.
 238. Sisman E. Haydn and his World. – Princeton, NJ, 1997.
 239. Todd R.L. Joseph Haydn and the Sturm und Drang: A Revaluation // Music Review IL 1/3. – August 1980.
 240. Webster «J. Haydn's "Farewell" symphony and the idea of classical style». – Cambridge, 1991.
 241. Webster J. Joseph Haydn: Der frühe «Sturm und Drang» (1768-1771) [Электрон. Ресурс] // Режим доступа: <http://www.haydn107.com/index.php?id=22&sym=26>
 242. Will R. The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven. – Cambridge: Cambridge University Press. – 2002. – 319 p.
 243. Wolf E.K. The Recapitulations in Haydn’s London Symphonies // MQ, III (1966). – S. 71-89.

244. Zaslav N. Mozart, Haydn and the sinfonia da chiesa // JM, I (1982). – S. 95-124.

Нотные Примеры

Пример 1

Симфония № 53, начало вступления

Largo maestoso

1

Flauto traverso

2 Oboi

Fagotto

2 Corni in Re/D

Timpani in Re-La/D-A

Largo maestoso

1

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Пример 2

Симфония № 100, конец вступления

19

2 Flauti

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Sol G

2 Clarini in Do/C

Timpani in Sol-Re/G-D

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Пример 3

Симфония № 84, вступление

Largo

Flauto *f*

2 Oboi *f*

2 Fagotti *f* (a2)

2 Corni in Mi♭/Es *f*

Largo

Violino I *f* *p*

Violino II *f* *p*

Viola *f* *p*

Violoncello *f* *p*

Basso *f* *p*

The musical score is written for a full orchestra. The woodwind section (Flute, 2 Oboes, 2 Bassoons, 2 Horns in E-flat) plays a series of sustained notes, mostly in the upper register, with dynamic markings of *f* (forte). The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Bass) provides a harmonic foundation with sustained notes and some moving lines, with dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The tempo is marked **Largo**. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems, each containing staves for the woodwinds and strings.

Пример 4

Симфония № 7, начало вступления

Adagio

2 Oboi
[Flauti]

Fagotto

2 Corni in C/Do

Violino I
concertante

Violino I
ripieno

Violino II
concertante

Violino II
ripieno

Viola

Violoncello
obligato

Basso Continuo

Пример 5

Симфония № 104, начало вступления

1 Adagio

[Tutti]

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti
in La/A

2 Fagotti

2 Corni
in Re/D

2 Trombe
in Re/D

Timpani
in Re-La/D-A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
e Basso

Example 6 shows a musical score for piano and bassoon. The piano part consists of two systems of staves. The first system has five staves, with the first three containing musical notation and the last two being empty. The second system also has five staves, with the first three containing musical notation and the last two being empty. The bassoon part is a single staff with musical notation. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). A section marked [Tutti] is indicated in the bassoon part, and a section marked Solo is indicated in the piano part.

Пример 6

Симфония № 50, начало вступления

The score for the beginning of the introduction of Symphony No. 50 is marked *Adagio e maestoso*. It features several instruments: 2 Oboes, (Fagotto) (Bassoon), 2 Corni in Do/C alto (2 Clarini in Do/C) (2 Horns in C alto / 2 Clarinets in C), Timpani in Do-Sol/C-G, Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, and Violoncello e Basso (Cello and Bass). The score includes dynamic markings such as *(f)* (forte) and *(f)* (forte). The tempo is marked *Adagio e maestoso*. The score is divided into two systems, each starting with a first ending bracket labeled '1'.

Пример 7

Симфония № 98, начало вступления

Adagio
1

Flauto

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Sib/B

2 Trombe in Sib/B

Timpani in Sib-Fa/B-F

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

f *ff* *f* *f*

Пример 8

Симфония № 75, начало вступления

Grave

Flauto

2 Oboi

Fagotto

2 Corni in Re/D

2 Clarini in Re/D

Timpani in Re-La/D-A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

ff *p* *ff* *p*

Пример 9

Симфония № 93, начало вступления

Adagio

1

(a2) *ten.* *ff*

2 Flauti

(a2) *ten.* *ff*

2 Oboi

(a2) *ten.* *ff*

2 Fagotti

ten. *ff*

2 Corni in Re/D

ten. *ff*

2 Clarini in Re/D

ten. *ff*

Timpani in Re-La/D-A

Adagio

1

ten. *ff*

Violino I

ten. *ff*

Violino II

ten. *ff*

Viola

ten. *ff*

Violoncello e Basso

ten. *ff*

p

Пример 10

Фортепианное трио Нов-ХV:03 (C-dur), вступление

Adagio.

Violino.

Violoncello.

Adagio.

Pianoforte.

Пример 11

Квартет оп. 74, № 1, вступление

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Пример 12

Симфония № 86, начало вступления

Adagio

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti
2 Corni (Es)
2 Trombe (Es)
Timpani (Es, B)
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli e Contrabassi

Example 13 shows measures 8-13 of the introduction of Symphony No. 94. The score is for a full orchestra and includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *ff*. The music features a complex rhythmic pattern in the upper strings and woodwinds, with a prominent bass line in the lower strings. The tempo is marked *Adagio cantabile*.

Пример 13

Симфония № 94, вступление, мт. 8-13

Adagio cantabile

Example 13 shows measures 8-13 of the introduction of Symphony No. 94. The score is for a full orchestra and includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *ff*. The music features a complex rhythmic pattern in the upper strings and woodwinds, with a prominent bass line in the lower strings. The tempo is marked *Adagio cantabile*.

Пример 14

Симфония № 96, начало вступления

Adagio

2 Flauti
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni (D)
2 Trombe (D)
Timpani (D, A)
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli e Contrabassi

Пример 15

Квартет ор. 71, № 2, вступление

Adagio ♩ = 60

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Пример 16

Симфония № 71, вступление

Adagio

1

Flauto

2 Oboi

Fagotto

2 Corni in Sib/B [alto]

Adagio

1

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Violoncello

Tutti

Piano

Пример 17

Симфония № 98, начало вступления

Adagio

2 Flauti
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni (B)
2 Trombe (B)
Timpani (F,B)
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli e Contrabassi

f f f ff p pp

Пример 18

Симфония № 97, начало вступления

Adagio

2 Flauti
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni (C)
2 Trombe (C)
Timpani (C,G)
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli e Contrabassi

f fp p fp

Example 19 is a musical score for piano and strings. It consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part. The piano part features a melody in the right hand with trills and a bass line with a strong rhythmic pattern. The second system continues the piano part with similar melodic and rhythmic elements. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *f* (fortissimo).

Пример 19

Симфония № 15, начало вступления

The score for the beginning of the introduction of Symphony No. 15 is marked *Adagio*. It features a variety of instruments including 2 Oboes, 2 Corni in D/Re, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello, Basso e Fagotto. The Violino I part includes trills and a melody. The Violino II, Viola, and Violoncello parts feature a rhythmic pattern with pizzicato markings. The Corni part has a melody with a *Soli* marking. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (fortissimo).

Пример 20

Симфония № 50, начало вступления

Adagio e maestoso

1

2 Oboi
(f) *a2*

(Fagotto)
(f) *col Basso*

2 Corni in Do/C alto
(2 Clarini in Do/C)
(f)

Timpani
in Do-Sol/C-G
(f)

Adagio e maestoso

1

Violino I
(f) *p*

Violino II
(f) *p*

Viola
(f) *p*

Violoncello
e Basso
(f) *Vcl. p*

Пример 21

Симфония №№ 104, начало вступления

(партия струнных инструментов)

1 **Adagio**

Violino I
ff *fz* *p*

Violino II
ff *p*

Viola
ff *p*

Violoncello
e Basso
ff *p*

Пример 22

Симфония № 73, фрагмент вступления

Flauto

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Re/D

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Violoncello e Basso

Tutti

Tutti

Пример 23

Симфония № 103, начало вступления:

[illegible]

Пример 24

Симфония № 54, начало вступления

Adagio maestoso

2 Flauti
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni in Sol/G
2 Clarini in Do/C
Timpani in Sol-Re/G-D
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Пример 25

Симфония № 90, вступление, тт. 7-16

2 Flauti
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni in Do/C alto
2 Clarini in Do/C
Timpani in Do-Sol/C-G
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Пример 26

Симфония № 7, вступление, тт. 4-5

2 Oboi
[Flauti taceti]

Fagotto

2 Corni in C/Do

Violino I
concertante

Violino I
ripieno

Violino II
concertante

Violino II
ripieno

Viola

Violoncello
obbligato

Basso Continuo

Пример 27

Симфония № 94, вступление, тт. 10-12

2 Flauti

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni
in Sol/G

2 Clarini
in Do/C

Timpani
in Re-Sol (La)
D-G (A)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
e Basso

Пример 28

Симфония № 101, начало вступления (партия струнных инструментов)

Adagio
1

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Пример 29

Симфония № 96, вступление, тт. 8-14

Flauto
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni in Re/D
2 Clarini in Re/D
Timpani in Re-La/D-A
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Пример 30

Симфония № 104, вступление, тт. 7-10

Пример 31

Симфония № 71, вступление

Adagio

1

Flauto

2 Oboi

Fagotto

2 Corni in Sib/B [alto]

Adagio

1

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Violoncello e Basso

Tutti

Tutti

Пример 32

Симфония № 98, вступление

Adagio

1

Flauto

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Si♭/B

2 Trombe in Si♭/B

Timpani in Si♭-Fa/B-F

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Пример 33

Квартет ор. 71, № 2, вступление

Adagio ♩ = 60

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Пример 34

Симфония № 57, вступление

Adagio

1

2 Oboi

(Fagotto) col Basso

2 Corni in Re/D

Adagio

1

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

The musical score is for the introduction of Symphony No. 57, marked Adagio. It is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system includes staves for 2 Oboes, (Fagotto) col Basso, 2 Corni in Re/D, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The tempo is Adagio. The score begins with a first ending bracket labeled '1'. Dynamics include ppp, f, p, and f. The second system continues the piece with similar dynamics and includes a double bar line in the middle of the system.

This musical score is written for a piano and consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves above it. The second system includes a grand staff and two additional staves above it. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, as well as slurs and ties. A double bar line with repeat dots is present at the beginning of the second system.

Пример 35

Симфония № 104, вступление

1 Adagio
[Tutti]

2 Flauti
ff

2 Oboi
ff

2 Clarinetti in La/A
ff

2 Fagotti
[Tutti]
ff

2 Corni in Re/D
ff

2 Trombe in Re/D
ff

Timpani in Re-La/D-A
ff

Solo
p

1 Adagio

Violino I
ff

Violino II
ff

Viola
ff

Violoncello e Basso
ff

ff *p* *ff* *p* *ff* *p*

[illegible]

Пример 36

Симфония № 97, вступление

Adagio

[a2]

2 Flauti

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Do/C

2 Trombe in Do/C

Timpani in Do-Sol/C-G

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Basso

[Solo]

Пример 37

Симфония № 101, «Часы», начало вступления

Adagio
1 [Tutti]

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in La/A
2 Fagotti
2 Corni in Re/D
2 Clarini in Re/D
Timpani in Re-La/D-A

Adagio
1

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Пример 38

Симфония № 60 «Рассеянный», вступление

[illegible]

Пример 39а

Симфония № 90, вступление

Adagio

1

Flauto

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Do/C alto

2 Clarini in Do/C

Timpani in Do-Sol/C-G

Adagio

1

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

The musical score is for the introduction of Symphony No. 90, marked Adagio. It features a woodwind section (Flute, 2 Oboes, 2 Bassoons, 2 Horns in C, 2 Clarinets in C) and a string section (Violins I & II, Viola, Violoncello & Double Bass). The score is in 3/4 time and begins with a first ending bracket. The woodwinds and strings play a series of chords and single notes, with dynamics ranging from fortissimo (ff) to piano (p). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds play a series of chords and single notes, with dynamics ranging from fortissimo (ff) to piano (p). The score is in 3/4 time and begins with a first ending bracket.

Пример 396

Симфония № 92, вступление

Пример 40

Симфония № 6 «Утро», вступление

Adagio

Flauto

2 Oboi

Fagotto

2 Corni in D/Re

Adagio

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

p cresc.

f

pp cresc.

ff

p cresc.

f

pp cresc.

ff

pp cresc.

ff

Пример 41

Симфония № 99, вступление

[illegible]

Пример 42

Симфония № 93, начало вступления

Adagio 1

2 Flauti
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni in Re/D
2 Clarini in Re/D
Timpani in Re-La/D-A
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Пример 43

Симфония № 84, начало вступления

Largo 1

Flauto
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni in Mi♭/Es
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Basso

Пример 44

Симфония № 57, начало вступления

Adagio

2 Oboi
(Fagotto) col Basso
2 Corni in Re/D
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Пример 45

Симфония № 7 «Полдень», начало вступления

Adagio

2 Oboi (Flauti)
Fagotto
2 Corni in C/Do
Violino I concertante
Violino I ripieno
Violino II concertante
Violino II ripieno
Viola
Violoncello obbligato
Basso Continuo

Пример 46а

Симфония № 25, вступление, тт. 7-8

Adagio

2 Oboi
2 Corni in C/Do
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello, Basso e Fagotto

Пример 466

Симфония № 73, вступление, тт. 17-20

Flauto

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Re/D

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Пример 47

Симфония № 91, начало вступления

Largo

1 staccato

Flauto

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Mib/Es

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello obbligato

Basso

Пример 48а

Симфония № 73, конец вступления

Elauto

ff

21

ff

2 Oboi

[ff]

2 Fagotti

2 Corni in Re/D

ff

21

Violino I

p

ff

Violino II

ff

p

p

Violoncello e Basso

p

ff

p

Пример 48б

Симфония № 84, конец вступления

16

Flauto

f

2 Oboi

f

2 Fagotti

f

(a2)

f

2 Corni in Mi♭/Es

f

16

Violino I

p

f

p

f

Violino II

p

f

p

f

Viola

p

f

p

f

Violoncello

p

f

p

f

Basso

p

f

p

f

Пример 49

Симфония № 25, вступление, тт. 12-14

2 Oboi
2 Corni in C/Do
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello, Basso e Fagotto

Пример 50

Симфония № 71, начало вступления

Adagio
1
Flauto
2 Oboi
Fagotto
2 Corni in Si/B [alto]
Adagio
1
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
Tutti

Пример 51а

Симфония № 71, конец вступления

The first system of the musical score includes parts for Flauto, 2 Oboi, Fagotto, 2 Corni in Sib/B [alto], Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. A rehearsal mark 'S' is placed above the Flauto staff. The Flauto and Oboi parts are silent. The Fagotto part begins with a forte (*f*) dynamic, playing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, followed by a half note G4 and a half note F#4, then a half note E4 and a half note D4, and finally a half note C4. The 2 Corni part is silent. The Violino I and II parts begin with a forte (*f*) dynamic, playing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, followed by a half note G4 and a half note F#4, then a half note E4 and a half note D4, and finally a half note C4. The Viola part begins with a forte (*f*) dynamic, playing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, followed by a half note G4 and a half note F#4, then a half note E4 and a half note D4, and finally a half note C4. The Violoncello e Basso part begins with a forte (*f*) dynamic, playing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, followed by a half note G4 and a half note F#4, then a half note E4 and a half note D4, and finally a half note C4. A piano (*p*) dynamic marking appears below the Fagotto staff at the start of the second measure.

Пример 516

Симфония № 99, вступление, тт. 5-10

1mo Solo] [Tutti]

2 Flauti *f* *p*

2 Oboi *ff* *[p]* *f* *a2* (*ten.*)

2 Clarinetti in Sib/B *ff* *f* *a2* (*ten.*)

2 Fagotti *ff* *[a2]* *[p]* *f* (*ten.*)

2 Corni in Mi♭/Es *ff* *f*

2 Clarini in Mi♭/Es *ff* *f*

Timpani in Mi♭-Sib/Es-B *ff* *f*

Violino I *f* *p* *ten.*

Violino II *f* *p* *ten.*

Viola *f* *p* *ten.*

Violoncello *f* *p* *ten.*

f Tutti *f*

Пример 52

Симфония № 53, начало вступления

Largo maestoso

1

The first system of the musical score includes the following instruments and parts:

- Flauto traverso**: Treble clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with trills.
- 2 Oboi**: Treble clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with trills.
- Fagotto**: Bass clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with trills.
- 2 Corni in Re/D**: Treble clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with trills.
- Timpani in Re-La/D-A**: Bass clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a rhythmic pattern.

Largo maestoso

1

The second system of the musical score includes the following instruments and parts:

- Violino I**: Treble clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with trills.
- Violino II**: Treble clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with trills.
- Viola**: Alto clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with trills.
- Violoncello e Basso**: Bass clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with trills.

The score is written in 3/4 time and features a variety of dynamics including *f* (forte), *p* (piano), and *[f]* (forte). The tempo is marked **Largo maestoso**. The first system includes a rehearsal mark **1**.

Пример 53

Симфония № 86, конец вступления

The musical score is divided into two systems, each starting with a rehearsal mark (12 and 17). The instrumentation includes Flauto, 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Corni in Re/D, 2 Clarini in Re/D, Timpani in Re-La/D-A, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Basso, and Basso.

System 1 (Measures 12-16):

- Flauto:** Measures 12-14 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 15 has a rest, and measure 16 has a single note.
- 2 Oboi:** Measures 12-14 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 15 has a rest, and measure 16 has a single note.
- 2 Fagotti:** Measures 12-14 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 15 has a rest, and measure 16 has a single note.
- 2 Corni in Re/D:** Measures 12-14 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 15 has a rest, and measure 16 has a single note.
- 2 Clarini in Re/D:** Measures 12-14 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 15 has a rest, and measure 16 has a single note.
- Timpani in Re-La/D-A:** Measures 12-14 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 15 has a rest, and measure 16 has a single note.
- Violino I:** Measures 12-14 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 15 has a rest, and measure 16 has a single note.
- Violino II:** Measures 12-14 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 15 has a rest, and measure 16 has a single note.
- Viola:** Measures 12-14 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 15 has a rest, and measure 16 has a single note.
- Violoncello e Basso:** Measures 12-14 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 15 has a rest, and measure 16 has a single note.

System 2 (Measures 17-21):

- Flauto:** Measures 17-21 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 18 has a rest, and measure 19 has a single note.
- 2 Oboi:** Measures 17-21 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 18 has a rest, and measure 19 has a single note.
- 2 Fagotti:** Measures 17-21 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 18 has a rest, and measure 19 has a single note.
- 2 Corni in Re/D:** Measures 17-21 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 18 has a rest, and measure 19 has a single note.
- 2 Clarini in Re/D:** Measures 17-21 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 18 has a rest, and measure 19 has a single note.
- Timpani in Re-La/D-A:** Measures 17-21 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 18 has a rest, and measure 19 has a single note.
- Violino I:** Measures 17-21 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 18 has a rest, and measure 19 has a single note.
- Violino II:** Measures 17-21 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 18 has a rest, and measure 19 has a single note.
- Viola:** Measures 17-21 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 18 has a rest, and measure 19 has a single note.
- Violoncello e Basso:** Measures 17-21 feature a melodic line with a crescendo from *p* to *f*. Measure 18 has a rest, and measure 19 has a single note.

Пример 54

Симфония № 7, вступление, тт. 8-9

2 Oboi
[Flauti tacet]

Fagotto

2 Corni in C/Do

Violino I
concertante

Violino I
ripieno

Violino II
concertante

Violino II
ripieno

Viola

Violoncello
obbligato

Basso Continuo

Пример 55

Симфония № 93, вступление, тт. 9-16

2 Flauti

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Re/D

2 Clarini in Re/D

Timpani in Re-La/D-A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Пример 56а

Симфония № 75, начало вступления

Grave

Flauto

2 Oboi

Fagotto

2 Corni in Re/D

2 Clarini in Re/D

Timpani in Re-La/D-A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

ff *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

ff *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

Пример 566

Симфония № 96, начало вступления

Adagio

Flauto *f*

2 Oboi *f*

Fagotto [Tutti] *f*

2 Corni in Re/D *f*

2 Clarini in Re/D

Timpani in Re-La/D-A

Adagio

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

Violoncello e Basso *f*

p *fz* *fz* *fz* *fz*

f *p* *cresc.* *f*

f *p* *p* *p* *p*

p *f* *p*

Пример 59

Симфония № 93, переход от вступления к г.п.

2 Flauti
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni in Re/D
2 Clarini in Re/D
Timpani in Re-La/D-A
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Allegretto assai

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Пример 60

Симфония № 75, переход от вступления к 2.п.

Пример 61

Симфония № 103, переход от вступления к 2.п.

[illegible]

Пример 62

Симфония № 15, вступление

Adagio

2 Oboi

2 Corni in D/Re

p

pp

tr.

pizz.

[p]

pizz.

[p]

pizz.

p

5

10

15

pp

[Soli]

22

col'arco

col'arco

col'arco tenuto

28

[tenuto]

tenuto

Пример 63

Симфония № 92, вступление

[illegible]

Пример 64

Фортепианное трио Ноб-ХV:21, С-dur
(вступление)

Violino

Violoncello

Adagio pastorale

Pianoforte

Adagio pastorale

Пример 65

Симфония № 95, главная партия

Allegretto moderato

Flauto
f

2 Oboi
f

2 Fagotti
f [Tutti]
p

2 Corni in Mi/b Es

2 Clarini in Do/C
f

Timpani in Do-Sol/C-G
f

Allegretto moderato

Violino I
ff dolce
p

Violino II
ff
p

Viola
[*ff*]
p

Violoncello e Basso
ff
p

Пример 66

Симфония № 8, фрагмент 3.п. 1 части

Пример 67

Симфония № 7, начало вступления

Adagio

2 Oboi
[Flauti]

Fagotto

2 Cori in C/Do

Adagio

Violino I concertante

Violino I ripieno

Violino II concertante

Violino II ripieno

Viola

Violoncello obbligato

Basso Continuo

Пример 68

Симфония № 53, начало вступления

(партия струнных инструментов)

Largo maestoso

1

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Пример 69

Симфония № 94, начало 3 части (партия струнных инструментов)

Allegro molto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Пример 70

Квартет оп. 71, № 2, вступление

Adagio ♩ = 60

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Пример 71

Симфония № 81, фрагмент 2-й части

Vivace

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Tutti

Пример 72

Симфония № 71, вступление (партия струнных инструментов)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

1

f sf p

tr

Tutti

p

f sf

Пример 73а

Симфония № 7, начало вступления

Adagio

2 Oboi
[Flauti]

Fagotto

2 Corni in C/Do

Violino I concertante

Violino I ripieno

Violino II concertante

Violino II ripieno

Viola

Violoncello obbligato

Basso Continuo

a2

[f]

Adagio

p staccato

f

p

f

[f]

Пример 736

Симфония № 7, фрагмент 2.п. 1 части

2 Oboi
[Flauti tacent]

Fagotto

2 Corni in C/Do

Violino I
concertante

Violino I
ripieno

Violino II
concertante

Violino II
ripieno

Viola

Violoncello
obbligato

Basso Continuo

Пример 73в

Симфония № 7, тема 2 части

Adagio

2 Flauti

p

Solo
Violino I principale
[p]

Violino I ripieno
p

Violino II
p

Viola
p

Violoncello obbligato
p

Basso Continuo
p senza Fagotto

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a system of six staves. The first staff is a vocal line in G major, featuring a melodic line with trills and triplets. The second staff is a piano accompaniment in G major, featuring a bass line with trills and triplets. The third staff is a piano accompaniment in G major, featuring a bass line with trills and triplets. The fourth staff is a piano accompaniment in G major, featuring a bass line with trills and triplets. The fifth staff is a piano accompaniment in G major, featuring a bass line with trills and triplets. The sixth staff is a piano accompaniment in G major, featuring a bass line with trills and triplets. The score includes a 'Solo' marking and a 'p' (piano) dynamic marking.

Пример 73г

Симфония № 7, 2 часть, каденция

Ferma [Cadenza]
Violino I conc.

Violoncello conc.

Пример 73д

Симфония № 7, Финал, г.п.

Finale
Allegro

Flauto

2 Oboi

Fagotto

2 Corni in C/Do

Violino II concertante

Violino I ripieno

Violino III concertante

Violino II ripieno

Viola

Violoncello obbligato e Basso Continuo

Allegro

Solo

f

tr.

[Tutti]

Vlc.

Пример 74а

Симфония № 102, вступление, тт. 11-18

Пример 746

Симфония № 102, 1 часть, п.п

2 Flauti

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Sis/B

2 Clarini in Sis/B

Timpani in Sis-Fa/B-F

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Пример 74в

Симфония № 102, тема 2 части (партия струнных инструментов)

Adagio

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello Solo
Violoncello e Basso

Пример 74г

Симфония № 102, Финал, г.п. (партия струнных инструментов)

Presto

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Пример 75

Симфония № 94, вступление

Adagio

2 Flauti

Solo cantabile

2 Oboi

Solo cantabile

2 Fagotti

Solo cantabile

2 Corni in Sol/G

2 Clarini in Do/C

Timpani in Re-Sol (La) D-G (A)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Adagio

[a2]

p *f* *fz*

p *f* *fz*

p *f* *fz*

Solo

[p] *[f]* *fz*

f *p* *f* *fz*

cresc. *f* *p* *f* *fz*

cresc. *f* *p* *f* *fz*

cresc. *f* *p* *f* *fz*

cresc. *f* *p* *f* *fz*

Пример 76

Симфония № 99, вступление

[illegible]

Пример 77

Симфония № 102, вступление

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments. The staves are arranged in a system, with each staff representing a different instrument or group of instruments. The instruments listed include 2 Flauti (Flutes), 2 Oboi, 2 Fagotti (Bassoons), 2 Clarini in Sib/B (Clarinets in B-flat/B), 2 Corni in Sib/B (Horns in B-flat/B), Timpani in Sib-Fa/B-E, Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, Violoncello e Basso (Cello and Double Bass), and Tutti. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, Solo). The tempo is marked as 'Largo'. The key signature is one flat (B-flat). The score is written in a standard musical notation style, with a common time signature (C). The page is numbered 10.