

СПЕЦИФИКА ЖАНРОВЫХ И СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В «ЛЕГКИХ» КЛАВИРНЫХ СОНАТАХ Й. ГАЙДНА 1770-х ГОДОВ

В клавирном творчестве Гайдна с показательной наглядностью отразилась эволюция сонаты, охватывающая период второй половины XVIII века. От первых сочинений композитора в данном жанре, которые датируются началом 1760-х годов, до поздних сонат 1790-х годов «процесс оттачивания, типизации классицистских концепций (в становлении жанров, циклов, форм, стиля) у Гайдна сочетается с бесконечным экспериментированием не только на каждом новом этапе, но и в каждом произведении» [8, 3].

В клавирном творчестве Гайдна представлены все распространенные в эпоху классицизма внутрижанровые разновидности сонаты – от дивертисментов и сонатин, предназначенных для любительского и учебного музицирования, до концертных сочинений, предполагавших исполнительское мастерство пианистов-виртуозов. Принадлежность сонаты к «камерной» или «концертной» ветви жанра¹, в соответствии с традицией, могла быть обусловлена как художественным замыслом, так и адресатом сочинения. Жанровая ориентация конкретной сонаты зачастую определялась уровнем музыкальных возможностей и вкусами того, кому она была посвящена. Так, например, двухчастные «лирические» циклы №№ 10 и 28², посвященные княгине Марии Эстергази, принадлежат к группе «легких» сонат. Напротив, фортепианную сонату № 1, написанную для Марианны фон Генцингер, которая «слыла превосходной пианисткой» [6, 325], можно трактовать как «большую», о чем свиде-

тельствуют присущие данному циклу значительные масштабы, виртуозная сложность, яркие контрасты и театральность образов.

Высокопоставленные особы, желающие получить клавирное сочинение к определенному случаю, издатели, преследующие деловые интересы, ученики, стремящиеся овладеть музыкальным мастерством, – каждый из них, в соответствии с традициями времени, «мог найти для себя то, что ему хотелось, каждому предоставлялось то, что было ему по вкусу» [6, 42].

У Гайдна преобладает «камерная» разновидность сонатного жанра. Это объясняется не только личными пристрастиями большинства гайдновских адресатов посвящений и заказчиков клавирных сочинений. Индивидуальным творческим устремлениям Гайдна в гораздо большей степени отвечала диалогичность ансамблевого музицирования, где солист признавался «первым среди равных» [6, 203], нежели «монологическая» виртуозность. Об этом свидетельствует и высказывание самого композитора: «Я не был никогда чародеем какого-нибудь одного инструмента, но знал силу и влияние каждого» [6, 203].

Значительному многообразию жанровых типов классицистской сонаты способствовали не только свойственные ей «индивидуализация содержания и возможность выражения самых тонких чувств или очень субъективных настроений» [4, 109]. Сама традиция музицирования, для которой были характерны и широко развитая практика «автономного» исполнения отдельных частей цикла, и востребованность различных версий одного и того же опуса для варьируемых исполнительских составов [12, 25; 6, 34], содействовала смешению различных жанров и стилей.

Наглядным подтверждением являются «легкие» сонаты Гайдна 1770-х годов. Этот период в эволюции сонатного творчества композитора представляется едва ли не уникальным. Многообразие жанровых и стилевых взаимодействий, порожденное духом экспериментаторства, отразило свойственную классицизму эстетическую тенденцию объединения «самых разных стилей: церковного со свет-

¹ Типологические характеристики жанровых вариантов сонаты, принятые в музыкальной практике и теоретических трудах второй половины XVIII века, отражают традиционное для классицизма стремление к иерархической классификации музыкальных жанров, но при этом отличаются различной степенью конкретизации. Если некоторые из сочинений имеют специальные авторские названия, указывающие на «ранг» сонаты («дивертисменты» Гайдна, «легкие» и «большие» сонаты Бетховена), то большинство из них, являясь «просто сонатами» [4, 112], приближаются к той или иной группе благодаря характерным особенностям тематизма, фактуры, а также благодаря жанровым и стилевым взаимодействиям. В современной научной литературе предложена внутрижанровая дифференциация «камерных» и «концертных» сонат [7, 12–13], которая основывается на терминологических разделениях классической эпохи.

² Нумерация сонат Гайдна в настоящей статье дана по изданию Peters (редакция К. А. Мартинсена).

ским, высокого с низким и т. д.», направляемую «идеей гармонично и разумно устроенного мироздания» [9, 17].

Среди гайдновских клавирных сонат 1770-х годов, относящихся к «камерной» ветви жанра, «легкие» сонаты образуют наиболее многочисленную группу. Эта группа демонстрирует обширный диапазон жанровых и стилевых взаимодействий, выявляя существенную роль последних в эволюции сонаты у Гайдна. При всем разнообразии интонационно-тематических составляющих и композиционных решений, «легкие» сонаты отличаются рядом специфических признаков, среди которых наиболее очевидными являются господство жанрово-бытовой сферы, преобладание мажорных тональностей, а также лаконичность высказывания и относительная простота фактурного изложения. Между тем, в «легких» сонатах композитора обнаруживаются качества, свидетельствующие об утверждении зрелого классицистского сонатного мышления, равно как и оригинальных черт гайдновской стилистики.

Среди существенных факторов, повлиявших на клавирные сочинения Гайдна указанного периода, необходимо отметить «диалог» с барочной традицией (проявившийся на уровне жанровых «аллюзий», композиционных принципов, фактурного изложения и т. д.), а также преломление художественных идей «Sturm und Drang», воспринятых композитором сквозь призму творчества Ф. Э. Баха.

Почитаемый современниками как «мастер в любом стиле» [1, 91], Ф. Э. Бах был для Гайдна «школою всех школ» [11, 12]. Стилистические сближения с музыкой «гамбургского» Баха, порой даже публично дискутировавшиеся в прессе [6, 187–188], не только не отвергались, но и декларировались самим Гайдном. О своем знакомстве в 16-летнем возрасте с баховскими клавирными сонатами он много лет спустя вспоминал: «Я не мог оторваться от моего инструмента до тех пор, пока до конца не проиграл их; тот, кто меня хорошо знает, поймет, как много я обязан Ф. Э. Баху тем, что я понял его и прилежно изучаю» [10, 5].

О влиянии идей старшего современника на гайдновское клавирное творчество можно судить, исходя из характерных особенностей рассматриваемых сонатных циклов 70-х годов. Требование Ф. Э. Баха, предъявляемое к музыкальному искусству как сфере взаимодействия разнообразных аффектов, «где эмоциональные состояния должны по-

стоянно сменять друг друга „непрерывной чередой“» [2, 13], находит преломление в драматургии гайдновских циклов, основанной на принципе контрастной полиаффектности. Примечательна баховская идея относительно «стилевой эрудиции» виртуоза: «Пианист (клавирист) должен быть самым эрудированным музыкантом и знать все стили, ибо фортепиано представляет собой маленький оркестр» [2, 13]. Она перекликается со стилевым многообразием гайдновских сонат, зримо воплощающим нормы классицистской эстетики второй половины XVIII столетия. В новаторских чертах композиции сонатных циклов Баха, который «уже в первых своих сонатах *незыблемо утвердил трехчастный цикл* и редко отходил от этого обычая», который «окончательно обосновал деление первой части на три раздела» и сделал тематическую разработку «главным принципом сонатной формы» [2, 8, 9], обнаруживаются преемственные связи с подавляющим большинством «легких» клавирных сонат Гайдна рассматриваемого периода. Все они (за исключением двухчастной сонаты № 32) представляют собой трехчастные циклы, опирающиеся на баховскую «модель».

Принципы композиционного мышления Ф. Э. Баха преломляются Гайдном и на уровне сонатной формы. Присущие начальным *allegri* гайдновских «легких» циклов интонационно-тематическая рельефность, многоэлементность важнейших разделов, активное драматургическое развитие придают сонатной форме своеобразную «причудливость», становятся отправным пунктом для увлекательной композиционной «игры» в границах некогда типизированных структур. Кроме того, воздействием новаций Ф. Э. Баха обусловлено активное использование Гайдном фантазийных и импровизационных приемов (следование частей *attacca*, внезапные «торможения» и остановки в ходе развития, существенный удельный вес характерных пассажно-арпеджированных «формул» и т. п.). Указанные приемы воспринимаются как своеобразный отзвук эстетических идей «штюрмерства», которое выступало неким «отражением ощущения жизни в 60–70-е годы XVIII века, *дополнением и оборотной стороной чувствительности*» [9, 21]. Отсюда проистекает и значимость диалогических взаимодействий сонатного жанра с избирательно внедряемыми признаками концерта и фантазии.

Вместе с тем, рассматриваемым «легким» сонатам Гайдна, по сравнению с баховскими сочинени-

ями, присуще значительное возрастание тонального и композиционного единства. Следует упомянуть ярко выраженную контрастность основных тем, рельефную и четкую отграниченность разделов, намечающиеся диалектические тенденции в разработках (порождаемые обновлением заданных аффектных «характеристик» тематизма) в гайдновских циклах. Однако наиболее существенной является функциональная обусловленность каждой из частей сонаты – диапазон индивидуальных драматургических решений применительно к начальному *allegro*, медленной части и финалу у Гайдна заметно сужается, подчиняясь логике целого.

О важнейших принципах сонатного мышления Гайдна, способствующих возникновению различного рода жанровых и стилевых взаимодействий, наглядно свидетельствуют первые части «легких» циклов. Интересным примером, своеобразно иллюстрирующим переходные тенденции 1770-х годов – от барочного принципа «одноаффектности» к раннеклассицистскому «разнообразию и смене аффектов» [9, 28] – является первая часть сонаты № 16. Она выделяется среди остальных единством тематического материала, производным характером соответствующих контрастов, что указывает на барочные истоки сонатной формы. Тем не менее, производный контраст важнейших тем экспозиции трансформируется вследствие интенсивного образного развития побочной темы (от сферы галантной учтивости через активно-поступательное движение триолей и пунктирных фигур к импровизационным патетическим арпеджио, совпадающим с появлением минора), достигая по сути драматургических масштабов и приводя к разрушению аффектного и стилевого единства. Драматическое нагнетание, осуществляемое в экспозиции, продолжается в разработке, где акцентируются элементы «патетического» стиля (гармония уменьшенного септаккорда и «фантазийно»-импровизационные арпеджио). Подобного рода контрасты, связанные с драматизацией исходного тематизма, обнаруживаются и в первых частях сонат № 12, 13, 20, 25, 35.

Иное драматургическое решение представлено в экспозиции сонатного *allegro* цикла № 33. Тематическая многоэлементность присуща уже теме главной партии, где своеобразно сочетаются жанровость (марш) и галантное начало. Побочная тема, начало которой излагается в тональности минорной доминанты, привносит в экспозицию харак-

терные черты «патетического» стиля (ладовый контраст внутри темы, декламационные интонации, гармония уменьшенного септаккорда, «рокошущее» тремоло сопровождения). В разработке не только протекает развитие основных тем, но и достигается новое драматургическое качество – благодаря патетически-декламационной теме, возникшей из интонаций побочной партии, но приобретающей самостоятельное значение. Таким образом, патетическое начало, которое доминирует в этой теме, выдвигается на «авансцену» всей разработки. Нарастанию драматизма сопутствует внедрение специфических виртуозно-импровизационных элементов (репетиционной техники, арпеджируемых уменьшенных септаккордов на грани разработки и репризы).

Ярким примером «штюрмерского» направления в клавирном творчестве Гайдна 70-х годов может служить соната № 14. Главная партия сонатного *allegro*, в которой преобладает жанровое начало, основывается на диалогическом взаимодействии двух элементов – активно-маршевого и галантно-грациозного. Побочная партия преимущественно тяготеет к торжественной «мажорной» патетике, оттеняемой экспрессивным импровизационным завершением (использование репетиций и арпеджио, «уменьшенная» гармония, переключение динамики и т. п.).

Указанные контрасты в сочетании с тематической рельефностью, многоаффектностью, фактурными сопоставлениями разделов, а также узнаваемыми элементами типично «фантазийного» изложения свидетельствуют о воздействии на рассматриваемую часть цикла жанровых принципов фантазии. Кроме того, в разработке, начало которой отмечено ладовым сдвигом (появлением минорной тональности) и образной трансформацией темы главной партии, происходит сближение экспозиционного тематизма в образной сфере патетики. Столь яркое противопоставление жанровости экспозиционного и репризного разделов патетическому стилю разработки способствует возникновению стилевого диалога на уровне сонатного *allegro* в целом.

Применительно к упомянутым первым частям «легких» сонат мы вправе говорить о своеобразных градациях стилевых взаимодействий – от взаимодополняющего сопряжения стилевых сфер в 16-й сонате до подчеркнутого их контраста в 14-й.

Отметим бесспорную значимость импровизационного начала, как бы «прорывающегося» на

авансцену в ряде указанных частей: заслуживают внимания «фантазийные» разделы с использованием арпеджированной и пассажной техники (в разработках сонатных *allegri* циклов № 21 и 25), «фантазийные» аккордовые фигурации, внезапные остановки и замедления (в темах побочных партий сонат № 13, 20, 40).

Отдельного упоминания в связи с ярко выраженной драматической концепцией заслуживает специфика жанровых и стилевых взаимодействий в минорных циклах № 2, 6, 39. Если для первых частей рассмотренных выше мажорных сонат характерна драматизация как итог весьма активных преобразований тематизма в границах противоположной аффектной сферы, то сонатным *allegri* минорных циклов присуще целенаправленное проведение драматической идеи средствами патетического стиля. Воплощаемый в названных частях традиционный контраст патетически-активного и лирически-скорбного начал (в сонате № 2 – между темами главной и побочной партий, а в № 6 и 39 – уже внутри главной темы) способствует развертыванию риторического «диалога», подразумевающего коллизии классицистской драмы. Динамичное взаимодействие контрастных образов, порождающее «столь значимую „фатальную“ концепцию» [8, 17], обуславливает и заметную роль концертного начала. О влиянии концертности свидетельствуют яркие динамические контрасты, регистровые «переключки», октавные («туттийные») унисоны, многогранное использование пассажно-арпеджированной фактуры, а также наличие каденционных построений или фермат, предписывающих аналогичные «вставки».

Направленность «фатальной» концепции первых частей гайдновских минорных циклов предопределяет незначительный удельный вес «фантазийности» в указанных сонатных *allegri*, жанрово-стилевое единство последних, «компенсируемое» затем активностью жанровых и стилевых взаимодействий в других частях.

Особая роль в жанровой и стилевой «диалогизации» принадлежит средним частям. Они обычно тяготеют к реализации одной из двух авторских «моделей», каждая из которых оказывает значительное влияние на характер жанровых и стилевых взаимодействий. В средних частях типа *Adagio* (представленных в сонатах № 2, 14, 16, 17, 20, 21, 25, 31, 35, 36) господствующими оказываются стилевые взаимодействия: благодаря ярким драматур-

гическим контрастам, а также особой роли виртуозного и импровизационного начал, здесь наблюдается проникновение специфических элементов концертности в сферу «камерного» музицирования. Средние же части циклов № 6, 12, 13, 30, 32, 33, 39, 40, многообразно воплощающие стихию танцевальности, связаны с «игровой» ипостасью «камерного» стиля, в которой ведущую роль приобретают диалогические сопряжения с различными жанрами инструментальной музыки. Стилиевые взаимодействия в указанных частях, по преимуществу, отступают на второй план, подчиняясь логике причудливой «игры», услаждающей вкус «ценителей и знатоков».

Рассмотрим наиболее примечательные особенности указанных групп. Так, в средней части сонаты № 14 воплощаются характерные особенности концертного *Adagio*: внешне «спонтанное» чередование тематически и фактурно контрастных разделов, главенство концертно-виртуозных элементов свидетельствуют о диалогическом взаимодействии с жанрами как фантазии, так и концерта. Сходные черты обнаруживаются в *Adagio* сонат № 2, 17, 35.

Larghetto 31-й сонаты, выдержанное в «патетическом» стиле, резко противопоставлено «игровым» крайним частям. Многосоставный аффект, воплощающийся в тематическом, фактурном, тональном и ладовом контрасте разделов простой трехчастной формы, импровизационность развития, а также композиционная разомкнутость *Larghetto*, звучание которого как бы «замирает» на доминанте, сменяясь жизнерадостным финалом, явственно переключается с жанровыми признаками фантазии. При этом единообразие ритмической пульсации и особая роль инструментальной кантилены свидетельствуют о некотором воздействии черт концертности. Подобное сочетание концертно-виртуозного и «фантазийно»-импровизационного начал в медленных частях указывает на тенденцию к расширению внутрижанровых рамок и на близость рассматриваемого цикла сонатам концертного плана.

Авторская трактовка жанрового «диалога» в средних частях, преломляющих иную – танцевальную – сферу, мотивируется, прежде всего, образно-смысловой многогранностью менуэта – танца, которому были доступны самые неожиданные «метаморфозы». «Среди трехдольных танцев у менуэта не было в XVIII веке соперников, поскольку он

мог вобрать в себя и торжественность сарабанды, и величавую грацию чаконь, и изящную подвижность пасье или куранты, а затем и упоительное кружение лендлера» [5, 102]. Отмеченная универсальность менуэта подразумевала большие возможности для жанровых и стилевых взаимодействий, созвучных творческим устремлениям Гайдна. Подтверждением этому служат «менуэтные» части³.

Средние части циклов № 12 и 13 соотносятся с придворным аристократическим менуэтом – торжественным, величественным, хотя и не исключаящим признаков «галантной» стилистики (изысканная мелодическая линия с обилием украшений, секундовых интонаций-«вздохов» и характерных «приседаний» в каденциях). Трио названных менуэтов, «омрачаемые» появлением минора, близки той разновидности *драматического менуэта*, которая носит оттенок меланхолической чувствительности.

Оригинальное взаимодействие различных топов менуэтности наблюдается в средней части цикла № 39. Необычная тональность (H-dur), практически полное отсутствие украшений (за исключением повторяющейся трели в конце фраз), высокий регистр и особая экспрессия «воспаряющих» мелодических ходов (от септимы до квартдецимы) в крайних разделах преломляют семантику *идеализированного менуэта*, включающую в себя «и возвышенное представление об ангельской, неземной, хрупкой красоте, и призрачное ирреальное видение, и трезу о чистой любви, и ощущения души на пороге иного мира» [5, 106]. Минорное сурово-решительное трио – показательный пример *драматического менуэта* – перекликается с крайними частями цикла, подчиняясь «фатальной концепции» сонаты (указанная концепция подчеркивается и не свойственным классицистской «картине мира» минорным финалом).

В средней части 30-й сонаты воплощаются характерные черты старинного танца – куранты, что предопределяет особенности метрической пульсации, структурного членения, полифонизированной музыкальной ткани. Благодаря многогранному претворению танцевальности в названном сонатном цикле возникает исторический «диалог» на уровне танцевальной сферы («современное» в крайних частях и «старина» в центральной); здесь же присутствует и «сословный» контраст («галант-

³ Здесь и далее мы опираемся на типологию менуэтов, предложенную Л. Кириллиной [5, 103–108].

но-аристократическая» танцевальность Moderato и Allegretto – «простонародное» Presto). Кроме этого, трио-фактура, доминирующая на протяжении средней части, характерная контрапунктическая «вязь» голосов ассоциируются с церковной трио-сонатой, вследствие чего формируется иной аспект стиливого «диалога» в цикле. Сходный принцип взаимодействия «галантного» стиля крайних частей с церковным («трио-соната» центральной части) обнаруживается и в 40-й сонате.

Стилистическое воздействие церковной музыки на светские камерные жанры в творчестве Гайдна не было односторонним. Художественное мышление композитора не исключало и обратного влияния, в чем он сам признавался А. Дису: «... мне казалось, что бессмертный Господь непременно помилует свое смертное создание, простит праху, что тот есть прах. Эти мысли пробудили во мне столь великую радость, что я не мог подавить ее словами молитвы. Это чувство вырвалось на свободу, и я поставил в Miserere (мессы № 4. – Е. Т.) обозначение Allegro» [3, 84]. Радость же допускала не только «милое и мирное веселье» [5, 99], но и различные градации комического, включая *остроумие* (согласно классификации Д. Вебера, на которую ссылается Л. Кириллина). Воплощение остроумия в музыке предполагало, среди прочего, «использование „ученой“ манеры (имитаций, канонов, фугато) в комическом контексте» [5, 113]. Указанная «игра» со стилем церковной музыки обнаруживается в менуэте-каноне из 32-й и менуэте «al Rovescio» из 33-й сонат. Применение полифонической техники в подобных ситуациях не только способствует вуалированию танцевального «первоисточника» – речь идет о целенаправленном воздействии театральности.

Менуэт «в противодвижении» из цикла № 33 воспринимается как оригинальная трансформация «ученого» церковного стиля в условиях жанрово-бытовой сферы камерной музыки: трио-фактура, полифоническая техника и «зеркальная» композиция благоприятствуют воссозданию утонченного «образа менуэта» с воображаемыми фигурами танцующих, которые бесконечно умножаются в зеркальных отражениях бального зала. Упомянутое решение соотносится с «игровой» логикой целого, что находит подтверждение в заключительной части – «крошечном простейшем и прозрачном финале, как бы „игрушечном“ добавлении, вместо ожидаемого итога цикла» [5, 20].

В менуэте из 32-й сонаты комический эффект, обусловленный «противоречием» между заявленным жанром и размахисто-энергичной темой (с «неожиданными» трелями на слабой доле, акцентами и пунктирными фигурами), усиливается благодаря технике канона. «Запаздывающие» проведения темы в различных голосах не только «дезорганизируют» метрическую пульсацию менуэта, но и позволяют предположить наличие театрализованного подтекста – например, героев-соперников оперы-buffa, пытающихся завоевать благосклонное внимание «прекрасной дамы». Игровой логикой обусловлена и двойственная функция менуэта-канона, который одновременно является финалом цикла.

О главенстве игровых принципов свидетельствует и необычное расположение средней части и финала 6-й сонаты: рондо-Scherzando II части предшествует «меланхолическому» менуэту, продолжающему лирическую линию первой части цикла.

Комическая трактовка Гайдном указанного танцевального жанра, адекватная принципам игровой логики, несомненно, должна рассматриваться как отражение многообразных «диалогов» менуэта и скерцо в инструментальной музыке классицизма. Различные преломления менуэтности и скерцозности в упомянутых «легких» сонатах характеризуют специфику не только средних частей, но и финалов, что свидетельствует об их функциональной близости. Отсюда проистекают возможные перестановки соответствующих частей в сонате № 36 или синтез последних во II части сонаты № 32.

Игровая логика, доминирующая в финалах, связана преимущественно с двумя жанрово-композиционными типами. Первый из них – темпераментная, моторно-танцевальная пьеса (Presto, Prestissimo, Allegro, Molto vivace), допускающая разнообразное структурное оформление (сонатность в циклах № 16, 17, 21, 15, 39, простая или сложная трехчастность – в № 31, 33, 35, вариационность – в № 2, 12, 13, 30). Ко второму типу относятся финалы с указанием «Tempo di Menuetto» (№ 14, 20, 36, 40), в которых предзаданные жанровые признаки не только вуалируются, но и «вступают в противоречие» с тематизмом, ритмической организацией, фактурным изложением и т. д. Так, в первой мажорной теме двойных вариаций финала 40-й сонаты заявленная «менуэтность» как бы отходит на второй план, чему благоприятствуют ритмическое «дробление», обилие синкопированных фигур

и т. п.; вторая же минорная тема драматизируется, насыщаясь декламационными патетическими элементами.

В финале 36-й сонаты (вариации) жанровые признаки менуэта вуалируются посредством диалогического взаимодействия двух линий развития: орнаментальной (ритмическое дробление, ведущая роль пассажной и арпеджированной техники) – в нечетных вариациях; характеристической (жанровые модификации темы) – в четных. При этом характеристическая линия гибко воплощает различные типы «дуэтности» (II вариация – преломление отдельных элементов дуэтной фактуры, IV – лирический дуэт «согласия», VI – утонченный «пластический диалог» воображаемых персонажей, который репрезентируется с помощью регистровых и фактурных сопоставлений).

Финал 14-й сонаты, весьма свободно претворяющий черты «менуэтности», характеризуется имитационной насыщенностью мелодических линий, изобрегаемыми ритмическими сдвигами в трио и появлением концертно-виртуозных элементов в динамической репризе сложной трехчастной формы.

Финалы циклов № 25 и 35 являются примерами своеобразной трактовки «менуэтности» в условиях «жизнерадостного» Allegro. Яркие динамические и регистровые контрасты, неожиданные акценты (в том числе на слабых долях), имитационная техника, призванная воплотить юмористический эффект «разноголосицы» (в разработке финала 25-й сонаты), запечатлевают состояние «простодушного веселья, часто связанного с танцевальными ритмами и нередко сочетающегося с комическими эффектами» [5, 99].

Наряду с главенством жанрово-бытового (танцевального) тематизма, важнейшие формообразующие принципы, утверждаемые в финалах – репризная трехчастность, вариационность, а также барочная «ипостась» сонатности (циклы № 16, 17, 21, 25), свидетельствуют о концентрации дивергентного начала.

Жанрово-стилевые взаимодействия прослеживаются не только внутри частей, но и на уровне формы циклов. К примеру, в сонатах № 12, 13 сохраняются опосредованные связи с сюитностью, на что указывают тональное единство названных циклов и господство жанрово-танцевальной сферы во всех частях.

«Диалог» с жанром фантазии обнаруживается в сонатах № 2, 6, 20, 30, 31, 35, 36, в которых части

следуют *attacca*. Отмеченное контрастное сопряжение в условиях сонатного цикла уподобляется импровизационно-свободному чередованию контрастных разделов, характерному для фантазии. При этом многогранность образных сопоставлений в перечисленных сонатах усиливается благодаря жанровым и стилевым контрастам на протяжении каждого цикла. Так, во 2-й сонате «патетический» стиль первой части сменяется концертно-фантазийным *Adagio* и жанровым финалом; в 30-й «смешанный стиль» начального *Moderato* в духе Ф. Э. Баха – полифонизированной трио-фактурой *Allegretto* и финалом дивертисментного типа; в сонате № 31 *Allegro* «классического» типа соседствует с патетическим *Larghetto*, объединяющим в себе черты фантазийности и концертности, и завершающим финалом-скерцо (*Presto*).

Наиболее заметное сближение сонатного цикла с фантазией осуществляется в сонате № 36. Все три части данного опуса следуют без перерыва, причем первая и вторая композиционно разомкнуты, о чем свидетельствует завершение на доминантовой гармонии. Более того, небольшое *Adagio* превращается в интермеццо между крайними частями. Сохраняя тематическую и фактурную самостоятельность, *Adagio*, в то же время, тонально

и гармонически неустойчиво (инициальный оборот – отклонение в *fis-moll*, заключительный – доминанта к последующему *A-dur* – тональности финала; преобладает секвенционность и активное модуляционное развитие), что позволяет говорить о сближении данной части сонаты с разделом фантазии.

Итак, в гайдновских «легких» сонатах 1770-х годов обнаруживается весьма значительный «диапазон» жанровых и стилевых сопряжений: сонатность и фантазийность, театрально-патетический и камерно-дивертисментный, церковно-полифонический и «галантный» стили взаимодействуют друг с другом как в масштабах цикла, так и внутри отдельных частей. Примечателен и «диалог» композитора с традицией барокко (подтверждением чему является формообразующая логика, жанровые «аллюзии», некоторые принципы фактурного изложения и т. д.) – в данном случае позволительно усматривать своеобразное преломление универсальных закономерностей барочного «*mixto genere*». При этом указанное «смешение» осуществляется в эстетических границах новой эпохи, тяготеющей к «достижению универсального всеобъемлющего классического стиля стилей» [4, 21].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник. Ч. 1-2. М., 1988.
2. Захваткин А. Клавирная школа К. Ф. Э. Баха в исторической перспективе. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2007.
3. История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом. М., 2000.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: самосознание эпохи и музыкальная практика. Ч. 1. М., 1996.
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Поэтика и стилистика. Ч. 3. М., 2007.
6. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. М., 1973.
7. Стуколкина С. Соната для клавира и фортепиано в творчестве композиторов Австрии второй половины XVIII – начала XIX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2002.
8. Тропп В. Клавирные сонаты Гайдна: К проблеме формирования жанра и эволюции стиля: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001.
9. Шушкова О. Раннеклассическая музыка: эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Новосибирск, 2002.
10. Юровский А. Филипп Эммануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики // Бах Ф. Э. Избранные сочинения для фортепиано. М.–Л., 1947.
11. Юшкевич Е. К. Ф. Э. Бах и его книга // Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга 1. СПб., 2005.
12. Янкус А. Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004.