

RU

Камерно-вокальное творчество Йозефа Гайдна. Часть 1

Тарасов С. В.

Аннотация. Цель исследования – установить соотношение вокальных и инструментальных факторов в музыке Гайдна, которое всё ещё остаётся сложной, малоисследованной проблемой. Естественно, что представления отечественных и зарубежных исследователей о творчестве композитора расширяются, дополняются новыми данными, становятся богаче. В статье проанализировано историческое значение творчества Й. Гайдна в XXI столетии, которое определяется не только лишь новаторством в создании сонатно-симфонических форм и в формировании основных классических жанров симфонии, концерта для инструмента с оркестром, квартета, сонаты. Значительный вклад выдающийся композитор внёс также в развитие инструментального трио, оперы, австро-немецкой Lied – данное обоснование и составило научную новизну представленного исследования. В результате сделан вывод о том, что возросший интерес современных исследователей к малоизученным страницам творческого наследия композитора свидетельствует о переосмыслении роли этих жанров в эволюции мирового музыкального искусства. При этом незаслуженно забытые произведения великого мастера зачастую по глубине выразительности и оригинальности средств композиции не уступают и даже соперничают с общепризнанными сочинениями композитора.

EN

Chamber and Vocal Creative Work of Joseph Haydn. Part 1

Tarasov S. V.

Abstract. The purpose of this research paper is devoted to the still little-studied problem of identifying the relations between the vocal and instrumental factors in Haydn's music. The ideas of the domestic and foreign scholars about Haydn's creative work are being expanded and enriched with new data. In the paper the historical meaning of Haydn's creative work in the XXI century is defined not only by his innovative sonata-symphonic forms and the formation of the major classical genres of symphony, concert for a solo instrument with orchestra, quartet and sonata but Haydn's significant contribution to the development of instrumental trio, opera, the Austro-German Lied. This rationale of this phenomenon is the scientific novelty of the study. As a result, it is concluded that the renewed interest of modern researchers towards the little-studied pages of the composer's art heritage shows the reconsideration of the role of these genres in the evolution of the world musical art as the undeservingly neglected works of the great composer according to their depth of expression and originality of composition means are not inferior and even compete with the composer's well-recognized compositions.

Введение

Творческое наследие Й. Гайдна – старшего из представителей славной плеяды венских классиков необычайно обширно. Гайдн, как известно, писал практически во всех существовавших в современную ему эпоху жанрах. Его перу принадлежат 104 симфонии, 83 струнных квартета, около 200 камерных трио, 52 клавирные сонаты, множество клавирных пьес, 35 концертов для разных инструментов, более 20 оперных произведений и музыкальных номеров к драматическим спектаклям, 4 оратории, 14 месс.

Особое место в музыкальной сокровищнице композитора занимают свыше 400 обработок шотландских, ирландских и валлийских песен для одного-двух голосов с сопровождением струнного клавишного инструмента или инструментального трио (скрипка, виолончель, клавир), 47 песен для голоса с сопровождением клавира, в число которых вошли английские канцонетты. Однако камерно-вокальное творчество Гайдна мало изучено специалистами и почти неизвестно широкому слушателю. В то же время, помимо исторического интереса, оно представляет собой высокую художественную ценность. Так, английские канцонетты композитора, ставшие

вершиной его вокальной лирики, во многом опережали своё время, предвосхищая не только Л. Бетховена, но и первого из представителей музыкального романтизма – Ф. Шуберта.

Согласно сложившейся традиции, в музыковедении принято считать, что не все области творчества Й. Гайдна значимы в равной степени. Так, например, Т. Ливанова отмечает, что инструментальная музыка композитора в целом «представляет больший интерес и более характерна для его творческого облика», а из вокальных произведений Гайдна «особенно выделяются лишь крупные – две последние оратории» (Ливанова, 1983, с. 361). Одновременно исследователь допускает, что «не всё сложилось справедливо в оценках вокальной музыки Гайдна» в связи с тем, что «мы ещё недостаточно её знаем» (Там же, с. 399).

С одной стороны, решающий примат инструментальной музыки Гайдна над вокальной как будто бесспорен. Но, с другой, весь симфонизм композитора опирался в своём развитии не только на опыт предшествующих симфонистов, но и на очень чуткое претворение и обобщение интонационных и формальных элементов, созревших предварительно в вокальной музыке. Примечательно, что некоторые части симфоний Гайдна основаны на мелодиях французских песенок, хорошо известных композитору благодаря венским постановкам французских комических опер, а также на мелодиях его собственных песен. Так, вторые части симфоний № 63 и № 85 – *Allegretto* и *Romance* представляют собой вариации соответственно на французские песенки «*La Roxelane*» и «*La gentille et jeune Lisette*»:

Симфония № 63, II ч.



Симфония № 85, II ч.



А медленная часть симфонии № 73 *Andante* сочинена на песенную тему Й. Гайдна «*Die Wunscheder Liebe*». Характерно, что сам классик неоднократно подчёркивал значение вокального искусства пения как первенствующего стимула музыки (Haydn, 1982, с. 115).

Разумеется, центр тяжести творческой деятельности Й. Гайдна всегда останется в симфониях, квартетах и ораториях. Тем не менее, музыка гайдновских песен не могла быть второстепенным, незначительным материалом, формально укладываемым под те или иные стихи. Песня всегда оставалась для композитора более естественной вокальной формой, чем ария: она была ему ближе и как источник тематизма, и как камерный вокальный жанр. Песенное наследие Гайдна заслуживает внимание уже потому, что в истории австро-немецкой *Lied* его творчество занимает длительный период времени – с середины XVIII века до первого десятилетия XIX века. Композитору довелось стать современником двух ярчайших представителей музыкального Олимпа – В. А. Моцарта и Л. Бетховена, более того, современником двух великих эпох – Просвещения и Романтизма. Весь его продолжительный творческий путь был неустанным движением вперёд. «Папаша Гайдн» всегда оставался новатором и, достигнув творческой зрелости, продолжал удивлять почитателей своего таланта новыми образными исканиями и свежестью предромантических настроений.

Между тем, в статье А. Альшванга «Йозеф Гайдн» («Избранные сочинения»), где рассмотрению вокальной лирики венского классика посвящён всего один абзац, автор констатирует, что гайдновские песни «не выделяясь на фоне бесчисленных немецких *Lied* той эпохи» лишь в «привлекательных контурах рисуют жизнь, чувствования и идеалы типичного бюргера XVIII века» (Альшванг, 1965, с. 29). Со временем подобные суждения стали стереотипами, которые, соответственно, привели к шаблонным оценкам камерно-вокального наследия классика. И только освобождение от устоявшихся клише через пробуждение ума позволяет вывести его в новую сферу жизни, как и оценить восприимчивость композитора к более высокой объективной реальности, раскрыть новые, неизведанные грани творчества.

Основная часть

Й. Гайдн начал писать свои песни, судя по первому их изданию, будучи уже зрелым композитором, в возрасте почти пятидесяти лет, в конце семидесятых и начале восьмидесятых годов XVIII столетия. В это время в немецкой песне господствовало влияние французской *shanson* – в духе данной традиции отдельными изданиями на языке оригинала выходили многочисленные сборники песен, в том числе «*Romances et chansons avec piano*» Й. Гайдна и только что были изданы «*Lieder im Volkston*» («Песни в народном духе») А. Шульца, 1782 год. Кроме того, в Вене, с одной стороны, широко распространилась практика переложений для пения мелодий инструментальных сочинений: необычайную популярность получили, например, «Мелодии из сонат и симфоний Л. Бетховена, приспособленные для пения» Ф. Зильхера. С другой – был востребован ещё один характерный приём: изложение вокальных пьес с дублированием мелодии в аккомпанементе так, чтобы подобного рода песни можно было играть на клавире без пения.

Развитие немецкой песни с середины XVIII столетия, в целом, очень активизировалось. И хотя для венского классика песня по традиции осталась периферийным жанром, появилось много композиторов, для которых она стала жанром магистральным, основным. Зачастую они объединялись в целые песенные школы. Так, Й. Гайдн был современником И. Райхардта (1752-1814), К. Цельтера (1758-1832), причисляемых ко второй берлинской песенной школе, а также И. Цумштега (1760-1802) – главы южнонемецкой песенной школы. Это были композиторы первой величины в песенном жанре. Бесспорно, отказать в таланте им нельзя.

Любопытно, что установки второй берлинской песенной школы, сформулированные её основателем А. Шульцом в предисловии ко второму изданию первой части упомянутых выше его «Песен в народном духе» (1785 год), были максимально упрощены. Согласно А. Шульцу, музыка в песне должна была служить тому, чтобы «сделать общеизвестными хорошие песенные тексты». Его идеалом была «песня в народном духе», в которой мелодия «никогда не возвышается над текстом» и настолько насыщена традиционными оборотами, что новая песня кажется слушающему уже знакомой, в которой сопровождение предельно просто и без ущерба для целого может быть вообще упущено.

Действительно, достаточно взглянуть на аккомпанемент практически любой австро-немецкой песни XVIII столетия, чтобы убедиться в том, что они достаточно просты по фактуре. Относительная простота аккомпанеента определялась не сознательным «снижением» до уровня демократической аудитории (композиторские песни эпохи Просвещения главным образом предназначались для домашнего музицирования), а особенностями и художественными задачами самого жанра. Именно эту манеру, с характерным куплетным строением при очень скромном объёме куплета и сравнительно простым сопровождением, мы встречаем в ранних образцах песенного творчества Й. Гайдна.

Первые двенадцать песен композитора были опубликованы в 1781 году венским издательством Артария, регулярно печатавшим сочинения классика. За ними в 1784 году последовало издание двенадцати других. Кроме указанных сборников при жизни Гайдна отдельными изданиями выходили также «*Romances et chansons avec piano*» (1786-1787 годы); впервые опубликованные в Лондоне 365 шотландских песен, в том числе 150 шотландских песен, изданных У. Непиром (1792-1794 годы); сборники английских канцонетт (1796 год); 187 шотландских, ирландских и валлийских песен на слова Р. Бёрнса, В. Скотта и других, изданных Томсоном (1802 год); 65 разных песен, изданных Уайтом (1804-1807 годы). Более или менее полные сборники песен композитора появились также в изданиях Геккеля в Маннгейме, Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге. В них заключалось 39 номеров, большая часть которых вошла в основу зарубежных и отечественных публикаций избранных песен Й. Гайдна 30-х, 40-х и 80-х годов прошлого столетия: *Haydn J. Kanzonetten und Lieder. Für eine Singstimme mit Klavier. Neue Ausgabe für den praktischen Gebrauch von Ludwig Landshoff.* – Leipzig.: Petters, 1931; *Гайдн Й.* Песни для голоса с фортепиано / под ред. В. Багадунова. М.-Л.: Музгиз, 1941; *Гайдн Й.* Песни для голоса с сопровождением фортепиано в двух тетрадах. М.: Музыка, 1982-1984.

Так, в десятилетия великого творческого восхождения Гайдна интерес к сочинениям композитора рос, а его произведения, в том числе камерно-вокальные, быстро распространялись. Отсюда, весьма спорной является мысль Т. Ливановой, согласно которой песни венского классика на рубеже XVIII-XIX столетий не пользовались известностью (Ливанова, 1983, с. 399). Напротив, гайдновские сочинения песенного жанра получили популярность, а некоторые из них, наиболее любимые, воспринимались как народные.

Интересно, что сам Гайдн, судя по его письму издателю Артарии, датированному 27-м мая 1781 года, достаточно высоко ценил свои песни: «Уверю, что мои песни, пожалуй, превзойдут все существовавшие до сих пор многообразием, естественностью, красотой и лёгкостью пения» (Moser, 1956, с. 96). В свою очередь многочисленные издатели камерно-вокальных сочинений Гайдна не менее высоко ценили его вокальную лирику, в том числе и в XIX веке после смерти композитора. Об этом свидетельствует, например, предисловие к первому тому ирландских мелодий Л. Бетховена (Эдинбург, 1814 год, издание Томсона): «Между ныне живущими композиторами, как ясно всякому непредубеждённому музыканту, единственным, кто занимает столь же выдающееся положение, как и покойный Гайдн, является Бетховен» (Альшванг, 1966, с. 289). Глубокое понимание масштаба огромного дарования Гайдна заключается и в следующем далее замечании, где редакционная коллегия известного нотного издательства отмечает, что песенные сочинения знаменитого предшественника Бетховена «слушаются вновь и вновь и каждый раз обещают новое удовольствие» (Там же). Это ещё одно красноречивое свидетельство необычайного успеха, который получили песни Гайдна, гармонично сочетающие в себе совершенство структуры с проникновенностью образов.

Обращаясь к французским, итальянским, шотландским, английским, немецким и другим текстам несопоставимых по масштабам дарования поэтов – от таких гениев, как У. Шекспир, до поэтов-любителей из ближайшего окружения композитора, как Э. Хантер, венский классик чутко воспринимал и передавал в благородной музыкальной характеристике дух весьма различных поэтических индивидуальностей.

В целом диапазон охвата поэзии в песнях Гайдна достаточно широк. Прекрасные образцы камерно-вокального жанра композитор создавал также на произведения Р. Бёрнса, К. Вайсе, Ф. Готтера, Г. Лессинга, П. Метастазо, В. Скотта, М. Циглера, Й. Эшенбурга и других. При этом лишь некоторые из привлекающих композитора творцов обрели свой определённый «стиль» музыкального воплощения, отвечающий своеобразию того или иного творческого лица. В их числе, в частности, один из выразителей идей «Бури и натиска» – Г. Бюргер. Поэтическое искусство представителя «Гёттингенского содружества поэтов», вероятно, увлекало композитора своей наделённостью силой, энергией и национальной самобытностью, близостью природе, народностью во всех своих проявлениях. Любопытно, что Гайдн будучи современником И. Гёте не написал ни одной песни на текст «бурного гения», в то время как, например, Й. Райхардт сочинил 128 песен на стихи своего друга, величайшего поэта эпохи (Goethes. Lieder, 1809).

Между тем, яркий отклик в песенном творчестве Й. Гайдна нашли стихотворения других крупных поэтов, например, известного немецкого поэта-анакреонтика И. Глейма, утверждавшего в своём поэтическом творчестве мотивы размеренного, сознательно культивируемого наслаждения чувственными радостями жизни на эмоциональном фоне быстротечности бытия и неотвратимости конца.

Много высокохудожественных песен было создано венцем и на стихотворения поэтов, не получивших столь широкой известности. Это определяется тем, что художественная ценность и потенциальные возможности поэтического произведения для музыкального воплощения в понимании Гайдна – отнюдь не синонимы. Для него большое значение имела сама тема, раскрываемая стихотворением. Так, композитор осуществлял отбор поэтических текстов, исходя из своей художественной позиции, наиболее близких ему по содержанию, наиболее созвучных строю собственной души. Отсюда, гайдновские песни раскрывают личные идеалы композитора, которые связывались в его сознании с понятием прекрасного, с радостным, полнокровным восприятием мироздания, светоносным оптимизмом, всепобеждающим жизнелюбием. Так, исходя из композиторского мышления, в творческих концепциях классика как бы синтезировалось то главное, что составляло его жизненное *credo*.

Наряду с безудержным весельем, блестящим юмором, искромётной шуткой – «*Lachet nicht, Mädchen!*» («Девы, не смейтесь!»), «*Content*» («Довольство малым»), «*Lob der Faulheit*» («Похвала лени» на слова Г. Лессинга), в камерно-вокальном творчестве венского классика находят своё музыкальное воплощение печальное и даже мрачного характера темы, связанные с отражением глубоких эмоциональных, более того – философских аспектов бытия, раскрывающихся посредством смены переживаний. Не случайно довольно значительное число песен Гайдна обращено к теме смерти, бренности бытия, страдания и скорби – «*Das Leben ist ein Traum*» («Жизнь наша – сон» на слова И. Глейма), «*Auf meines Vaters Grab*» («На могиле отца»), «*The Wanderer*» («Скиталец»). Несомненно, что вокальные сочинения такого углублённого содержания, освещающие средствами инструментального письма образы внешнего и внутреннего мира людей, их различные душевные состояния, представляют большой интерес, так как «они подчас связывают Гайдна не только с Бетховеном, но и с Шубертом» – в этом невозможно не согласиться с Ю. Кремлёвым (1972, с. 159).

Многочисленные песни Гайдна воспевают дружбу, любовь, сельский труд, простодушную сердечность, наивно-непосредственное восприятие тех или иных сторон действительности, умение наслаждаться радостями жизни во всей её полноте – «*An die Freundschaft*» («К дружбе»), «*Un tetto umil*» («Мой домик»), «*Die Landlust*» («Сельские радости» на слова Шталя), «*Gegenliebe*» («Неразделённая любовь» на слова Г. Бюргера). При этом банальность некоторых стихотворений последнего рода композитор виртуозно преодолевает своей музыкой. Об этом свидетельствует последующий анализ *Lied* композитора.

В песенном творчестве Гайдна представлены также сюжеты, связанные с героикой, гордостью духа, благородством, силой и мужеством. Находит своё особое место в камерно-вокальной музыке композитора и тема природы, окрашенная уже в романтические тона «прогулок одинокого мечтателя» (Руссо) (Асафьев, 1944, с. 10), например, в шотландских песнях – «Иду я полями под небом весны», на слова Р. Бёрнса, «Видю горы», на слова Роденберга и других. Интересно, что А. Серов причислял Гайдна, наряду с Глюком, Бетховеном и Вебером к великим музыкальным пейзажистам (Серов, 1980, с. 392). Действительно, в песнях Гайдна отображается прекрасное в своей неповторимости олицетворение всей поэзии природы, кристаллизирующееся и нашедшее своё идеализированное воплощение в обобщённом, вселенском и пантеистическом плане «светлою, кроткою душою великого музыканта» (Там же, с. 530) в двух последних ораториях – «Времена года» и «Сотворение мира». Вместе с тем, романтическую настроенность мироощущения Гайдна, чутко воспринимающего эмоциональный тонус своего времени, характеризует томление по тихому убежищу, затерянному среди природы, жажду счастья, полный тихого восторга гимн природе, стремление уйти в неё – «*Un tetto umil*» («Мой домик»):



Голос

Мой до - мик весь гу - стои лист - вой об -
 Ул ist - to m - mit, ein ein - ge il fag - gie il
 Ein klei - nes Haus, von grü - nem Laub um -

- вит. Су - ра ок - на мо - е в ду - чих за - ри бле -
 rin, zwí spien de al na - see - re il so - le nel ma -
 - grenz, wo hell durch's Fen - ster, lein die Mor - gen - son - ne

Эти новации, поразительные подчас «пророчества» определили некоторые специфические особенности в творческой эстетике Гайдна, которая, эволюционируя, сохранила актуальность на протяжении нескольких столетий. И в данном плане непреходящую ценность являет особое свойство произведений вокального искусства композитора: их художественное пространство представляет равно значительный интерес как для неискущённого любителя музыки, так и для профессионала, что во многом определяется характерными особенностями его мелодики.

Вокальный мелос гайдновских песен, вобравший в себя бытовые венские интонации, элементарно прост и выразителен, при этом обладает достоинствами, которыми композитор обязан своему основательному знакомству с современной ему итальянской вокальной музыкой, а также собственным сочинениям в итальянском стиле – итальянским операм и отдельным ариями. По мнению Ю. Кремлёва, песни Гайдна, представляя важную и своеобразную сторону творчества композитора, как и его оперы нередко «грешат “инструментализмом” своих вокальных мелодий» (Кремлев, 1972, с. 159). Последний тезис, судя по доступным материалам, весьма дискусионен. Вот некоторые известные факты. Гайдн приобщился к искусству пения с детского возраста – пел в капелле святого Стефана. В одной из автобиографических заметок композитору сообщает: «Вместе со школьными науками (*dem Studieren*) я изучал там искусство пения, клавира и скрипку у очень хороших мастеров; я пел тогда дискантом как в соборе, так и при дворе с большим успехом до 18-летнего возраста» (Там же, с. 24-25). Впоследствии, аккомпанируя в классе знаменитого итальянского вокального педагога, композитора и капельмейстера, представителя неаполитанской школы *maestro* Н. Порпоры, он основательно изучил итальянскую манеру пения. «Я извлёк очень много пользы у Порпоры, как для пения, так для композиции и итальянского языка» – говорил Й. Гайдн своему другу Г. Грizenгеру (Haydn, 1982, с. 14).

Легко убедиться и в том, что одни мелодии гайдновских песен напевны, кантиленны, другие – драматически-заострённые, обладают этими качествами в меньшей степени, сближаясь с ритмо-интонационным строем взволнованной речи, с речитативом – «*Trost unglücklicher Liebe*» («Утешение несчастной любви»), «*Lachet nicht, Mädchen!*» («Девы, не смейтесь»), «*Eine sehr gewöhnliche geschichte*» («Очень обыкновенная история»):

«Утешение несчастной любви»

О, чув - ства, что хра - ню я, но
 На - деж - да, дай мне си - лы, будь -
 Ich a - ber, sanf - te Tris - te, kommt,
 Du kan - chest mei - nem Her - zen nem

«Очень обыкновенная история»

1. Фи - лият при - шел ко - е две рям, оту -
 1. Phi - lini stand jünger vor Ba - bet's Tür, und

чит, кри - чит: „Эй, кто есть там?“ Оту - чит, кри - чит: „Эй,
 klopf!, und rief: Ist nie mand hier?“ Und klopf!, und rief: „Ist
 [simile] cresc.

«Девы, не смейтесь»

Allegretto *p*
 1. Де - вы, не смей - тесь!
 1. La - chet nicht, Mäd - chen,
 Каждый влюб - лен - ный де - вам сме - шон, Де - вы, не смей - тесь!
 wenn ihr gleich la - chet, die ihr schon liebt, la - chet nicht, Mäd - chen,
p

Активное включение декламаций в музыкальную ткань камерно-вокальных сочинений композитора обусловилось опорой на типичные интонации оперной музыки (особенно в декламационно-патетических оборотах), а также определёнными изменениями в самой поэзии, в том числе связанными с появлением более близких к речи нерифмованных стихотворений («белых стихов»). Впервые в песню «*rezitativisch*» был введён примерно в середине XVIII века берлинским композитором В. А. Т. Роттом в собрании его песен «*Lieder aus der Wochenzeitschrift "Der Freund"... mit Melodien von W.A.T. Roth*» (Berlin, 1757). С тех пор речитатив занимал различное место в песенном творчестве современников Гайдна и непосредственных предшественников Шуберта – Райхардта, Цельтера, Цумштега, нередко демонстрирующих различную его трактовку. Гайдновские же «смотрящие вперёд» речитативные попевки обладают собственным художественным потенциалом, обнаруживая различные оттенки выразительности. Так, например, в песне «*Auf meines vaters grab*» («На могиле отца») особый план речитативного изложения привлекается для характеристики потустороннего мира. Речитатив с его относительно меньшей образно-эмоциональной определённой казался подходящим для воплощения представлений о таинственном, загадочном мире, связанном с «миром духов» и для Шуберта – «*Thekla. Eine Geisterstimme*» («Текла. Голос духа» на текст Шиллера), «*Trost. An Elisa*» («Утешение. К Элизе» на текст Маттиссона), где повествование ведётся от лица умершего героя:

Ф. Шуберт «Утешение. К Элизе»

Andante Recit.
 Так жаль о былом, не воз - ра - ти, мом, сле - зы льешь над ур - ной
 Lehnst du dei - ne bleich - ge - hürm - te Wan - ge im - mer noch an die - sen
 a tempo Recit.
 до сих пор, плачешь об у - мершем, о лю - би, мом, что дав - но воз - нос - ся к се - ра - фи - мам, где по -
 A - schenk' dir? Wei - ß' ich um den To - ten, den schon lan - ge an der Se - ra - phim Tri - umph - ge - san - ge der Voll -

Подобное приближение Гайдна к Шуберту не представляет ничего удивительного. Флюиды предромантизма *a priori* не могли не влиять на Гайдна. Кстати сказать, композитор мог многое воспринимать непосредственно

в театре Эстерхази, где странствующими труппами драматических артистов уже в период с 1770 по 1772 год исполнялись пьесы, Шекспира, Лессинга, Гёте и Шиллера. Предвестие простодушной романтической идиллической раннего романтизма слышатся в лирической миниатюре «Die Landlust» («Сельские радости»), представляющей собой простую куплетную песню, идеализированно показывающую сцены сельской жизни с ярко выраженным танцевально-ритмическим началом сицилианы и бурдонным сопровождением:

Allegro molto

1. Все - гда без со - жа - ле - ния встре - ча - ю но - вый день я, а
1. Ent - fernt von Gram und Sor - gen er - wach ich je - den Mor - gen, wenn

ночь бы - ла спол - на ве - се - лью от - да - на.
jch vor - her die Nacht ver - gnü - gend zu - ge - bracht.

Родственен ей художественный континуум удивительно несложной, полной задора «Eine sehr gewöhnliche geschichte» («Очень обыкновенная история»), а также отличающейся неповторимой свежестью и риторичностью «Der gleichsinn» («Безразличие»):

Vivace

1. Право, глупым на . до быть,
1. Soll' ich vol - ler Sorg und Pein

чтоб красот - ку по - лю - бить. Яр - че роз о - на да - ет - я ж по - бля - ну от за - бот.
im ein schö - nes Mäd - chen sein? Sei auch ih - re Wan - ge rot, mei - ne bli - s - ser als der Tod.

Среди коротких куплетных песен Гайдна привлекательна и «Zufriedenheit» («Довольство судьбой»). Интересно, что это один из первых в истории музыки образцов, написанных в совершенно новом жанре политической песни и характеризующихся смелостью в отношении новых идейных импульсов. Поэтическое направление мысли, созвучное не только помыслам композитора, но и передовой части немецкого бюргерства, полное остросатирических реплик: «когда министрам, как назло, ума недостаёт», словно вложено в уста некоего Простака, способного увидеть окружающее без укоренившихся предрассудков, обладающего «привилегиями неприкосновенности шутовского слова» (Бахтин 1975, с. 309). Такого Простака в современное Гайдну общество приводили драматурги эпохи Просвещения. В различных воплощениях, поставленный на службу разнообразным художественным идеям, образ «естественного человека» способствовал осуществлению различных функций: освобождение от господствующей точки зрения на мир, от всего обычного и общепринятого и допустимости совершенно иного миропорядка.

Нетрудно заметить, что в этой песне намечаются основные признаки жанра политической песни, которые получают дальнейшее развитие в песенном творчестве Бетховена: в «Zufriedenheit» объединяются элементы ритмической энергетике марша с броскостью, «лозунговостью» некоторых мелодических формул. Конечно, всё это выглядит несколько лапидарно, но всё же нельзя не отметить, что композитор воплотил основной образ произведения довольно смело:

Allegretto
mf

1. Судь - бой до - во - лен я воп - не; на
 1. Ich bin ver - gnügt, will ich was mehr? will

что мне цар.ский трон?
 ich der Kö - nig sein?

У - дел ца - ря не ну - жен мне, у -
 Wär ich was Bes - ser's wenn ich's wär? wär

Находясь на границе жизни и искусства, являясь носителем особой жизненной формы – идеальной и реальной, – венский классик следует сложившейся в эпоху Просвещения традиции создания государственных гимнов. Интересную аналогию подчёркивает Ч. Бёрни в письме к Й. Гайдну от 19 августа 1799 года (Кремлев, 1972, с. 242). Услышав в Англии национальный гимн «*God save the King*» («Боже, храни короля/королеву», музыка Г. Кэри), появившийся раньше всего – в 1740 годы, Гайдн задумал создать нечто подобное для Австрии.

Как отмечает А. Демченко, в 1795 году появляются гимны Австрии и Франции. «Гимном Франции стала «Марсельеза» (слова и музыка – К. Ж. Руже де Лиль, 1792), которая была символом Французской революции». И далее: «В основу национального гимна Австрии, – пишет исследователь, – была положена песня Гайдна, сложенная им в честь австрийского императора – она известна также в качестве темы вариаций II части Квартета *op. 76 № 3* (1797, по этой причине он часто именуется «Императорским квартетом»). Позднее та же мелодия со словами «Германия превыше всего» стала гимном германского рейха. В настоящее время (с другим текстом) она по-прежнему является гимном Германии» (Демченко, 2007, с. 77).

А. Демченко приводит весьма интересные факты, касающиеся дальнейшей судьбы гайдновской «*Kaiserlied*» («Песня кайзеру», слова Л. Хашки): «Ввиду того, что мелодия Гайдна была использована фашистским режимом, в Австрии после Второй мировой войны посчитали необходимым отказаться от этой музыки, хотя все симпатии были на её стороне, а официальные лица именовали её «чрезвычайно высокохудожественной», и по итогам конкурса на новый национальный гимн Австрии было недвусмысленно заявлено: «При ознакомлении с поступившими предложениями выяснилось, что даже самое лучшее новое решение будет всего лишь самым жалким суррогатом в сравнении с бессмертной и непревзойдённой мелодией Йозефа Гайдна. В конечном счёте, было решено воспользоваться музыкой масонского гимна, принадлежащей перу Моцарта» (Там же, с. 78). Любопытно, что сам Гайдн настолько полюбил «*Kaiserlied*», явившую собой шедевр простоты и выразительности, что впоследствии, даже совсем незадолго до смерти, играл её ежедневно на клавире как молитву.

Привлекательны и иные камерно-вокальные произведения в более широкой куплетной форме, – например, остроумная шуточная песня «*Lob der Faulheit*» («Похвала лени» на слова Г. Лессинга). Известно, что Гайдн, будучи тонким наблюдателем, делал в своих «дневниках» множественные пометки, касающиеся жизни и нравов современного ему общества. С большой меткостью высмеивал лицемерие, жадность, сладострастие, праздность и другие пороки высшего света, оставив многочисленные тому свидетельства не только в эпистолярном, но и в музыкальном наследии. В этом сочинении композитору также удалось сказать своё слово, найти самостоятельное творческое решение: комические интонации, перемежающиеся с многозначительными паузами в вокальной партии, гибко сочетаются с «насмешливыми» хроматизмами в солирующей партии фортепиано:

«Похвала лениости»

[P]

Ле - ность! Сла - вный час на - стал: гимн по - ю, те -
 Что за о - ча - стье мир - но спать под тво - ей у -
 Faul - heit, and - lich mich ich dir auch ein klei - nes
 Hüch - stes Gut, wer dich nicht hat, des - sen mi - ge -

бля до - стойный!
 ют - ной се - нью!
 Lob - liden ein - gen!
 stor - les Le - ben...

Как мне быть? Я так у - стал...
 Ах... Я сплю... Я сплю о - пять...
 Ach!.. wie... sad... er... wird es nicht,
 ach!.. ich gähn!.. ich... wer de matt...

В поисках путей к пониманию самых существенных качеств вокального искусства Гайдна не следует упускать из поля внимания даже очень частные элементы его творчества, открывающие новые горизонты в музыке будущего – прежде всего в музыке эпохи романтизма. Особого внимания заслуживают двуязычность гармонического наклонения в окончании вокального произведения, воспринимающаяся как обобщение музыкального развития. Так, в заключительном построении «Der erste kuss» («Первый поцелуй» на текст Якоби) за септаккордом доминанты к субдоминанте следует субдоминанта того же мажорного наклонения, образуя окончание неустойчивое, но не омрачённое:

«Первый поцелуй»

Серд - це о серд - цем бя - лось ря - дом, и воды ка - ли
 Lie - be Schö - ne! kü - ßer ka - men ni - ser bei - der

мы, лю - бя,
 Her - sen sich.

Такой способ нарушения неустойчивости использовался Цельтером – «Покой» на текст Гёте, Цумштегом – «Песня» на текст неизвестного поэта и другими. Подобные заключения явились прообразом окончания

шубертовского «*Der Doppelgänger*» («Двойник» на текст Гейне). На этот образец ссылаются ряд исследователей, например, И. Способин (Стачинский, 1993). Или, например, Ф. Дель, по мысли которого окончание на мажорном аккорде на *ppp* только поверхностный слушатель сочтёт утешающим:

Ф. Шуберт «Двойник»

Вместе с тем общая прогрессивная направленность камерно-вокальной музыки композитора не всегда находила адекватное понимание у современников Гайдна. Согласно «Биографическим заметкам» Г. Гризенгера композитор констатировал, что в своём камерном стиле он «имеет счастье нравиться почти всем нациям», за исключением берлинцев, склонных то «поднимать его до звёзд», то «забывать в землю на 60 маховых сажений» (Haydn, 1982, с. 77). Так, некоторые исследователи-соотечественники композитора незаслуженно упрекали Гайдна в том, что национальный стиль, достаточно ярко выраженный в инструментальных произведениях, почти не отражается в его песнях. Они объясняли это явление тем, что национальный характер в музыке песен может проявляться лишь в связи со словом, то есть с немецким же текстом.

Заключение

Так или иначе, музыкальный язык величайшего классика универсален. Его качества определяются не латентной лингвистической подосновой, а интонационной сущностью. Мелодика вокальных творений полного сил художника, несомненно, вобрала в себя бытовые венские интонации, получившие яркое и концентрированное выражение в песенной лирике композитора. Более того, хорошо известные Гайдну из глубин народной жизни, преображённые в индивидуальном стиле, они звучали с такой необычайной свежестью, задором и остроумием, что, приоткрывая слушателям нечто ещё неизвестное. Новое смысловое значение, заставляющее по-иному зазвучать веками отстоявшиеся народные интонации, не позволяло консервативным учёным признать истинное происхождение гайдновских мелодий.

Между тем, великий венец, поднявший музыку австрийского народа на высшую ступень искусства, всегда оставался верен себе. Конгломерат национальных элементов, с величайшим мастерством представленный во всех жанрах творческого наследия классика, не помешал ему укреплять прочнейшие связи с бытием и искусством родины. Живший в столице многонациональной Австрийской империи, Гайдн воплотил в музыке «широкие интернациональные синтезы» (Кремлёв, 1972, с. 292), претворяя в своих песнях наряду с бытовыми венскими интонациями, черты музыкального искусства других населявших её народов. Это содействовало внутреннему богатству и жизненной правде вокальной лирики композитора.

Как справедливо отмечает венгерский музыковед Л. Шомфаи, «большинство композиторов, ровесников Гайдна, происходивших из Австрии, Чехии и других стран, живших рассеянными по широкому свету или проводивших долгое время за границей, говорили на «космополитическом» музыкальном языке, который они, на манер наводнивших всю Европу итальянских музыкантов, сплавляли из общепринятой в данной стране музыки и воспоминаний об отечественных звуках. В большинстве своём они лишились своей индивидуальности, но прежде всего национального отпечатка своей музыки. Напротив, Гайдн оставался величайшим «национальным» композитором того времени...» (Spitta, 1984, с. 16). Действительно, народность музыкального языка Гайдна, весьма широкая по своему охвату, базирующаяся на фольклоре австрийцев, чехов, сербов, хорватов, венгров и других, является, безусловно, одним из неоспоримых и определяющих его качеств.

На почвенном фольклорном материале венский классик развивает камерно-вокальный жанр как сугубо профессиональный. Так, за короткое время пребывания в Англии, в 90-х годах XVIII столетия, Гайдн самым тщательным образом изучил песенный фольклор Англии, Шотландии, Ирландии, Уэльса и создал несколько сотен обработок народных песен для голоса в сопровождении клавира или инструментального трио (клавир, скрипка, виолончель), которые были изданы несколькими тетрадями.

Связанные с вековыми традициями народной песни, они отличаются непринуждённостью в подчинении художественного замысла целого музыкальному развитию материала оригинала. Хорошим образцом могут

служить песни «Вижу горы, слова Роденберга» (тетрадь I, № 6); «Иду я полями под небом весны, слова Бёрнса» (тетрадь II, № 3); «Пока стоит весёлый день, слова Лёнса» (тетрадь II, № 9) и другие. По содержанию и кругу образов гайдновские обработки представляют собой многообразную картину. Тематика многих из них связана с воплощением мыслей и чувствований простодушного человека, с воспеванием прекрасной природы. Встречаются военные, любовные, попутные песни и песни, связанные с сельским бытом. Многие из них невелики, куплетны, однако, подкупают художественным вкусом – естественностью мелодики, прозрачностью фактуры, строгой классической гармонизацией.

Проявившийся в поздние годы творческой деятельности композитора интерес к жанру обработки народной песни как фольклорному прототипу или жанровому архетипу – это ещё один этап в эволюции камерно-вокального жанра, вышедшего в развитые профессиональные формы. Логическим результатом завершения этой колоссальной работы явилось создание английских канцонетт. Такова диалектика гайдновского песенного творчества.

Источники | References

1. Альшванг А. Йозеф Гайдн // Альшванг А. Избранные сочинения. М.: Музыка, 1965. Т. 2.
2. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1966.
3. Асафьев Б. Евгений Онегин: лирические сцены П. И. Чайковского. М-Л., 1944.
4. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература. 1975.
5. Демченко А. Йозеф Гайдн. Саратов: Научная книга, 2007.
6. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. М.: Музыка, 1972.
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. для теорет.-композит. фак. муз. вузов: в 2 т. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983. Т. 2: XVIII век.
8. Серов А. Музыкальная хроника // Серов А. Критические статьи. М.: Музыка, 1980. Т. 1.
9. Стачинский В. Феномен парадоксальной двойственности в музыке и других видах искусства: к проблеме специфики художественного содержания: автореф. дисс. ... канд. иск. М., 1993.
10. Haydn J. English Canzonettas // J. Haydn, pef. soprano – Adrienne Csencery. Annotaisnen Udit Peteri. Hungary, 1982.
11. Moser H. Mozart als Liederkomponist / Österreichische Musikzeitschrift. 1956. 11. Jahrgang. Helf 3. März.

Информация об авторах | Author information



Тарасов Сергей Васильевич¹, к. иск., доцент
¹ Астраханская государственная консерватория



Tarasov Sergei Vasilevich¹, PhD
¹ Astrakhan State Conservatory

¹ soprano2015@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 30.08.2022; опубликовано (published): 30.10.2022.

Ключевые слова (keywords): камерно-вокальное творчество; Йозеф Гайдн; создание сонатно-симфонических форм; развитие инструментального трио; опера; австро-немецкая Lied; эволюция мирового музыкального искусства; chamber and vocal creativity work; Joseph Haydn; creation of sonata-symphonic form; instrumental trio development; opera; the Austro-German Lied; evolution of world musical art.