

ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПРИРОДА МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ СИМФОНИЙ Й.ГАЙДНА

© 2013 Е.С.Дрынкина

Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова

Статья поступила в редакцию 04.05.2013

Статья посвящена симфониям Й.Гайдна, которые рассматриваются в свете проблемы диалогичности. При раскрытии темы центральными становятся два вопроса: механизмы создания диалогического пространства и различная трактовка диалога на разных этапах симфонического творчества композитора.

Ключевые слова: симфонии Гайдна, диалог, реплики, контраст.

«Быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается — всё кончается»¹. Эти слова, принадлежащие М.М.Бахтину, в полной мере отражают значение диалога. Существование человека немислимо представить без коммуникации. «Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и «человек в человеке» как для других, так и для себя самого»². Диалог в искусстве реализуется, во-первых, в процессе его «узнавания» — при чтении книги, прослушивании музыкального сочинения и т.д. В этом случае можно говорить о невидимом «разговоре» между автором и познающим, каждый раз предстающим в индивидуальном восприятии. Во-вторых, диалог как составляющая целого представляет неотъемлемый элемент самих художественных явлений — литературных жанров, фильмов, спектаклей и т.д. Музыка в этом смысле не стала исключением. Диалог зачастую становится важнейшим принципом экспонирования и развития тематизма, что наглядно представлено в сочинениях Гайдна.

Наряду со стремлением к ясности, соразмерности частей и целого, гармонии и стройности, одной из характерных черт творчества композитора является тяготение к увлекательности, нарушению установок. Многие сочинения Гайдна не содержат драматических коллизий, конфликтов. Для композитора важным было показать разнообразие мира, его различные стороны, пребывающие в гармонии. Такой идее могла отвечать драматургия, основанная на игровой логике, где важен сам процесс развития музыкального тематизма. Для музыки классицизма, по словам Е.Назайкинского, характерна

«динамика неожиданных поворотов, открывающихся красот неизведанного пути»³. Известно, что сочинения Гайдна и Моцарта были рассчитаны на исполнение «здесь и сейчас». Эта музыка всегда была новой. Идея однократности «слышания» стимулировала появление в музыкальной ткани разнообразных приёмов, делающих её интересной, что «способствовало восприятию музыки как внеположной художественной картины, созерцанию-изумлению»⁴. В свете этого одним из действенных и явился принцип диалога.

Как известно, в переводе с греческого языка «диалог» означает «разговор, беседа». Обязательным для диалога становится обмен словами, репликами. Диалогический принцип всегда основан на соотношении двух участников, каждый из которых выявляет свою «самость» по отношению к другому. О диалогике как типе драматургии писал Е.В.Назайкинский. Выделяя, помимо диалога, монолог и полилог, исследователь считал, что первый «является самым оптимальным для создания богатого диапазона логических соотношений»⁵. В целом музыкальный диалог можно определить как тип изложения, воспроизводящий черты разговорной речи. «Парность», в первую очередь, проявилась в вокальной музыке в виде дуэтов, перекличек хоровых групп. Инструментальные жанры более опосредованно, но также вобрали в себя этот принцип. Для Гайдна диалогичность является определяющей. Е.В.Назайкинский отмечал, что в основе синтаксиса сочинений Гайдна, скорее лежит полилог, то есть «разговор» более чем двух персонажей. Однако думается, что употребление по отношению к музыке Гайдна слова «диалогичность» несколько не противоречит выше сказанному, поскольку любой полилог строится как «монтаж диалогов».

⁰ Дрынкина Елена Сергеевна, преподаватель кафедры теории музыки и композиции, аспирант.

E-mail: myza86@yandex.ru

¹ Бахтин М.М. Собрание сочинений. — Т. 2: Проблемы творчества Достоевского. 1929; Статьи о Толстом. 1929; Записи курса лекций по истории русской литературы. 1922 — 1927. — М.: 2000. — С. 155.

² Там же. — С. 155.

³ Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. — М.: 1982. — С. 233.

⁴ Там же. — С. 233

⁵ Там же. — С. 210.

Вопрос о диалогичности в инструментальном творчестве Гайдна можно рассматривать на основе разных жанров. В данной статье в качестве объекта выбраны симфонии композитора. Сочинения в этом жанре Гайдн создавал на протяжении всей жизни. Стиль его симфоний, безусловно, менялся, но они всегда оставались открытым явлением, полем для экспериментов, представляли собой своего рода инструментальный «театр», где находилось место многому: и воплощению «персонажей», и непредсказуемому разворачиванию разного рода историй. В свете этого, диалог как тип изложения и как прием построения драматургии и композиции является наиболее показательным. Рассмотрение симфоний Гайдна в свете проблемы диалогичности выявляет два вопроса. Первый из них – каким образом в тематизме симфоний реализуется диалог. Второй вопрос – как диалог проявляется на разных этапах симфонического творчества композитора. Осветим данные вопросы поочередно.

1. *Механизмы создания диалогического пространства в симфониях Гайдна.* Процесс развёртывания музыкальной ткани симфоний Гайдна зачастую всецело не детерминирован движением к определенной цели; акцент смещен на то, что происходит в каждый конкретный момент. Гайдн словно «жонглирует» тематическими единицами, в результате чего и выстраивается целое. Диалогические отношения в музыке симфоний реализуются с помощью чередования небольших мотивов-реплик, разного рода повторов, пауз, а также вопросно-ответной организации и т.д. Рассмотрим эти механизмы более детально.

Обмен «репликами» в фактуре симфоний достигается в попеременном обращении друг к другу «участников» диалога. Музыкальная ткань зачастую состоит из достаточно кратких элементов, которые, с одной стороны, отграничены друг от друга, но, с другой, – соотносимы, благодаря чему они и вступают в диалогические отношения. При этом музыкальные «реплики» объединены в один синтаксически ряд, соположены общей задачей, «темой». Одним из обязательных атрибутов классического диалога является *динамичность обмена репликами*. В словесных текстах кульминацией этого процесса становится так называемая стихомифия, когда действующие лица обмениваются короткими фразами в быстром темпе.

Обмен репликами часто строится по принципу контраста. В сочинениях Гайдна контраст оказывается действенным средством, поддерживающим слушательский интерес. Этот приём может проявляться по-разному. В первую очередь, в переключках инструментов или

оркестровых групп. Говоря о музыке Гайдна Е.В.Назайкинский отмечал, что «именно характеристическая персонификация оркестровых инструментов и позволяет ему создавать ситуации соревнования, спора, остроумных решений, суматохи, обманов ожидания, всяких неожиданностей»⁶. Это может быть как смена тембров («голосов»), так и контраст соло и тутти («я» и «они»). Инструментальные переключки дополняются различными, зачастую резкими фактурными и тональными изменениями, сопоставлениями динамики, штрихов и т.д. Всё это возникает в результате тематического «общения», а значит – находится в лоне диалогического пространства. Дополним, что контрасты, возникающие в ткани симфоний, часто способствуют быстрому широкому охвату звуковысотного, динамического, тембрового диапазонов – как в начале вступления к Седьмой симфонии.

Диалогичность подразумевает под собой не только звук, но и тишину. С одной стороны, паузы могут возникать между репликами собеседников, они необходимы для того, чтобы выслушать ответ («паузы-ожидания»). С другой стороны, вместо фразы может последовать молчание участника диалога, вызванное раздумьем, удивлением или просто нежеланием отвечать («паузы-реакции»). В симфониях Гайдна паузы играют огромную роль в построении композиции, в восприятии музыки, поскольку слушатели в момент внезапной остановки находятся в состоянии ожидания. Наиболее действенен такой эффект от пауз во вступлениях, при наличии медленного темпа и неспешного развития (как в начале симфонии № 53).

Обмен репликами часто строится на основе вопросно-ответной организации. Как известно, такой тип построения характерен для музыки композиторов-классиков. Многие темы симфоний Гайдна основаны на этом принципе. Так, в начальной теме 3-й части симфонии № 94 вопрос и ответ содержится в одной и той же партии струнных инструментов, что, однако, не нейтрализует диалогический статус построения.

Исследуя диалогическую структуру, Е.В.Назайкинский отмечал, что тематическая составляющая здесь по своей природе двойственна. С одной стороны, каждый участник диалога представляет собой индивидуальность со своей собственной позицией, зачастую отличающейся от мнения собеседника. С другой стороны, обсуждая общую тему, участники диалога могут пользоваться одинаковыми словами, жестами, мимикой – «тематическая константа «распредмечивается»⁷. В симфониях этот процесс может реализоваться при

⁶ Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции... – С. 228 – 229.

⁷ Там же. – С. 212.

помощи повтора тематического элемента с некоторыми изменениями. Одна и та же фраза в устах «другого» может менять смысл, иногда на прямо противоположный. В этом случае *диалог обретает оттенки спора, полемики*. Такой же эффект возникает и при настойчивом точном повторении тематического элемента, наглядный пример чему – тематизм струнных инструментов в главной партии 1-й части 81 симфонии.

Помимо спора, *диалог может разворачиваться в модусе согласия*. Тогда в тематизме симфоний появляются такие фигуры как реплика-вторя или реплика-эхо. По словам Е.В.Назайкинского, «диалог-эхо можно определить как особый вид сцепления двух реплик, дающих различное эмоционально-смысловое освещение одной и той же мысли. Первая реплика – изложение мысли, вторая – ее повторение с тем или иным подтекстом, с удивлением, передразниваем, безразличием, иронией и т.д.»⁸. Такой игровой приём также встречается в симфониях Гайдна достаточно часто. Так, во вступлении симфонии № 71 словно оживает картинка из комической оперы: на сцене персонажи-маски – ворчливый хозяин и его верный слуга, не выполняющий указаний, посмеивающийся над ними. Буффонная ситуация обрисована очень просто – с помощью варьированного повторения начальной реплики в утрированно-пародийном виде.

2. *Диалогическое пространство симфоний на разных этапах творчества Гайдна* трансформировалось, что вполне объяснимо эволюционными процессами: меняющимся отношением к форме, изменениями в стилевой ориентации музыки и др. Много, найденное Гайдном в процессе сочинения, не исчезало и с партитур его более поздних симфоний. Однако отношение к одним и тем же приёмам могло быть разным. Для раскрытия этого тезиса рассмотрим две симфонии: № 7 и № 102.

Симфония № 7 (C-dur) входит в цикл «Утро», «Полдень», «Вечер». Этот цикл представляет новую ступень симфонизма композитора, поскольку здесь впервые присутствует указание на программность, увеличивается состав оркестра, появляется вступительный раздел. Однако по тематическому наполнению эти симфонии всё ещё сохраняют прочные связи с музыкой барокко. Так, во всех частях седьмой симфонии (в отличие от поздних опусов) явление диалогичности проявилось в ярких внешних формах, столь свойственных оркестровым и органным концертам эпохи барокко. Одна из таких форм – *нарочито наглядный контраст тематиче-*

ских единиц, проявленный во вступлении к симфонии. Первый элемент фанфарного строя олицетворяет придворно-торжественную сферу, образ общественного, реализуется в аккордовой фактуре tutti. А второй элемент носит лирический характер, отражённый в тихой динамике, преобладании мелодического движения, звучании только одного тембра – скрипок. Сонатная форма первой части симфонии представляет собой раннеклассический тип с сильнейшим влиянием барочного концерто-гроссо. Благодаря принципу концертирования, экспозиция этой сонатной формы строится по принципу контраста туттийных и сольных эпизодов, что уже само по себе создает диалогическое пространство. Тема главной партии представляет собой дуэт-«соревнование» двух солирующих скрипок и оркестра с продолжением в побочной и заключительной партиях, где попеременно на первый план выходят то лирическое, то активное начало. В разработке и репризе продолжается переключки отдельных групп и оркестра.

Вторая часть симфонии распадается на два четко отграниченных раздела: речитатив и Adagio, в которых на первый план выступает диалогическое начало. В речитативе – это неоднократное сопоставление минорных эпизодов, репрезентирующих сферу внеличного и образ индивидуального, проявленный в речитативных репликах то скорбного, то действенного характера. Основной раздел представляет дуэт-согласие солирующих тембров скрипки и виолончели, созданный по типу аналогичных барочных ансамблей. Диалог реализуется в многочисленных переключках между инструментами и оркестром. Кульминацией же становится совместная каденция солирующего инструментального дуэта, резюмирующая предыдущее. Третья часть в плане дуэтности не столь показательная, хотя и здесь есть чередование различных оркестровых групп и приём «эха». Весь цикл венчает жизнеутверждающий финал, пространство которого так насыщено диалогами, что они сменяются буквально один за другим: в главной партии это дуэт скрипок и оркестр, далее в «разговор» подключается солирующая флейта; в побочной партии – скрипка и снова весь оркестр. Эффект перебрасывания репликами усиливается регистровыми, динамическими контрастами и быстрым темпом. Короткая разработка и почти точная реприза завершают повествование всего цикла.

Проанализировав механизмы проявления диалогичности в симфонии № 7, можно сказать, что здесь, как и во многих других ранних симфониях, на первый план выступает идея парности, столь свойственная культуре барокко. Эта парность рельефно представлена в соотношении

⁸ Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: 1972. – С. 141.

тутти и соло, двух контрастных элементов во вступлении и в зоне побочной партии, в двух разделах (речитатива и Adagio) во второй части, в многочисленных дуэтах солирующих инструментов и т.д. С течением времени, композитор приходит к несколько иному претворению диалога, выходящему за пределы барочного.

Симфония № 102 (B-dur) – одна из последних Лондонских симфоний композитора. По своей композиции цикл отсылает к рассмотренной выше симфонии № 7. Здесь также четыре части, одна из которых Менуэт, есть и медленное вступление. Однако диалогичность предстаёт в более усложненном виде, во многом лишена тех внешних проявлений, которые были в ранних сочинениях. Так, симфония открывается медленным вступлением, в начале которого, как и во многих предшествующих произведениях, содержится показ нескольких образных элементов. Но если в ранних симфониях на этом экспонировании диалог зачастую и завершался, то здесь он продолжается, причём реализуется не только гармоническими средствами, но и более усложнёнными полифоническими. Вся фактура организуется как напластование тематических линий, и неким «режиссером» становится линейность. В этих условиях возникает ряд имитаций, которые и создают диалогическое пространство. Экспозиция 1 части 102 симфонии в сравнении с более ранними произведениями отличается целостностью. От внешних проявлений диалога в основном остаются лишь динамические контрасты, но уже между достаточно крупными построениями. Средоточием диалогичности становится не экспозиция, а разработка (как это будет позже в симфониях Бетховена). Вторая часть симфонии напоминает медленную, но весьма виртуозную арию (в отличие от дуэта в симфонии № 7), где диалогические отношения возникают в постоянных оркестровых «допеваниях». В менуэте и финале для создания переключек композитор уже не всегда пользуется разными оркестровы-

ми группами. Ему достаточно расширить регистровые диапазоны темы, звучащей у одного инструмента и заключить в неё более скрытый диалог. Так, например, происходит в главной партии финала. Однако и от традиционных приёмов контраста он полностью не отказывается. В результате в 102 симфонии Гайдна использует многие приёмы создания диалогического пространства, найденные ранее, но делает это более тонко, глубинно.

Итак, диалогичность – характерное для музыки Гайдна явление. Диалог как тип изложения соответствует присущей сочинениям композитора драматургической установке – игровой логике. В симфониях Гайдна диалогичность проявляется по-разному. Композитор пользуется многими приёмами, такими как: контрастная смена оркестровых групп, строение тематизма по принципу чередования музыкальных «реплик», применение приема «эха», пауз и т.д. Кроме того, в симфоническом цикле претворение диалогичности не равномерно. Оно наиболее характерно для вступлений, отличающихся большей свободой, зачастую репрезентацией тематических импульсов. Также диалогичность особенно проявляется в зонах развития в главных и побочных партиях, в разработках первых частей, в финалах (в меньшей степени – во вторых и третьих частях). По-разному решено диалогическое пространство симфоний на различных этапах творчества композитора: от внешней барочной парности, ярко проявленной в ранних сочинениях и зачастую весьма нарочитой к более завуалированному, тонко впаянному в музыкальную материю обмену интонациями, репликами в поздних опусах. В целом важно то, что музыкальный «диалог» – это абсолютно органичный компонент тематизма симфоний Гайдна, который всегда помогал композитору наладить контакт со слушателями, делал его сочинения более занимательными и интересными.

DIALOGIC NATURE OF MUSIC TEXTURE IN HAYDN'S SYMPHONIES

© 2013 E.S.Drynkina^o

L.V.Sobinov's Saratov State Conservatory

The article is devoted to Haydn's symphonies, which are considered in the aspect of dialogical characteristics. There are two major problems in this sphere: the way of creation of dialogic area and various interpretations of the dialogue at different stages of Haydn's symphonic work.

Keywords: Haydn's symphonies, dialogue, replica, contrast.

^o Elena Sergeevna Drynkina, Postgraduate Student, Teacher, Department of Music Theory and Composition. E-mail: myza86@yandex.ru