

RU

Камерно-вокальное творчество Йозефа Гайдна. Часть 2

Тарасов С. В.

Аннотация. Цель исследования – установить соотношение вокальных и инструментальных факторов в музыке Гайдна, которое всё ещё остаётся сложной, малоисследованной проблемой. Во второй части исследования анализируется вокальный цикл «VI ORIGINAL CANZONETTAS» Й. Гайдна, который представляет собой объединение самостоятельных, законченных по форме песен, подчинённых единому художественному замыслу, при этом композитор следует основному принципу объединения частей в цикл – принципу контраста характера музыки и драматургически объединяет одной авторской «точкой зрения» отдельные зарисовки, настроения и образы; отмечается, что успешность этого цикла возникла благодаря выбранным композитором стихам. Научная новизна данной работы заключается в определении специфики вокальной музыки Гайдна, которая отличается довольно сложными взаимоотношениями текста и музыки как в плане содержания, так и в плане выражения. В результате обосновано, что зрелость выражения, появившаяся в стилистике Гайдна под влиянием свежих лондонских впечатлений, явно наблюдается в английских песнях. С одной стороны, это видно в использовании музыкального языка, присущего написанным в Лондоне сочинениям других жанров (в первую очередь, симфониям), с другой, в том, что композитор поднимает вокальный жанр на качественно иную ступень, находящуюся на пути, ведущую прямо к Шуберту.

EN

Chamber and Vocal Creative Work of Joseph Haydn. Part 2

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. In the paper the vocal cycle «VI ORIGINAL CANZONETTAS» is analyzed. It comprises the combination of independent and finished by the form of songs subordinate to the same artistic design. The composer follows the basic principle of the integration of parts into a cycle – the principle of music character contrast – and dramatically unites separate sketches, moods and images with the same author's point of view. The success of this cycle was due to lyrics chosen by the composer. The novelty of the research lies in the determination of Haydn's vocal music specificity characterized by rather complex relations of text and music in terms of both content and expression. As a result, it is proved that the maturity of expression appeared in Haydn's style under the influence of fresh London impressions and is clearly observed in English songs. This is evident in the use of the musical language for composing the works of the other genres in London (primarily, symphonies). So the composer raises the vocal genre to a qualitatively different stage leading directly to Schubert.

Введение

Сочинение английских канцонетт для голоса с клавиром, как было отмечено в первой части данного исследования (Тарасов С. В. Камерно-вокальное творчество Йозефа Гайдна. Часть 1 // Pan-Art. 2022. Т. 2. Вып. 4), связано с лондонскими поездками Й. Гайдна. Непосредственным стимулом для их написания послужили личные дружеские связи композитора. К концу своего первого пребывания в Лондоне в 1792 году Гайдн познакомился с известным лондонским хирургом Джоном Хантером, жена которого, Энн, увлекалась поэзией. Предположительно уже тогда, она любезно предоставила в распоряжение композитора свои стихи. Возможно, что часть стихов Гайдн положил на музыку в Вене, перед своей новой поездкой в Лондон. Во всяком случае, в начале своего второго посещения Лондона «VI ORIGINAL CANZONETTAS» («VI оригинальных канцонетт») были завершены.

Так Гайдн впервые в истории мирового музыкального искусства в своём камерно-вокальном творчестве обратился к жанру песенного цикла. Его вокальный цикл «VI ORIGINAL CANZONETTAS» был издан самим композитором в июне 1794 года в Лондоне.

Интересно, что в многочисленных музыковедческих трудах возникновение первого в истории музыки вокального цикла, как правило, связывается с именем Л. Бетховена и его «К далёкой возлюбленной» *op. 98*: 6 песен, связанных между собой единым сюжетом (Кенигсберг, 1970, с. 17). Примечательно, что Л. Бетховен дал этому произведению подзаголовок *Liederkreis* – «круг песен». Согласно Музыкальному словарю Гроува (2001), озаглавленные так же тетради песен Шумана на слова Гейне (соч. 24) и Эйхендорфа (соч. 39) состоят из совершенно самостоятельных миниатюр.

Тенденция объединения песен в цикл, позволяющая вложить в песенный жанр более широкий круг дополняющих друг друга или, наоборот, контрастных образов была характерна для XIX столетия. Однако проблема цикличности всегда решалась по-разному. Отметим лишь несколько, на наш взгляд наиболее ярких примеров.

Обратившись к камерно-вокальному творчеству Брамса, подчеркнём, что в некоторых своих песнях одного и того же опуса композитор объединяет их лишь одним настроением. Таковы песни *op. 63*, три песни на слова К. Грота, объединённые названием «Тоска по родине» («*Heimweh*») и цикл «Строгие напевы» *op. 121*. Этот последний цикл по мысли В. Васиной-Гроссман стоит в том же ряду, что и лирико-философские песни Баха и цикл Бетховена на слова Геллерта (Васина-Гроссман, 1966, с. 271).

В русской музыке также существуют прецеденты, например, Романсы Чайковского *op. 73* на слова Д. Ратгауза. Шесть романсов не обозначены композитором как цикл, однако их последовательность, внутренние текстовые и музыкальные связи свидетельствуют в пользу трактовки этого опуса как цикла.

Таким образом, вокальный цикл «*VI ORIGINAL CANZONETTAS*» Й. Гайдна представляет собой объединение самостоятельных, законченных по форме песен, подчинённых единому художественному замыслу, связанному с настроениями предстоящей разлуки с Энн Хантер, с которой композитора связывала тёплая дружба, и, одновременно, прощания, с милой его сердцу Англией. При этом композитор следует основному принципу объединения частей в цикл – принципу контраста, в первую очередь контраста характера музыки, выраженного в контрасте темпов и тематического материала.

Это ещё один редкий факт коренного обновления музыкального языка и мышления композитора в зрелом возрасте. Когда узкие рамки вокальной миниатюры оказываются тесны, Гайдн преобразует их, объединяя несколько самостоятельных по форме песен в цикл, расширяя, таким образом, художественный континуум своих сочинений.

Основная часть

Известно, что Англия конца XVIII века, по выражению людей того времени была «островом песен». Невольно вступив в соревнование с живущими в Вене коллегами – И. Штеффаном, И. Фрибертом, Л. Гофманом, солнечный гений Й. Гайдна с лёгкостью затмил их довольно простые вокальные композиции, изданные несколькими годами ранее. Как отмечалось, общий склад венской песни времён Гайдна был элементарно-гармонический, с типичными признаками нового стиля – в каденциях, ритмической организации, в фактуре сопровождения (аккордика, альбертиевы басы). Теперь Гайдн поднимается гораздо выше этого уровня. Композитору в «*VI ORIGINAL CANZONETTAS*» удаётся уйти от общепринятых норм, одновременно драматургически объединить одной авторской «точкой зрения» отдельные зарисовки, настроения и образы.

Как известно, канцонетта (итал. *canzonetta* – песенка, уменьшительное от *canzone*) – в конце XVI–XVII веков род небольшой многоголосной вокальной пьесы, лёгкой и подвижной, часто танцевального характера, возникла в Италии в процессе развития вилланеллы. Канцонетте свойственна строфа с рифмовкой *aa b cc*, она отличается простотой структуры, чёткостью ритма, преобладанием гомофонного, а не полифонического склада. Канцонетты создавались главным образом для 2-х – 5-ти голосов. В числе авторов итальянских канцонетт – Дж. Гастольди (2 сборника трёхголосных канцонетт, 1592 и 1595 г.), О. Векки, Л. Виадана, К. Монтеверди (сборник трёхголосных канцонетт, 1584 г., посмертное собрание двухголосных канцонетт, 1651 г.) и другие. Интересно, что под влиянием итальянских образцов канцонетты писали также немецкие и английский композиторы (Х. Л. Хаслер, Г. Айхингер и другие в Германии, Т. Морли в Англии, где в процессе развития канцонетты сформировался жанр арии). В XVIII веке термин «канцонетта» изредка используется для обозначения сольной песни с генерал-басом, позднее – с сопровождением фортепиано, как у Гайдна.

Как видно из самого названия «*VI ORIGINAL CANZONETTAS*», эти песни – суть оригинальные сочинения композитора, однако сила его проникновения в национальный характер английского фольклора была настолько велика, что некоторые из канцонетт, например «Пастораль», «Песня моряка», как уже отмечалось, воспринимались английским слушателем как народные песни. Некоторые из них были столь широко известны как на Родине, так и за её пределами, столь популярны, что Гайдн, как и многие его композиторы-современники, часто работавшие в разных странах, охотно ими пользовались, оставляя в неизменности и их текст – на французском, итальянском и, в данном случае – на английском языках. Вероятно, так возникали «разноязычные» *Lied*. Не случайно в XVIII веке усилился интерес к художественным возможностям искусства варьирования и разработки известных источников, к выявлению в них новых выразительных свойств и созданию вместе с тем оптимально обобщённых в образном отношении музыкальных композиций.

Необычайная популярность композитора в Лондоне, а также интерес к своему фольклору определили успех канцонетт у англичан. Немало способствовали этому успеху и выбранные композитором стихи. Большинство из них принадлежало, как уже отмечалось, известной в то время поэтессе Энн Хантер. Именно ей,

вдохновившей композитора на раскрытие углублённой в личный мир человеческой души, богатой эмоциями музыки, Гайдн и посвятил свой вокальный цикл.

В ответ Энн Хантер посвятила композитору своё благоговейное прощальное стихотворение – «*O Tuneful voice*» («О, нежный звук!»)

O tuneful voice I still deplore О, нежный звук, уж ты затих?
Thy accents tho' which heard no more Милый голос звучал лишь миг ...
Still vibrate on my heart. Звучи в моей груди и слёзы в ней буди.

In echo's cave I long to dwell Зачем не здесь волшебный грот,
And still to hear that sad farewell Где эхо целый день поёт
When we were forc'd to part! И нежный звук живёт!

Bright eyes! O that the task were mine О, дай, судьба, мне каждый час
To guard the liquid fires that shine Ловить огонь горящих страстью глаз
And round your orbits play! Стеречь любви алтарь, как жрица в храме встарь!

To watch them with a vestal's care Мой взор любовь в нём пробудил,
To feed with smiles a light so fair Той любви вечен пыл,
That it may ne'er decay. Той любви вечен пыл.
 (Перевод Н. Мясоедова)

На эти стихи Гайдн написал одну из лучших своих канцонетт, которая была *позже* включена в сборник, как бы завершая этот цикл. Композитор положил это стихотворение на музыку с особой экспрессией, в повышено эмоциональном тоне, прощаясь, как уже, отмечалось одновременно и с Энн Хантер, с которой композитора связывала тёплая дружба, и с милой его сердцу Англией.

Интересно, что за первым циклом в октябре 1795 года последовал второй, в котором одна песня была написана на текст Шекспира, а одна – на текст Метастазіо. Завершающую второй цикл песню, Гайдн первоначально написал на другой текст – «*Transport of Pleasure*» («Восторги наслаждения»), однако в ходе публикации текст был переделан и матрицы исправлены. Причиной тому, возможно, стало довольно откровенное содержание первоначального текста, которое могло компрометировать некую леди Абингдон, которой был посвящён второй гайдновский песенный цикл.

В то время как канцонетты стали популярны практически с момента их написания и неоднократно издавались (сам Гайдн часто исполнял их во время своего пребывания в Англии), две отдельно стоящие песни – «*The Spirit's Song*» («Песнь души») и «*O Tuneful voice*» («О, нежный звук!»), странным образом, появились в печати только в начале XIX века – в 1801 и в 1806 годах соответственно. Возможно, содержание личного характера заставило композитора так долго медлить с изданием этих песен.

На первый взгляд, внешние рамки не меняются: английские песни Гайдн написал для домашнего музицирования, для музыкантов-любителей, сочинив легко исполняемые мелодии и фортепианное сопровождение, которое без особых усилий могло играть с листа. Однако структура песен и их музыкальный материал значительно эволюционировали. Пожалуй, самое важное изменение заметно даже визуально в нотной записи.

В то время как немецкие песни записывались только на двух строках, так как вокальная партия всегда дублировалась в верхнем голосе фортепианной партии, в английских канцонеттах Гайдна потребовалась трёхстрочная нотная запись, в связи с большей мобильностью партии солиста. В большей части песен венского классика это разделение ограничивается ещё только несколькими короткими разделами, встречаясь главным образом в заключительных разделах с каденциями, а в наиболее новаторских песнях, по-видимому, сочинённых последними, такое разделение стабилизируется на более продолжительные разделы. Таковы, например, многие части песни «*O Tuneful voice*» («О, нежный звук!») и вторая часть «*The Spirit's Song*» («Песнь души»).

Следует отметить также, что фортепианная партия у первого из венских классиков становится всё более насыщенной, эпизодически предвосхищая Бетховена и Шуберта, содержит очень много элементов, имитирующих оркестровое звучание – таких, как частые унисонные ходы, характерные для струнных, терцовые и октавные ходы в мелодии, аккордовые репетиции и другие, которые значительно усиливают драматический эффект песен.

При этом в каждой песне инструментальное сопровождение со значительными вступлениями и заключениями получает довольно самостоятельную роль. Оно одновременно выполняет функцию обобщения, дополнения, комментирования вокальной партии, а также создаёт общий эмоциональный тон, настроение, изображает обстоятельства действия и даже выражает подтекст. Заметим, что этими своими чертами данные сочинения послужили одним из важных источников формирования характеристических, программно-образительных приёмов фортепианного письма, развитых впоследствии романтиками.

С этой точки зрения представляет интерес песня «*Fidelity*» («Верность»), в которой словесное поэтическое содержание с ключевой фразой «но если кончу путь земной и смерть придёт моя, и там, мой друг, в земле сырой, твоей останусь я» причудливо сплетается и едва ли не вступает в противоречие с изложением музыкального материала, основанным на «змееподобных» извивающихся хроматических мотивах, словно символизирующих мирозданье, полное дьявольских искушений. Напряжение парадокса усиливает «зависшая» на фермате интонация вопроса в партии фортепиано:

и там, мой друг, я все - ле сы - рою, тво - ей о - ста - нись
for in the world or in the tomb my heart is fix'd on

я, тво - ей о - ста - нись я, о - ста - нись я;
there, my heart is fix'd on thee, is fix'd on thee,

и там, мой друг, я все - ле сы - рою, тво - ей, тво - ей о - ста - нись
for in the world or in the tomb my heart, my heart is fix'd on

Таким образом, художественный образ этого вокального сочинения Гайдна оказывается сотканным из противоположностей.

Вот как характеризует эту канцонетту Т. Ливанова: «...большая и патетическая, даже с некоторым инструментальным, «сонатным» размахом, со сменами тональностей, с движением от начального *f-moll* к *F-dur*, с сильной и драматической вокальной партией. Местами эта музыка предвосхищает романтическую лирику, в частности Шуберта, местами же – первую фортепианную сонату Бетховена» (Ливанова, 1987, с. 263):

Ф. Шуберт «Un glücklich bin ich»

Un - glücklich bin ich, e - ber treu, un - gluck - lich, e - ber treu.

Л. Бетховен Фортепианная соната № 1

Примечательно, что прекрасное в искусстве или красота идеала, согласно Гегелю, заключается в его неомраченном единстве, спокойствии и завершенности в самом себе. Для иного художественного мироощущения характерен отказ от подобного единства (когда искусство стремится постигнуть мир в его противоречивости, в становлении, изменении). Такое восприятие мироздания, свойственное Гайдну, улавливает во всяком бытии и стремится запечатлеть его противоречивость, двусмысленность, амбивалентность, художественно воплотить вечную незавершенность жизни. Неотъемлемый признак такого художественного мироощущения – сближение и обыгрывание взаимоисключающего, разнородного, высокого и низкого, серьезного и смешного, духовного и телесного.

Из множества примеров гайдновской диалектики упомянем наиболее яркий – такой, как, например, аллюзия на классический «мадригализм» в песне «*A pastoral Song*» («Пастораль»), фактура которой насыщена многочисленными изобразительными приёмами и контрастами – прерывистого ритма и сгущающихся непрерывных фигураций фортепиано, нисходящей (*catabasis*) и восходящей (*anabasis*) гаммы:

Более того, столь характерная для творческого метода Гайдна драматургия «обмана», блестяще претворённая композитором в инструментальном творчестве, находит своё гениальное воплощение и в вокальной музыке, где используются различные остроумные приёмы изложения, поражающие неожиданностью. Очень часто после фортепианного вступления Гайдн несколькими штрихами безошибочно выделяет то необычную интонацию, то «странную» гармонию на слабой доле, то придаёт свой индивидуальный отпечаток самому изложению музыкального материала, намеренно «повернув» его к шутке – в песнях «*She Never Told Her Love*» («От всех любовь тая...»), «*O Tuneful voice*» («О, нежный звук!»), «*Pierching Eyes*» («Светлый взор»):

«Светлый взор»



Интересно, что расположение четырнадцати канцонетт не следует хронологии их написания, оно очевидно является результатом сознательного планирования циклов, на основе возможной драматургии самостоятельной программы следующих песен: «*The Mermaid's song*» («Песня русалок»), «*Pleasing pain*» («Бодрость»), «*A pastoral Song*» («Пастораль»), «*Recollection*» («Воспоминание»), «*Fideliti*» («Верность»), «*Despair*» («Отчаяние»), «*O Tuneful voice*» («О, нежный звук!»), «*Sailor's Song*» («Песня моряка»), «*Content*» («Довольство малым»), «*Piercing Eyes*» («Светлый взор»), «*She Never Told Her Love*» («От всех любовь тая...»), «*Sympathy*» («Симпатия»), «*The Wanderer*» («Скиталец»), «*The Spirit's Song*» («Песнь души»).

Таким образом, общая линия развития содержания циклов выражена в соотношении его частей, в выдержанном принципе контраста между номерами и в стилистическом единстве.

В обоих циклах первые песни «*The Mermaid's Song*» («Песня русалок») и «*Sailor's Song*» («Песня моряка») – это пьесы в темпе *Allegretto*, в размере 2/4, в народном характере с рефренной структурой к тому же с тождественным рефренным мотивом: «*Follow, follow*» и «*Hurly, burly*»:

«Песня русалок»

«Песня моряка»

Третьи и пятые песни циклов – носят пасторальный характер, размер 6/8, написаны в темпе *Allegretto* (один раз – *Andante*) и из четырёх из них для трёх характерна склонная к полифоничности, иногда приближающаяся к квартетному стилю письма партия фортепианного сопровождения:

«Бодрость»



Большинство песен чётной нумерации, напротив написаны в медленном темпе *Adagio* и характеризуются повышено хроматизированными гармониями, а также обрисовкой настроения, предвосхищающими Шуберта, в особенности в песне «*The Wanderer*» («Скиталец»):

«Скиталец»

Или жут ко брѣ дѣть по до ли не оу
 To kon der a lone when the moon faintly

А также в «*She Never Told Her Love*» («От всех любовь тая...»), где идеал, предстоящий в форме любовного счастья сочетается с мотивами тоски и странствий, направленных на его поиски.

Помимо темпа и метра важным фактором, определяющим характер пьес, является, естественно, их тональность. Нельзя не заметить родство в характере изложения музыкального материала с патетическими оборотами в вокальных партиях широкого развёртывания, содержащих некоторые элементы почти ариозного пения, между двумя песнями оперного характера в тональности Ми мажор – «*Despair*» («Отчаяние») и «*Sympathy*» («Симпатия»):

«Отчаяние»

ска в гру ди мо ей жи вет, дав но со кры тый тяж кий гнет, Помочь то.
 an - guish of my but, sting heart till now my tongue hath ne'er be tray'd, till now my

«Симпатия»

Audante

mf *sf*

leg.

f

p

O,
Im

как же я люб-лю те-бя! Мой друг, как счаст-лив
 thee I bear so dear a part, by love so firm, so

Поразительная простота и ясность мелоса, типичные для инструментальной музыки композитора, характерны и для его вокального творчества. Ещё А. Дис очень метко определил характер музыки Й. Гайдна как «художественную доступность или художественную полноту» (Dürr, 1982, с. 202). Наряду с тенденциями усовершенствования чистоты и рельефности фольклорных интонаций, мелодика гайдновских песен обнаруживает и тенденции некоторого приближения к музыкальному языку романтиков.

Достаточно приметным фактором, как уже отмечалось, является проявление черт предромантической гармонии, сильно развитой впоследствии Бетховеном. Таковы энгармонизмы, побочные септаккорды, большие нонаккорды. Характерный пример колористического применения нонаккорда содержится, например, всё в той же песне «Despair» («Отчаяние»). Таким образом, традиция разрешения ноны большого нонаккорда доминанты до появления тоники скачком на чистую квинту вниз была заложена ещё до Шуберта:

«Отчаяние»

о воз-му в мо-ги-ду я, ку-да уж смерть зовет ме-ня.
 -pair at length re-veals the smart, des-pair at length reveals the smart;

О смер-ть, о смер-ть, о смер-ть, я тво-я! При-ди за мной!
 no time can cure, no hope can aid, no hope can aid.

Важные новшества заключены и в обращении композитора с поэтическим текстом. Проблему согласования развития музыкальных образов с развитием образов поэтических Гайдн решает, с одной стороны, за счёт преобразования поэтической структуры или отдельных её элементов, с другой – посредством подчинения в возможных пределах музыкального развития поэтической структуре. В результате в большинстве песен цикла можно встретить самые различные модели формообразования, – от слегка варьированной строфической структуры до совершенно пересочинённой.

Особого внимания заслуживают введённые Гайдном повторы ключевых смысловых единиц поэтического текста. Так, в «*Sailor's Song*» («Песне моряка») повторяются эмоционально насыщенным голосом на выдержанных звуках и в сопровождении торжественных аккордов строки текста, в которых воспевается «слава Британии»:

The image shows a musical score for the song 'Sailor's Song' by Joseph Haydn. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The lyrics are in Russian. The first system has the lyrics: 'грозный хор: мы всем врагам дадим отпор! / loud-ly speaks his Britains Glo-ry he main-tain'. The second system has: 'Мы всем врагам дадим отпор.' / We Britains Glo-ry he main-tain. The third system has: 'Помогаем им.' / Help-ing ropes and. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Одна из основных функций повторов текста в песне, как известно, связана с расширением словесной основы, обеспечивающим возможность более протяжённого музыкального развития. Ведь для выражения содержания, отвечающего стихотворению, музыке нередко требуется больше времени, чем поэзии. Примечательно, что повторы поэтического текста – повторы различных по «масштабам» единиц, начиная от строфы и кончая отдельным словом, широко использовал в своём песенном творчестве Шуберт. Так, например, в песне Миньоны «Тот, кто страдал, поймёт» (1826) из романа Гёте «Годы ученья Вильгельма Мейстера» основная мысль содержится в двух начальных строках стихотворения, возвращающихся в конце. Для достигшего полной зрелости романтика было особенно ценным музыкальное обобщение в целостной закруглённой мелодии, для чего Шуберт повторяет «узловые» строки.

Помимо многих решений, подсказанных текстом, Гайдн, как отмечалось, часто переделывал текст в соответствии со своими музыкальными представлениями. Например, из трёх стихотворных строф «*The Spirit's Song*» («Песнь души») композитор создаёт большую, репризную, трёхчастную структуру таким образом, что в конце канцонетты варьировано повторяет музыку первой части, а в качестве средней части выступают вторая и третья строфы в разных тональностях – Ля-бемоль мажор и Си-бемоль мажор, имеющие одинаковую мелодику.

Следовательно, вокальная музыка Гайдна отличается довольно сложными взаимоотношениями текста и музыки как в «плане содержания», так и в «плане выражения». Обыденное представление, будто музыка углубляет текст и раскрывает его содержание, не отражает в полной мере сущности этих взаимоотношений. В действительности музыка вносит своё собственное содержание. Так, текст и музыка в вокальном творчестве Гайдна реализуют сложный диалектический процесс и оказываются элементами новой системы.

Заключение

Таким образом, камерно-вокальное наследие Й. Гайдна, как и инструментальное, целиком обращено вперёд. Оно необычайно плодотворно, восходит к новым вершинам, где найдут своё выражение гайдновские творческие принципы и прорастут посеянные им зёрна романтизма.

Обратившись к жанрам вокальной музыки, Гайдн не только упрочил собственную славу в Англии, но и создал известную традицию у себя на родине, где её продолжил Бетховен, а затем композиторы нового времени, эпохи романтизма. Так что песенное искусство Шуберта во всех компонентах, включая мелодику, гармонию, трактовку фортепианной партии, принципы формообразования, обнаруживает не только новаторский характер, но и, прежде всего, глубокую почвенность. Новое же в музыкальном языке композиторов-романтиков связано не столько с применением каких-либо не апробированных ранее средств музыкальной выразительности, сколько с переосмыслением приёмов, которые были известны прежде и успешно использовались композиторами-классиками, предшественниками Шуберта и прежде всего Гайдном.

Следовательно, путь лирической песни, представленный в творчестве венского классика, весьма плодотворен. Камерно-вокальные сочинения великого венца значительно превосходили произведения его современников-

песенников по выразительности и ценности музыкального содержания и по технической зрелости. Композитор силой своего гения преодолел скромные рамки бытовой лирики, условность салонной поэзии через приобщение её к завоеваниям своего собственного стиля. Й. Гайдн, с одной стороны, впитал в своё творчество многое из того ценного, что было до него, с другой – дал мощные импульсы для будущего, для многих последующих композиторов. Но, конечно, в центре между этими «полюсами» находятся произведения самого Йозефа Гайдна. Так настоящее соединяется с прошедшим и будущим.

Источники | References

1. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М.: Музыка, 1966.
2. Кенигсберг А. Людвиг ван Бетховен. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1970.
3. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. М.: Практика, 2001.
4. Тарасов С. Камерно-вокальное творчество Йозефа Гайдна. Часть 1 // Pan-Art. 2022. Т. 2. Вып. 4.
5. Dürr W. Schubert's song and their poetry: Reflections on poetic aspects of song composition // Schubert studies: Problems of style and chronology / ed. by E. Badura-Skoda and P. Branscombe. Cambridge, 1982.

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): 02.12.2022; опубликовано (published): 10.01.2023.

Ключевые слова (keywords): камерно-вокальное творчество; Йозеф Гайдн; принцип контраста характера музыки; специфика вокальной музыки Гайдна; взаимоотношения текста и музыки; вокальный жанр; chamber and vocal creative work; Joseph Haydn; principle of music character contrast; Haydn's vocal music specificity; relations of text and music; vocal genre.