

**ДЕМИДОВА АННА КОНСТАНТИНОВНА***anna.k.demidova@gmail.com*

Аспирантка кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; младший научный сотрудник Научно-творческого центра современной музыки Московской консерватории

125009, Москва,  
ул. Большая Никитская, д. 13/6

**ANNA K. DEMIDOVA***anna.k.demidova@gmail.com*

Post-graduate student at the Subdepartment of Music Theory of the Moscow Tchaikovsky Conservatory; Junior Researcher of the Research Center for Contemporary Music of Moscow Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Ранние симфонии Й. Гайдна с концертными инструментами**

В раннем творчестве Гайдна можно выделить особый жанровый тип симфоний с концертными инструментами. К данному типу относятся симфонии с солирующей партией или партиями по крайней мере в медленной части (в некоторых принцип концертирования может распространяться и на другие части). Таких симфоний у Гайдна восемь — № 6, 7, 8, 72, 31, 36, 13, 24 (отчасти этот тип инструментовки сохраняется еще в двух симфониях — № 30 и 41). Особое внимание автор статьи уделяет вопросу жанровой атрибуции: инструментовка и форма в гайдновских симфониях с концертными инструментами сравниваются как с хронологически более ранним барочным концертом, так и с более поздней классической концертной симфонией. Также в работе дается обзор связанных с соло обозначений в партитурах, анализируется выбор инструментов солистов и характер солирующих партий.

Ключевые слова: *Гайдн, симфонии с концертными инструментами, барочный концерт, концертная симфония, инструментовка, соло, principale, concertato, obbligato*

**ABSTRACT****Joseph Haydn's Early Symphonies with Concertante Instruments**

There is a special genre type of symphonies with concertante instruments in Haydn's early works. To this type belong the symphonies with a solo part or parts at least in the slow movement (in some cases the principle of concertante extends on other movements) — № 6, 7, 8, 72, 31, 36, 13, 24 (partly this type of instrumentation remains in two symphonies — № 30 and 41). The special attention in this paper is given to the questions of genre attribution: instrumentation and form in Haydn's early symphonies with concertante instruments are compared both to chronologically earlier baroque concerto, and to later classical concert symphony. Also a review of solo designations in Haydn's scores is given and the composer's choice of solo instruments and a character of solo parts is analyzed.

Keywords: *Haydn, symphonies with concertante instruments, Baroque concerto, concert symphony, instrumentation, solo, principale, concertato, obbligato*

Анна Демидова

## РАННИЕ СИМФОНИИ Й. ГАЙДНА С КОНЦЕРТИРУЮЩИМИ ИНСТРУМЕНТАМИ

### I

#### ПОНЯТИЕ СИМФОНИИ С КОНЦЕРТИРУЮЩИМИ ИНСТРУМЕНТАМИ

В творчестве раннего Гайдна<sup>1</sup> есть особый тип симфонии, для которого характерно включение солирующих инструментов на протяжении одной или всех её частей. К нему относятся восемь симфоний, написанных в ранние эстергазиевские годы с 1761 по 1765: симфонии №6, 7, 8, 72, 31, 36, 13, 24 (отчасти сохраняется еще в двух — №30, 41). Во всех этих сочинениях как минимум медленные части на всем своем протяжении содержат полноценную сольную партию (партии), то есть ничем не отличаются от аналогичных частей инструментальных концертов (сольных, двойных либо *concerti grossi*). Уже одно это обстоятельство, привносящее в облик цикла неожиданный оттенок, позволяет считать такие сочинения особым жанровым типом, который мы и будем именовать *симфониями с концертными инструментами*.

Своеобразие этого явления коренится в свободе трактовки симфонии, которая была возможна и естественна в условиях, когда «каноны» жанра еще окончательно не оформились. Чтобы понять место гайдновских симфоний с концертными инструментами в истории европейского симфонизма, необходимо уделить внимание проблеме *периодизации* истории оркестра классического периода, а также *жанровому контексту*, в который входят рассматриваемые ниже сочинения. Критерием, по которому выстраивается этот контекст, является использование в качестве жанрообразующего признака в одном и том же сочинении и оркестровой (ансамблевой), и сольной игры — с преобладанием одного из этих компонентов.

<sup>1</sup> В соответствии с периодизацией творчества Гайдна, предложенной немецкой исследовательницей Соней Герлах, к ранним причисляются сочинения Гайдна, написанные до 1774 года (подробнее см. [4, 63–64]).

## РАННИЕ ГАЙДНОВСКИЕ СИМФОНИИ В АСПЕКТЕ ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСТОРИИ ОРКЕСТРА

В музыковедении, занимающемся историей оркестровых стилей, существуют различные решения вопроса периодизации, это справедливо и по отношению к оркестровому стилю XVIII века. В *New Grove Dictionary* [20, 533]<sup>2</sup>, к примеру, выделяется т. н. *классический оркестр*, пришедший на смену *барочному*, — и предлагаются следующие временные границы его бытования — приблизительно с 1740 по 1815 год. Внутри этого продолжительного периода выделяются два этапа:

- 1) 1740–80-е годы — становление симфонического оркестра, сформировавшегося в итальянской опере;
- 2) с конца 1780-х до 1815 — зрелый классический оркестр.

В отечественной традиции речь идет о *классицизме* с характерными для него принципами оркестровки [9, 11; 10, 8–13]. Примечательно выделение двух этапов развития оркестра в классическую эпоху, причем каждый из этапов получает свое наименование:

- 1) раннеклассический оркестр [2, 89] (другой вариант — классицистский [3, 312]) — отличается камерностью и вариативностью составов;
- 2) классический оркестр — подразумевает стабилизацию определенного состава оркестра, письмо становится более масштабным.

Мы принимаем в качестве возможных оба варианта наименований. Однако подчеркнем, что определение «раннеклассический» все же более выразительно очерчивает интересующий нас этап, поскольку включает в себе указание на феномен *ранней стадии* культурного явления как такового и, стало быть, уже самым названием выявляет некоторые характерные для него черты (например, упомянутую выше вариативность состава и т. д.).

Оркестр *первого этапа* — раннеклассический — был подготовлен во времена позднего барокко, унаследовав от него переменность состава, камерное письмо, некоторые принципы оркестровки (например, игру инструментов *colla parte*). В то же время в нем появляются и новые черты:

- из оркестра постепенно уходит аккомпанирующая функция *basso continuo*;
- оформляется трех-четырёхголосие струнной группы [10, 9];
- складывается типичный «минимальный» состав (2 Об., 2 Кор., V-по I, V-по II, V-la, Bassi);
- бóльшую самостоятельность получают духовые инструменты;
- развивается техника духовых педалей.

На *втором этапе* движение к стабилизации привело к формированию классического парного состава (2 Fl., 2 Об., 2 Cl., 2 Fag., 24 Кор., 2 Tr-be+Timп., Archi — V-ni I, V-ni II, V-le, Vc. + C-b.). Собственно общепринятым этот состав становится только с 1790-х годов (заметим, что в операх ситуация и ранее — несколько иная); с расчетом на него написаны только пять из ста шести симфоний Гайдна (№99, 100, 101, 103, 104).

### ПОНЯТИЕ КОНЦЕРТНОЙ СИМФОНИИ. ЖАНРОВЫЙ КОНТЕКСТ

Симфонии Гайдна с концертирующими инструментами — явление, ярко демонстрирующее раннеклассический этап в развитии оркестра и симфонического жанра, когда состав инструментов в оркестре еще был достаточно мобилен,

<sup>2</sup> Список принятых сокращений помещен в конце статьи.

а жанровые рамки симфонии не затвердели и не отсекали ее от других родствен-ных жанров. В связи с этим вопрос жанровой атрибуции симфоний с концерти-рующими инструментами представляет собой некоторую проблему.

С точки зрения жанровых критериев, данный тип произведений не может быть полностью отнесен ни к жанру инструментального концерта, ни к жанру оркестровой симфонии, хотя в нем присутствуют черты и того, и другого. Каза-лось бы, наиболее естественно рассматривать сочинения, сочетающие указанные признаки, как *концертные симфонии*. Но если попытаться примерить приня-тые на сегодняшний день представления об этом жанре к ранним гайдновским партитурам — например, симфониям №6, 7, 8, 72 и другим, — то от жанрового определения их как концертных придется отказаться.

Прежде всего, сам жанр концертной симфонии в 50–60-х годах XVIII столе-тия только формировался. Установление жанрового канона со своими особен-ностями и закономерностями и расцвет жанра обычно относят уже к 70–90-м годам; Гайдн оказался одним из тех композиторов, в творчестве которых жанр концертной симфонии обрел свою классическую форму.

Понятие концертной симфонии относится сегодня к сочинениям, представ-ляющим собой ярко выраженный *гибрид концерта и симфонии*, в котором про-являются родовые черты классического инструментального концерта — трехчаст-ный цикл, наличие двойной экспозиции, развернутые сольные каденции [7, 929]<sup>3</sup>. Таковы отдельные сочинения Гайдна, Моцарта, Диттерсдорфа, Бортнянского<sup>4</sup>, отличающиеся от концерта количеством солистов и большей значимостью ор-кестровой партии, для которой не характерно преобладание аккомпанирующей функции.

С. Солдатова начинает перечень венско-классических концертных симфоний с известной триады Гайдна — «Утро», «Полдень», «Вечер» (Ноб. I: 6, 7, 8) [8, 2]. Однако эти ранние образцы не вполне вписываются в тот жанровый облик кон-цертной симфонии с доминированием признаков концерта, который сложился позднее и которому вполне соответствует гайдновская *Concertante* (Ноб. I:105).

Но в раннем периоде не сохранилось свидетельств, что сам Гайдн называл свои симфонии такого рода концертными. Косвенным свидетельством может служить лишь подзаголовок симфонии №8 — *piu stromenti concertanti*. Отсут-ствие авторского жанрового наименования в рассматриваемых нами произве-дениях легко объяснимо: в 60–70-е годы — период становления концертной сим-фонии — оно еще не закрепилось. Но даже ретроспективно мы, как уже сказано, не можем безоговорочно отнести симфонии Гайдна к концертному типу ввиду их несоответствия сложившейся к концу столетия модели жанра классической концертной симфонии: ни в одном из «Времен дня» нет двойной экспозиции,

<sup>3</sup> Авторы статьи о концертной симфонии в NGD цитируют, в частности, определение, дан-ное в книге Лэндона и Митчелла «Mozart Companion» (1956): «...тип оркестровой симфонии в трех частях, в которой время от времени появляются секции соло и которая представляет собой соединение симфонии и сольного концерта» [15, 809].

<sup>4</sup> Композиторы нередко прямо вводят в заглавие сочинения его принадлежность к жанру концертной симфонии: Й. Гайдн — *Sinfonia Concertante* (Ноб. I:105); В. А. Моцарт — *Sinfonia concertante* для гобоя, кларнета, валторны, фагота и оркестра KV Anh. 9 (297b; Anh. C 14.01); *Sinfonia concertante* для скрипки, альта и оркестра KV 364 (320d); К. Диттерс фон Диттерс-дорф — *Sinfonische Konzertante* для альта, контрабаса и оркестра; Д. Бортнянский — *Концертная симфония для организованного фортепиано*, арфы, двух скрипок, виолы да гамба, фагота и виолончели [8, 2].

практически во всех отсутствуют сольные каденции, кроме того, симфонический цикл в этих произведениях четырехчастен.

Помимо того, в партитурах Гайдна встречается следующая особенность, не характерная для концертных симфоний: *нестабильность состава солистов на уровне цикла*, их полная или частичная смена от части к части (№6, 7, 8, 72 и 31). *Устойчивость состава солистов характерна лишь для медленных частей* (симфонии №36, 13, 24, 30, 41), *быстрым же (если на них распространен принцип концертирования) в принципе свойственна миграция сольных функций от партии к партии*.

Для примера покажем распределение солирующих партий и их фрагментов в симфонии №6:

I часть: при проведении главной темы солируют флейта и гобои;

II часть: в течение всей части солируют скрипка и облигатная виолончель;

III часть: солируют духовые — флейта, гобои;

Тrio: солирующие фагот, контрабас и альт;

IV часть: солируют скрипка и виолончель.

В концертных же симфониях, как правило, состав солистов един для всех частей.

Особенности названных выше симфоний Гайдна связаны с тем, что композитор, привнося в этот жанр черты концертирования, все же берет за основу для своих сочинений уже освоенный им *цикл раннеклассической симфонии*.

Во-первых, для раннеклассической симфонии в принципе была типична переменность состава в разных частях; например, в медленной части флейта (несолирующая) нередко сменяла гобои, игравшие в крайних частях, или же духовые в медленной части полностью выключались. Поэтому появление концертующих партий в медленной части (либо перемена в составе солистов, если принцип концертирования заявил о себе уже в первой части) может рассматриваться как один из вариантов переменности оркестрового состава частей, вообще свойственной раннему симфоническому циклу как таковому.

Во-вторых, заметим относительно концертирования в медленных частях симфоний, что медленная часть обычно представляет собой область лирического индивидуального высказывания, и это, в свою очередь, может объяснить индивидуализацию исполнительского состава.

Так или иначе, но тембровая архитектоника циклов симфоний с концертующими инструментами — это *более сложный вариант типичного тембрового плана раннеклассической оркестровой симфонии*.

Если симфонии с концертующими инструментами и ассимилируют признаки какого-то другого жанра, то в медленных частях — это *барочный концерт* (чаще сольного типа), а в быстрых — барочный *concerto grosso*, что неоднократно было подмечено исследователями. А. Карс говорит о сходстве симфоний 1761 года со «старым *concerto grosso*» [5, 154], для которого была характерна дифференциация инструментов на концертующие (*concertanti*) и прочие (*ripieni*).

Действительно, связь перечисленных выше ранних гайдновских симфоний с барочным концертованием несомненна. Это проявляется в наличии нескольких солистов, что обычно для одного из типов барочного концерта (к нему принадлежат, например, «Бранденбургские концерты» И. С. Баха). Кроме того, в ряде случаев Гайдн использует типичные для *concerti grossi* обозначения (*solī — tutti; principale — ripieni, concerto — ripieni, obbligato — ripieni*; об этом — ниже).

Заметим, что некоторые исследователи отрицают родство между симфониями с концертирующими инструментами и барочными концертными жанрами. Так, Л. Финшер пишет в связи с симфониями из трилогии «Времена дня»: «Говорить об отзвуках барочного концерто грассо, как это часто случается <...> — совершенно ошибочно» [16, 172]. Финшера интересуют не столько жанровые обобщения, сколько чисто исторические контекстуальные наблюдения: он предполагает, что создание симфоний с развернутыми солирующими партиями было лишь легким уколом молодого композитора, недавно принятого на должность вице-капельмейстера, в адрес главного капельмейстера Вернера<sup>5</sup>. Однако думается, что даже если это предположение — довольно субъективное и недоказуемое — верно, то оно само по себе не противоречит связи гайдновских симфоний с барочной концертной традицией, которая несомненна.

Сходства и различия между симфониями Гайдна с концертирующими инструментами и предшествующими им барочными жанрами мы рассмотрим в каждом конкретном случае.

Принимая во внимание нетипизированный состав симфоний Гайдна с концертирующими инструментами, можно говорить также об общности с *жанрами дивертисмента и серенады* (т. н. *Serenadenmusik*<sup>6</sup>), к которым любил обращаться Моцарт и сам Гайдн. Для них также характерно разнообразие составов и наличие солистов. С дивертисментом эти симфонии Гайдна роднит и яркий квазитрагедийный характер музыкального материала, и наличие «программы» в некоторых симфониях (трилогия «Времена дня»).

## II КОНЦЕРТИРУЮЩИЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Самыми распространенными концертирующими инструментами в симфониях Гайдна являются скрипка и виолончель: солирующая скрипка (а в четырех случаях — две солирующие скрипки) встречается в двенадцати частях ранних симфоний, виолончель — в девяти. Среди деревянных духовых им несколько уступает флейта, которая солирует в семи частях (не считая кратких соло в быстрых частях). Гобой и валторне обычно поручаются отдельные сольные реплики. Сравнительно редко в качестве солистов выступают также виолоне (в пяти частях), фагот и альт (в одной части).

Чем объяснить такие предпочтения?

При выборе солирующего инструмента перед композитором на первом плане, вероятно, стояла проблема создания наиболее выигрышного соотношения солиста с общим оркестровым звучанием. Скрипка и виолончель — как струнные инструменты — лидировали благодаря своему певучему тембру и широкому

<sup>5</sup> Георг Вернер был автором произведения, сходного по своей идее с гайдновской трилогией симфоний «Времена дня» — «Нового и весьма необычного музыкального календаря» (1748), включающего двенадцать своего рода дивертисментов — месяцев, каждый из которых в свою очередь состоял из четырех или пяти частей с подзаголовками. Сочинение Вернера, однако, было написано для гораздо более скромного состава — двух скрипок и баса.

<sup>6</sup> «Есть целый ряд произведений Моцарта, занимающих как бы промежуточное положение между камерным и симфоническим жанром, между музыкой для концертного зала и для открытой эстрады; то же можно сказать и о их стиле — как бы промежуточном между симфоническим и концертным, между солирующей и симфонической трактовкой струнных и т. п.» [12, 196]. См. также [1; 11, 53–61].

спектру технических возможностей. Так, особый интерес к скрипке в качестве солирующего инструмента отмечает в своем труде о классическом стиле в музыке XVIII — начала XIX веков Л. В. Кириллина. По словам исследовательницы, причина популярности солирующей скрипки заключается в том, что «владевшая тогда умами идея “музыка — это язык сердца” требовала от “неживых” инструментов прежде всего подражания человеческому пению или выразительной декламации» [6, 324], и от природы певучая скрипка оказалась наиболее подходящей для этой роли.

Первенство флейты среди деревянных духовых можно объяснить похожими причинами, среди которых в первую очередь все же стоит назвать подвижность и широту диапазона.

Фагот, альт и контрабас — наиболее редкие солисты. По замечанию Л. В. Кириллиной, «некоторые инструменты были не очень выигрышны при сопоставлении с оркестровым звучанием <...>, а другие, наоборот, обладали чересчур характерной “физиономией”, противоречившей универсальной поэтике классического симфонизма» [там же]. Последнее относится к названным выше трем инструментам.

Тембр валторны — мягкий, певучий — тоже оказывался весьма подходящим для соло. Но в силу ограничений в звукоряде, а также из-за сложности игры на инструменте валторнисты солировали реже. Кроме того, соло валторн, как правило, распределялось по фразам между несколькими исполнителями.

В симфониях Гайдна встречаются части как с одним, так и с несколькими солирующими инструментами. Можно попытаться выявить закономерности в выборе композитором солиста или группы солистов.

Так, виолончель в равной степени нередко выступает и как единственный солист в части (например, симфония 13<sub>/II</sub>)<sup>7</sup>, и как участник группы солистов (симфонии 6<sub>/II, IV</sub>; 7<sub>/I, II, IV</sub>; 8<sub>/II, IV</sub> и др.).

Скрипка, напротив, никогда не оказывается единственным солистом (за исключением вариаций в симфониях 72<sub>/IV</sub> и 31<sub>/IV</sub>). Часто она либо одна (симфонии 6<sub>/II</sub>; 7<sub>/II</sub>; 36<sub>/II</sub>; 31<sub>/II</sub>), либо, объединяясь в дуэте со второй скрипкой (симфонии 7<sub>/I, IV</sub>; 8<sub>/II, IV</sub>), ведет диалог с облигатной виолончелью. В симфонии 72<sub>/II</sub> скрипка солирует вместе с флейтой.

Самые необычные солисты представлены в трио менуэтов: в симфонии 6<sub>/III</sub> из них составлен целый ансамбль — фагот, альт и виолоне; в симфониях 7<sub>/III</sub> и 8<sub>/III</sub> — только виолоне.

### ОБОЗНАЧЕНИЯ СОЛЬНОЙ ИГРЫ В ПАРТИТУРЕ

При обозначении сольных партий в своих симфониях Гайдн опирался на сложившуюся к тому времени барочную традицию. Так, среди гайдновских ремарок можно встретить термины *solo*, *principale*, *obbligato*, *concerto*<sup>8</sup>.

По традиции наиболее многозначным является термин *solo*. В самом общем плане он означает индивидуальную партию для одного исполнителя, занимающую ведущее положение в музыкальной ткани. Под словом *solo* может пониматься как игра одного инструмента без сопровождения (у Гайдна очень редко

<sup>7</sup> Здесь и далее римская цифра после номера симфонии обозначает часть.

<sup>8</sup> Всего у Гайдна исследователи находят до сорока различных терминов, используемых для обозначения соло [14, 1990].

в виде сольной реплики), так и игра с сопровождением. Также термин может относиться к соло, различным по протяженности — от сольной реплики до сольной игры на протяжении всей части.

Обозначение *solo* (*sola*, *solis*, *Imo solo*) в партитурах Гайдна является наиболее распространенным и, по традиции, самым многозначным. Оно употребляется композитором во всех перечисленных выше значениях. Важным представляется и размещение ремарок в партитуре<sup>9</sup>. Указание, данное *перед нотной системой*, обозначает солирование инструмента на протяжении всей части или какого-либо из ее разделов (например, в симфониях 13<sub>/III</sub>; 24<sub>/II</sub>; 41<sub>/II</sub> и др.).

1 Симфония 13<sub>/III</sub>: т. 43–50<sup>10</sup>

Указание *над нотной строкой* означает, как правило, небольшой сольный фрагмент (см. ниже пример 16), однако в некоторых случаях может подразумевать и солирование на протяжении целого раздела или части (например, симфония 72<sub>/II</sub>).

Кроме того, ремарка *solo* могла использоваться как указание, чтобы данный фрагмент (независимо от того, был ли он действительно сольным по характеру) исполнял лишь один инструмент из партии, остальные же молчали. Как правило, в таком смысле эта ремарка используется в басовой партии.

Обозначение *solo* могло использоваться и в несколько другой функции. Например, в трио симфонии № 15 ремарка *solo* в партиях альты и виолончели указывает на то, что в данном случае инструменты выполняют не обычную для себя басовую или гармоническую функцию, но играют мелодию (при этом они дублируют партии других инструментов, то есть не солируют в современном значении этого слова).

Наряду с обозначением *solo* Гайдн нередко использовал и другие термины — *principale*, *obligato* и *concerto*. Все они служили тому, чтобы выделить партию инструмента из общего звучания оркестра. Эти термины часто понимаются как синонимичные слову «солирующий». Такой подход во многом оправдан,

<sup>9</sup> Мы ориентируемся на издание: Joseph Haydn Werke, hrsg. v. Joseph Haydn/Institut. Köln, München (– Duisburg), 1958 ff. (в дальнейшем — JHW). Указанное издание — наиболее современное и авторитетное, максимально учитывающее все дошедшие до нас источники. Оно подготовлено крупнейшими специалистами по творчеству Гайдна последней трети XX века — Дж. Вебстером, С. Герлах и другими.

<sup>10</sup> В партию Basso входили три инструмента: виолончель, виолоне и фагот (подробнее о составе капеллы Гайдна — ниже).



поскольку в реальной композиторской практике и раннеклассической, и классической эпох отсутствовал единый принцип использования этих ремарок.

Наиболее близкими друг другу по смыслу оказываются термины *principale* и *concertante* (более распространенный вариант гайдновского *concerto*). В барочных партитурах оба слова обычно обозначали ведущую партию и, как правило, предполагали наличие технических сложностей, которые определяли ее виртуозный и импровизационный характер. Каждый из терминов в соответствии со своей этимологией отражает один из оттенков значения: *concertante* — концертирующий, виртуозный, *principale* — главный, ведущий. Оба термина применялись наравне, однако Барри Брук отмечает, что термин *principale* чаще использовался композиторами, если в партитуре присутствовал только один солист, тогда как *concertante* — в партитурах с несколькими солирующими инструментами [14, 1900–1901].

В несколько иной плоскости находится термин *obbligato*. Изначально под этим словом понимали партию инструмента или голоса, которая должна исполняться *обязательно*, в отличие от инструментов *ad libitum*. Это значение заложено в самом слове *obbligato* — «обязанный, принужденный» (итал.) [19]. В данном случае *obbligato* означает необходимую, обязательную (но вовсе не непременно виртуозную и сольную в современном понимании) инструментальную партию. Впрочем, часто такая ремарка встречается как раз в довольно виртуозных партиях<sup>11</sup>.

В партитуре термины *principale*, *concerto* и *obbligato* всегда выписаны перед нотной системой. В применении Гайдном терминов *principale* и *concerto* можно выявить определенную закономерность. Оба они встречаются только в скрипичных партиях и обозначают их концертирующий виртуозный характер. *Principale* используется в частях, где солирует только одна скрипка (V-по *princ.*: симфонии 6<sub>II</sub>, 6<sub>IV</sub>; 7<sub>II</sub>; 36<sub>II</sub>; 72<sub>II</sub>; 31<sub>II</sub>, 31<sub>IV</sub>), *concerto* — в частях, где солируют две скрипки (V-пи I и II *concerti*: симфонии 7<sub>I</sub>, 7<sub>IV</sub>; 8<sub>II</sub>, 8<sub>IV</sub>). Весьма показательной в отношении использования указанных терминов является симфония №7 «Полдень». В I и IV частях солируют две скрипки, перед партиями которых дана ремарка *concerto*, во II части — только одна, в соответствии с чем меняется и ремарка при партии — с *concerto* на *principale*.

Ремарка *obbligato* у Гайдна может иметь различные значения. Среди наиболее распространенных — солирующая партия концертирующего типа *низкого по tessiture инструмента* при наличии другой солирующей партии более высокого инструмента. Большинство обозначений *obbligato* дано в партиях виолончели, причем в этих же частях одновременно есть и *Violino principale* или *Violino concertato* (V-с. *obbl.*: симфонии 6<sub>II</sub>, 6<sub>IV</sub>; 7<sub>I</sub>; 8<sub>II</sub>, 8<sub>IV</sub>)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Выделим еще один оттенок смысла термина *obbligato*. Как известно, наиболее часто это слово используется в произведениях для солирующего вокального голоса по отношению к контрапунктирующей ему инструментальной партии — самостоятельной, развитой, но второстепенной по отношению к ведущей вокальной партии (например, в выражении «ария для сопрано с облигатным гобоем»).

<sup>12</sup> Преследуя цель отразить более широкую картину источников, мы в некоторых случаях справляемся по более раннему изданию собрания гайдновских симфоний, которое на сегодняшний день уже устарело. Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, hrsg. v. H. C. Robbins Landon. 12 Bde. Wien: Universal Edition (Philharmonia, №589–600), 1963–67 (в дальнейшем Ph). Так, в издании Ph как *concertante* указаны:

V-по *princ.* и V-с. *obbl.* в симфониях 6<sub>II</sub> и 6<sub>IV</sub>;

Термин *obbligato* один раз встречается в партии фагота (симфония 8/II), причем в этой же части также есть и облигатная виолончель и две скрипки *concertato*.

Кроме того, в издании под редакцией Лэндона (Ph; см. примеч. 12) — видимо, в соответствии с одной из сохранившихся копий симфонии — ремарка *obbligati* предпослана партии двух гобоев в каждой из частей (кроме медленной, где гобои не участвуют) симфонии №28. Партия гобоев не отличается индивидуализированным характером, то есть в данном случае можно говорить об использовании слова в значении «обязательный», «необходимый».

### III АНАЛИТИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ

Ниже будет рассмотрено *концертирование в медленных частях*, как раз и обобщающее циклу жанровую специфичность. Затем — *концертирование в менуэтах*, что не является атрибутом только лишь раннеклассических сочинений. Само наименование этого раздела составной песенной формы указывает на его генезис, связанный с характерным приемом инструментовки: поручение всей ткани трем солистам. И хотя таких чистых случаев, буквально соответствующих своему названию, у Гайдна найти практически невозможно, однако трио менуэтов чаще других частей решаются с участием соло. Впрочем, и за пределами ранних симфоний тембровая характеристичность сохраняется в трио менуэта, поэтому она не является специфичной для использования соло в ранних симфониях. Затем будут рассмотрены особенности *концертирования* в быстрых частях и финалах.

После этого с точки зрения структуры цикла будут рассмотрены образцы симфоний с концертирующими инструментами во всех частях. Они делятся на две группы. Отдельные очерки посвящены стоящей несколько особняком трилогии симфоний «Времена дня», в которой мы встречаемся с различными типами солирования, и двум симфониям с *солирующими валторнами*, представляющими собой на фоне прочих сочинений образцы инструментовки с ярко оригинальным тембровым решением цикла.

#### СИМФОНИИ С КОНЦЕРТИРУЮЩИМИ ИНСТРУМЕНТАМИ В МЕДЛЕННЫХ ЧАСТЯХ

В цикле раннеклассической симфонии медленная часть с ее прозрачным звучанием и возможностью создания детализированной фактуры оказывается наиболее подходящей областью для введения концертирующих инструментов. Действительно, во многих ранних симфониях Гайдна в медленных частях композитор выделяет из оркестра солирующие партии. Причем это касается не только тех симфоний, в которых идея концертирования в принципе играет ведущую роль (№6–8, 72 и 31). Нередко у Гайдна концертирующие инструменты появляются только в медленной части цикла, тогда как остальные части манерой письма ничем не отличаются от тех симфоний, в которых концертирующие партии и вовсе отсутствуют. Есть, впрочем, и такие циклы, где принцип концертирования, ярко заявивший о себе в медленной части, проявляется и в трио менуэтов (например, симфония №13). Однако появление концертирующих инструментов

V-no I *concerto* и V-no II *concerto* в симфониях 7<sub>I</sub> и 7<sub>IV</sub>, 8<sub>II</sub>, 8<sub>IV</sub>.

в медленной части является определяющим для симфоний описываемого типа в целом.

Начнем наш обзор с частей, в которых солирует только один инструмент.

Adagio cantabile симфонии № 13 — прекрасная «ария» виолончели соло с аккомпанементом струнных. Виолончель солирует непрерывно, что делает эту часть похожей на *часть инструментального концерта, вставленную в симфонию* (заметим, что партия виолончели, записанная на собственном нотном стане, занимает верхнюю строчку партитуры). Обращает на себя внимание регистровое распределение инструментов: чтобы не перекрывать звучание солирующей виолончели, партия скрипок не поднимается выше  $e^2$ .

2

Симфония 13 // т. 1–4

Adagio cantabile

Violoncello solo

Violino I

Violino II

Viola

Basso

В медленной части симфонии № 24 солирует флейта. Ее партия изобилует виртуозными пассажами, скачками, захватывающими широкий диапазон, и украшениями (трелями, мордентами, выписанными группетто). Adagio фактически могло бы служить частью какого-либо концерта для флейты с оркестром. Это подтверждает и наличие остановки на кадансовом квартсекстаккорде в конце части, после которой могла бы следовать и, видимо, следовала сольная импровизированная каденция флейты<sup>13</sup> (другой пример сольной каденции — правда, выписанной — встречается в медленной части симфонии № 7).

<sup>13</sup> В записи симфонии № 24, осуществленной «Академией старинной музыки» (*Academy of Ancient Music*) под руководством Кристофера Хогвуда, флейтист исполняет сольную каденцию.

3

Симфония 24<sub>II</sub>: т. 52–56

139

Flauto solo

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Наиболее близки барочному концерту с двумя солирующими инструментами медленные части симфоний №36 и 72.

4

Симфония 36<sub>II</sub>: т. 1–5

Adagio

Violino solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello solo

Basso

Solo

Медленная часть симфонии №36 является «дуэтом *concertante*» для скрипки и виолончели (и несколько напоминает «двойной концерт» в *Adagio* симфонии №7 «Полдень»). Тип письма в данной части чрезвычайно близок барочному *concerto grosso*: формообразующим принципом здесь является чередование *tutti* — *solì*, причем в разделах *tutti* солирующие скрипка и виолончель непрерывно присоединяются к партиям *ripieni* (заметим, что указание *ripieni* в партитуре отсутствует, однако оно точно соответствует роли оркестровых партий V-по I и Basso).

*Adagio* открывается и завершается разделом *tutti* — преимущественно унисонной, квазиречитативной фигурой с пунктирным ритмом. (Характерная барочная мелодическая деталь — падение на октаву в конце фразы, см. т. 2.)

Любопытно рассмотреть количество музыкантов, приходившихся на каждую партию. Известно, что в состав капеллы Эстергази на момент вступления Гайдна в должность вице-капельмейстера входило в обязательном порядке 14 инструментов: 2 гобоя, 2 валторны, струнные (3–3–1–1–1, указано среднее число инструментов на партию), а также фагот, удваивавший басовый голос [17]. Так, в данной части партии, вероятно, распределялись следующим образом:

V-по I: один исполнитель солист (*V-no solo*) и два рипиениста<sup>14</sup>;

V-по II: три исполнителя;

V-la: один исполнитель;

V-c. *solo*: один исполнитель;

Basso: два исполнителя — на виолоне и, возможно, на фаготе, который, как правило, удваивал бас не только в быстрых, но и в медленных частях [4, 64–68]<sup>15</sup>.

В целом, инструментальный и гармонический план формы можно представить следующим образом:

	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli
гармонические функции	T	T	T	→	D	D	D	T	T	T	T	T
тональности	B-dur				F-dur			B-dur				
такты	1–2	3–4,5	5–6	7–14	14,5–15,5	15,5–17,5	17,5–20,5	20,5–29	30–31,5	31,5–37,5	37,5–38,5	38,5–40

Таблица 1

II часть симфонии №72 — несколько необычная своим моноритмическим аккомпанементом (с постоянным пропуском сильной и относительно сильной доли) соль-мажорная пастораль в размере 6/8 с солирующими флейтой и скрипкой. Солисты ведут на протяжении всей части «учтивую беседу» (как только вступает флейта, скрипка отдает ей ведущую роль, присоединяясь к сопровождению остальных струнных), лишь в конце разделов объединяясь в общем звучании.

<sup>14</sup> В качестве дополнительных скрипачей-рипиенистов могли привлекаться хоровые музыканты [17]. Таким образом, рипиенистов среди первых скрипок могло быть больше.

<sup>15</sup> Фагот не удваивал бас в медленной части только в редких случаях (см. пример 6).

5

Симфония 72/II: т. 1–5

Flauto

Violino solo

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Andante

Solo

*p*

*p*

Примерами концертирования большого количества инструментов могут служить медленные части всех симфоний трилогии «Времена дня», а также симфонии с четырьмя валторнами №31.

Во II части симфонии №6 «Утро» в партитуре заведены отдельные строчки для концертирующих инструментов — *Violino principale* и *Violoncello obbligato*. Форма части — старинная сонатная с медленным вступлением и заключением на одном и том же тематическом материале.

Остроумное программное истолкование этой части как урока сольмизации дает Кречмар [18, 419–420]: «ученики» робко интонируют гамму в восходящем движении — *d-e-fis-g-a...* (сольмизационно — *Ut-Re-Mi-Fa-Sol...*) и вместо положенного шестого тона *h* (слог *La*) поют *b*; но «учитель» (солирующая скрипка — капельмейстер Гайдн) тут же исправляет ошибку, пропевая гамму заново и завершая ее правильным аккордом соль мажора (т. 5).

6

Симфония 6/II: т. 1–5

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello obbligato

Basso Fagotto tacet

Adagio

*p [p]*

*f*

*pp*

*pp*

*p [p]*

*pp*

*f*

*f*

*f*

*f*

В дальнейшем, уже в *Andante*, «учитель» продолжает показывать свое мастерство, исполняя простые мелодические обороты в сложной манере с украшениями, или работает с «учениками», показывая им те или иные обороты, которые

они тут же повторяют. Завершается «урок» повторным и на этот раз успешным исполнением гаммы уже и в восходящем, и в нисходящем движении.

*Violino principale* — «учитель» — действительно основной (*principale*) солист: скрипка солирует на протяжении всей части. Только в начальном и в заключительном «пропевании гаммы» она присоединяется к остальным I скрипкам.

*Violoncello obbligato* — один из «учеников» — то выходит на первый план (указания *solo* в партитуре, которые у скрипки отсутствуют), распевая дуэтом с «учителем», то присоединяется к *tutti*.

Заметим, что здесь происходит некоторая инверсия: струнное *tutti*, открывающее часть, звучит тихо, неуверенно, а соло скрипки — ярко, на *forte*, которое и подхватывают потом остальные инструменты. Таким образом, можно найти дополнительные признаки некоторой театрализации партий.

Концертирующая скрипка выходит на первый план и в медленной части симфонии №7 «Полдень». Ее форму можно уподобить речитативу и арии в старинной сонатной форме с каденцией. «Вокальную» партию в речитативе исполняет *Violino principale*, которая либо присоединяется к *violini ripieni*, либо солирует. Причем солирует она в буквальном смысле — играет вовсе без сопровождения (т. 6–7, 11–12), или же сопровождение ограничивается незначительной поддержкой со стороны других инструментов (т. 16–19).

В «арии» к солисту (V-по *princ.*), продолжающему вести основную «вокальную» партию присоединяются две облигатные флейты и облигатная виолончель (в издании JHW не дано никаких дополнительных обозначений перед нотной системой, кроме указания инструмента, в Ph виолончель названа *obbligato*). Верхняя граница диапазона скрипки необычайно высока, она достигает  $a^3$ . В конце части представлена кульминационная в отношении соло область — каденция V-по *princ.* и V-с.

В медленной части симфонии №8 «Вечер» в качестве солистов выступают две концертирующие скрипки, облигатная виолончель и фагот. Туттийных фрагментов в части относительно немного, и музыкальная ткань в целом складывается из переплетения солирующих партий.

Медленная часть симфонии №31, так же, как и симфонии №72, — сольмажорная пастораль.

7

Симфония 31//: т. 1–4

The image shows a musical score for the first four measures of the first movement of Symphony No. 31. The score is in 6/8 time and G major. It features six staves: Violino principale, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The Violino principale part is marked 'Solo pizz.' and 'fz'. The other string parts are marked 'p' and 'pizz.'.

Основным солистом является скрипка (*principale*); валторны и виолончель, выступая на первый план, оттеняют ее соло. Кроме того, если виолончель не играет соло, то она присоединяется к инструментам *ripieni*, в то время как скрипка в большинстве фрагментов, где солируют другие инструменты, паузирует. Таким образом, партитура (оркестровое распределение в ней ролей) будто бы запечатлела разный «статус» солистов, разную степень их самостоятельности: скрипки как ведущего независимого солиста и выделенной из группы *ripieni* obbligатной виолончели.

Валторны играют парами — I и II (in D), III и IV (in G)<sup>16</sup>, причем концертирующей следует считать только первую пару. Приведем в качестве примера соло, которым открывается второй раздел *Adagio*. В нем первой паре валторн аккомпанируют только басы, и потому ее игра производит впечатление «ансамбля в оркестре»; вторая же пара — ритмически сливающийся со струнными темброво индивидуальный «край» общей аккордовой фактуры.

8

Симфония 31<sub>II</sub>: т. 36–40

В медленных частях двух симфоний, написанных во второй половине 1760-х — начале 1770-х годов, соло духовых носит несколько иной характер. В *Andante* симфонии № 30 уже нет такой монолитности; распределение сольных фрагментов находится в соответствии с общей тембровой артикуляцией<sup>17</sup>. К примеру, главная тема (т. 1–8) поручена струнным, связующая (т. 9–12) — солирующей флейте с аккомпанементом скрипок.

<sup>16</sup> Один из ранних примеров (1765) двух пар валторн в разных строях.

<sup>17</sup> Подчеркнем, что в предыдущих примерах это не было ведущим принципом инструментовки: например, в симфонии 13<sub>II</sub> виолончель солировала от начала и до конца части, вне зависимости от смены разделов формы.



The image shows a musical score for the first system of the 9th movement of Symphony No. 30, II. The score is in 2/4 time and marked 'Andante'. It features staves for Flauto, Oboe, Violino I, Violino II, Viola, and Cello. The woodwinds are mostly silent, while the strings play a rhythmic pattern. A second system shows the Flauto and Oboe parts with a 'p' dynamic marking.

В области побочной темы солируют гобои, и, затем, флейты (т. 13–21), а в заключительной снова ведущими становятся струнные. Практически вся разработка представляет собой раздел для концертирующей флейты<sup>18</sup>. Таким образом, в этой симфонии включение и выключение солирующих инструментов оказывается тесно связанным с формой сочинения.

Тонкое и выразительное *Andante* из симфонии №41 содержит сложное соло флейты, сопровождаемое в основном остальными духовыми (причем партию I гобоя тоже можно рассматривать как солирующую<sup>19</sup>). Так же, как и в предыдущей симфонии, флейта вступает только после изложения темы струнными.

<sup>18</sup> Интересно, что в примере 9 возникает эффект тембрового варьирования одного и того же мотивного содержания, как в финалах симфоний №72 и 31: флейта вступает с мотивами, уже проводившимися у струнных. Прием, которым явно пользуется композитор, — впрочем, не возводя его в правило, — переинструментовка мотива (другой пример — 14<sub>I</sub>: т. 45–55).

<sup>19</sup> В I части этой симфонии также имеется соло гобоя, маркирующее побочную партию в репризе, т. е. здесь вновь использована тембровая артикуляция раздела формы — принцип классической функциональной инструментовки, которому сообщает особый характер лишь то, что артикуляция эта осуществлена с использованием соло.

*Un poco andante*

Flauto

Oboe I

Oboe II

2 Corni in C

Violino I  
*Con sord.*  
*p*

Violino II  
*Con sord.*  
*p*

Viola  
*p*

Basso  
*p*

*p*

*p*

*pp*

На данном примере можно отчетливо увидеть две ипостаси принципа солирования, рассмотренного последовательно с разных точек зрения. Первая — соло как индивидуальная исполнительская задача, требующая большего искусства, чем прочие — несолирующие — партии, то есть выделяющаяся из контекста этих партий своей виртуозностью; в данном случае это партия флейты. Если же рассматривать соло с точки зрения функций голосов гомофонной фактуры — то это мелодический, наиболее интонационно яркий, самостоятельный и полноценный голос; такова партия I гобоя. Как показывает пример 10, эти ипостаси соло могут не совпадать и даже «контрапунктировать» друг с другом.

### СОЛО В ТРИО МЕНУЭТОВ

Солирование в трио также можно отнести к первому типу, однако сам характер сольных партий отличается меньшей виртуозностью и меньшим контрастом между ними и сопровождающими голосами. Такие изменения связаны с выбором солистов. В отличие от медленных частей, где солировали обычные для амплуа солистов скрипка и виолончель, в трио могли солировать инструменты, находившиеся, как уже отмечалось, в оркестре «на вторых ролях» — контрабас (во всех симфониях трилогии «Времена дня»), фагот и временами альт (в симфонии №6). В трио менуэта симфонии №31 солирует флейта (см. пример 1).

В трио менуэта симфонии №6 у фагота поначалу звучит педаль, которая затем переходит в мелодию (прием, часто используемый Гайдном в начале медленных частей в партии I скрипки). В партии контрабаса дана гармоническая фигурация.

11

Симфония 6/III: т. 35–38

The musical score shows six staves for the Trio section. The instruments are Violino I, Violino II, Viola, Fagotto, Violoncello, and Violone. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Trio section is marked 'pizz.' (pizzicato). The Fagotto part has a 'Solo' section starting in measure 36. The Violone part has a 'Solo' section starting in measure 36.

В трио менуэта симфонии №7 солирующий контрабас довольно высоко (в малой октаве по звучанию) проводит основную мелодию. Заметим, что скрипки играют в сравнительно низкой для них тесситуре, давая прозвучать контрабасу, а альт вообще выпущен.

12

Симфония 7<sub>III</sub>; т. 31–37

В середине трио в партии солирующего контрабаса звучат так называемые общие формы движения и фигурации; солистами становятся валторны. С началом репризы песенной трехчастной формы на первый план вновь выходит контрабас.

В трио менуэта симфонии №8 партия солирующего контрабаса представляет собой секстовую дублировку линии скрипок. Кроме того, в его партии есть и сольные пассажи, играемые без сопровождения.

13

Симфония 8<sub>III</sub>; т. 37–42

Особым образом идея солирования воплощена в трио менуэтов симфоний с четырьмя валторнами — №72 и №31.

В первом случае трио написано только для одних духовых. Использование Гайдном ансамбля духовых без сопровождения струнных — так называемой *Harmoniemusik* («гармонической музыки»<sup>20</sup>) — особое явление, косвенно

<sup>20</sup> Вообще термин «гармоническая музыка» обычно подразумевает парный состав, включающий 6–8 духовых инструментов: пара гобоев, (возможно) пара кларнетов, пара фаготов и пара валторн. Однако здесь можно добавить некоторое уточнение. Так, подробно рассматривая

связанное с темой солирования. Выделение из состава оркестра группы духовых производит не менее яркий эффект, чем поручение какой-либо партии солирующему инструменту. При дворе Эстергази существовал ансамбль духовых (*Feldharmoniemusik*). Одной из обязанностей Гайдна в качестве капельмейстера было сочинение музыки для этого ансамбля. Вероятно, подобная практика и нашла отражение в некоторых эпизодах его симфоний (помимо рассматриваемого трио нужно назвать середины двух менуэтов — в симфониях №6 и №8).

В трио менуэта симфонии №72 духовые предстают как ансамбль, где каждый инструмент выполняет определенную функцию: гобои в терцию играют основную мелодическую линию, которую попарно дублируют октавой ниже валторны, фагот заполняет басовую тесситуру.

14

Симфония 72/III: т. 33–40

Trio

Основная идея трио III части симфонии №31 — сопоставление разных ансамблевых сочетаний:

т. 1–4: соло I и II валторн + соло гобоев;

т. 5–8: соло III и IV валторн со скрипками;

т. 9–11: унисон I валторны и I скрипок;

т. 12–16: октавная дублировка I валторны и флейты с аккомпанементом II валторны.

явление «гармонической музыки», В. Березин пишет, что иногда к парам гобоев и валторн присоединяется лишь один фагот, но это «дела не меняет» [3, 92]. Поэтому мы позволим себе называть ансамбли духовых, играющие какие-либо фрагменты в симфониях, «гармонической музыкой».

**Trio**

Flauto

Oboe I *Solo*

Oboe II *Solo*

Corno I in D *p*

Corno II in D *p*

Corno III in D *p*

Corno IV in D *p*

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

Basso *p*

Keyboard part (Piano and Cello/Double Bass)

## СОЛО В ПРОЧИХ ЧАСТЯХ СИМФОНИЙ<sup>21</sup>

Характер соло в быстрых частях заметно отличается от такового в частях медленных, однако и здесь обнаруживаются черты, общие с барочным концертом.

В I части симфонии №6, вопреки отсутствию каких-либо ремарок, касающихся наличия облигатных солирующих инструментов, все духовые (в том числе и фагот, который не имеет отдельной строчки в партитуре<sup>22</sup>) солируют на различных по протяженности участках формы. Правда, зачастую сольнные фрагменты здесь довольно кратки. Их наличие свидетельствует не столько о связи с барочными *concerti grossi*, сколько о возрастании роли духовых в инструментовке<sup>23</sup>.

Флейта и гобой солируют при изложении главной темы в экспозиции, начале репризы и разработки, в то время как струнные им аккомпанируют. Подобное солирование духовых в дальнейшем у Гайдна можно встретить только в гораздо более поздних симфониях (например, в главной теме I части симфонии №54). Собственно, основное отличие от инструментовки барочной концертной формы и заключается в том, что *солирующим инструментам поручается экспонирование темы, тогда как в барочном concerto grosso соло, напротив, располагались обычно в интермедийных разделах формы.*

С другой стороны, сам характер солирования в экспозиционном разделе близок барочному. Дело в том, что оркестр здесь трактуется как ансамбль, точнее сказать — два ансамбля: флейта со скрипками и гобой с альтом и инструментами партии Basso — виолончелью, виолоне и фаготом. Кроме того, отсутствие партии Basso после туттийного звучания во вступлении, а также выход на первый план солирующей флейты действительно воспринимается как начало раздела *solì* барочного концерта, в котором остаются играть только солисты.

Примечательно соло валторн перед началом репризы той же части: у двух солирующих валторн, играющих в унисон без сопровождения оркестра, будто бы в знак предвосхищения начала репризы, звучит первый двутакт главной темы, и лишь затем целиком проводится главная партия в аналогичном экспозиции виде.

<sup>21</sup> Под прочими частями мы имеем в виду первые части, крайние разделы менуэтов и финалы.

<sup>22</sup> К сожалению, у нас нет сведений о том, наличествует ли его партия среди «книг партий», или же вписана в другую партию.

<sup>23</sup> В своем описании инструментовки I части симфонии №6 это отмечает А. Карс: «Духовые фигурируют в ней как непрременные солисты или объединяются в шестиголосной гармонии, которая располагалась совершенно самостоятельно. Для Гайдна было достаточно опыта нескольких лет, чтобы установить удовлетворительное соотношение между функциями струнной и духовой групп. И в отдельности, и в целом духовые были освобождены из состояния зависимости, в мелодическом и гармоническом отношении они были эмансипированы. <...> Старые представления, что духовые инструменты должны всегда играть парой и что, раз начав, они должны продолжать играть согласно установленной форме все время или значительную часть произведения, — оба эти положения были оставлены» [5, 153–154].

16

Симфония 6<sub>л</sub>: т. 7-14

*Allegro*

Flauto

Oboe I

Oboe II

2 Corni in D

Violino I

Violino II

Viola

Basso

*p*

*f*

*tr*

*Solo*

*f*

*p*



Сольная реплика фагота в I части, как и упомянутое соло валторн, весьма лаконична, однако уже само выделение инструмента, обычно лишь незримо присутствующего в партитуре в группе *continuo*, весьма примечательно.

В данном фрагменте струнные выполняют гармоническую функцию (альт освобождается от баса, звучит трех- или четырехголосная гармония); солируют деревянные духовые. Гайдн поочередно передает короткий мотив шестнадцатыми от одного инструмента этой группы к другому, не исключая и фагот, который в такте 38 отделяется от басовых инструментов и на мгновение выступает наравне с флейтой и двумя гобоями.

Крайние разделы III части — менуэта — соотношением сольных партий и степенью полноты фиксации в партитуре сходны с I частью: в общем составе концертирующие инструменты не указаны, но в некоторых фрагментах солируют духовые.

В финале симфонии «Утро» связь с барочным концертом ощущается сильнее. В партитуре финала выделены отдельные строчки для концертирующих инструментов: *Violino principale* и *Violoncello obbligato*. Помимо них, в некоторых фрагментах также солируют флейта и два гобоя.

Начало финала по типу инструментовки напоминает начало сонатного аллегро I части: соло флейты в сопровождении двух скрипок. Правда, уже в конце первого предложения в такте 4 неожиданно врывается унисонное *tutti* (все инструменты, кроме концертирующих, играют стремительно взлетающую гамму, у валторн — редуцированная дублировка). Подобным образом устроено и второе предложение, только на этот раз солирует не флейта, а скрипка.

19

Симфония 6/IV: т. 1–9

The musical score shows the first nine measures of the finale. The Flute part begins with a solo in measure 1, marked 'Solo' and 'Allergo'. The rest of the orchestra enters in measure 4 with a fortissimo (*f*) tutti. The score includes parts for Flauto, 2 Oboi, 2 Corni in D, Violino principale, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello obbligato, and Basso. Dynamics are indicated as *p* (piano) and *f* (fortissimo).

В дальнейшем партии V-no *princ.* и V-c. *obbl.* присоединяются к остальным инструментам в общем *tutti*. Два момента в инструментовке финала аналогичны I части. Во-первых, здесь, как и там, можно наблюдать обратный принятому в барочных концертах порядок распределения *solo* и *tutti*: при экспозиции темы — *solo*, в связующих разделах — *tutti* (принцип выхода солистов на первый план в экспозиционной области проявляется и в побочной теме финала: здесь солирует облигатная виолончель). Во-вторых, с короткими сольными репликами в финале выступают также деревянные духовые (т. 34–36) — флейта, гобои и фагот.

В начальном Allegro симфонии №7 концертный тип письма выражен более ярко: в нем в отличие от I части симфонии №6 сразу представлены самостоятельные концертующие партии — V-по I и V-по II (обозначены как *concerto*, так как в этой части больше одного солиста) и виолончель (*obbligato*). Кроме того, здесь полностью представлена терминология концертного жанра — партии несолирующих инструментов обозначены как *ripieni*. Каждый инструмент ансамбля трактуется как максимально самостоятельный — все, кроме контрабаса, получают отдельную строчку в партитуре. Даже фагот, как отмечалось выше, записан в автографе на отдельном нотоносце, что практически не встречается в партитурах этого времени. Во всяком случае, аналогов в других симфониях Гайдна того же периода мы не увидим. Правда, надо заметить, что фагот записан на отдельной строчке только во вступлении. С началом Allegro он присоединяется к нижнему голосу струнных (*col basso*), и все сольные реплики (сольные — условно говоря, так как в них фагот дублирует облигатную виолончель — т. 27–30) помечаются ремаркой *Fagotto* над строчкой *Bassi*.

Другим существенным отличием от начального Allegro симфонии №6 является иное распределение разделов *tutti* и *solì*. Область изложения главной темы здесь представлена, в соответствии с традицией барочного *concerto grosso*, туттийным разделом (унисонное *tutti*). Вся экспозиция в целом — арка от начального *tutti* к *tutti* заключительной партии. Концертный тип письма доминирует и во всех остальных разделах экспозиции.

В связующем разделе (т. 24–30) основными солистами являются V-по I *conc.*, V-по II *conc.* (играют параллельными терциями), V-с. *obbl.* и *Fag.* (также играют терциями, отвечая скрипкам).

В побочной (т. 31–41) поначалу солирует только облигатная виолончель, которая передает свою ведущую роль концертующим скрипкам. Переход к следующему разделу формы (ход к заключительной) маркируется сольной игрой гобоев (ни в JHW, ни в Ph это соло не обозначено, но фактически оно налицо). Сопоставление соло гобоев с остальными партиями становится основой секвенции-хода к заключительной теме (т. 42–48).

Концертующий тип письма играет важную роль в разработке, которая также построена как чередование, пусть и не всегда протяженных, сольных и туттийных разделов.

В менюэте симфонии №7 количество собственно концертующих инструментов сокращается; из облигатных остаются только фагот и виолончель<sup>24</sup>. Однако чередование плотностей *tutti* и *solo* также является определяющим в этой части — начало и завершение разделов представляют собой *tutti*, тогда как в середине располагаются различные по протяженности соло фагота, виолончели и валторн.

Финал симфонии «Полдень» — новый вариант сочетания сольных эпизодов концертующих инструментов и сонатной формы. В партитуре вновь выделены V-по I *conc.*, V-по II *conc.* и V-с. В отличие от I части соло сосредоточены в экспозиционной области (главная тема — соло концертующих скрипок и флейты; побочная (с т. 26) — виолончели и фагота). В разработке также можно встретить соло гобоев (т. 65, 67), а в репризе солирующие скрипки дублируются валторнами (с т. 85).

<sup>24</sup> Это указано в JHW без дополнительных обозначений, тогда как в Ph дана, видимо, редакторская, ремарка *obbligato*.

Особо отметим, что партия флейты-соло написана в выгоднейшем для нее верхнем регистре и в эффектной, хотя и не слишком сложной фактуре. В Березин обращает особое внимание на то, что речь идет о симфонии 1761 года, когда многие еще писали для флейты в барочной традиции [3, 335]. Партия флейты у Гайдна по своему исполнительскому характеру устремлена вперед в будущее и соотносима со вскоре появившейся виртуозной флейтовой литературой.

Претворение концертных принципов в заключительной симфонии №8 ближе симфонии №6.

В I части специально (перед нотной системой) солирующие инструменты не указаны. Сольные эпизоды этой сонатной формы совпадают с разделами, излагающими основные темы — главную и побочную. В главной теме сольные эпизоды не играют первостепенной роли — несколько тактов исполняют только скрипки (т. 1–2, 5–6 и др.), также есть небольшие соло флейты (т. 17–19, 21–22), которые вырастают из дублировки скрипки. В побочной теме солируют гобои.

В менюэте симфонии №8 сольный тип письма представлен лишь в уже упоминавшейся выше секции «гармонической музыки» в его середине.

20

Симфония 8, IV: т. 14–20

В финале симфонии «Гроза» выделены три солиста (в противоположность I части, это сделано левее акколады) — две концертующие скрипки и облигатная виолончель. Но, как и во многих других случаях, солируют не только эти инструменты. Практически в сольной роли, не уступающей по значению роли скрипок, оказывается флейта, на протяжении части играющая

пассажи-«молнии». Вообще, в этой части сопоставление разделов *solo* и *tutti* служит и изобразительным целям. Так, зигзагообразный арпеджированный пассаж-«молния», звучащий у флейты без сопровождения, чередуется с разделом *tutti*, унисонные тираты которого словно изображают раскаты грома.

Отдельно необходимо сказать о характере сольных партий в быстрых частях симфоний с четырьмя валторнами — №72 и №31.

В первых частях (сонатное *allegro*) концертирующие инструменты отдельно не выписаны, однако в партитуре есть ряд фрагментов, где солируют духовые. К примеру, четыре валторны солируют при изложении главной темы в I части симфонии №72.

В начале главной темы поочередно всеми валторнами проводятся однотактовые мотивы — восходящая гамма и следующее за ней нисходящее ломаное арпеджио по звукам тонического трезвучия, затем эти же мотивы звучат у пар инструментов — I и III, II и IV валторн. Отметим широту диапазона солирующих валторн, который охватывает расстояние от 2-го до 20-го обертонов (в такте 6 примера 21 у I валторны звучит 20-й обертон — звук *fis*<sup>3</sup>).

21

Симфония 72/1: т. 8–13

The musical score for measures 8-13 of the first movement of Symphony No. 72 shows a clear division of labor. The four horns (Corno I, II, III, IV in D) are the primary focus, each playing a solo line of eighth-note figures. These figures consist of a rising eighth-note scale followed by a descending eighth-note scale. The strings (Violino I, Violino II, Viola, Basso) provide a simple accompaniment of quarter notes, primarily on the tonic and dominant notes of the key. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

В примерах 21 и 22 можно наблюдать инверсию — обмен оркестровыми функциями между струнными и духовыми. Обычно основной тематический материал излагают струнные, в то время как духовые, в частности валторны, поддерживают их педалями или акцентами. Здесь же функции распределены по-иному: собственно тематический материал звучит у солирующих валторн, а струнные играют акцентные аккорды.

Усиление роли духовых находит выражение и в других разделах сонатной формы. Так, один из фрагментов связующей партии I части симфонии №72 построен как переключка двух оркестровых групп — струнной и духовой. Здесь можно говорить о соло в отношении группы духовых целиком (подобное мы встречали в трио менуэта из симфонии №31).

22

Симфония 72/1; т. 27–31

157

Musical score for measures 27–31 of Symphony No. 72/1. The score includes parts for Oboe I, Oboe II, Horn I in D, Horn II in D, Horn III in D, Horn IV in D, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Идея тембрового дробления фразы на мотивы и субмотивы продолжается и в заключительной партии I части симфонии №72.

23

Симфония 72/1; т. 46–49

Musical score for measures 46–49 of Symphony No. 72/1. The score includes parts for Oboe I, Oboe II, Horn I in D, Horn II in D, Horn III in D, Horn IV in D, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Таким образом, в I части симфонии №72, несмотря на отсутствие в партитуре обозначений концертирующих партий, солированию отдельных инструментов (и ансамблей) отведено значительное место. Можно сказать о том, что именно соло духовых определяет особенный характер данной части<sup>25</sup>.

Принцип соло играет аналогичную роль и в начальной части симфонии №31, только наряду с валторнами здесь солирует флейта. Симфония открывается фанфарами четырех валторн, играющих в унисон (таков материал вступления к симфонии, который прозвучит в конце части и в конце всего цикла).

24 Симфония 31<sub>1</sub>: т. 1–6

*Allegro*

Corno I in D  
Corno II in D  
Corno III in D  
Corno IV in D  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Basso

Главная тема (пример 25) — «почтовый сигнал» — поручена солирующей валторне, которой аккомпанируют струнные. Примечателен мелодический рисунок темы. Мелодия фактически ограничивается одним звуком *d* со своим октавным вариантом, но благодаря высокому регистру (верхнее *d* — 16-й обертон), ритмическому рисунку звучание оказывается ярким, индивидуализированным<sup>26</sup>.

25 Симфония 31<sub>1</sub>: т. 8–14

Corno I in D  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Basso

<sup>25</sup> Даже партии валторн в главной теме приближаются по характеру звучания к концертирующим.

<sup>26</sup> В I части симфонии №53 (1775) при изложении главной партии валторна выступает в сходном — очень редком в этот период — сольном амплуа. Отметим, что и там мелодика темы опирается на наиболее элементарные ходы по звукам тонического трезвучия.

Имитация звучания почтового рожка валторной является очередным подтверждением связи ранних гайдновских симфоний с дивертисментом и серенадой, так как подобные мотивы были характерны для развлекательных бытовых жанров. К примеру, в сочинении другого венского классика — Двенадцати немецких танцев Бетховена (WoO 8) — почтовый рожок не просто имитируется, а вводится в партитуру как равноправный остальным инструмент. Здесь он солирует на протяжении всей коды, и его партия состоит не из двух, как у Гайдна, а из четырех нот (звуки тонического трезвучия), которые разнообразно варьируются в ритмическом и мелодическом отношении<sup>27</sup>.

26 Л. ван Бетховен. Двенадцать немецких танцев (WoO 8). Кода: т. 26–41



В I части симфонии №31 соло духовых представлено не только в главной, но и в побочной теме, только солирует здесь не валторна, а флейта.

27 Симфония 31/1; т. 41–45

Среди всех частей двух симфоний, рассматриваемых в данной подгруппе, наиболее примечательными с точки зрения использования в них концертирующих инструментов являются финалы, представляющие собой циклы вариаций<sup>28</sup>. По

<sup>27</sup> Любопытно использование почтового рожка уже в XX веке, но также в австрийской музыкальной традиции, — в III части симфонии №3 Густава Малера.

<sup>28</sup> Введение концертирующих инструментов в вариационную форму встречалось у Гайдна и ранее. Так, к первым произведениям такого рода, где Гайдн продемонстрировал свой ансамбль, относится фрагмент дивертисмента Нов. II: 24 — пять вариаций на (утраченный) менуэт с особым составом для каждой: два английских рожка, две скрипки и бас; флейта и струнные; фагот,



типу их можно отнести к классическим строгим фигурационным вариациям, в которых вариационное обновление совершается также за счет тембровых изменений.

В финале симфонии №72 выстраивается определенный тембровый план, организованный по принципу нарастания фактурной плотности. После темы, изложенной у струнных, следует ряд вариаций для различных концертующих инструментов — флейты, виолончели, скрипки и виолоне — в сопровождении струнных. Заметим, что солисты чередуются по тесситурному контрасту: высокий инструмент — низкий — высокий — низкий. Затем темброфактурный тип «один солист + струнные» уступает место более плотному — по сути, совпадающему с обычным раннеклассическим составом — по паре гобоев и валторн со струнными. В шестой вариации к ним присоединяется флейта и таким образом складывается туттийный для этой симфонии состав. Однако нарастание интенсивности изложения на этом не заканчивается. Максимального уровня она достигает в коде вариаций благодаря изменению темпа с *Molto moderato* на *Presto*.

Тема	1 вар.	2 вар.	3 вар.	4 вар.	5 вар.	6 вар.	Presto
1-16	17-32	33-48	49-64	65-80	81-96	97-116	117-149
	Fl. solo	V-c. solo	V-no solo	V-ne solo		[Tutti] Fl.	[Tutti] Fl.
Archi	Archi	Archi	Archi	Archi	2 Ob. 2 Cor. Archi	2 Ob. 2 Cor. Archi	2 Ob. 2 Cor. Archi.

Таблица 2. Финал симфонии №72: инструментальный состав вариаций

Идея тембрового обновления лежит и в основе цикла финальных вариаций симфонии №31, однако здесь все сделано, казалось бы, вразрез со стройным принципом *crescendo* плотности, представленном в симфонии №72. Инструментальные составы вариаций в целом полностью повторяют набор составов из предыдущего цикла, но чередуются они иначе — скорее по принципу контраста. Так, уже сразу после изложения темы струнными звучит вариация, в которой участвует собственно весь раннеклассический состав — 2 гобоя, 2 валторны и струнные (заметим, что в симфонии №72 аналогичное *tutti* было достигнуто лишь в пятой вариации). Далее следуют вариации с солистами. И вновь мы видим совершенно иной принцип их чередования: вначале солирует инструмент низкого регистра — виолончель, затем высокого — флейта. В четвертой вариации солистами выступают четыре валторны (единственный состав, который отсутствовал в финале симфонии №72), заполняющие всю тесситуру, после чего звучит вариация для солирующей высокой скрипки и струнных. В наибольшей степени ярко сопоставлено по принципу контраста представлено в двух последних вариациях и коде: в предпоследней — шестой — вариации участвует весь состав (флейта, 2 гобоя, 4 валторны и струнные), в седьмой вновь возвращается тип сочетания солиста и струнных (на этот раз солирует, наверное, один из самых тихих инструментов оркестра — виолоне), и после перехода для одних только струнных в коде в темпе *Presto* звучит полное *tutti*.

солирующая виолончель и струнные;лирующая скрипка и струнные;лирующая валторна,лирующая скрипка, вторая валторна и струнные [16, 171].

Тема	1 вар.	2 вар.	3 вар.	4 вар.	5 вар.	6 вар.	7 вар.	переход	Presto
1–16	17–32	33–48	49–64	65–80	81–96	97–112	113–128	129–135	136–170
Archi	2 Ob. 2 Cor. Archi	V-c. solo Archi	Fl. solo Archi	4 Cor. Archi	V-no Archi	[Tutti] Fl. 2 Ob. 4 Cor. Archi	V-ne solo Archi	Archi	[Tutti] Fl. 2 Ob. 4 Cor. Archi

Таблица 3. Финал симфонии №31: инструментальный состав вариаций

Думается, что замысел обоих финалов был связан с желанием капельмейстера Гайдна позволить каждому инструменталисту в одной из вариаций показать себя и своим мастерством удивить князя. В партитуре финала симфонии №72 даже наблюдается некоторое сходство с будущей «Прощальной» симфонией, только 72-ю в этом отношении скорее можно назвать «контр-прощальной», так как в ее основе лежит идея постепенного присоединения музыкантов друг к другу до полного *tutti* в финале вариаций<sup>29</sup>. Таким образом, пусть и не так наглядно, как это будет в «Прощальной» симфонии, в партитуру входит элемент инструментального театра, по крайней мере, некоторой театрализации оркестровой ткани. Именно эту черту мы выделяем как характерную для оркестрового стиля Гайдна в его симфониях с концертирующими инструментами.

### СИМФОНИИ С КОНЦЕРТИРУЮЩИМИ ИНСТРУМЕНТАМИ ВО ВСЕХ ЧАСТЯХ

*Трилогия «Времена дня» (Tageszeiten)* уникальна во многих отношениях. Прежде всего, входящие в нее симфонии №6, 7 и 8 — единственные в этом жанре — имеют авторские программные подзаголовки (из прочих симфоний Гайдна ни у одной нет ни авторского названия, ни какого-либо заявленного сюжета<sup>30</sup>). Кроме того, это первый гайдновский опыт включения партий сольных, концертирующих инструментов в симфонический цикл.

Симфонии №6, 7 и 8 были написаны Гайдном сразу после вступления в должность вице-капельмейстера князя Эстергази в 1761 году. По-видимому, особенности инструментовки данных произведений стали своеобразным откликом композитора на новый состав оркестра, который оказался в его распоряжении, а также на высокое мастерство оркестрантов. Эти симфонии несомненно продолжают традиции барочной изобразительной музыки — например, такой, как концерты Антонио Вивальди «Времена года», «Ночь» или «Буря на море», цикл кантат Георга Филиппа Телемана «Времена дня» и т. п. Тема «времен дня», «времен года» действительно была довольно популярна в середине XVIII столетия. Выше уже упоминалось, что Г. Вернером — предшественником Гайдна на должности капельмейстера князей Эстергази — в 1748 году было написано сочинение под названием «Новый и весьма необычный музыкальный календарь», части которого имеют программные подзаголовки по месяцам [13, VII]. Кроме того,

<sup>29</sup> Солирование в заключительном медленном разделе финала «Прощальной симфонии» не относится напрямую к проблематике данной статьи. В финале «Прощальной» нет непрерывно солирующих партий, а соло, порученные каждому инструменту перед уходом со сцены, связаны не столько с определенным *типом инструментовки*, сколько с программным замыслом симфонии.

<sup>30</sup> Закрепившиеся в практике названия других симфоний Гайдна принадлежат, как известно, слушателям либо издателям.

в библиотеке Эстергази имелась партитура «Времен года» Вивальди, который посвятил свой цикл концертов графу В. Морцину, родственнику Эстергази. В вивальдиевском духе написан финал симфонии «Вечер» — «Гроза» (*La Tempesta*).

Связь симфоний №6, 7, 8 с эпохой барокко проявляется в трактовке соотношения оркестра и солистов. Солисты не отделены от оркестра и не противопоставлены ему. Даже в тех случаях, когда их партии представлены отдельными строчками, обозначенными *concerto/principale/obbligato*, они участвуют в общем *tutti*, объединяясь с инструментами *ripieni*.

Барочные черты проявляются и в некоторых деталях инструментовки: в партитурах ранних гайдновских симфоний нередко встречается дублирование инструментов в традиции *colla parte* — по тесситурному принципу (остатки барочной капельмейстерской инструментовки).

Барочным воздействием можно объяснить и наличие необычных солистов в трио менуэтов — контрабаса (во всех трех симфониях), фагота и альты (в симфонии №6). В соответствии с инструментальной поэтикой эпохи классицизма эти инструменты могли выполнять только вспомогательные функции.

В двух из трех симфоний «Времен дня» — №6 и 7 — есть медленное вступление, нехарактерное для ранних симфоний Гайдна. Среди симфоний морциновского периода (до 1761 года) есть только одна симфония, содержащая подобный раздел — №1 (Ноб. I:1). Последовательное появление — в симфониях №6 и 7 — медленных вступлений свидетельствует о влиянии барочного концерта и напоминает медленные вступления к концертам Вивальди [8, 37].

Необычность симфоний трилогии «Времена дня» выразилась и в особенностях трактовки каждого цикла. В целом основой всех трех симфоний является четырехчастный вариант цикла с последованием частей «быстро — медленно — менуэт — быстрый финал». Однако обращает на себя внимание не вполне традиционная трактовка некоторых частей. В симфониях №6 и 7 наиболее необычными представляются медленные части. К примеру, *Andante* симфонии «Утро», написанное в старинной сонатной форме, обрамляется вступлением и заключением в темпе *Adagio* на собственном тематическом материале. Прототипом медленной части симфонии «Полдень», очевидно, послужила ария с речитативом. Речитатив в партитуре выписан отдельно, благодаря чему его можно было бы принять за самостоятельную медленную часть. Однако тонально он разомкнут (с-moll — H-dur!), что позволяет рассматривать его как вступление к основной части «арии». Собственно «ария» написана в старинной сонатной форме, которая завершается каденцией двух солирующих инструментов — скрипки и виолончели.

Нельзя не попытаться связать в этой симфонии необычный подход к оркестру, к трактовке цикла, форм частей с программностью, обусловленной названием. Наличие в этой музыке сценической, театральной образности ощущалось и ощущается многими исследователями. Но все же программность «Времен дня» носит достаточно обобщенный характер. Этим можно объяснить и разнообразие попыток программных «толкований»<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Пожалуй, очевидное программное значение имеет только вступление к симфонии «Утро»: *crescendo*, создающееся благодаря постепенному присоединению инструментов к начальному одноголосию первых скрипок, способно вызвать ассоциации с картиной рассвета. Гораздо сложнее программно трактовать вступление к симфонии №7, написанное в стиле медленного раздела французской увертюры. Известные толкования в отношении всей симфонии «Полдень» принадлежит Г. Кречмару [18, 420–421]. Он уподобляет ее пиру, который

Симфонии «Времена дня», причисляемые по времени создания к раннеклассическому этапу развития оркестра, демонстрируют, насколько широкий диапазон конкретных музыкальных воплощений был в нем потенциально заложен, несмотря на камерные масштабы. Гайдн, благодаря творческой интуиции и имевшемуся в его распоряжении прекрасному оркестру, смог в полной мере раскрыть эти возможности, создав чрезвычайно эффектные партитуры, которые и сегодня, спустя 250 лет, воспринимаются как смелые и оригинальные.

*Симфонии с солирующими валторнами № 72 и 31 «С сигналом рога» (Hornsignal)* также объединяются в отдельную группу. Обе симфонии представляют собой четырехчастные циклы с финалами, написанными в форме вариаций. Сходны они и по тональному плану цикла (D — G — D — D). Также в состав оркестра обеих симфоний вместо обычных двух входят *четыре валторны*, что способствует возрастанию их роли в партитуре. Заметим, что такой состав в некоторой степени связан с внешними обстоятельствами: в 1763 году (а создание симфонии № 72 относят к 1763 году) в капеллу было принято еще два валторниста, и в распоряжении Гайдна оказались четыре валторны, чем он и не преминул воспользоваться.

Введение концертирующих партий демонстрирует тот этап в развитии оркестровой симфонии, когда ее форма еще не предполагала строгой закреплённости определенного состава и манеры письма и могла сочетать в себе черты собственно симфонии с чертами концерта. Кроме того, симфонии с развитыми сольными партиями — это и знак внимания к каждому оркестранту и данная ему возможность проявить свою индивидуальность. Иными словами, непосредственным поводом для «жанровой разработки» раннеклассической симфонии при помощи принципа концертирования, видимо, явился тот счастливый факт, что в распоряжении Гайдна оказалась прекрасная капелла — и это нашло живой отклик в его манере оркестрового письма.

Начиная с семидесятых годов происходит некоторое выравнивание тембрового плана гайдновских симфоний: постепенно уменьшается количество соло (это касается всех симфоний, написанных после 1774 года), из партитуры исчезают концертирующие инструменты. Выявляется тенденция к *единству оркестрового состава всех частей симфонии*. По составу оркестра только трио менуэта сохранит свои отличия. Но это отличие, оставаясь следствием еще барочной оркестровки, станет неременной чертой зрелого классического стиля.

---

сопровождается застольной музыкой. Разнообразные трактовки программы вызвала к жизни симфония «Вечер» — иногда ее называли «симфонией путешественника», иногда видели в ней картину летнего дня или разыгравшейся на море бури (напомним, что финал носит подзаголовок «Буря») [13, VIII].

Список сокращений

- МЭ Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / ред. Ю. Келдыш. М.: Сов. энцикл.: Сов. композитор, 1973–1982.
- Hob. *Hoboken A. van.* Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Mainz: B. Schott's Söhne, 1957–1978.
- JHW Joseph Haydn Werke, hrsg. v. Joseph Haydn-Institut. Köln, München (— Duisburg), 1958 ff.
- NGD The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2<sup>nd</sup> edition: 29 vols. with index / ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001.
- Ph Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, hrsg. v. H. C. Robbins Landon. 12 Bde. Wien: Universal Edition (Philharmonia, Nos. 589–600), 1963–67.
- WoO without opus (без опуса)

Использованная литература

1. *Адельсон-Вельская М.* Серенады Моцарта. Дипломная работа. М.: МГДОЛК им. П. И. Чайковского, 1981. 67 с.
2. *Барсова И.* Оркестр // МЭ, 1978. Т. 4. С. 83–97.
3. *Березин В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. 388 с.
4. *Демидова А.* Наследие барочной оркестровки в ранних симфониях Й. Гайдна // Научный вестник Московской консерватории. 2012. №3. С. 58–77.
5. *Карс А.* История оркестровки / пер. с англ. Е. Ленивцева, В. Фермана, Н. Корндорфа; предисл. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. 304 с.
6. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII—начала XIX века: в 3 ч. Ч. 3. М.: Композитор: 2007. 376 с.
7. Концертная симфония // МЭ, 1976. Т. II. С. 929–930.
8. *Солдатова С.* Концертная симфония у венских классиков и судьба жанра в XIX веке / Дипломная работа. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2010. 119 с.
9. *Фортунатов Ю.* История оркестровых стилей. Программа для музыковедческих и композиторских факультетов музыкальных ВУЗов. М., 1973.
10. *Фортунатов Ю.* Классицизм: трактовка оркестра // Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова / ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: Научно-издательский центр Московская консерватория, 2009. С. 8–13.
11. *Фортунатов Ю.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. Сост., расшифровка и примеч. Е. И. Гординой. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2004. 384 с.
12. *Эйништейн А.* Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем. Е. М. Закс, науч. ред. Е. С. Чёрная. М.: Музыка, 1977. 454 с.
13. *Braun J., Gerlach S.* «Vorwort» und «Kritischer Bericht» // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 3: Sinfonien 1761 bis 1763. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1990. S. VII–X, 189–223.
14. *Brook B.* Symphonie concertante / übers. R. Blume // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: in 29 Bde. / hrsg. von F. Blume. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1949–1986. Bd. 12 (1965). S. 1899–1906.
15. *Brook B., Griebensky J.* Symphonie concertante // NGD. Vol. XXIV. P. 807–812.
16. *Finscher L.* Joseph Haydn und seine Zeit. Regensburg: Laaber Verlag, 2000. 558 S.
17. *Gerlach S.* Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774 // Haydn-Studien. Bd. IV. Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1976. S. 35–48.
18. *Krechmar H.* Die Jugendsinfonien Joseph Haydns // Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters. Leipzig: Peters, 1911. S. 401–427.
19. *Obbligato* // Итальянско-русский словарь. 55000 слов. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1963. С. 546.
20. *Spitzer J., Zaslav N.* Orchestra // NGD. Vol. XVIII. P. 530–548.

ПРИЛОЖЕНИЕ  
 КОНЦЕРТИРУЮЩИЕ ИНСТРУМЕНТЫ В РАННИХ СИМФОНИЯХ ГАЙДНА

Ноб	Хронология по Gerlach, 1996 <sup>1</sup>	тональность	I часть	II часть	III часть	Trio	IV часть
6	[1761] Bd. 3	D	Adagio-Allegro Flauto 2 Oboi Fagotto 2 Corni	Adagio-Andante Violino principale Violoncello obbligato	Menuet «Гармоническая музыка» (Flauto, 2 Oboi, Fagotto, 2 Corni)	Trio Fagotto (solo) Viola (sola) Violone (solo)	Finale: Allegro Flauto, 2 Oboi, Fagotto, 2 Corni, Violino principale Violoncello obbligato
7	1761 Bd. 3	C	Adagio-Allegro Violino I concerto Violino II concerto Violoncello obbligato	Recitativo: Adagio 2 Flauti Violino principale Violoncello	Menuet	Trio Violone (solo)	Finale: Allegro Violino I concerto Violino II concerto Violoncello
8	[1761] Bd. 3	G	Allegro molto Flauto, 2 Oboi, Fagotto, 2 Corni	Andante Violino I concerto Violino II concerto Fagotto obbligato Violoncello obbligato	Menuet «Гармоническая музыка» (Flauto, 2 Oboi, Fagotto, 2 Corni)	Trio Violone (solo)	La tempesta: Presto Flauto Violino I concerto Violino II concerto Violoncello obbligato
36	[1762] Bd. 2	Es	Vivace	Adagio Violino solo Violoncello solo	Menuet	Trio	Finale: Allegro
13	1763 Bd. 3	D	Allegro molto	Adagio cantabil e Violoncello solo	Menuet	Trio Flauto solo	Finale: Allegro molto
72	[1763] Bd. 2	D	Allegro 4 Corni	Andante Flauto (solo) Violino solo	Menuet	Trio «Гармоническая музыка» (2 Oboi, Fagotto solo, 4 Corni)	Finale: Andante 1 Var.: Flauto 2 Var.: Violoncello solo 3 Var.: Violino solo 4 Var.: Violone solo

24	1764 Bd. 4	D	[Allegro]	Adagio cantabile Flauto solo	Menuet	Trio Flauto solo 2 Corni soli	Finale: [Allegro]
31	1765 Bd. 4	D	Allegro Flauto Corno I	Adagio 2 Corni (I, II) Violino principale Violoncello	Menuet	Trio ["Chori"]: 2 Oboi+2 Corni (I, II) Violini I, II+2 Corni (III, IV) Flauto+2 Corni (I, II)	Finale: Moderato molto 1 Var.: 2 Oboi soli; 2 Corni (III, IV) 2 Var.: Violoncello (solo) 3 Var.: Flauto (solo) 4 Var.: 2 Corni (I, II) soli 5 Var.: Violino principale 7 Var.: Violone (solo)
30	1765 Bd. 4	C	Allegro	Andante Flauto (solo) 2 Oboi (soli)	Finale: Tempo di Menuet, più tosto Allegretto	1. trio 2. trio	
41	[1770] Bd. 5a	C	Allegro con spirito	Poco Andante Flauto solo	Menuet	Trio	Presto

Обозначения:

Название инструмента

обычным шрифтом

**полу жирным шрифтом**

*курсивом*

Серый фон

— фрагментарное *solo*

— концертирующая партия; в случае если *solo* не перед нотной строчкой, а над ней, обозначение инструмента закладывается в круглые скобки

— *solo* в специфическом значении мелодической функции у традиционно не имеющих ее инструментов

— части с солирующими инструментами

<sup>1</sup> Gerlach S. Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie // Haydn-Studien, Bd. VII, Hefte 1/2. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1996. S. 1–287.