

Симфоническое творчество

Когда в 1759 году Гайдн написал свою первую симфонию, уже существовало и продолжало создаваться множество произведений в этом жанре. Они возникали в Италии, Германии, Австрии и других европейских странах. В середине XVIII века всеобщую известность приобрели, например, симфонии, которые сочинялись и исполнялись в немецком городе Мангейме, обладавшем лучшим для того времени оркестром. Среди композиторов так называемой «мангеймской школы» было немало чехов. Один из предков симфонии — трехчастная итальянская оперная увертюра (с соотношением частей по темпу: «быстро -медленно—быстро».).

В ранних («предклассических») симфониях еще только прокладывался путь к будущей классической симфонии, отличительными чертами которой стали значительность образного содержания и совершенство формы. Встав на этот путь, Гайдн пришел к созданию своих зрелых симфоний в 1780-е годы. И тогда же появились зрелые симфонии еще очень молодого Моцарта, поразительно быстро продвигавшегося к вершинам художественного мастерства. Свои же «Лондонские симфонии», увенчавшие его достижения в этом жанре, Гайдн создал уже после безвременной кончины Моцарта, глубоко потрясшей его.

В зрелых симфониях Гайдна установился следующий типичный состав четырехчастного цикла: сонатное *allegro*, медленная часть, менуэт и финал (обычно в форме рондо или сонатного *allegro*). Одновременно определился в своих основных чертах классический состав оркестра из четырех групп инструментов. Ведущая группа — струнная. В нее входят скрипки, альты, виолончели и контрабасы. Группа деревянных духовых инструментов состоит из флейт, гобоев, кларнетов и фаготов. Группу медных духовых инструментов у Гайдна образуют валторны и трубы, а из ударных он использовал только литавры и лишь в последней, двенадцатой «Лондонской симфонии» добавил треугольник, тарелки и барабан. Эта симфония известна как «Военная». Названия имеются еще и у некоторых других симфоний Гайдна. В большинстве случаев они даны не самим композитором и отмечают только одну какую-нибудь деталь, часто изобразительную, например подражание кудахтанью в медленной части симфонии «Курица» или «тиканью» — в медленной части симфонии «Часы». Особую историю связывают с симфонией *фа-диез минор*, за которой закрепилось название «Прощальная». В ней есть дополнительная пятая часть (точнее, *Adagio* типа коды). Во время ее исполнения оркестранты один за другим тушат свечи у своих пультов, забирают свои инструменты и уходят. Остаются лишь два скрипача, которые тихо и грустно доигрывают последние такты и также удаляются. Этому существует следующее объяснение. Будто бы однажды летом князь Миклош I дольше обычного задержал музыкантов своей капеллы в Эстерхазе. А им хотелось скорее получить отпуск, чтобы

увидеться со своими семьями, жившими в Эйзенштадте. И необычный второй финал «Прощальной симфонии» послужил намеком на эти обстоятельства.

Кроме симфоний у Гайдна есть немало других сочинений для оркестра, в том числе свыше ста отдельных менуэтов.

Симфония ми-бемоль мажор

<https://youtu.be/gT9lgHMGevE>

Это одиннадцатая из двенадцати «Лондонских симфоний»

Гайдна. Ее главной тональностью является ми -бемоль мажор. Она известна как «симфония с тремоло литавр».

Симфония состоит из четырех частей.

Первая часть начинается медленным вступлением. Тихо звучит тремоло («дробь») литавры, настроенной на тонику. Оно подобно отдаленному раскату грома. Затем плавными широкими «уступами» развертывается сама тема вступления. Сначала ее играют в октавный унисон виолончели, контрабасы и фаготы. Кажется, будто тихо наплывают, иногда приостанавливаясь, какие-то таинственные тени. Вот они колеблются и замирают: в последних тактах вступления несколько раз чередуются унисоны на соседних звуках *соль* и *ля-бемоль*, заставляя слух ожидать — что же будет дальше? И вдруг все радостно преобразуется: начинается экспозиция сонатного *allegro*. Вместо медленного темпа — быстрый (*Allegro con spirito* — «Быстро, с воодушевлением»), вместо тяжелых басовых унисонов — из тех же звуков *соль* и *ля-бемоль* в высоком регистре рождается первый мотив подвижной, заразительно веселой, танцевальной темы главной партии. Все мотивы этой темы, изложенной в основной тональности, начинаются с повтора первого звука — словно с задорного притоптывания: Двукратное проведение темы струнными инструментами *piano* дополняется буйным раскатом плясового веселья, звучащим *forte* у всего оркестра. Этот раскат стремительно проносится, и в связующей партии опять появляется оттенок таинственности. Тональная устойчивость нарушается. Происходит модуляция в си-бемоль мажор (доминанту ми-бемоль мажора) — тональность побочной партии. В связующей партии нет новой темы, а слышатся исходный мотив темы главной партии и отдаленное напоминание темы вступления: Тема побочной партии — опять веселая танцевальная. Но по сравнению с главной партией она не столь энергична, а более грациозна, женственна. Мелодия звучит у скрипок с гобоем. Типичный вальсовый аккомпанемент сближает эту тему с ленддером — австрийским и южнонемецким танцем, одним из предков вальса: Заканчивается экспозиция утверждением тональности побочной партии (си-бемоль мажор). Экспозиция повторяется, и далее следует разработка. Она насыщена полифоническим имитационным и тонально-гармоническим развитием мотивов, вычлененных из темы главной

партии. Тема побочной партии появляется под конец разработки. Она проводится полностью в тональности ре-бемоль мажор, далекой от главной, то есть предстает как бы в новом, необычном освещении. А однажды (после общей паузы с ферматой) в басу возникают и интонации таинственной темы вступления. Разработка звучит преимущественно *piano* и *pianissimo* и лишь иногда — *forte* и *fortissimo* с отдельными акцентами *sforzando*. Это усиливает впечатление таинственности. Мотивы из темы главной партии в своем развитии походят порою на фантастический танец. Можно вообразить, будто это пляска каких-то загадочных огоньков, иногда ярко вспыхивающих.

В репризе в тональности ми-бемоль мажор повторяется уже не только главная, но и побочная партия, а связующая пропускается. Некоторая таинственность появляется в коде. Она начинается, как и вступление, с темпа *Adagio*, тихого тремоло литавры и медленных ходов унисонов. Но вскоре, в самом конце первой части, возвращаются быстрый темп, громкая звучность и веселые плясовые «притоптывания».

Вторая часть симфонии — *Andante* — представляет собой вариации на две темы — песенную в до миноре и песенно-маршевую в до мажоре. Построение этих, так называемых двойных вариаций такое: излагаются первая и вторая темы, затем следуют: первая вариация первой темы, первая вариация второй темы, вторая вариация первой темы, вторая вариация второй темы и кода, основанная на материале второй темы.

По сей день, исследователи спорят о национальной принадлежности первой темы. Хорватские музыканты считают, что по своим особенностям это хорватская народная песня, а венгерские — что это песня венгерская. Находят в ней свои национальные черты также сербы, болгары, поляки. Спор этот невозможно с уверенностью разрешить, потому что записи такой старинной мелодии и ее слов не найдено. По-видимому, в ней слились воедино черты нескольких славянских и венгерских напевов; таков, в частности, своеобразный ход на увеличенную секунду (*ми-бемоль – фа-диез*): Напевна и вторая, маршевая мажорная тема. Контрастируя первой, она вместе с тем имеет с ней некоторое родство — квартовый затакт, восходящее и затем нисходящее направление мелодии и повышенную IV ступень (*фа-диез*): Изложение первой темы струнными инструментами *piano* и *pianissimo* походит на неторопливое повествование, на начало рассказа о каких-то необычных событиях. Первым из них может представиться внезапно громкое изложение второй, маршевой темы, при котором к струнной группе добавляются духовые инструменты.

Повествовательный тон сохраняется в первой вариации первой темы. Но к ее звучанию присоединяются жалобные и настороженные

подголоски. В первой вариации второй темы солирующая скрипка расцвечивает мелодию прихотливыми узорчатыми пассажами. Во второй вариации первой темы повествование вдруг приобретает бурный, взволнованный характер (используются все инструменты, включая литавры). Во второй же вариации второй темы возобновляется героическая маршевая поступь, приукрашенная виртуозными пассажами — фиоритурами флейты. А в большой коде происходят неожиданные повороты в развитии «музыкальных событий». Сначала маршевая тема превращается в нежную, прозрачно звучащую. Затем напряженно развивается вычлененный из нее мотив с пунктирным ритмом. Это приводит к внезапному появлению тональности ми-бемоль мажор, после которой ярко и торжественно звучит в До мажоре завершающее проведение маршевой темы.

Третья часть симфонии — Менуэт — оригинально сочетает в себе чинную поступь великосветского танца с капризными широкими скачками и синкопами в мелодии: Эту прихотливую тему оттеняет плавное, спокойное движение в Трио — среднем разделе Менуэта, расположенном между первым разделом и его точным повторением. Менуэт (а точнее — его крайние утонченно-причудливые по 1 характеру разделы) контрастирует народно-бытовым по духу темам, с одной стороны, первой и второй частей симфонии, а с другой — ее последней, четвертой части — финалу.

Здесь, как и положено в классическом сонатном *allegro*, в экспозиции главная партия изложена в основной тональности ми-бемоль мажор, побочная партия — в доминантовой тональности си-бемоль мажор, а в репризе обе они звучат в ми-бемоль мажоре. Однако в побочной партии не появляется совершенно новая тема. Она построена на материале темы главной партии. Таким образом, получается, что весь финал основан на одной теме. Композитор — будто в затейливой игре — то возобновляет тему полностью, то искусно комбинирует ее варианты и отдельные элементы. А она и сама по себе затейливая. Ведь в ней сначала появляется гармоническая основа — так называемый «золотой ход» двух валторн — типичный сигнал охотничьих рогов. И только затем на эту основу накладывается танцевальная мелодия, близкая хорватским народным песням. Она начинается с «притоптывания» на одном звуке, и в дальнейшем этот мотив много раз повторяется, имитируется, переходя из одного голоса в другой. Это напоминает начальный мотив главной темы первой части и то, как он там разрабатывается. К тому же композитор указал в финале тот же темп — *Allegro con spirito*.

Так в финале окончательно воцаряется стихия веселого народного танца. Но она имеет здесь особый характер — походит на затейливый хоровод, групповую пляску, в которой танец сочетается с песней и с игровым действием. Это подтверждается и тем, что в экспозиции

главная партия повторяется в основной тональности два добавочных раза — после небольшого переходного эпизода и после побочной партии. То есть она как бы возобновляется, совершая движение по кругу. А это вносит в сонатную форму черты формы рондо. Само же слово «рондо», как уже говорилось, произведено от французского слова «ronde», что означает «круг» или «хоровод».