

Е. А. ТКАЧЕНКО

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

УДК 786.2:781.68

**КАМЕРНЫЕ КЛАВИРНЫЕ СОНАТЫ Й. ГАЙДНА 1780-х – 1790-х ГОДОВ:
ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

Эволюция клавирной сонаты в творчестве Й. Гайдна, охватывающая внушительный период с 1760-го до середины 1790-х годов, — явление по сути уникальное в истории инструментальной музыки классицистской эпохи. Интенсивному формированию эстетических и композиционных закономерностей жанра («образцовость» которых является исторической заслугой Гайдна) сопутствовал постоянный поиск новых средств, расширение художественных возможностей жанра.

Характерное для гайдновских клавирных сонат многообразие эстетических, композиционных, жанровых и стилевых решений было в первую очередь обусловлено широкими функциональными возможностями жанра. Присущие сонате возможности многогранного воплощения личностного начала, субъективных настроений благоприятствовала разнообразию её жанровых типов. Имеется в виду целый ряд градаций: от сонатин, лёгких сонат и дивертисментов, предназначенных для любительского и учебного музицирования, до больших сонат в концертующем стиле, технически доступных лишь пианистам-виртуозам. При этом классическая соната сохраняла принадлежность области камерной музыки.

Отсутствию строгой образно-содержательной регламентации в значительной степени способствовала атмосфера светских салонов, где культивировалась по преимуществу камерная музыка и фактически инициировался процесс активного взаимодействия разноплановых жанровых и стилевых свойств. Этому, бесспорно, содействовала и традиция музицирования, для которой были характерны развитая практика «автономного» исполнения отдельных частей цикла и распространённость переложений конкретного инструментального опуса для варьируемых исполнительских составов (см.: [1; 2; 5]).

Потенциал классицистской сонаты с исчерпывающей полнотой реализовался в клавирном творчестве Й. Гайдна. В отличие от В.-А. Моцарта и Л. ван Бетховена, нередко предупредивших исполнителей и слушателей о соответствующих жанровых обозначениях своих сонатных циклов, Гайдн не уделял особого внимания конкретизации жанровых харак-

теристик определённой сонаты. Тем не менее, используемый в современном музыкознании принцип внутрижанровой дифференциации «камерных» и «концертных» сонат второй половины XVIII столетия¹ применим и к клавирному творчеству Гайдна.

Внутрижанровая ориентация конкретного цикла зачастую определялась уровнем музыкальных возможностей того, кому посвящался данный опус. Количественное преобладание клавирных сонат, относящихся к камерной разновидности жанра, в значительной степени обуславливалось вкусами большинства адресатов и заказчиков гайдновских сочинений. Тяготение к жанровому типу камерной сонаты мотивировалось также своеобразием художественных устремлений Гайдна. С одной стороны, трогательно заботившийся о публике композитор всякий раз прислушивался к голосу некоего «тайного чувства» — своего рода камертона индивидуальных творческих побуждений. С другой стороны, художественное мышление Гайдна в гораздо большей степени тяготело к диалогичности ансамблевого музицирования, где солист признавался первым среди равных, нежели к «монологической» виртуозности².

Камерные сонаты Гайдна, в которых внешняя техническая непритязательность сочетается с подлинной зрелостью, классичностью инструментального мышления, отличаются ярко выраженным многообразием интонационно-тематического материала и композиционных решений циклов. Оригинальность рассматриваемых сочинений в значительной степени определяется процессом интенсивного взаимодействия разноплановых жанровых и стилевых признаков, обусловившим приоритет диалогичности в музыкальном мышлении классицистской эпохи. Присущий клавирной сонате в целом, данный процесс наиболее рельефно проявляется в камерной сфере, что корреспондирует с атмосферой субъективных настроений, господством прихотливо-утончённых и игровых образов, свойственных упомянутой стилистике. Следовательно, рассмотрение индивидуальных особенностей камерных сонат в обозначенном ракурсе способствует осмыслению специфики гайдновского клавирного стиля.

Наряду с этим, применительно к индивидуальной трактовке рассматриваемого жанра, нельзя не учитывать и эволюционный аспект. Наиболее полно оригинальные черты авторской интерпретации сонатного цикла представлены в камерных сонатах *позднего периода*. Клавирным сочинениям Гайдна 80-х — 90-х годов присуща необычайная многоплановость жанровых и стилевых взаимодействий. Отличительное свойство камерных сонатных циклов указанного периода³ — интеграция новаторских устремлений с принципами, характерными для раннеклассицистских образцов жанра. Драматургия и композиционная логика рассматриваемых сочинений, благоприятствующие диалогическим сопряжениям сонатности с фантазийностью и концертностью, а также стилями театральной и церковной музыки, свидетельствуют об утверждении *новой эстетической концепции* камерной сонаты. Последняя отнюдь не подразумевает эмоциональной и интеллектуальной легковесности, стремясь запечатлеть не только потаённые глубины личностных переживаний, но и мастерство утончённой композиторской «игры».

подавляющее большинство сочинений данной группы, за исключением Сонаты XVI/43 в трёх частях, — это двухчастные циклы (XVI/40, 41, 42, 48, 51). Общими чертами рассматриваемых сонат являются господство лирики, доминирование мажорных тональностей, относительно прозрачная гомофонная фактура, подчёркнутое внимание к вариационности как принципу развития, значительный удельный вес импровизационного и «игрового» начала и связанная с ним «совершенно необычайная свобода в создании форм» [4, с. 12]. Яркая индивидуальность камерных сонат позднего периода творчества Гайдна, отвечающая эстетическим требованиям классицистской эпохи, в существенной мере определяется спецификой жанрово-стилевых взаимодействий. Она характеризуется в первую очередь преобладанием собственно камерной стилистики: опорой на узнаваемые бытовые (прежде всего танцевальные и песенные) жанры, а также ведущей ролью галантной манеры письма (на что указывают главенство гомофонно-гармонического склада, функциональная значимость специфических кадансовых формул, особая утончённость мелодики). Влияния со стороны иных стилей (в частности, церковного и театрального), не противоречащие эстетическим нормам камерной музыки, оттесняются в рассматриваемых сочинениях позднего периода на периферию обозначенного диалога, уступая место многообразию жанровых взаимодействий.

Отмеченные взаимодействия, играющие важную роль и в драматургии отдельных частей сонат, и на уровне циклов, несомненно, связаны с особенностями гайдновского творчества 1780-х — 1790-х годов.

Применительно к камерным сонатам экспериментаторские устремления позднего Гайдна реализовались в формировании лирико-жанровой разновидности цикла⁴. Её образный строй и драматургические принципы свидетельствуют о размыкании сложившихся границ жанра посредством утончённого «обыгрывания» соответствующих стереотипов.

Для первых частей рассматриваемых сонат характерно главенство лирики, не исключаяющей при этом и жанрового начала как одной из лирических ипостасей, которое доминирует в финалах, зачастую тяготеющих к скерцозности. Образно-смысловое равновесие двух сфер перекликается с характерным для классицистской эстетики двуединством субъективного и объективного, благоприятствуя множественности увлекательных жанровых диалогов, их приоритетная роль в зрелом сонатном мышлении Гайдна бесспорна.

Оригинальные примеры жанровых взаимодействий, обусловленных спецификой лирико-жанрового цикла, находим в первых частях указанных сонат. В частности, композиционные принципы *Andante* из цикла XVI/51 (1794) восходят к распространённому типу так называемого «певучего *allegro*» [1, ч. 3, с. 19] с характерным для него «неконфликтным тематическим контрастом». Отсюда проистекает господство песенного тематизма во всех разделах экспозиции, а также интонационное родство тем, ритмическое единообразие, появление импровизационных связок, вуалирующих границы разделов сонатной формы, преобладание вариационного развития (особенно в теме главной партии), вследствие чего рассматриваемое *Andante* сближается с жанром вариаций.

Своеобразным предвосхищением подобного рода «лирической» трансформации выступают первые части циклов XVI/42 (1784) и XVI/48 (1789), в которых традиционное сонатное *allegro* заменено различными типами вариационного цикла. При этом вариационный принцип в каждом случае обнаруживает некую близость к жанровым признакам фантазии, что перекликается с творческими устремлениями Гайдна позднего периода⁵.

Так, опосредованное претворение «диалога» указанных жанров характерно уже для темы вариаций *Andante con espressione* из цикла XVI/42. Излагаемая в простой трёхчастной форме, тема совмещает в себе черты галантного стиля (изысканная мелизматика, обилие коротких пауз-«вздохов», церемонные «приседающие» кадансы и т.п.) и торжественной патетики (пунктирный ритм, сочетание декламационных оборотов с взлетающими «тиратами» и «островками» аккордовой фактуры). Вариационное развитие, где поначалу доминирует орнаментальный принцип (возрастание роли пассажной техники, мелодических опе-ваний, учащённая пульсация), таит в себе

значительный драматургический потенциал. Так, во второй (минорной) вариации ладовый контраст, энергичное развёртывание мелодизированного сопровождения, «переключки» пунктированных фигур в верхнем и нижнем регистрах приводят к усилению патетического начала. Третья вариация, уподобляемая динамической репризе, содержит выписанные орнаментированные повторения разделов в *quasi*-импровизационном духе. Всё это свидетельствует о воздействии на первую часть рассматриваемой сонаты тенденций, идущих от фантазии.

Жанровое взаимодействие вариаций и фантазии наблюдается и в первой части Сонаты XVI/48. Варьируемые темы здесь интонационно близки, но контрастируют друг другу в ладовом отношении (*C dur* — *c moll*). Каждая из тем насыщена патетическими элементами (начальный декламационный мотив обеих тем и его модификации, многозначительные паузы, громкостные контрасты, особая роль гармонии умVII₇) и фантазийно-импровизационными (использование «неравномерно» группируемой пассажной техники, преобладание ладотональной и гармонической неустойчивости). Диалогическому сопряжению обозначенных жанров способствуют не только усиление роли патетической сферы и нарастающий размах импровизационности в процессе драматургического развития, но и вуалирование границ между разделами двойной трёхчастной формы (разомкнутость минорных построений, выписанные репризы в мажорной вариации), а также всё более осязаемое образное родство тем.

Принцип сближения различных жанровых признаков характерен и для финалов двухчастных циклов. В финалах Сонат XVI/40 и XVI/41 сложная трёхчастная форма (типичная для танцевальных пьес гайдновской эпохи) насыщается вариационностью за счёт активного обновления тематизма в репризах. Благодаря варьированным повторениям разделов в финале сонаты XVI/51 образуется форма, близкая трёхпятнадцатой. В циклах XVI/42 и XVI/48 необычность «смешанных» форм финалов, основанных на взаимодействии различных композиционных структур, обусловлена господством игровой скерцозной стихии. Как известно, в инструментальных жанрах эпохи классицизма скерцозность могла воплощать многообразные грани комического, включая *остроумие* и *пародию*⁶. На рубеже XVIII–XIX вв. остроумие подразумевало особую утончённость юмора и воплощалось посредством «...искусственно созданных несимметричных структур, неожиданных модуляций или прерванных оборотов, использования «учёной» манеры (имитаций, канонов, фугато) в комическом контексте»; пародия же основывалась «...на остроумной игре в сочетание несочетаемого и смехотворном

опрощении, принижении, приземлении возвышенного и поэтического» [1, ч. 3, с. 113].

Показательными примерами юмористической игры являются финалы Сонат XVI/42 и XVI/48. Для каждого из них характерны оригинальные жанровые взаимодействия, которые не только способствуют совмещению принципов различных композиционных структур, но и выявляют специфику гайдновской трактовки фантазийности, выступающей своеобразным эквивалентом музыкального остроумия. Композиционная логика рассматриваемых финалов позволяет соотнести их с классицистскими версиями каприччио, в частности, с клавирной Фантазией (Каприччио) *C dur* самого Гайдна (1789). Авторское резюме, предпосланное упомянутой пьесе: «Изрядно позабавившись, я сочинил совершенно новое каприччио для фортепиано, которое наверняка будет иметь полный успех у знатоков и незнатоков благодаря своему вкусу, причудливости [*Seltenheit*] и особенной разработке»⁷, — вполне может быть адресовано и финалам рассматриваемых циклов.

Так, основой композиции *Presto* из Сонаты XVI/48 становится совмещение принципов рондальности, сонатности и вариационности: исходя из тонального плана, здесь можно говорить о форме рондо-сонаты. При этом благодаря проникновению основного тематизма в эпизоды (где он, взаимодействуя с новым материалом, приобретает черты разработочности) и варьированию рефрена (особенно в заключительном репризном проведении), структурные параметры композиции не без труда улавливаются слухом, в результате чего возникает эффект непредсказуемого следования музыкального материала. «Вольное» обращение с классическими композиционными структурами выявляет специфику гайдновского «фантазирования» — утончённой игры с предзаданными жанрами и формами. Кроме того, в создании юмористической атмосферы рассматриваемого *Presto* значительную роль играют мелодико-ритмические, синтаксические и фактурные приёмы, связанные с комической топикой, — «сбои» регулярного членения внутри периодов («дополняющие» двутакты в рефрене), подчеркнута неожиданные смены фактурных рисунков, регистровые переключки мотивов, внезапные акценты, динамические контрасты и остановки движения.

Сходный принцип диалога с жанром фантазии доминирует в *Vivace assai* из Сонаты XVI/42. Структура данного финала, соответствующая старинной двухчастной форме, подвергается оригинальной трансформации благодаря совмещению вариационного принципа развития тематизма с гармонической и тональной неустойчивостью. Прямым следствием этого становится разрастание масштабов второго раз-

дела: канонические имитации, пародийно обыгрывающие контрапунктическую манеру изложения церковного стиля, вместе с многократным кадансированием приобретают ярко выраженную характеристичность комического высказывания, которое никак не может завершиться. Пародийное преломление высокой стилистики обнаруживается и в центральном эпизоде рондо из Сонаты XVI/48: элементы патетического стиля (мрачный *c moll*, контрастирующий остальным разделам, экспрессивные интонации темы) постепенно «опрощаются», поддаваясь влиянию скерцозной образности рефрена и вовлекаясь в атмосферу причудливой игры. Подобные жанрово-стилевые сближения у Гайдна корреспондируют с примечательной особенностью светской культуры классицизма — «умению сплести увлекательную беседу из лежащих на поверхности тем и составлять из простых общеизвестных слов неожиданные парадоксы, каламбуры и прочие *bon mots*...» [1, ч. 2, с. 139].

Жанровые диалоги в рассматриваемых сонатах наблюдаются не только внутри частей, но и на уровне композиции циклов. Отметим, в частности, оригинальные взаимодействия с сюитными принципами, что сближает камерные сонаты 80-х — 90-х годов с образцами раннего классического стиля. О «переключках» с сюитностью можно судить исходя из тонального единства циклов, дополняющего типа контрастирования между их частями, а также значительной роли жанрово-бытового тематизма. Последний характерен не только для игровых финалов, многообразно преломляющих танцевальное начало. Специфика бытовых жанров заявляет о себе и в других частях циклов, обнаруживая различную степень жанровой конкретизации. Так, в средней части сонаты XVI/43 непритязательный менуэт — своего рода возвращение к сонатинной стилистике — явственно сближается с танцевальным тематизмом, играющим важную роль в *Moderato* и *Presto*, что прямо указывает на связь с сюитностью. Главная тема начального *Allegretto innocente* из цикла XVI/40 опирается на жанровые признаки баркаролы; песенный тематизм господствует и в *Andante* из Сонаты XVI/51. Размер *alla breve*, неторопливый темп и равномерность пульсации, отсылающие слушателя к традиционной семантике шага, а также значительный удельный вес пунктированных ритмических фигур в темах главных партий *Andante* из цикла XVI/51 и *Moderato* из XVI/43 свидетельствуют об индивидуальной трактовке жанровых признаков придворно-церемониального марша.

Механизмы жанровых взаимодействий, присущие рассматриваемым циклам и в значительной степени определяющие специфику гайдновских камерных сонат 80-х — 90-х годов, не исчерпывают своеобразия

указанных циклов. Речь идёт, в частности, о диалогах стилового плана, воплощаемых Гайдном отнюдь не прямолинейно. С одной стороны, диалоги реализовались в границах камерного стиля, содействуя многогранности авторских композиционных и образно-драматургических решений на уровне определённого жанра. С другой стороны, преломление в камерной музыке специфических закономерностей иных стилей (прежде всего, театрального и церковного) способствовало не только обогащению арсенала выразительных средств инструментальной сонаты, но и кристаллизации принципов зрелого клавирного искусства классицистской эпохи.

Весьма существенная роль в стилевом пространстве рассматриваемых гайдновских циклов принадлежит специфически трактуемой концертности. Это представляется далеко не случайным, поскольку на протяжении второй половины XVIII столетия стилевое определение *concertante* фигурировало в самых различных жанрах, относящихся к камерной сфере, — от концертной симфонии до сонаты в концертирующем стиле. Подобному размаху концертирования благоприятствовал и ошутимо возросший уровень мастерства европейских музыкантов, и развитое любительское исполнительство.

Примечательными образцами преломления указанной стилистики в жанре камерной сонаты являются первые части циклов XVI/40 и 41, посвящённых княгине Марии Эстергази. Взаимодействие камерности и концертности в этих сонатах, по-видимому, было предопределено исполнительским потенциалом адресата. Так, в *Allegretto innocente* из Сонаты XVI/40 каждая тема трёхпятчастной формы: песенно-лирическая баркарола и патетическое восклицание, ей контрастирующее, — обнаруживают некое родство с концертной стилистикой (наличие мини-каденции в первой теме, экспрессивные акценты, динамические контрасты, элементы аккордово-гуттийного изложения во второй). Целенаправленная активизация концертно-виртуозных элементов в варьированных репризах разделов (арпеджио, пассажная техника, ферматы, предполагающие возможность их каденционного озвучивания) способствует взаимному сближению изначально контрастных тем. Атрибуты концертирования, представляемые в облегчённом варианте, благоприятствуют развёртыванию своеобразного диалога камерности и концертности, не выходящего за границы камерной сферы (что, кстати, соответствует авторской ремарке *innocente* — безыскусно, просто).

Аналогичная трактовка упомянутого диалога реализуется в *Allegro* из цикла XVI/41. Отличие же от предшествующей сонаты заключается в особой роли *quasi*-каденционных построений, чьё местоположение — в завершающих разделах разработки и репризы —

апеллирует к общепринятым нормам концертного исполнительства того времени. Упомянутые построения как бы аккумулируют в себе затаённую энергию концертирования, более сдержанно демонстрируемую в главной и побочной партиях. Последнее, впрочем, объясняется и жанровой доминантой *Allegro* (маршевое начало), и весьма подвижным темпом указанной части.

Взаимодействие камерности с характерными чертами иных стилей проявляется в рассматриваемых циклах более опосредованно, что соответствует внутрижанровой специфике камерной сонаты. Наряду с упоминавшимся выше примером игровой трактовки элементов церковного стиля (в *Vivace assai* из Сонаты XVI/42), заслуживает внимания финальное *Presto* из цикла XVI/40. Не только образно-эмоциональный строй указанной части, но и композиционная логика, тематизм, фактурное изложение здесь явственно сближаются с театральной стилистикой. В крайних разделах сложной трёхчастной формы доминирует стремительный пульс непрерывного движения, стак-

катные штрихи, внезапные метрические акценты, восходящие к традиционной семантике оперы-*buffa*. Музыка же среднего раздела (тональность — параллельный минор) создаёт подчёркнутый контраст своей мрачной патетикой и экспрессивностью декламационного высказывания (непредсказуемые ритмические сбои, значительная роль уменьшённых и увеличенных интервалов, насыщающих мелодические построения).

В целом динамика жанровых и стилевых взаимодействий, присущих камерным клавирным сонатам Й. Гайдна 1780-х — 1790-х годов, характеризует не только специфическую направленность эволюции сонатного цикла в творчестве композитора. Порождаемая названными взаимодействиями концепционная многозначность важнейших составляющих жанра свидетельствует о возрастании его иерархической весомости в инструментальной музыке зрелого классицизма. Благодаря этому классически-совершенные гайдновские сонаты открывают исключительную перспективу дальнейшего развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [3, с. 7, 12–13]. Указанная дифференциация, в свою очередь, опирается на терминологические разделения, принятые в теоретических трудах классицистской эпохи [1, ч. 1, с. 102].

² Примечательным подтверждением этого являются три клавирные сонаты, посвящённые княгине Марии Эстергази, — они существуют в варианте для струнного трио. См.: [4, с. 27].

³ Нумерация сонат приводится по каталогу произведений Й. Гайдна, составленному А. Хобокеном [6].

⁴ О приоритетном значении лирического начала в клавирных сонатных циклах Гайдна указанного периода пишет В. В. Тропп,

который адресует двухчастным циклам жанровое определение «лирическая соната» [4, с. 26]. Данная формулировка представляется спорной в силу недооценки жанрово-бытового начала, господствующего в финалах указанных циклов.

⁵ Упомянем хотя бы гайдновский шедевр 1790-х годов — Анданте с вариациями *f moll*.

⁶ Данные разновидности комического фигурируют в исследовании Л. Кириллиной, опирающейся на эстетические положения гайдновской эпохи [1, ч. 3, с. 113].

⁷ Цит. по: [1, ч. 1, с. 137].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: самосознание эпохи и музыкальная практика: исследование. Ч. 1. — М., 1996; Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — М., 2007; Ч. 3: Поэтика и стилистика. — М., 2007.
2. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. — М., 1973.
3. Стуколкина С. Соната для клавира и фортепиано в творчестве композиторов Австрии второй

половины XVIII — начала XIX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2002.

4. Тропп В. Клавирные сонаты Гайдна: к проблеме формирования жанра и эволюции стиля: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2001.

5. Янкус А. Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2004.

6. Hoboken, A. van. J. Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. — Mainz, 1957.

Ткаченко Евгения Александровна

соискатель кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова