

*Рузана Ширинян*

## О ЛОНДОНСКИХ СИМФОНИЯХ ГАЙДНА

Путь Гайдна-симфониста был долог. 1759 годом датируется его первый опыт в области симфонии; завершающие этот путь Лондонские симфонии были созданы в 1791–1792 и 1794–1795 годы. По эволюции симфонии в творчестве Гайдна можно проследить логику развития жанра, набравшего тогда силу, его изначальные контакты с иными, питающими симфонию видами музыкального творчества, постепенность нахождения тех глубинных оснований, которые определили неисчерпанные и поныне возможности симфонизма как метода музыкального мышления, симфонии как формы его выражения. В тесной связи с этим, с моментами, фиксирующими объективные процессы роста жанра, путь Гайдна, естественно, обнаруживает индивидуальность мышления композитора, отмеченного интенсивностью, редкой подвижностью, стремительностью мысли. Диапазон «формальных» показателей простирается от крайне незадачливых композиций, граничащих с простейшими образцами бытовой музыки, до классических примеров жанра, задолго предшествовавших Лондонским симфониям. Само ведение музыкальной мысли, вначале связанное с барочной традицией, с характерным для нее развертыванием звучащей ткани, скоро сменилось четким разделением функций между частями формы, эстетическим разграничением экспозиционности и разработочности, завершенностью темы. А содержание симфоний говорит о богатстве мысли и эмоций Гайдна: от остроумно-шутливых образов до драматических. Знакомясь с симфониями Гайдна 1760-х — 1780-х годов, поражающих разнообразием поисков, находок, настроений, словно ощущаешь уступы истории жанра, и едва ли не каждый из них удивляет совершенством в пределах своего исторического времени.

1790-е годы. Явление Лондонских симфоний обновляет слух и сознание, как обновило бы взор человека, взбирающегося по уступам горы, внезапно открывающееся плато, поражающее ровностью, устойчивостью красоты.

Отрыв Лондонских симфоний от всех, созданных ранее, огромен. Первое, что обращает на себя внимание, — ясность и цельность концепции: эстетической, драматургической. Симфонии выровнены единой мыслью — о гармонии мира, о светлом приятии жизни. Именно этому подчинена драматургия, основными аргументами которой выступают уверенно очерченный тематизм, со склонностью к звучаниям народным, — он образует единый настрой первого (тематического) плана симфоний; торжество результирующих актов — народно-жанровый менуэт и игровой, всегда радостный в безудержной стремительности движения финал. Впечатление единой концепции кажется несомненным.

Однако несколько более пристальный взгляд, вопреки этой устойчивости, открывает произведения разнящихся образных наклонений. Так, в Симфонии № 93 D-dur в качестве изначального задан образ лирический, и даже с налетом галантности; в следующей за ней № 94 G-dur — игровой, что никак не предвещает волевых импульсов с-moll'ной Симфонии № 95. И далее сменяют друг

друга в качестве первичных образы скерцозный (D-dur'ные № 96 и № 101), героический (№ 97 C-dur), шуточный (№ 100, G-dur, хоть она и «Военная»), танцевальный (№ 103 Es-dur), народно-песенный (№ 104 D-dur). Так детализируется впечатление от некой общности образной сферы всех Лондонских симфоний.

Еще более пристальный взгляд дает возможность увидеть, что образ каждой симфонии определяет далеко не только начальный тематический посыл, но и та переменчивость, которую испытывает музыкальный образ в развитии своем. За первоначальным тематическим наброском Гайдн *тут же* дает длинный ряд его преобразований — в игре интонаций, бесконечно меняющих смысл, создающих ощущение безграничности жизни, движения. Вольность превращений, активность жизни — сюда стремится каждая тема первых частей симфонических циклов, и в этом, кажется, кроется их основной нерв. Так, вопреки изначально различным образным наклонениям, выявляется общее направление мысли всех симфоний.

В каждой из частей развитие, в котором преобладает движение не от темы к теме, а всякий раз «вглубь», а лучше сказать «вдаль» темы, проявляется по-своему. В первых частях неожиданность изменения, игра контрастами, рождение все нового происходит практически уже в пределах темы, в ее развивающей части. В менуэтах энергия развития приводит к изменчивости образных наклонений на всей линии его (за исключением трио), часто даже приводя к нарушению танцевального движения или к образованию новых «колен» танца. В финалах она сказывается в неожиданности образных модуляций внутри темы. Но совершенно особый характер идея изменчивости приобретает во вторых частях цикла, в которых преобладает вариационность. После ряда коренных преобразований темы, являющих резкие перемены ее облика и смысла, Гайдн обычно в конце части, коротким намеком, дает тему в резком изменении ее характера: истонченную гармонически, фактурно, темброво, неожиданно обособленную субъективной интонацией. Сопоставленные с изначальным образом, подобные преобразования говорят о том, что за реальным, ясно очерченным, всем видимым образом могут открываться — в индивидуальном осознании композитора — дали несказанного, сокровенного, лирически-глубинного. Так обозначается еще один аспект «идеи» Гайдна: существование невидимой связи между реальным, предметным миром и мыслимым, субъективным.

Более внимательный взгляд раскрывает сложность мышления композитора в Лондонских симфониях. В конечном счете кажется, что своеобразие Лондонских симфоний в значительной мере кроется в парадоксальном соединении противоположных показателей, оппозиций. Выровненные единой идеей симфонии обнаруживают разность исходных образных посылов: цельность начального восприятия разбивается о тонкость образных градаций. Единство первого, тематического, плана симфоний (в первых частях) оборачивается образной множественностью развивающих частей, как в калейдоскопе меняющих рисунок, «цвет», соотношение составляющих тему интонаций. Склон-

ности к кристалличности частей, их соразмерности как в пределах формы, так и темы, противостоят частные нарушения симметрии, образующие эффект неожиданности, взрывчатости движения. Жанровой предугаданности противится ее нарушение (в менуэтах), декларированным в начальном изложении формам — их импровизационная переменчивость (в финалах). Так Гайдн держит в напряжении восприятие слушателя, не давая ему расслабиться инерцией слухового настроения.

Освобожденность мысли едва ли не ярче всего проявляется во вторых частях. Редко можно встретить среди них верность изначально принятой форме, теме. Обогащение формы вариаций чаще всего происходит за счет «прививки» иных форм. В процессе звучания музыкальной ткани осуществляется уход от первоначального образа, по существу — сближение вариационности и импровизации: в результате часть оказывается разомкнутой по смыслу своему.

«Капризы» мышления Гайдна безграничны. Каждый из отмеченных признаков множится бесконечными и неповторимыми в своей выразительности деталями. Но в конечном счете открытость к нарушениям, фантазийность, непредугаданность выливается в классически стройную, филигранно отделанную, совершенную художественную форму.

Оппозиция регламента и свободы заставляет задуматься о том, как рассматривать Лондонские симфонии. Регламент взывает к суммарности наблюдений, богатство фантазии, неповторимость внутри драматургической концепции регламента — к особому взгляду на каждую из симфоний. По этому пути мы и пойдем. Исходной в дальнейшем анализе станет **Симфония № 94 G-dur**, в первую очередь ее вторая часть, *Andante*.

Пожалуй, ни одна из вариационных частей цикла симфоний не включает в себе столь широкого образного спектра. Неожиданность знаменитого «удара литавр», который и дал название симфонии, словно предвосхищает те неожиданности, которые ожидают слушателя в этой части. Вариантность не дожидается своего часа, являясь уже в пределах темы. Фантазия автора раскрывается постепенно. Сперва это «глинкинские вариации», берегущие рисунок темы, изящно оттененный орнаментом скрипок и флейты. В унисонном *tutti* следующей минорной вариации слышится что-то бутафорски-угрожающее, но над «угрозой», словно на театральных подмостках, «посмеялся» комический персонаж, а автор — над слушателем: внезапной сменой образа — в динамике (*ff* — *pp*), тональности (*c* — *As*), оркестровке (*tutti* — струнные), фактуре (унисон — дробь скрипок). Но дальше — «шутки в сторону»: на сцене появляется «серьезный герой» с характерными атрибутами — шквалом низвергающихся звуков, решительностью пунктирных «повелений». И вдруг — вновь мажор, легкое шутивно-дробное движение мелодии. Но теперь композитору мало единичного образа в пределах вариации, он возвращает теме ее начальный облик, но надстраивает его контрапунктом: высоко над темой флейта и гобой выступают в нежном дуэте. И наконец — победно-торжествующая вариация, претендующая на роль финала. Гайдн наращи-

вает «эффект финальности» постепенным включением энергии пунктирного ритма, устрашающей силой барабанной дробы, мощью литавр. Но эти громогласные восклицания словно пародируются тишайшим откликом струнных. И является нечто иное, снимающее эффект внешне-характерного, говорящее о том, что за ним кроется что-то затаенное, загадочное. Подвижная неустойчивость гармонии на долгих педалях струнных, уже заявившие о себе как носители лирического образа флейта и гобой, как бы случайно брошенные («не вовремя», синкопированно), спускающиеся сверху звуковые «капли», затухающая динамика, отдаленный рокот литавр. Такими открылись Гайдну дали этой простейшей народной (или близкой к ней) темы вариаций. И вновь, в пределах разработки одной темы, возникают оппозиции: простое — сложное, общезначимое — субъективное, простонародное — изысканное, фольклорное — несказанно-загадочное. Насколько принцип метаморфозы укрепился в драматургии вторых частей? Укрепился, но в каждом случае его решение индивидуально.

Какова же драматургия симфонии в целом?

Вступление, открывающее действие, заставляет задуматься о его роли в цикле. Короткое и емкое: в нем — интонационное и ритмическое предвестие темы первой части, покой и устойчивость, лирико-патетический всплеск. В целом это — противопоставление и спокойного, и предостерегающего взгляда на бурлящую вокруг Жизнь.

Развитие материала первой части цикла во многом типично и для других симфоний, поэтому присмотримся к ней внимательно. Начальное изложение темы, легкое, прозрачное, подхвачено всей тяжестью tutti, вторгающегося вдруг, на завершающем звуке первого построения, словно вырывая у него инициативу. Здесь — и новые па задорного танца, и переинтонированные микроинтонации начала. Но вот «оборванная» начальная мелодия вновь обращает на себя внимание. И вновь вторжение tutti, теперь в новом хороводе начальных интонаций. Так тема дает импульсы к россыпи быстро мелькающих, то резко контрастных, то сближающихся образных штрихов.

Изложенная в жанре вальса побочная тема вновь склоняется к начальному образу. Но экспозиция еще не закончена. Далее в действие вступает третья тема, певучая, часто и легко кадансирующая. Новая россыпь образов — в разработке: интонации, словно вырвавшись из тенет темы, формируют иные, все более яркие, активные звучания. Так на линии экспозиция-разработка дается цепь образов широкого диапазона: от изящества танцевального движения до энергии настоящего.

Гайдн верен менуэту как третьей части симфонии<sup>1</sup>. И неизменно своеобразие его трактовки, часто насыщающей звучащую ткань неожиданными отступлениями от жанра. Так, здесь тема [в своем развитии обретает] контуры полифоничности, [что ведет] к полифонизации фактуры. Но изложение менуэта множится и иными контрастами: танцевальный ритм — и распевность, tutti — и дифференцированность голосов, цельность мелодии — и ее дробление, внезапная остановка движения — и кода, суммирующая разные

интонации менуэта. Нет успокоенности на избранном типе движения, фантазия композитора влечет его то к образным переменам, то к переменам в самих принципах композиции. Плотность движения, образуемая при такой насыщенности, разряжается в финале.

Ни в одной из частей симфонии тема не достигает такого свободного, просторного изложения. Впечатление простора усиливает нескончаемый бег связующей темы, в которой то и дело мелькают интонации начальной. Они, словно на страже главного образа, звучат в сопровождении второй темы. Сопряжение двух тем обещает сонатную форму, но вступление главной темы в тональности тоники намекает на рондо-сонату. Тема модулирует в минор, интонации активизируются, обретая разработочный характер. Соната? Да: вновь тема принимает свой первоначальный вид, ведя за собой побочную. Еще один поворот темы — в *Es-dur*. Это начало коды, «издали» приводящей симфонию к завершению. Соната состоялась, но со значительной оглядкой на рондальность, что естественно связывается с характером массового, хороводного действия. В части не было изменения характера образа, но была — при конечной стройности — фантазийность формы: обещания и ложные обманы. Подобное — тип темы, стремительной, а также [процесс, демонстрирующий] поиски формы параллельно с ее течением — характерно для финалов Лондонских симфоний.

Драматургические закономерности этой симфонии так или иначе действительны для всех двенадцати. Но разнообразие, которое Гайдн вносит в каждую при столь определенном стилевом регламенте, говорит о свободе мысли, фантазии, блистательном мастерстве автора. Пример тому — **Симфония № 93 D-dur**. Главная партия ее, лиричная, на первых порах обещая иные принципы организации формы, обманывает ожидания: та же внезапность вторжения энергичных, разнохарактерных фигур в *tutti*'йном изложении, возникающих в свободе ассоциативных связей; то же неконтрастное соотношение партий, главной и побочной, роднящихся в камерности струнного звучания, но разделенных массивностью промежуточной части формы. Но вот разработка, выявляя скрытые возможности отнюдь не характерной интонации побочной партии, принимает наклонение, несогласное с экспозицией. Логика части исходит из противопоставления экспозиции и в целом контрастной ей драматической разработки.

В то же время начальному импульсу симфонии отвечает вторая часть, тема которой пленяет красотой и изяществом, четкостью линий и прозрачностью фактуры, чистотой и ненастойчивостью лирического облика. Но своенравная мысль автора ведет к неожиданным контрастам, к свободе, непокорной классической ясности формы. Явление резко драматизированного эпизода в пределах темы, ее минорный вариант в процессе ее вторичного проведения, слиянность темы с иной, более открытой, динамичной мелодией — все говорит о том, что заложенная в первой части идея драматизации лирического образа здесь усилена. Что касается формы, то она освобождена от четких очертаний.

Двухчастность темы осложнена резкостью контраста, который вносит третья четверть формы. Следующий контраст — в двукратном чередовании первой (в ее основном обличьи) и второй тем, их развитие — в свободном диалоге. Над четкостью граней здесь доминирует четкость материала, над четкостью повторов — непредуказанность развития.

Менуэт каждой симфонии дарит неожиданностью. В симфонии № 93 Гайдн создал почти зрительное впечатление двух танцев, двух ансамблей, один из которых перебивает звучание другого, вытесняя его из действия излюбленным приемом внезапности: близко к окончанию начального построения, перебивая его, вступает новое, более танцевально-яркое. Это «деление на два» продолжено в трио: одна часть оркестра создает фон в однотонно-призывном звучании духовых, другая, струнные инструменты, ведет мелодию танца.

Театрализованная игра, затеянная в менуэте, нашла свое продолжение в финале. К этому располагает простор темы, в которой, благодаря неожиданности ее поворотов, живой передаче фраз от инструмента к инструменту, от группы к группе, испещренности темы контрастами, создается впечатлительное живого, веселого действия. Насыщенность содержания, характерная для всех этапов формы финала (соната без разработки), создается не только за счет многоликости образа, но и за счет постоянного противодействия музыки инерции ее восприятия, причем на разных уровнях: формообразования, ведения темы развития, материала, изменчивости микроинтонаций, безгранично обогащающей облик темы.

За несколько лет до появления Лондонских симфоний к вершине своего симфонического творчества подошел Моцарт. Среди трех его известных симфоний (Es-dur, g-moll, C-dur)\*, резко отличных друг от друга по содержанию и драматургии, Es-dur'ную обычно сближают с типом Гайдновских симфоний (Лондонских). И это справедливо во многих отношениях: симфонии роднят народно-жанровый тематизм, отдельные приемы композиции (наскоки tutti), шутливость темы финала и остроумные фактурные решения. Однако закономерность сложения тем, логика развития в пределах части представляют принципиально иной характер мышления: темы отмечены строгой пропорциональностью строения, связующие части ориентированы на взаимопротяжение тем, все части формы строго взаимодействуют, стремятся к взаимосвязи, концепционной слитности. Ориентированный на упорядоченность классицистского мышления слух как бы заранее «согласен» с ходом музыкального действия.

У Гайдна — иное: стремление расширить, «размножить» образ, свобода действия внутри композиции, неожиданность решения формы в процессе течения, ее результирующая цельность. Слух не предугадывает ход музыкального действия.

Последование первых симфоний (№№ 93–95) и соотношение их содержания заставляет предположить определенный художественный расчет: пер-

\* Симфонии № 39 KV 543, № 40 KV 550, № 41 KV 551. — Прим. В. Тронна.

вая — лирическая, вторая — игровая, третья — драматичная (с учетом того, что это лишь изначально данные образы и что в результате все придет к единству замысла).

**Симфония № 95 c-moll** — единственная представительница минора — отмечена строгостью тематизма и его развития. Главная тема, скорее волевая, нежели героическая, достаточно типизирована в своей двусоставности. Развитие ее не потребовало «рассредотачивающих» приемов, напротив: короткая полифоническая обработка ядра темы прямо приводит к побочной, маршевый ритм которой продолжает линию главной. Разработка ни на шаг не отходит от тем экспозиции, строго сохраняя их характер. Таким образом осуществляется собранность, строгость мысли, соответствующей изначально заданному образу.

И развитие первой части, и ясность форм последующих (вариации во второй), и минимум перемен в менюэте — все отвечает простоте и уравновешенности классицистских норм. Однако следует отметить то предпочтение, которое Гайдн отдает полифонии, начиная с разработки первой части и кончая финалом, где побочная тема являет собой полифонически разработанный элемент главной. Благодаря этому возникает неожиданный контраст между образом, занятно сочетающим достаточно общий зачин и игровой ответ (главная тема), и образом «ученым», абстрагированным от живых ассоциаций, от игровых реалий (побочная тема). В нем — и техника обращений, и канонические проведения, и свободно контрапунктирующие голоса, и удержанное противосложение. Так в арсенал средств Лондонских симфоний вошла полифоническая техника во всем многообразии ее. Особый интерес вызывает то, что полифония сопрягается с общим народным складом музыки. (Ему отвечает естественная для хороводов форма рондо.) Гайдн словно говорит: каковы бы ни были приемы развития материала — финал устойчив в однажды задуманном характере его.

Эта симфония — единственная — лишена вступления. Обязательность его во всех других случаях заставляет вновь задуматься о функции этого раздела в пределах целого. Пример многих симфоний (в частности, и тех, о которых уже была речь) свидетельствует о том, что вступление противопоставляет дальнейшему характеру музыки некоторую «степенность», раздумчивость, словно говоря, что есть иная сторона в жизни, о которой нельзя забывать; вместе с тем [музыка вступлений] намекает на некоторые особенности дальнейших звучаний, предвосхищая то интонационный ход (чаще начальный), то ритмическую фигуру, заметную в мелодических характеристиках симфонии (как в № 96), то приметную для дальнейшего модуляцию (как в симфонии № 100), то целый мелодический оборот (как в № 97). Но, может быть, наиболее существенно то изменение — от спокойно-выдержанного характера к обостренному лиризму, частое в пределах вступления, которое предвосхищает вторые части, особенно их остро-субъективные окончания. Так — в Симфонии № 96 D-dur.

Сравнение симфоний № 96 D-dur, № 97 C-dur, № 98 B-dur, первые части которых сопоставляют (соответственно) характеры игровой, императивный (воспроизводящий мангеймский тип главных партий) и контрастно-составной, чередующий элементы лирический и изящно-подвижный, вновь наводит на мысль, что небольшие группы симфоний чередуются по принципу контраста. И все же концепционная цельность симфоний очень велика: даже достаточное знакомство с ними не гарантирует того, чтобы мысленно, случайно не «переместить» какую-либо часть, например, менуэт, из одной симфонии в другую. (Что решительно исключают симфонии Моцарта с их «сюжетной» обособленностью каждой.) Это заставляет задуматься о том, что же составляет художественную «неделимость», цельность отдельной симфонии?

Драматургическая единонаправленность заслоняет в нашем сознании внутреннюю цельность каждого цикла лишь до известной поры. Она есть. И не только в той разности образных наклонений, о которых речь уже была, но и в особенностях драматургии каждого цикла. Это должно быть ясно при сравнении хотя бы первых трех симфоний, в одной из которых (№ 94) тематический пояс всех частей однороден в своей приверженности к народно-жанровому началу; в другой (№ 93) народно-жанровое начало последних двух частей, противопоставленное начальным, как бы снимает нотки драматизма, отчасти заданные, но широко развитые в медленной части; в третьей (№ 95) строгость логики развития всех частей равняется на исходный образ.

Но есть ли иные, чисто музыкальные нити, соединяющие в целое части симфоний? Хотя, надо признать, что интонационные, ритмические связи, которые почти повсюду обнаруживает анализирующий глаз, *активного* слухового воздействия не производят, они есть и свидетельствуют об организующей роли интонации и филигранности композиторского мастерства Гайдна.

Убедиться в этом можно на примере **Симфонии № 96 D-dur**. Но прежде — о ее общедраматургических особенностях. Веселость и изящество, отличающие ее первую часть, а следом за нею и две последние, здесь слушается как тонко разработанная оправа второй части, одной из жемчужин лирики Лондонских симфоний. В ней утонченность чувства соединяется с простотой его выражения. Покой темы нарушается нотами драматизма, в голос основного, ведущего образа вклиниваются иные, образуя диалогичность содержания и его выражения.

Тема рождается из реплик, казалось бы, таких несложных, построенных на самых общезначимых мелодических оборотах. Но их лаконизм, прерывистость дыхания производят впечатление выразительно связанных слов. Особенность звучанию темы сообщают легкие отзвуки деревянных: используя короткие остановки между «словами», они имитируют начальную интонацию темы, удерживая воздушную «ауру» ее. Начальная же интонация дает повод к tutti' йной «врезке», предвещающей сложность, многоголосность дальнейшего развития. И действительно, события третьей четверти темы (двухчастной) приводят к дуплановости ее репризы: сохраняя свой облик, мелодия



теперь движется, сопровождаемая посторонним по духу контрапунктом, уже явившим свой образ.

Форма части может быть определена как сложная трехчастная с кодой, но при значительном воздействии вариационности, усложняющей тему в репризе, и разработочности в средней, минорной части, значительно драматизирующей действие; вариант темы в коде возвращает и приумножает свойственной теме свет, покой, возвышенный лиризм.

На примере этой симфонии можно просмотреть и тонкие нити музыкальной связи между частями. Вступление, помимо предуказания сложностей драматизации в *Andante*, предсказывает и прерывистость дыхания, свойственную не только теме *Andante*, но и мелодиям главной партии, менуэта и даже подголоска темы финала, отличной, напротив, непрерывным движением. Во вступлении же подчеркнуто дан ритм, во многом регулирующий тематический облик.

Свой вариант соотношения вступления и дальнейшего текста предлагает **Симфония № 97 C-dur**. Она начинается с мелодии, завершающей экспозицию и по своему лиризму противоположной главной теме. Это предопределяет особенность части: включение в разработку эпизода, развивающего ту же тему — прием, впервые опробованный в цикле Лондонских симфоний. Отметим очередной отход главной партии от «характерно-лондонских» образов — здесь воскрешение типизированного облика начальных тем мангеймцев, с трезвучным низвергающимся унисоном, пунктирным каденционным утверждением, долгим заключительным оборотом. Но типизация снимается мягкостью ответных фраз и далее — ускоренной активной игрой наметившегося контрастного сопоставления. Так нарушается «лондонская» тематика и обновляется привычная драматургия части.

Темы симфонии, если прислушаться к жанровым и ритмическим звучаниям *Andante* в сравнении с первой частью, к интонациям менуэта в их сравнении со второй (ее фрагментами), к начальной интонации финала в сравнении с трио менуэта, хранят память об интонационных приметах частей-предшественниц.

Невозможно пройти мимо композиции менуэта, особенность которой — в оркестровом контрастирующем эффекте в изложении каждого предложения. *Tutti* — и следом за ним «тенью» *staccato* струнных на *piano*. Трио пленяет своим простодушием, открытостью звучания, имитирующего сельский ансамбль, где мелодию ведут гобой и фагот (в дециму), а струнные несложно аккомпанируют.

Тема финала блещет противостояниями: изящество изложения (и озорные наскоки унисонов *tutti*, короткие «переключки-дразнилки») — и долгий топот меди; на фоне неуловимо быстрой смены образных набросков — включение продолжительной мелодической фразы. Тематические и фоновые элементы мелькают, сметая друг друга, [что создает] впечатление калейдоскопа, в стремительном движении выстраивающего из бессменно действующих деталей все новые фигуры. [При том, что финал написан в форме рондо-сонаты,

характерные формообразующие черты] предъясвляет и [чистое] рондо — в чистоте и главенстве первой темы, и вариационность — в постоянной изменчивости ее. Если считать за основной нерв действия неожиданность его поворотов, то нельзя не отметить такую новацию: внезапность долгих остановок движения. Перед чем же? Оказывается, перед стремительным бегом темы в его последнем, кодовом проведении.

**Симфония № 98 B-dur** овеяна духом Моцарта, что особенно [ощущается] в Adagio cantabile, возвышенный строй и тема которого словно бы отталкиваются от арии Графини («Свадьба Фигаро»), и в финале, по характеру движения и исходной мелодической посылке живо напоминающем хор поселян с участием Церлины и Мазетто («Дон Жуан»).

В облике тем и драматургии частей немало деталей, отличающих эту симфонию. Так, вступление, полностью сосредоточенное на главной интонации темы первой части, оказывается единственным в своем роде и — «правым» в своей нацеленности: именно эта интонация, и только она, оказывается предметом разработки, полифонический характер которой обусловлен контурами ядра-развертывания. Но не только эта конструкция определяет тему: в ней затейливо соединяется формульность полифонического аргумента и продолжающая его легкая танцевальная фигура.

Не только возвышенность общего строя отличает Adagio, но и пластичность мелодий (их три), соединение в них стройности и свободы интонационных смен; совершенная чистота формы, трехчастность которой таит в себе сонату с эпизодом вместо разработки. Форма заключает в себе диалогичность тем, покой и движение между частями ее. Гармония Adagio — словно поклон Моцарту.

*«Навряд ли кто посмеет встать рядом с Моцартом»* (Гайдн)<sup>2</sup>.

Что же касается финала, то, в отличие от типичной для Гайдна формы, полной «обманов» («думаешь одно и поражаешься, находя неожиданный поворот мысли»<sup>3</sup>), здесь царит полнейший «порядок», как в соразмерности частей темы, так и целого, выдержанного в четких очертаниях сонатной формы.

[Напоминания] о Моцарте вновь наводят нас на сравнение двух гениев, так восторженно почитавших друг друга и, по-видимому, испытавших немалое творческое взаимодействие. Сопоставление, цель которого развести признаки их симфонизма в главном. Естественно соотнести вершинные примеры творчества Гайдна (Лондонские симфонии) и Моцарта (последние три симфонии).

Обратимся к симфониям Моцарта g-moll и C-dur. В каждом случае мы ощущаем некий сюжет: развитие симфонии не только в пределах части, но и от части к части выдержано в пределах непрерывности *горизонтального* движения объединяющей мысли. Части отвечают одна другой как моменты драмы. Мы чувствуем взаимопроникновение частей в их образном соответствии, как продолжение единой сюжетной линии. С этим связана и резкая образная обособленность каждой из симфоний, и особенность драматургии каждой из них (например, мед-

ленная часть как углубление лиризма первой, менуэт как волевая кульминация сюжета в симфонии *g-moll*; медленная часть как осмысление драматизма, многоаспектность первой части, менуэт как интермеццо в симфонии *C-dur*).

У Гайдна — иное. Каждая из его симфоний «делится на два»: всеобщий гомон жизни и сосредоточенность на мысли, в той или иной мере субъективной. А общий метод — не выровненность действия в постепенности хода его, а, напротив, размноженность действия в бесконечных реалиях жизни. Пользуясь «геометрическим» термином — развитие не по горизонтали, а концентрическими кругами, обрамляющими лирический центр. Мысль же композитора обращена не на разные сюжеты, а на единую всеобъединяющую идею.

Вторые шесть симфоний отделены от первых полутора годами. Общее впечатление свидетельствует как об устойчивости общей концепции симфонизма Гайдна, так и о движении: о безостановочности изобретательности, обновляющей замысел каждого произведения — с одной стороны, и о более неотступной приверженности к народно-жанровому наклонению каждой из симфоний — с другой.

В **Симфонии № 99 *Es-dur*** отметим лишь некоторые черты, касающиеся переключки частей, устремленной к цельности цикла. Чуждое первой части вступление, весьма пространное, с далекими модуляционными связями внутри (*Es-dur* — *e-moll* — *c-moll*), превосхищает сосредоточенно-задумчивым характером и контурами мелодии вторую часть, тональность которой — *G-dur* — впервые так отдалена от основной. Первая часть и финал словно переговариваются танцевально-упругими темами, с четко симметричным строением составляющих фрагментов. Стремительностью модуляционной цепочки и диалогичностью отдельных построений финал отвечает менуэту. Так переключаются части симфонии, компенсируя их разнонаправленность композиционными и образными подобиями.

**Симфония № 100 *G-dur*** («Военная») даже в общем «оптимистическом контексте» Лондонского цикла заметна своим ничем не омраченным простодушием. Темы первой части, обе танцевальные, объединены задорным ритмом. Не очень-то заметный в пределах тем, он определяет лицо разработки, утверждая тем самым общий для части характер пляса. По-видимому, именно это единообразие вызвало подчеркнутую резкость тональных соотношений, обновляющих звучание на гранях формы. Предсказанное во вступлении (*G-dur* — *Es-dur*), оно далее реализуется, отделяя разработку от экспозиции (*B-dur* — *D-dur*), коду от репризы (*Es-dur* — *G-dur*).

Тема второй части (*Allegretto*) далека от лиризма, свойственного большинству медленных частей цикла. Она близка жанрово (песенная) и по игровому настрою своим «соседям по симфонии». В середине трехчастной формы, встревоженной минором, вступает столь неожиданный для симфоний этого цикла набор ударных, возглавляемый литаврами: тарелки, барабан, треуголь-

ник. (Заметим: каждый из них реализует свою особую ритмическую фигуру.) Это предвестие неожиданного и остроумного театрально-эффектного завершения части: военный сигнал трубы и далее следующие один за другим контрасты шквалов tutti, тихого умиротворения в отзвуках темы, [снова] громогласия маршевых сигналов. Вновь в этой симфонии Гайдн осуществляет любимый эффект неожиданного завершения второй части, но здесь оно шуточное, игровое.

В менюэте поддержана «военность» симфонии: неизменно «выправки», то есть верностью в развитии начальной интонации, участием меди, литавр, сплошным, без отхода, маршеобразным пунктирным ритмом трио.

Безоглядно веселый, стремительный в движении финал реагирует на индивидуальные особенности симфонии: здесь тот же набор ударных, та же активность меди и solo литавр, напоминающие о сигнале. Не забыто и характерное — терцовое — соотношение тональностей. Но непрерывность стремительного движения разнообразится частотой и внезапностью контрастов (динамических, регистровых, тональных, фактурных) и — что необычно — частотой возникающих внезапно преград, генеральных пауз, тщетных попыток прервать напор звукового потока.

**Симфония № 101 D-dur («Часы»)** близка к симфонии «С ударом литавр». Тот же характер темы и тип движения в первой части, те же соотношения экспонирования темы и ее развития, внедряющего интонациям темы в их образном превращении. Но и в этом случае такого, казалось бы, тесного сходства, есть свой тонкий нюанс. Отвечая минорному вступлению, течение музыки заметно часто, хоть и мельком, касается этого лада, и всякий раз возврат мажора радуется своей «улыбкой».

Знак симфонии («часы») — вторая часть, с ее «времяизмеряющей» темой, отличной многообразием мелодических очертаний. Непосредственно следующая за темой минорная вариация предлагает целый сюжет, образы которого лишь отдаленно откликаются на приметы темы, а развитие драматизирует события. Но и в этих вариациях, подобно вариациям симфонии «С ударом литавр», «драма» чередуется с легкой иронией, шуткой, а за ней развернута торжественно-кульминационная картина. Тонким изяществом и изобретательностью оркестровки отмечены некоторые вариации. Пример звучания темы у скрипок — в широком пространстве (более двух октав), ограниченном флейтой и фаготом. Внезапность отдаления темы в пределах той же вариации в Es-dur (терцовые сопоставления стали частым приемом контрастных сдвигов), приглушенность, затаенность звучания — отступление перед резюмирующей торжественностью последней вариации.

Свои особенности строения и образности обнаруживает менюэт. В основе первого построения — вопросо-ответная структура, сталкивающая императивность и лирическое наклонение. Но уже второе построение сливает эти грани в широком мелодическом развитии, включающем и новые образные побеги, значительно приумноженные в последнем разделе формы. Изыскан-

ность трио, также и контрастного внутри, и изменяющего облик темы в развитии ее, — еще одна, резко отличная грань менуэта. По обилию образных перемен, то их внезапностью, то тонкостью переходов, менуэт, вопреки своей жанровой преуказанности, нисколько не уступает другим частям симфонии.

Неожиданность решения финала симфонии «Часы», пожалуй, превосходит все ожидания. Тема не нарушает ни установленного образного, ни конструктивного модуса, равно как и [вся экспозиционная часть], нацеленная на форму рондо-сонаты. Последующий минорный эпизод продолжает этот настрой, поддержанный эффектом разработочности. А далее — фугато (в тональности тоники), требованиям которого отвечает изменение контура темы (ядро-развертывание), удержанное противосложением, порядок ведения голосов, общая динамическая линия с *tutti*' йным завершением, после чего — укороченный вариант темы в ее начальном, «тихом» камерном звучании и — внезапность завершающей бравады. Есть ли аналог подобному строению в каталоге классических форм? Импровизационность формы достигает здесь полной раскованности.

Наконец, последние три симфонии. В сопоставлении их ощутимы и большой образный спектр, и большая драматургическая обособленность. Может быть, это стало выражением их завершающей функции.

Общее впечатление от **Симфонии №102 B-dur** — изящество, легкость (первая часть), озорство выдумки, безудержность фантазии (финал), безыскусственность лирики, народно-песенной и танцевальной (менуэт), субъективная окраска, глубина и тонкость лиризма (вторая часть).

Крайние части симфонии, кажется, соревнуются между собой в блеске, остроумии, веселье. Но первенство остается за финалом, сама тема которого сверкает яркостью сопоставлений, то темброво-регистровых, то ладовых, то интонационных, а развитие вносит в движение все новые и новые мелодико-ритмические элементы. Побочная партия, отталкиваясь от главной, приводит к разнообразию фигур. Форма части лаконична: соната без разработки. Но реприза обеих тем вносит так много нового в процесс развития, еще более динамического, что кажется: элемент разработки включен в репризу. В характер развития многое вносят варианты, с ощущением постоянного обновления. Ритм появления главной партии, на которой строится и кода, вносит элемент рондальности. Так, в союзе разных принципов развития создается своеобразие облика финала.

Незамысловатые танцевальные па менуэта и простодушно-лирическая песенность трио — таковы образные грани третьей части.

Adagio — единственное в своем роде (среди Лондонских симфоний) романтически-открытое лирическое высказывание. Тема, подвижная интонационно и ритмически, отмечена особой выразительностью каждого, самого небольшого фрагмент мелодии. Непрерывность ее тока поддерживает подвижный фон, рожденный фигурой мелодии. Он возвращает мелодии выровненность ритмического движения. И здесь тема преобразуется: мелодия

обретает интенсивность интервалики, уменьшенные контуры которой сообщают ей напряжение драматизма. В чередовании двух лирических образов часть обретает характер лирического монолога, в котором слышны два голоса: возвышенно-цельный и смущенный волнением, остротой чувства. Этот диалог «внутренних голосов», обретающий напряженность в развитии каждого, в изменении их соотношения, в интенсивности гармонического развития (порой напоминающей Шуберта по модуляционной неожиданности и связанным с этим эмоциональным сдвигом), заканчивается, однако, просветлением, покоем. Резким обособлением части, обостренностью, субъективной интонацией лиризма Гайдн словно отгораживает внутренний мир человека (в этом случае) от всего, что его окружает.

**Симфония №103 (Es-dur)** получившая свое название — «С тремоло литавр» — от необычного тогда эффекта, открывающего симфонию, отмечена еще и другими необычными драматургическими показателями. «Серьезный лад», на который настраивает вступление, опровергается последующим ходом танцевального музыкального действия и последующим взаимодействием основных образов части со вступлением: в разработке, едва показавшись, оно сметается вихрем веселого танцевального движения; вторично проведенная перед кодой тема вступления, под натиском своих «оппонентов», перенимает их облик в движении танцевальном. Такой резкой коллизии и энергии ее разрешения Лондонские симфонии еще не знали. Другое новшество цикла — введение *двойных* вариаций на разнохарактерные хорватские народные темы: обе маршевые, они лишены обычной у Гайдна свободы от регулярности вариационной формы. Менуэт, в отличие от аналогичных частей Лондонского цикла, остается верным изначально данному образу, выдержанному в духе галантных «обращений». Ни в одной из Лондонских симфоний финал не начинается вступлением, кроме Es-dur' ной, финал которой открывает лаконичный «золотой ход» валторн, предворяя лаконизм очертаний части, [развитие в которой следует] неотступно от скупого ритмоинтонационного рисунка темы. Четко выполненная форма рондо-сонаты отвечает и характеру темы, танцевальной, и драматургической четкости каждой из частей симфонии.

Последняя из симфоний Лондонского цикла (**№104 D-dur**) по многим показателям — содержательным, драматургическим, стилевым — выглядит завершающей, итоговой. Отвечая тому соотношению, которое в целом установилось между вступлением и последующими частями, эта симфония поднимает его (соотношение) до масштабов философского вопроса. Отвечая общим особенностям драматургии Лондонских симфоний, развитие здесь неотрывно от решения мысли, заданной вступлением. Соответствуя основной образно-стилевой направленности, ясно обозначенной в Лондонском цикле, эта симфония, особенно в резюмируемой, финальной части, «демонстративно» утверждает народную основу самых корней музыкально-образного мышления.

Вступление симфонии, сталкивая «роковые» звучания унисона tutti и лирические, страдательная интонация которых набирает силу в энергии восхождения, ставит сочинение в ряд многих классических произведений, разрешающих вопрос коллизии личностного и внеличного, судьбы человека и силы рока («Альцеста» и другие оперы Глюка из числа реформаторских, «Дон Жуан» и «Юпитер» Моцарта, некоторые из симфоний и сонат Бетховена). Все дальнейшее развитие — ответ Гайдна на этот вопрос. Не лишенный «сомнений» (в явлении драматизированных эпизодов) и потому «доказательности» (в энергии противоборствующих сил разработки) ответ Гайдна, утверждающий оптимистическое приятие жизни, торжество света и радости, решителен и однозначен.

Радужные тона тем первой части, менуэта и финала, после вопроса, заданного вступлением, теряют свою «привычность», самодовлеющую силу. Теперь она выступает как противовес трагическому взгляду, *вопреки* ему. Может быть с этим, с энергией противостояния, настояния связана заметная в частях симфонии концентрированность мысли (в противоположность характерной для Лондонских симфоний рассредоточенности ее). Не отказываясь от идеи тщательной интонационной разработки темы, Гайдн идет по иному пути: не изменения, но увеличения весомости каждой интонации. Так, интонации главной партии первой части, народно-жанровой, то утверждают свою ритмическую активность, то — мелодическую яркость, то игровую скерцозность, то резюмирующую решительность. Гиперболизируя каждую интонацию в ее звучании, Гайдн увеличивает значимость темы. Сосредоточенность на [тех же интонациях] демонстрирует и побочная партия, представляя собой несколько лиризированный вариант главной. Разработка главной партии, порой принимающая наклонение, «оспаривающее» оптимистическую безусловность, приводит к кульминирующему яркому появлению ее темы в конце части. Так элемент некоторой «полемики» включает силу доказательного утверждения основного образа.

Лирика *Andante* несет на себе отсветы той конфликтности, которая уже задана мыслью симфонии. И это сказывается в самой теме, сочетающей свет и тени. Трудно пройти мимо преходящего, но очень выразительного момента мелодии, когда восходящие хроматизированные интонации, сходные с лирическим фрагментом вступления, застывают, словно остановленные раздумьем. Драматизм начального посыла симфонии заявляет о себе и в минорной вариации, непосредственно следующей за темой, и в решительных тонах разработки темы здесь же. Но особенно впечатляет долгое «воспоминание» о первых отсветах вступления: в повторах скорбной интонации, в раздумчивых остановках мелодии, в напряжении ее подъема, в освобождении голоса от утяжеления фактурой, в уходе мелодии — вдруг — в иные сферы. Но последняя вариация представляет тему в тонах покоя и уверенности. Мелодия *Andante*, как и вступления (в двух своих ипостасях), выдержана в подчеркнуто «чистом» классическом стиле. Гайдн в этой симфонии словно уравнивает в своих правах, в выразительных возможностях звучания,

всеобщие для профессиональной и всеобщие для народной музыки, торжество которой к финалу возрастает.

Две последние части отвечают первой центростремительностью развития формы. Каждое из построений менуэта подчиняется начальному образу то как ответ, то как развитие, дление его. Но изложение богато контрастами оркестровыми, фактурными, многоцветными подголосками. Впечатляет контраст танцевальных па: короткие фигуры менуэта и длительность вальсового кружения (в трио).

Тема финала (возможно, народная) вызывающе проста, подобно теме вариаций «с ударом литавр». Это подчеркивается ее освобожденностью от фактурного обрамления (исключение составляет басовая педаль). Оно выступает лишь в повторе предложения в виде мелодических подголосков. В отличие от финальных тем иных симфоний эта скромно представлена периодом повторного строения. Но в обширном развивающем разделе каденционная фигура в ее активно-плясовом характере обретает даже некоторую конструктивную самостоятельность. Побочная партия, как и в первой части, — вариант главной, но обогащенный еще более живой реакцией всего оркестра, когда каждый из голосов, свободных от проведения темы, «поет по-своему». Обращает на себя внимание тончайшее соединение разработочности, с дроблением темы как основным элементом ее, и полифоничности, скрепляющей эти «дробные частицы» в фактурных хитросплетениях, не только не снимающих, но активизирующих идею разработочности. Так осуществляется наполненность звучания темой, резюмирующей смысл симфонии.

Уже говорилось о характерной для Лондонских симфоний тонкости интонационной взаимосвязи частей. Здесь эта родственность и очевидна, и неназойлива. Темы второй части и финала, при совершенной обособленности их образов, имитируют в начальных очертаниях контуры головного образа, главной партии первой части, менуэт поддерживает трезвучный каркас ее, а все вместе они звучат в рамках октавы, предуказанных начальным возгласом вступления. Прозрачные связи тем, их свободные вариантные превращения, которые можно было наблюдать в симфониях Лондонского цикла, обретают в Симфонии №104 значение важнейшего художественного приема, демонстрируя ювелирно-тонкое мастерство Гайдна. Напрашивается аналогия со старыми мастерами живописи (и музыки), у которых свободный полет мысли сочетается с утонченностью мастерства, обобщенность — со скрупулезной отделкой каждой детали, с крепостью «делания».

Всякая деталь формы в Лондонских симфониях — показатель виртуозности владения ею. Во всем множестве проявлений форма связана с оркестровкой, блистательное мастерство которой радуется и поныне. Подчинение оркестра содержанию, форме рождает особенности оркестрового мышления Гайдна: подвижность, постоянное обновление мысли выражается в частой смене оркестровых красок, передвижке групп оркестра; образность связана с персонификацией тембров, в частности — с обновлением выразительности духовых инструментов; неожиданность образных решений (например,



в вариационных циклах) приводит к неожиданности тембровых решений, шуточные эпизоды — к включению в состав оркестра новых для симфонии инструментов (барабан, тарелки, треугольник в «Военной симфонии») или использованию их, впервые, в качестве сольных (литавры, там же). Тонкость и разнообразие, непредуказанность оркестрового письма Гайдна таковы, что, кажется, можно разглядывать каждый дюйм партитуры, радуясь все новым, всегда неожиданным находкам и ощущению творческой неограниченности композитора.

Суммарное представление о [Лондонских] симфониях Гайдна рождает разные мысли: о том, какое множество образов, какое разнообразие содержания включает в себя единая концепция этого цикла; о том, как естественно соединяется простота образов с изысканностью их преподнесения; о том, с какой органичностью Гайдн объединяет природно разные музыкальные пласты и исторически разные методы музыкального письма; о том, как присущую веку галантность композитор обращает к простоте народных образов и простоте высказывания, свойственной следующему веку.

Богатство Мысли, торжество Мастерства, Радость Жизни — вот самое общее представление о творчестве Гайдна — авторе Лондонских симфоний.

---

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Известно, что в клавирных сонатах менуэт порою выполняет функцию финала, что движение его часто определяет контуры разных частей цикла.
- <sup>2</sup> Новак Л. Йозеф Гайдн. М., 1973. С. 291.
- <sup>3</sup> Там же. С. 230.