



В. М. АКШЕНЦЕВА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия*

ORCID: 0000-0003-3445-1670, veronikaakshenceva2010@mail.ru

О роли скрипки и клавира в инструментальных концертах Йозефа Гайдна

Среди разнообразия жанров и форм инструментальной музыки Йозефа Гайдна сольный концерт занимает особое место. Именно здесь происходило формирование солирующих и виртуозных свойств скрипки и клавира. Обращение композитора к скрипке и клавиру не было случайным. Он понимал и учитывал сложившуюся к тому времени органологическую специфику инструментов, сохранял определённые функционально-атрибутивные их роли в сольной и ансамблево-оркестровой концертной практике. Ещё более важным являлся универсализм инструментов, созвучный музыкальному универсализму самого Гайдна, который совмещал в творческой деятельности роли капельмейстера, скрипача, органиста. Вместе с тем формирование тематизма скрипичных и клавирных циклов Гайдна происходило на пересечении «старого» и «нового». Так, типизация оркестрового состава, развитие инструментального солирования в его концертах органично соседствует с ориентацией на барочные принципы концертирования и ансамблевого со-интонирования. Обращение к «королеве» инструментов скрипке не препятствует «экспериментам» композитора с малоупотребительными инструментами. А завоевание клавиром заметного места в практике музицирования не противоречит варьированию видов инструмента, поскольку они органично соседствуют друг с другом и образуют род клавиров. В концертах венского классика скрипка и клавир имеют равные права и выступают в роли солирующих и технически развитых инструментов, а также прекрасных партнёров в ансамблево-оркестровых объединениях. Изучение названных процессов демонстрирует рождение инструментального концерта в творчестве яркого представителя эпохи Классицизма Йозефа Гайдна.

Ключевые слова: инструментальный концерт, скрипка, клавир, ансамблево-оркестровый состав, инструментальное солирование, Классицизм, виртуозность, Йозеф Гайдн.

Для цитирования / For citation: Акшенцева В. М. О роли скрипки и клавира в инструментальных концертах Йозефа Гайдна // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 192–204. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.192-204.

VERONIKA M. AKSHENTSEVA

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)

Magnitogorsk, Russia

ORCID: 0000-0003-3445-1670, veronikaakshenceva2010@mail.ru

About the Role of the Violin and the Clavier in Joseph Haydn's Instrumental Concertos

In the context of the diversity of the genres and forms of Joseph Haydn's instrumental music, the solo concerto holds a special position. It was particularly here that the formation of solo and



virtuosic features of the violin and the clavier took place. The fact that the composer turned to the violin and the clavier was not at all accidental. He understood and considered the organological specific features of the musical instruments, as they had developed by that time, and maintained their particular functional-attributive roles in solo and ensemble-orchestral concert practice. Even more important for him was the universalism of these two musical instruments, which was concordant to the musical universalism of Haydn himself, who combined as part of his artistic activities the roles of Kappelmeister, violinist and organist. At the same time, the formation of thematicism in Haydn's violin and clavier cycles occurred at the crossroads of the "old" and the "new." Thus, the typization of the orchestral ensemble, the development of instrumental solo playing in his concertos neighbors with the orientations on the Baroque principles of concerto writing and ensemble co-intonating. The composer's attention to the "queen" of instruments, the violin, does not hinder his "experiments" with instruments seldom incorporated. At the same time, the acquisition on the part of the clavier of a conspicuous place in the practice of music-making does not contradict the variation of all the types of the instrument, since they sit alongside each other in an organic fashion and comprise the genus of clavier. In the concertos of the Viennese Classicist the violin and the clavier possess equal rights and demonstrate themselves in the roles of soloist and technically developed instruments, as well as remarkable partners in ensemble and orchestral combinations. Careful study of the enumerated processes demonstrates the birth of the instrumental concerto in the work of the brilliant representative of the Classicist era, Joseph Haydn.

Keywords: instrumental concerto, violin, clavier, ensemble or orchestral group, instrumental solo playing, Classicism, virtuosity, Joseph Haydn.

Инструментальные концерты создавались Й. Гайдном на протяжении всего творческого пути. Палитра солирующих инструментов в них достаточно разнообразна: так же, как состав оркестра, она мобильна и находится в процессе становления. Композитор проявлял интерес не только к распространённым в то время инструментам, но и к необычным, оригинальным. Так, к примеру, им созданы пять концертов для двух лир (*Radleier*)¹, три концерта для баритона² (*Viola di bardone*) в сочетании с различными инструментами, а также произведения с использованием стеклянной гармоника и музыка для механических часов.

Обращение композиторов эпохи Классицизма в целом и Й. Гайдна в частности к определённым инструментам обусловлено многими факторами. Среди

них – формирующаяся в то время органологическая специфика (акустические, технические и художественные возможности), функционально-атрибутивные свойства инструментов в сольной и ансамблево-оркестровой исполнительской практике. Особый интерес представляет изучение формирования инструментальных компонентов в концертах Й. Гайдна, обусловленных ведущими для жанра принципами солирования, концертирования, виртуозности. В этой связи рассмотрим Концерт *F dur* для клавира (Ноб. XVIII: 3, 1765), Концерт *D dur* для клавира (Ноб. XVIII: 11, 1782) и Концерт *G dur* для скрипки (Ноб. VIIa: 4, 1769). Названный ракурс не был в центре внимания российских музыковедов, исследования инструментальной музыки композитора посвящены преимущественно симфониям и сонатам. Однако нет ни

одного специального теоретического исследования, раскрывающего роль собственно инструментального компонента в его конкретном тембровом проявлении в концертах Гайдна.

Обозначенный ракурс ставит перед исследователем целый ряд вопросов, которые до сих пор остаются открытыми. Так, до настоящего времени неизвестно точное число концертов композитора (оно колеблется от тридцати пяти до пятидесяти в различных источниках; в каталоге А. ван Хобокена насчитывается сорок девять циклов³), авторство и подлинность некоторых из образцов не доказаны. Отдельной исследовательской проблемой становится изучение процесса кристаллизации сольных свойств инструментов в концертах Гайдна в культурологическом контексте. Малоизученными остаются вопросы баланса и темброво-динамических решений оркестровых партитур концертов венского классика.

В музыкознании сложилось представление о неразрывной взаимосвязи инструментального концерта Классицизма с барочными ансамблево-оркестровыми жанрами – большим концертом и камерными сочинениями, в том числе для солирующего инструмента с *basso continuo*. Преемственность проявляется и в инструментально-тембровых предпочтениях композиторов-классиков. Как известно ещё по определению И. Маттезона, «“corps de bataille” (“ударной группой” и “гвардией”) оркестра», а также обладающими «всепроникающим звуком»⁴ являлись скрипки. Именно они принимали участие в различных группах «ансамблево-оркестровых объединений» (термин Э. М. Прейсмана [4]). Так, в барочных больших концертах струнные входили во все группы: инструментальную «массу» – *grosso*, группы

солирующих инструментов – *solì* и ансамблевого сопровождения – *concertino*. Они играли универсальную роль. Э. М. Прейсман отмечает: «...уже в период, предшествующий формированию оркестра, не только в опере, но и в концертной музыке выявилась дифференциация инструментальных объединений по количественному признаку на два вида: большие и малые. Основу и больших, и малых объединений составляла струнно-смычковая группа» [4, с. 19]. Здесь отшлифовались её различные функции – со-интонирования и аккомпанирования, ансамблевого солирования⁵. Закономерно, что именно универсализм скрипки, стоящей у истоков и способствовавшей расцвету инструментального сольного концерта на рубеже XVII–XVIII веков⁶, обеспечивает ей в эпоху Классицизма одно из ведущих мест. В сольном концерте продолжают формироваться и отшлифовываться виртуозные и солирующие свойства струнного инструмента. Кроме того, орнаментальный тематизм и общие формы движения, которые демонстрируют названные качества, несут в себе большой эмоциональный потенциал. «Информация, заключённая в мелодико-фигурационном и орнаментально-декоративном типе тематизма» скрипичной фактуры, как указывает Ф. Б. Ситдикова, была направлена на воссоздание аффективных, эмоционально-экспрессивных состояний [6, с. 110]. Вместе с тем, наряду со специфически инструментальными приёмами, которые насыщали скрипичную партию блеском, виртуозностью и красочностью, происходит ассимиляция выразительности вокального *bel canto*. В скрипичном исполнении интонационная лексика, синтезирующая инструментальное и вокальное начала, звучит ярко и представительно. А бесспорные преимущества



струнных инструментов и, в частности, скрипки, в отображении чувств и эмоций личности, по словам Г. В. Рыбинцевой, «явились также средствами звукового воплощения четырёх темпераментов как естественных (природных) свойств человека» [5, с. 167]. Об этом же, на наш взгляд, свидетельствует и антропоморфность скрипки – общность инструмента с человеком (сходство формы и деталей конструкции инструмента с частями человеческого тела, ассоциации тембра с человеческим голосом и проч.).

В эпоху Классицизма не только обновляется тембровый состав инструментального концерта, но и продолжают развиваться функции его участников, а также их взаимоотношения как «партнёров». Однако, по свидетельству большинства исследователей, скрипка по-прежнему остаётся главенствующей⁷. Она принимает участие в трио, квартетах, дивертисментах и других камерных сочинениях Гайдна. При этом скрипичная группа сохраняет приоритетные позиции в оркестровой партитуре концертов по семантическим функциям, по степени выразительности и значимости исполняемого тематического материала.

Вместе с тем в этот период важным становится появление на концертной сцене и в партитуре нового темброво персонифицированного участника – фортепиано. С одной стороны, в концертах Гайдна оба инструмента (порознь и одновременно) обретают равную значимость в качестве солирующих и технически развитых инструментов концерта, а также прекрасных партнёров в ансамблево-оркестровых произведениях⁸. С другой стороны, число обращений композитора к клавиру в качестве солиста свидетельствует о его превосходстве над скрипкой. Тем более, что время создания клавирных сочинений («доморци-

новский» и «эстергазиевский» периоды) отмечено наибольшей творческой интенсивностью в создании Гайдном концертов. Так, сравнивая количественный компонент, можно констатировать, что для скрипки композитором написаны девять концертов, а для инструментов из семейства клавиров – шестнадцать. По мнению И. В. Гребневой, «возрастающая популярность клавирного концерта зафиксирована в каталогах издательства Breitkopf; если в 1762 году там фигурируют 177 скрипичных и 105 клавирных концертов, то между 1766 и 1787 гг. число вновь включённых концертов возросло соответственно до 270 скрипичных и 393 клавирных» [2, с. 52]. При более пристальном изучении хронологии возникновения гайдновских клавирных концертов можно заметить, что большинство из них были созданы именно с 1765 по 1782 год, что соотносится с временным периодом, обозначенным И. В. Гребневой, когда наметился численный перевес клавирных концертов над скрипичными. Однако парадокс заключается в том, что из двадцати пяти образцов наиболее часто исполняемыми в современной концертной практике являются два клавирных концерта – *G dur* (Ноб. XVIII: 4, 1782) и *D dur* (Ноб. XVIII: 11, 1782) и один скрипичный – Концерт *G dur* (Ноб. VIIa: 4, 1769).

Учитывая относительную точность сведений о количестве сочинений, образующих концертное наследие Гайдна, можно лишь констатировать, что более половины из их числа занимают концерты для струнных и клавишных инструментов. Кроме того, значительный пласт сочинений венского классика для фортепиано представлен иными жанрами. Среди них – сонаты и фортепианные трио. Одной из главных причин широкого распространения в классиче-

скую эпоху скрипки и клавира в качестве солистов исследователи считают их антропоморфизм, в том числе близость к вокально-речевым интонационным моделям. По мнению Л. В. Кириллиной, «этот звуковой и интонационный идеал был, как и прочие идеалы эпохи Просвещения, антропоцентрическим и воплощал в себе желанное единство природы (естественность интонирования) и культуры (рафинированность звукоизвлечения и чистота интонации)»⁹. Важное значение при выборе солирующего инструмента также имел, вероятно, фактор прекрасного владения самим композитором игрой на скрипке (а когда было необходимо, и на альте), клавесине и органе. Так, по свидетельству А. Дуса, в строгий распорядок дня Гайдна включались игра и импровизация за фортепиано. Это происходило до тех пор, пока не находились «нужные музыкальные мысли», которые сразу записывались¹⁰. Возможно, именно таким образом рождались наброски и эскизы его произведений, в том числе концертов. Несмотря на то, что «палитра» солирующих инструментов в концертном творчестве венского классика была весьма разнообразной (виолончель, контрабас, валторна, труба, флейта, гобой), приоритетные позиции по-прежнему оставались за клавиром и скрипкой. Видимо названные особенности стали причиной популярности этих инструментов в качестве солистов концертных циклов композитора.

Особый интерес представляет вопрос и о разновидностях инструментов, для которых предназначался тот или иной клавирный концерт Гайдна. Так, обращаясь к сведениям, содержащимся в каталоге гайдновских произведений Хобокена, можно предположить, что из шестнадцати произведений для солирующих клавишных инструментов в де-

вяти солистом является клавир, в пяти – чембало и один концерт – для двух чембалов с оркестром. В первом же концерте в качестве альтернативных клавирных солирующих инструментов упоминаются орган (*I'Organo*), клавичембало (*Clavicembalo*) и чембало (*Cembalo*). В этом контексте выделяется Концерт *F dur* (Hob. XVIII: 6, 1766), написанный для солирующих клавира и скрипки. Необходимо отметить, что употребление обозначения в каталоге для «клавира» или «чембало» по ряду причин является весьма условным. Вопрос о том, на каком инструменте (клавесин, клавикорд) играл Гайдн, до сих пор остаётся открытым. Например, А. ван Хобокен указывает в описании инструментария Концерта *C dur* (Hob. XVIII: 1, 1756) – «сочинено в 1756 году – для клавира, соответственно органа [курсив мой. – В. А.], 2 скрипок, альты, баса, 2 гобоев и 2 барабанов (в автографе только в первой части)» [11, S. 814].

Так, с творчеством ранних классиков, по мнению А. Д. Алексеева, заканчивается главенство клавирного искусства и «начинается период фортепианной музыки в настоящем смысле слова»¹¹. К 70-м годам XVIII столетия фортепиано постепенно вытесняет «любимца барокко» клавесин, в следующее десятилетие почти все крупные музыканты на практике использовали фортепиано¹². Тем не менее, в бытовом музицировании¹³ продолжали звучать клавесины и клавикорды вплоть до начала XIX века. В этой связи, М. С. Друскин приводит следующие факты: «Кванц в 1752 году рекомендует фортепиано использовать в ансамблевой музыке. С 1767 года в Париже оно включается в оркестр как инструмент континуо»¹⁴. Всё же, несмотря на обозначение на титульном листе определённого инструмента, в его



конкретном воплощении отсутствовало единообразие. Тем более, что по словам Л. В. Кириллиной, «сама эпоха не настаивала на одном-единственном варианте клавишного инструмента, и даже один род – фортепиано имел множество вариантов конструкции и звучания»¹⁵. Таким образом, упоминание в названии гайдновских концертов «солирующего клавира» с оркестром отражает лишь тенденцию его трактовки как общего понятия, которое вбирало в себя разнообразие клавишных инструментов, в том числе фортепиано, клавирорган, педальное чембало и другие.

Существует и иное мнение, что невзирая на выписанные композиторами указания об исполнении произведений «на клавесине или фортепиано», ранние сонаты Гайдна и Моцарта были предназначены для фортепиано (А. Д. Алексеев¹⁶). С ним солидарен М. С. Друскин, который утверждает, что «...несмотря на своё несовершенство, но благодаря только одному этому новому динамическому фактору, фортепиано во второй половине XVIII века вытесняет клавесин»¹⁷. По некоторым свидетельствам, у семьи Эстергази не было фортепиано до 1781 года, а Й. Гайдн становится владельцем инструмента только в 1788 году. Вероятнее всего, это было фортепиано, сделанное венским мастером Иоганном Шанцем. Обращаясь в письме от 20 и 27 июня 1790 года к фрау фон Гензингер, композитор рекомендует оставить свой хороший клавесин «фрейлин Пеперл», для себя же заказать «новое фортепиано» [10]. В художественно-историческом музее Вены сохранился клавесин Гайдна, созданный в мастерской Бурката Шуди и Джона Бродвуда в 1775 году.

Однако, как показывает анализ, соотношение партий солиста и оркестра, баланс виртуозных и импровизационных

компонентов, а также персонификация тембров дают возможность большинству клавирных концертов Гайдна органично и убедительно звучать на любом клавишном инструменте того времени.

Возвращаясь к вопросу о проявлении принципа инструментального солирования в гайдновских образцах, отметим разнообразие приёмов и способов. Так, обращает на себя внимание, что все интонационно значимые и развёрнутые тематические образования в рассматриваемых фортепианном и скрипичном концертах проходят в партии солиста. Превосходство сольных «реплик» над оркестровыми со всей очевидностью проявляется и в масштабе «индивидуальных» тематических высказываний. При этом оркестр выполняет дополняющую или аккомпанирующую функции. Названное выражается и в скромных по объёму оркестровых сегментах, вступлениях, значительно уступающих в яркости и тематической рельефности сольным. Создание эффекта отчётливости звучания текста с солирующим инструментом достигается с помощью прозрачности общего звучания, разреженности фактурной ткани, а также камерности оркестрово-ансамблевых составов. Так, например, в клавирном цикле *F dur* (Ноб. XVIII: 3) задействованы только скрипки, альт и бас (I и II *Violine, Viola, Basso*).

Виртуозные и импровизационные каденции, принадлежащие солистам, концентрируют в себе саму идею концертирования. Они выполняют роль своеобразной композиционной оправы-обрамления частей и одновременно представляют индивидуальное речевое «высказывание» автора и исполнителя, объединённых в одном лице. А моменты столкновения сольных и оркестровых партий высвечивают как темброво-динамическую специфику инструментов

фортепиано или скрипки, так и оркестрового звучания. В этой связи, важным в рассматриваемых концертах Гайдна становится тесситурное положение партии солиста над партией оркестра, что безусловно, выдвигает единичный тембр на «авансцену» перед звучащей массой. Именно верхний регистр скрипки ещё со времён барокко способствовал её обособлению в ансамблево-оркестровом пространстве. Как отмечает Ф. Б. Ситдикова, «верхний и высоко звучащий голос партитуры в её [скрипки. – В. А.] исполнении был приоритетным для восприятия и отделял низкие струнные инструменты» [6, с.105].

Как известно, сама специфика взаимоотношений солиста и оркестра лежит в основе принципов *концертности* и *концертирования*¹⁸. С одной стороны, выступают красочность и блеск, репрезентативность виртуозности солирующего инструмента, а с другой – развитие яркого в образно-эмоциональном плане тематического материала. Сама музыкальная драматургия, развёртывание инструментальных партий во времени свидетельствует о проявлении в клавирном и в скрипичном концертах признаков солирования. Именно посредством инструментальных клише запечатлены блеск и *виртуозность* как специфическая форма художественного высказывания, типичная для принципа концертирования. Наряду с эффектными орнаментально-декоративными и сложными в техническом отношении интонационными оборотами и клише, подчёркивающими виртуозность и *импровизационность* партий солистов, особое внимание композитор обращает на красочную и образно-выразительную роль инструментального тембра, в исторической перспективе становящегося носителем драматургического смысла концертов. Названные свойства

стали яркими приметам солирования, отображающего становление и развитие концертирующего стиля в инструментальной музыке Гайдна и, шире – композиторов-классиков в целом.

Балансирование на грани единения (согласия) и контраста (состязания) происходит в концертах в особом *игровом* пространстве, раскрывая принципы игры на инструментах и «игры с инструментом» (Й. Хёйзинга). Здесь представлено самовыражение исполнителя, выступающего в сотворчестве с композиторским замыслом. При этом проявления состязания и спора не только не исключают, но напротив, способствуют воплощению принципов игры, становясь атрибутивными свойствами инструментального концерта, которому органически присуще игровое начало.

Так, в Концерте для скрипки с оркестром *G dur* (Ноб. VIIa: 4) продолжает культивироваться акустический и технический потенциал инструмента, заложенный ещё потребностями исполнительской практики барокко. Вместе с тем меняется тип самого тематического высказывания. Поскольку скрипка освобождается от необходимости исполнять партию *basso continuo* и её функции концентрируются на солировании, расслоение одноголосия на скрытые линии, свойственное ей в ансамблевых и сольных сочинениях барокко, сменяются гомотонным тематизмом. Именно оперная монодия, как отмечает И. В. Алексеева, «способствовала выдвижению в музыке для инструментального ансамбля ведущего, мелодически богатого и технически совершенного инструмента – такого, например, как скрипка» [1, с. 207]. В концерте солист воспринимается тождественно певцу оперы или театральному актёру, партия которого тембрально персонифицирована. Именно за скрипкой и



фортепиано закрепляется право на выпитую или свободную импровизацию, а также на насыщенный мелизматикой, мелодическими пассажами и фигурациями тематизм сольных технически сложных каденций. Концентрация виртуозных компонентов вызывает ассоциации с вокальными ариями того времени.

Влияние вокальной музыки на становлении солирующих свойств скрипки и клавира проявляется в родстве интонационно-лексического «словаря», который отличается повышенной яркостью, орнаментикой, характеристичностью, особой речевой пластикой. Наиболее наглядно вокальные интонационные истоки прослеживаются во второй части скрипичного Концерта *G dur*, где в полной мере проявляется гибкость и уникальность инструмента в исполнении кантилены. Певучие качества скрипки особенно ярко представлены в *Adagio* (II части) цикла, где медленный темп способствует развёртыванию на фоне мерно пульсирующего, прозрачного сопровождения оркестра мелодической «пасторали». Эстетика гармонии и красоты здесь восходит к вокальному культивированию звука как главного «персонажа» театрального действия.

В быстрых частях концерта на первый план выходят моторно-фигуративные и пассажные компоненты, орнаментика, технически сложные и виртуозные клише. Они позволяют продемонстрировать виртуозное владение солиста инструментом (что также уходит корнями в вокальные импровизации). Во многом это удаётся благодаря широкому диапазону звучания (от *g* малой октавы до *g* третьей), что позволяет продемонстрировать регистровые и акустические возможности инструмента. Протяжённые высказывания, насыщенные каскадами блестящих по концертной репрезентативности

пассажей, также находятся в партии струнного инструмента, а не оркестра. Наряду с этим используется сложившийся ещё в эпоху барокко принцип переинтонирования гармонической вертикали в фигуративную, либо мелодическую «горизонталь». Названное наблюдается в партии скрипки различных фрагментов всего Концерта *G dur*, где аккомпанирующий оркестр является поддержкой для фигуративно изложенной мелодии и, как правило, выписан в виде остинатной ритмической пульсации. При этом в работе с гармонической моделью опорные тоны в партии солиста расцвечиваются посредством диминуирования и орнаментации.

Особенно ярко данный принцип проявляется в тематизме медленной части Концерта *D dur* для клавира, где опорные тоны в партии солиста «раскрашены» прихотливыми узорами неаккордовых звуков. Свободно взаимодействуя внутри целостных мелодических структур, названные приёмы создают *quasi*-импровизационный эффект.

Музыкальный универсализм Гайдна, обусловленный совмещением в процессе деятельности различных функций – капельмейстера, скрипача, органиста отражается и в текстах концертов. Владение несколькими инструментами, тонкое знание их специфики и особенностей способствовали обогащению тематизма концертов. К примеру, музыкальный текст запечатлел заложенные в эпоху барокко процессы миграции клише скрипичной природы в клавирный тематизм и обратный ему процесс. «Оба инструмента [скрипка и клавир. – *B. A.*] являлись неотъемлемой частью ансамблевой музыкальной культуры барокко с практически общей сферой исполнительской деятельности», – пишет Ф. Б. Ситдикова [6, с. 51]. Взаимовлияние

различных стилей и текстовых моделей в эпоху барокко участвовало в процессе формирования единого музыкального текста и выражало общую тенденцию исполнительства. Продолжение и развитие этой особенности происходит и в гайдновских концертах. Так, к примеру, в финале фортепианного Концерта *D dur* (эпизод рондо *d moll*) партия солиста организована в опоре на текстовую модель трио-сонаты. Верхний пласт изложен как *divisi* струнных (деревянных духовых, которые заменялись в ансамблевой музыке барокко), нижний – в виде сопровождающего баса (виолончель, киттарон и др.). А в первой части концерта (тема побочной партии) трио-принцип проявляет себя в трёхголосии с элементами полифонии, где каждая из мелодических линий комплементарно дополняет другую.

В концерте для клавира сольные свойства проявляются сквозь призму универсализма инструмента. Широкий темброво-регистровый диапазон и технический потенциал, обусловленные его органологической спецификой, позволяют воплощать разноплановый тематизм. Прежде всего, обращают на себя внимание многообразные по абрису гармонические фигуры. Образованные повторением единообразных по ритмопластическому рисунку клише моторной природы, в контексте быстрого темпа они обретают роль виртуозных компонентов, передающих радость бытия. Другим распространённым в инструментальных сочинениях Гайдна (сонаты, концерты) является стремительный восходящий или нисходящий гаммообразный «бег по лестницам», отображающий бурлящую энергию и юношеский задор, которые были характерны, по воспоминаниям современников, и для зрелого композитора.

Универсализм и полифункциональность фортепиано, заключающиеся в его гармонической природе, способности раскрывать одновременно различные пласты звучания – мелодические, фигурационные, аккордовые – мастерски используются Гайдном в концертах с двойной экспозицией. Так, в Концерте *D dur* партия фортепиано, следующая за партией оркестра, вступает с ней в противоборство. Здесь со всей очевидностью проявляется свойство клавира/фортепиано «замещать» партию оркестра, свёртывая её в двустрочную *quasi*-партитуру. Нововведения, возникавшие при усовершенствовании различных моделей фортепиано (специфические педали, расширение диапазона), по мнению Л. В. Кириллиной, «тотчас осваивались композиторами и виртуозами»¹⁹. Результатом этого процесса становилось появление сочинений для фортепиано, не доступных для исполнения на клавесине, клавикорде.

Особенностью Концерта *F dur* (Ноб. XVIII: 3) для клавира с оркестром является участие солиста в оркестровых экспозициях всех трёх частей, чем подчёркивается тембральная, функциональная значимость инструмента на протяжении всего произведения. Одновременно такое включение клавира содержит в себе рудименты барочного *continuo*, свидетельствуя о преемственности традиции, с одной стороны, и непрекращающемся диалоге, приводящем к сложным процессам взаимодействия «старого» и «нового», – с другой.

Таким образом, универсализм, богатейшие тембральные, виртуозные возможности клавира и скрипки позволяют им занимать лидирующие позиции в качестве солистов как в концертном творчестве Гайдна, так и композиторов классического периода в целом.



В концертах композитора поиск тематических, темброво-динамических решений протекает в русле складывающихся закономерностей становления инструментальной культуры эпохи. В значительной степени названное относится не только к

выбору инструментария, использованию его органо-логических и функционально-атрибутивных свойств, но и количественной компоненте составов, особенностям оркестрового письма, требующим пристального исследовательского внимания.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Они были предназначены для неаполитанского короля Фердинанда IV и созданы по его заказу. В благодарность за этот труд композитора пригласили в Неаполь.

² Для баритона Й. Гайдном написаны также 126 трио, 25 дуэтов и другие сочинения. Баритон был любимым инструментом князя Николая Эстергази. Композитор в течение шести месяцев научился играть на этом инструменте, расширив спектр используемых тональностей. См.: История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом / пер. С. В. Грохотова. М.: Классика XXI, 2000. С. 47.

³ В настоящее время произведения Гайдна определяются и обозначаются преимущественно по каталогу «J. Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis», сокращённо «Hoboken-Verzeichnis» (краткое обозначение «Hob» или «H») Нидерландского музыковеда Антони ван Хобокена (1887–1983). Три тома каталога вышли в 1957, 1972 и 1977 годах соответственно [11]. Здесь и далее сведения из каталога даются в переводе автора статьи.

⁴ Цит. по: Зейфас Н. М. Маттезон и теория оркестровки // История и современность: сб. ст. Л.: Сов. композитор, 1981. С. 48.

⁵ См. об этом подробнее: [6].

⁶ В Италии этот жанр, по мнению И. В. Гребневой, возникает как «специфическая форма скрипичной музыки» [2, с. 26].

⁷ Так, основу гайдновского камерного оркестра составляют струнные и «две, реже четыре партии духовых ... мелодия,

как правило, поручается первым скрипкам, за исключением тех случаев, когда она дана в нижнем регистре» [4, с. 40].

⁸ В этой связи закономерно, что скрипичные и клавирные концерты создаются Гайдном приблизительно в одно и то же время. Циклы для клавишных инструментов с оркестром возникают на протяжении двадцати шести лет (1756–1782), а для скрипки – двадцати трёх лет (1760–1783). При этом точная дата создания концерта для скрипки с оркестром Hob.VIIa: B1 не установлена. В каталоге А. ван Хобокена назван 1760 год, а в Вестфальском каталоге – 1783 год. Первый концерт для органа (клавира) с оркестром *C dur* (Hob. XVIII: 1) был написан в Вене (1756) двадцатичетырёхлетним композитором [11].

⁹ См.: Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. С. 244.

¹⁰ См.: История жизни Йозефа Гайдна... Указ. соч. С. 158.

¹¹ См.: Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1. М.: Музыка, 1966. С. 135.

¹² Фортепиано со временем становится настолько усовершенствованным инструментом, что вытесняет клавесин. В этой связи концерты, относящиеся к зрелому периоду деятельности Й. Гайдна и В. А. Моцарта (1756–1791) вполне вероятно могли исполняться на фортепиано. Являясь важнейшим очагом культуры музыкального

классицизма, Австрия была центром инструментального производства. Большое распространение в Европе получило фортепиано с так называемой венской механикой мастеров Штейна и Штрейхера. Клавиатура этих инструментов была более лёгкой, в целом же от современных роялей они отличались меньшей певучестью звука. См.: Алексеев А. Д. Указ. соч. С.135.

¹³ В музыкальной культуре Австрии и Германии второй половины XVIII века уровень музицирования был достаточно высоким, причём его формировали не только профессионалы, но и музыканты-любители, дилетанты. Последние были не пассивными слушателями, а активными творцами музицирования. Как отмечает А. А. Шакирьянова, «по уровню исполнительства дилетанты

нередко сравнивались с лучшими виртуозами-современниками» [7, с. 19].

¹⁴ См.: Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII века. Л., 1960. С. 44.

¹⁵ См.: Кириллина Л. В. Указ. соч. С. 261.

¹⁶ См.: Алексеев А. Д. Указ. соч. С. 135.

¹⁷ См.: Друскин М. С. Указ. соч. С. 43.

¹⁸ По мнению Л. В. Кириллиной, *концертирование* играло большую роль в эпоху барокко, являясь основанием целой эстетической системы, транслирующей идеи репрезентативности, декоративности и состоятельности и становясь менее значимым в классический период. См.: Кириллина Л. В. Указ. соч. С. 326.

¹⁹ См.: Кириллина Л. В. С. 317.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко. Уфа: Гилем, Башк. энцикл., 2013. 304 с.
2. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2011. 426 с.
3. Морейн К. Н., Шаймухаметова Л. Н. Ансамблевое музицирование в зеркале западноевропейской живописи XVII–XVIII веков // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 1. С. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.
4. Прейсман Э. М. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII–XX веков: монография. Красноярск: Красноярский гос. ун-т, 2002. 253 с.
5. Рыбинцева Г. В. Структура симфонического оркестра в контексте миропонимания XVIII – начала XIX столетий // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С.164–170. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.164-170.
6. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: исследование. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2015. 203 с.
7. Шакирьянова А. А. Инструментальные жанры «увеселительной музыки» в австро-немецкой культуре второй половины XVIII века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск. 2018. 29 с.
8. Шевцова А. В. Жанр инструментального концерта в альтернативном репертуаре: от Баха до Шнитке // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 31–37. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.031-037.
9. Blazin D. C. Michael Haydn and «The Haydn Tradition» A Study of Attribution, Chronology, and Source Transmissions: A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Department of Music New York University, May, 2004. 470 p.



10. Haydn – harpsichord or fortepiano? URL: <https://www.keesrosenhart.com/en/haydn-harpsichord-or-fortepiano/> (31.05.19).
11. Hoboken A. von. J. Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Bd. 1. Mainz, 1957. 848 S.
12. Oxford Composer Companions: Haydn the First Comprehensive Guide to Haydn's Life, Music and Legacy / Ed. by David Wyn Jones; Cons. ed. Otto Biba. Oxford (etc.): Oxford Univ. Press., 2002. XXI. 515 p.
13. Range M. With Instrumental Music of All Sorts. The Orchestra at British Coronations before 1727 // International Musicological Society. Barenreiter. ACTA Musicologica. Volume 82. 2010, pp. 87–104.

Об авторе:

Акшенцева Вероника Михайловна, соискатель кафедры истории, теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0003-3445-1670**, veronikaakshenceva2010@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseeva I. V. *Basso-ostinato i ego rol' v tekstovoy organizatsii instrumental'noy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko* [Basso Ostinato and Its Role in the Textual Organization of Western European Baroque Instrumental Music]. Ufa: Gilem, Bashkir Encyclopedia, 2013. 304 p.
2. Grebneva I. V. *Skripichnyy kontsert v evropeyskoy muzyke XX veka: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Violin Concerto in 20th Century European Music: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2011. 426 p.
3. Morein K. N., Shaymukhametova L. N. *Ansamblevoe muzitsirovanie v zerkale zapadnoevropeyskoy zhivopisi XVI–XVIII vekov* [Ensemble Music-Making in the Mirror Reflection of 17th and 18th Century Western European Painting]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 1, pp. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.
4. Preysman E. M. *Kamernyy orkestr kak yavlenie v muzykal'noy kul'ture XVII–XX vekov: monografiya* [The Chamber Orchestra as a Phenomenon in the Musical Culture from the 17th to the 20th Century: Monograph]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University, 2002. 253 p.
5. Rybintseva G. V. The Structure of the Symphony Orchestra in the Context of the World Perception during the Time Period from the 18th to the Early 20th Century. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp.164–170. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.164-170.
6. Sitdikova F. B., Alexeyeva I. V. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko* [The Violin Musical Text in Western European Baroque Solo and Ensemble Compositions]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, 2015. 203 p.
7. Shakir'yanova A. A. *Instrumental'nye zhanry «uveselitel'noy muzyki» v avstro-nemetskoj kul'ture vtoroy poloviny XVIII veka: avtoref. dis... kand. Iskusstvovedeniya* [Instrumental Genres

of “Entertainment Music” in the Austro-German Culture of the Second Half of the 18th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Magnitogorsk. 2018. 29 p.

8. Shevtsova A. V. The Genre of the Instrumental Concerto in the Viola Repertoire: from Bach to Schnittke. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 31–37. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.031-037.

9. Blazin D. C. *Michael Haydn and “The Haydn Tradition” A Study of Attribution, Chronology, and Source Transmissions: A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy*. Department of Music New York University, May, 2004. 470 p.

10. *Haydn – harpsichord or fortepiano?*

URL: <https://www.keesrosenhart.com/en/haydn-harpsichord-or-fortepiano/> (31.05.19).

11. Hoboken A. von. J. *Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Bd. 1. Mainz, 1957. 848 S.

12. *Oxford Composer Companions: Haydn the First Comprehensive Guide to Haydn's Life, Music and Legacy*. Ed. by David Wyn Jones; Cons. ed. Otto Biba. Oxford (ete.): Oxford Univ. Press., 2002. XXI. 515 p.

13. Range M. With Instrumental Music of All Sorts. The Orchestra at British Coronations before 1727. *International Musicological Society*. Barenreiter. ACTA Musicologica. Volume 82. 2010, pp. 87–104.

About the author:

Veronika M. Akshentseva, Post-graduate Student at the Department of History, Theory of Performing Arts and Music Pedagogy, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-3445-1670**, veronikaakshenceva2010@mail.ru

