

Семкович В. Формы и формулы в хоровой музыке Л. Дычко (на примере двух кантат а саррелла «Времена года» и «Карпатской кантаты»). В статье рассматриваются фактурные особенности хоровой инструментовки зоны уплотнения на примере творчества Л. Дычко.

Ключевые слова: хоровая инструментовка, формулы, формы, зона уплотнения, Леся Дычко.

Semkovych V. The forms and formulas in choral music of L. Dychko (by example of two acapella cantatas «The seasons» and «Carpathian cantata»). In the article the textural features of choral instrumentation of the consolidation zones by example of cantata's oeuvre of L. Dychko is elucidated.

Key words: choral instrumentation, forms, formulas, consolidation zones, Lesya Dychko.



УДК 782.1/781.68

В. Мищук

СЕМАНТИКА ОБРАЗА ДОН КИХОТА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Ж. МАССНЕ

В статье опера Жюль Массне «Дон Кихот» рассматривается с точки зрения воплощения в ней вечного образа Дон Кихота, созданного М. де Сервантесом в бессмертном романе «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Особое внимание уделено раскрытию особенностей композиционного строения и драматургических линий, связанных со свободным оперированием сюжета, в том числе с обращением к литературной «вариации» на тему «Дон Кихота» — пьесе Ж. де Лоррена «Рыцарь печального образа». Кроме того, выявляется специфика музыкально-интонационной «лексики» главного героя оперы, позволяющая определить возможный путь вербальной формы художественного воплощения образа Дон Кихота.

Ключевые слова: Дон Кихот, (вечный) образ, роман Сервантеса, драматургические линии.

Величайший роман эпохи Возрождения «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» волнует умы читателей всего мира вот уже более четырех веков, а образ его главного героя Дон Кихота давно вышел за пределы не только литературы, но и искусства в целом, возведен в ранг психологической категории, трактуется как тип мышления и модель поведения.

Обращение к роману Сервантеса, какая бы художественная задача при этом ни ставилась, всегда обусловлено стремлением художника постичь многообразие смыслов этого произведения. Роман рождал и рождает размышления, рефлексии, споры, «демонстрируя» качество диалогичности межавторских и межвековых позиций, о чем свидетельствуют тысячи написанных страниц, появление все новых и новых книг и статей.

Исследовательское поле образа Дон Кихота весьма обширно. При всем различии толкований почти все писавшие о рыцаре Ламанчском сходятся на утверждении, что он является общечеловеческим образом, выражающим вечные свойства человеческого духа, и справедливо причисляют его к «вечным спутникам» человечества.

Сюжет сервантесовского романа и созданный им образ главного героя издавна перекочевали в область музыкальную, привлекая внимание композиторов различных исторических периодов и национальных школ. Тем не менее, если в литературоведении были попытки обобщить опыт интерпретации темы Дон Кихота (работы С. Пискуновой [9; 10], В. Багно [1] и др.), то в отечественном музыковедении специальных работ, посвященных данному направлению, нет.

Литературный герой Сервантеса вошел в область музыкальную через оперный жанр, но впоследствии не менее успешно реализовал себя и в сфере программного симфонизма. Это позволяет раскрывать особенности невербальной и вербальной форм художественного воплощения сервантесовского персонажа.

К роману Сервантеса обращались в своих оперных сочинениях многие композиторы, среди которых — А. Кальдар (1727 г., 5-актная трагикомедия «Дон Кихот при дворе герцогини»), Дж. А. Ристори (1727 г., 3-актная опера «Один дурак сотворит уйму, или Дон Кихот»), Г. Ф. Телеман (1761 г., опера-серенада «Дон Кихот на свадьбе у Камачо»), Дж. Паизелло (1769 г., комическая опера в 3 актах «Дон Кихот Ламанчский»), В. Кинцль (1898 г., «Дон Кихот») и другие. Однако мы, в качестве аналитического материала, обратились к наиболее известному оперному произведению о Дон Кихоте — опере Ж. Массне.

«Дон Кихот» Массне впервые увидел свет в 1910 году на сцене театра Монте-Карло и имел ошеломляющий успех на мировой театральной сцене, который не утихает и сегодня. Правда, многие считают, что популярность данному сочинению обеспечил знаменитый русский бас Ф. Шаляпин, который стал первым исполнителем главной роли и режиссером. Ему же композитор посвятил эту оперу.

Героическая комедия в 5 актах, как определяет свою оперу Массне, написана по пьесе французского поэта Жака де Лоррена «Рыцарь печального образа» (или «Рыцарь с длинной фигурой»), которая шла на французских сценах несколькими годами ранее¹. Данная пьеса, по информации различных источников, представляет собой свободную обработку сюжета знаменитого романа Сервантеса.

Либретто оперы написал Анри Кэн, творческое содружество с которым длилось у Массне долгие годы. Правда, не многим импонировал сюжет, созданный в опере Массне. Так, Гр. Прокофьев в «Русской музыкальной газете» писал о первом представлении оперы в Большом театре с участием Шаляпина следующее: «Сюжет Дон Кихота даже в тех сокращенных, «детских» изданиях, которые всем знакомы, дает много выигрышных для композитора моментов... Но «Дон Кихот» Массне произошел всякие ожидания. Из комических заключений Дон Кихота остались лишь некоторые штрихи старо-итальянской буффонады, сторона же серьезная, — благородство и фантастика личности Дон Кихота, — превратились в паточные сцены — одна другой нелепее и скучнее... Анри Кэн имеет шансы затмить известность предшественников и стать нарицательным именем грубой сценической макулатуры... до какой степени художественной безвкусицы может дойти либретто в погоне за ловким и трогательным сюжетом» [11, с. 1060–1061].

Сюжетные параллели оперы и романа очевидны: главные герои произведений — Дон Кихот, Санчо и Дульсинея (их тембровые амплуа подобраны следующим образом: Дон Кихот — бас, Санчо — баритон, Дульсинея — меццо-сопрано.). Правда, Дульсинея, в отличие от сочинения Сервантеса, где этот образ является вымышленным, в опере выступает как реальное действующее лицо.

В композицию оперы включены входящие в роман сцена битвы с ветряными мельницами (II акт, на главе VIII первого тома) и измененный вариант главы LX второй книги — сцена с разбойниками (III акт).

В I акте даны экспозиция главных образов (события разворачиваются на площади перед домом Дульсиinei) и завязка (Дульсинея обещает свою благосклонность Дон Кихоту, если тот вернет ей ожерелье, украденное разбойниками). Во II и III актах сюжет развивается — в поисках ожерелья для своей возлюбленной Дон Кихот со своим ору-

¹ С оригиналом текста пьесы Ж. де Лоррена нам ознакомиться не удалось.

женощем вовлекаются в ряд комических происшествий. IV акт, как и I, связан преимущественно с образом Дульсинеи; здесь же происходит и кульминация — Рыцарь возвращает своей возлюбленной украшение и просит ее руки и сердца, но в ответ получает отказ, поскольку для Дульсинеи их договор был всего лишь шуткой. V акт (самый короткий, но самый драматичный) представляет собой вторую кульминацию в развитии образа главного героя и одновременно трагическую развязку действия: отвергнутый возлюбленной Дон Кихот умирает у Санчо на руках.

В отличие от романа Сервантеса, в начале оперы мы встречаемся с персонажами, которые не фигурировали в романе — это поклонники прекрасной Дульсинеи — Хуан, Родригес, Педро и Гарсиа. Выбор тембров для этих героев своеобразен и обусловлен, по-видимому, комедийной трактовкой образов — двое из них теноры, двое — сопрано. В третьем акте большая роль отводится речевым диалогам, так как партии разбойников и их атамана — разговорные.

«Дон Кихот» Массне — Grand opera, на что указывает 5-актное строение с обилием массовых сцен (в I, III и IV актах). Вместе с тем, авторское жанровое обозначение оперы — «героическая комедия» апеллирует к жанру французской комической оперы, что подтверждает соответствующая семантическая сатирико-буфонная трактовка образа Санчо, комедийные ансамбли с участием квартета поклонников Дульсинеи, разговорные партии разбойников. И все же главенствующей жанровой моделью, на наш взгляд, является лирическая опера, ведь в центре внимания «Дон Кихота» оказывается любовная сюжетная линия (конфликт), характеры главных героев романтизированы, а трагический финал оперы вполне отвечает духу данного жанра.

В каждом действии оперы Дон Кихот открывается с разных сторон, проявляя свои лучшие качества: щедрость (появляясь на площади с Санчо, Дон Кихот просит своего оруженосца раздать деньги нищим и калекам), талантливость (играет на мандолине, неплохо владеет саблей), страстность и преданность в любви, отвага и бесстрашие (в битве с мельницами-великанами и в схватке с разбойниками) и, самое важное, проявляет себя как истинный христианин (его «святость», золотое сердце, сильная вера в добро и любовь покоряют даже толпу разбойников и трогают сердце легкомысленной Дульсинеи).

Вокальная партия Дон Кихота очень яркая, ее отличают интонации героического, мужественного характера, опора на кварто-

квинтовые интонации (даже его признание в любви Дульсинеи сопровождается отражающий его героическую сущность лейтинтервал кварты). Чувственная же сторона образа Дон Кихота раскрывается посредством лирической, песенно-романсового характера темы любви.

Впервые мы узнаем об увлечении Дон Кихота Дульсинеей из диалогической сцены второстепенных персонажей Родриго и Хуана. Когда в начале разговора ухажеры обсуждают красоту девушки, у скрипок нежно звучит ее тема из ариозо в темпе *Andante*, а когда речь заходит о Дон Кихоте, резко меняется темп на *Allegro maestoso* и в оркестре на пианиссимо проводится мотив, начальный элемент которого станет основой мотива поединка, базирующегося на кратком, «угловатом» восходящем затактовом квинтовом ходе с дальнейшим пунктирным нисходящим движением (в этой теме можно усмотреть черты сходства с основной темой ариозо Дульсинеи).

Перед появлением Дон Кихота звучит активно-действенный мотив поединка (в дальнейшем появится в соответствующей сцене), в основе которого лежит движение по звукам трезвучия (VI ступени в тональности G-dur).

Одним из наиболее ярких номеров не только этого акта, но и всей оперы является знаменитая серенада Дон Кихота «Когда стемнеют уж небеса и звезды ярко заблестят», исполняемая под балконом Дульсинеи под звуки мандолины (ее звучание имитируется тремоло и пиццикато скрипок, звуками челесты и арф) — это тема любви Дон Кихота (в тональности As-dur). Она неоднократно повторяется в опере то в оркестре, то в партии Дон Кихота и встречается в I действии, в интермедии к III акту, в самом III действии, и в трансформированном виде в акте IV.)

Любовное ариозо рыцаря Ламанчского прерывает появление Хуана: «Кто это здесь так печально поет?» на теме любви главного героя, которая теперь переходит в оркестр. Музыка постепенно драматизируется и напряженный речитативный диалог Хуана и Дон Кихота перерастает в их сражение на шпагах на теме поединка. Здесь же в оркестре встречается и тема Дульсинеи — музыкального «подтверждения» причины ссоры героев.

Так и не доведя поединок до логического завершения, Дон Кихот вновь берет в руки мандолину и продолжает петь свою серенаду; к нему подключается Дульсинея, «допевающая» его реплики. Они оба «говорят» о любви. Используя в этом небольшом по протяженности,

составляющем несколько фраз, фрагменте одну и ту же музыкальную лексику в партиях героев, Массне демонстрирует, что Дульсинея так же, как и Дон Кихот, тоскует по личному счастью.

Следующую схватку на шпагах Хуана и Дон Кихота разъединяет уже сама Дульсинея, выход которой знаменует ее кокетливое ариозо «Я люблю, когда рыцари горделивы» (с него начинается большая диалогическая сцена Дон Кихота и Дульсины). Здесь вновь включается внешний, демонстративный модус героини. Музыкальный материал Дон Кихота сохраняет свою романтическую «нотку» посредством проведения в оркестровой партии интонационных элементов темы любви, которые звучат на его словах «...Я все для вас отдам, готов я покорить весь мир». С другой стороны, в образе рыцаря подчеркивается героика, связанная с темой поединка (например, на словах «О, если б раньше знал! Поеду завтра же, поеду я!»).

Второй акт посвящен преимущественно раскрытию образа Санчо Пансы: на протяжении действия он пытается убедить господина, что Дульсинея смеется над ним, но тот его не слушает. Дон Кихот здесь представлен в начале действия: он сочиняет любовную поэму в честь своей дамы сердца (предельно простая, повторяющаяся мелодика на стаккато, «выступающая» с диалогом гобоя, напоминает детскую песенку, тем более, что отрывки песни главный герой напевает на слоги «ля, ля, ля»).

Однако второй акт является кульминацией комической линии, связанной с помешательством главного героя. На горизонте показываются очертания ветряных мельниц — это начало заключительной сцены второго акта: Дон Кихот, принимая их за великанов, набрасывается на крылья мельниц и повисает, застряв в одном из них; Санчо зовет на помощь. Это эпизод с ремаркой «энергично» характеризует вокальная тема Дон Кихота, героического характера, с частым паузированием, построенная на широких интервальных ходах (от кварты до септимы) на словах «Великан! Великан! Большой великан!». Энергичный ритм имитирует конскую скачку.

Третий акт представляется наиболее насыщенным с точки зрения смены настроений и пересечения драматургических линий. Сюжет рисует следующие действия: Дон Кихот считает, что нашел следы, ведущие в логово разбойников, Санчо умоляет его вернуться, но Дон Кихот непреклонен; с наступлением ночи Санчо засыпает, а Дон Кихот стоит на страже, когда внезапно появляются разбойники. Массне здесь дает не только развитие главной любовной линии опе-

ры (ведь Дон Кихот во имя любви совершает свое путешествие), но и намечает такие виды конфликта, как нравственно-этический (в этом акте он зарождается и получает свою развязку), связанный со столкновением образа жизни разбойников и самого рыцаря. Согласимся с мнением Ю. Кремлева, что в этом действии Массне «мастерски соединяет шутливое, страшное и трогательное... Тихие приближающиеся шаги разбойников во мраке — пиццикато струнных, скерцо бандитов, осиливших Дон-Кихота, молитва его под звуки органа...» [5, с. 206–207].

После сцены сумерек выделяется эпизод *Molto lento* на теме любви Дон Кихота, только теперь в тональности *D-dur* и более нежно, на фоне арпеджио арф, тема проходит у скрипки на *ppp* (на словах «Когда появляются звезды»). За диалогом бандитов и их начальника следует их песня «Ах, он тонок, худ, как смертный грех!», с обрывистыми слогами, часто паузированным, сменяемым секундовым назойливым распеванием последнего слога фразы.

В ответ им звучит тема хорального склада в партии Дон Кихота («Мой Бог, мою ты душу прими») в органном (аккордовом) сопровождении (тональность *es-moll*). Этой музыкальной характеристикой Массне подтверждает христианские корни образа рыцаря, тем более, что в следующем, IV акте Санчо открыто сравнивает его с Христом.

В дальнейшем реплики Дон Кихота возвращаются в более свойственное ему героическое русло: «Я рыцарь. В этом мой ответ» (органное сопровождение снимается и вновь вступает сопровождающая его партию струнная группа, музыкальная линия построена на пунктирных нисходящих кварттах). Кульминацией и одновременно развязкой отмеченных нами видов конфликта в данном действии становится эпизод *Largo religioso* «Возложи на нас руки, прощенье объяви» на *ppp*: партия бандитов, скандирующих на звуке *g*, сопровождается в оркестре темой хора Дон Кихота.

Первая часть IV акта посвящена раскрытию образа Дульсинеи, которая, сбрасывая маску кокетства, раскрывает свои душевные переживания, ведь она никогда не знала настоящей любви (см. ариозо-серенату *c-moll* «Когда любовь уже прошла»).

Возвращается Дон Кихот с ожерельем. Он, как и обещал, просит руки Дульсинеи. Но герой пугает девушку своей настойчивостью и непонятной ей «неземной» любовью. Она признается, что создана совсем для другой жизни и вовсе не является тем идеалом, которым представляется Дон Кихоту. Гости смеются над рыцарем.

Музыкальный материал в этой сцене достаточно разнообразен и героика Дон Кихота здесь практически не выражена. В целом в четвертом акте он проявляет лирическую сторону своей натуры. Лишь вначале появления на сцене главного героя в оркестре звучит мотив поединка, как напоминание о тех событиях, в которые попадал рыцарь (и тоже во имя любви).

Центральной в четвертом действии является сцена объяснения Дон Кихота и Дульсинеи (*Lento cantabile espressivo*), начинающаяся с ариозо героини «Да, я понимаю вас»: всю оркестровую ткань пронизывает значительно трансформированная тема любви Дон Кихота (Массне сохраняет лишь ее тональность *As-dur* и начальную нисходящую квартовую интонацию), за которой на этой же измененной теме звучит дуэт главных героев. Интонационная общность их партий (ариозность) говорит о сочувствии, которым проникается к Дон Кихоту Дульсинея.

Последний акт, на наш взгляд, является одним из наиболее психологически сложных во всей опере и представляет трагический исход истории о рыцаре Ламанском. Очень тонко и правдиво передает Массне внутреннее состояние героя. Вслед за вступительными мощными нисходящими унисонами деревянных духовых и валторн звучат тихие унисоны струнных, из темы которых развивается строгого полифоничного плана «отрешенная» музыка. Партия Дон Кихота — речитативно-декламационного характера, то мерная, то взволнованная, строится на небольших фразах, прерываемых паузами (выражая слабость и потерю жизненных сил) и возгласами Санчо. Рыцарь, чувствуя приближение смерти, вспоминает о данном Санчо обещании и произносит: «Возьми тот остров, что был всегда со мной. Тебе его дарю. Смотри, как плещутся синие волны о песок...». Так Дон Кихот дарит своему верному другу остров грез...

За сценой, в сопровождении ансамбля скрипки, альта и арфы, звучит отрывок из песни Дульсинеи «Любви конец настал» из IV акта. Смерть рыцаря с именем возлюбленной на устах является драматической развязкой главной драматургической линии оперы: слыша звук любимого голоса, Дон Кихот умирает. Примечательно, однако, что тональный план данного акта меняется, переходя из сферы минорной в мажорную: *g-moll — Es-dur — e-moll — E-dur — Ges-dur — F-dur* (заканчивается на тоническом трезвучии).

Мажорно окрашенный финал оперы подтверждает, по нашему мнению, мысль о том, что физическая смерть для Дон Кихота стано-

вися переходом в мир иной как обретение бессмертия, очищение, освобождение от страданий. Смерть Дон Кихота можно охарактеризовать словами Гете: «Каждый с радостью утратит себя, чтобы обрести себя в безграничном». Отныне Дон Кихот, наделенный качеством вечности, дарован миру.

Таким образом, завершение оперы о Дон Кихоте драматической кульминацией, уравновешенной этически направленным оркестровым послесловием, создает особый, посттрагический эффект.

Подытоживая, отметим, что Ж. Массне удалось создать яркую, самобытную музыкальную интерпретацию образа Дон Кихота. При том, что композитор допускает свободу в оперировании сюжетными линиями романа, идейно-тематические параллели с произведением Сервантеса очевидны. Так, среди главных действующих лиц, составляющих обязательную пару Дон Кихоту — Санчо Панса (с образом которого связана преимущественно сфера комического), а также Дульсинья, которая, обретая «плоть и кровь», раскрывается как семантически сложный персонаж (Дульсинья, красавица-кокетка, у ног которой — множество мужчин, также мечтает испытать чувство настоящей любви).

Драматургические этапы развития основной любовной линии в оперном сочинении Ж. Массне отмечены особой отчетливостью выражения. Психологизация образов и Дон Кихота, и Санчо, и Дульсиньи поднимает это произведение на более высокий уровень смыслового восприятия.

Содержательная емкость созданной Сервантесом истории о Дон Кихоте породила и продолжает вызывать к жизни множество художественных трактовок текста романа и его главного героя. Вечный образ рыцаря Ламанчского занимает видное место и в музыкальном искусстве, где он становится объектом не только разнообразных жанровых и внутрижанровых прочтений, но и значительно отличающихся друг от друга трактовок сочинения одного жанрово-видового наклонения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Багно В. Дорогами «Дон Кихота» / В. Багно. — М. : Книга, 1988. — 448 с.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] / М. Бахтин. — Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>
3. Бронфин Е. Массне / Е. Бронфин // Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 329–330.

4. Друскин М. Жюль Массне / М. Друскин // История зарубежной музыки / М. Друскин. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 4. — С. 381–391.
5. Кремлев Ю. Жюль Массне / Ю. Кремлев. — М. : Советский композитор, 1969. — 247 с.
6. Мудрецкая Л. Взгляды на личность и творчество Ж. Массне / Л. Мудрецкая // Київське музикознавство. Музикознавство в діалозі. — К., 2008. — Вып. 28. — С. 48–59.
7. Мудрецкая Л. Жанрово-стилевой поиск в оперном творчестве Жюля Массне (на примере опер «Манон» и «Вертер») : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Мудрецкая Лилия Григорьевна. — К., 2004. — 261 с.
8. Нусинов И. Дон Кихот / И. Нусинов // Литературная энциклопедия. — М. : Изд-во Ком. Акад, 1930. — Т. 3. — С. 365–386.
9. Пискунова С. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI–XVII веков / С. Пискунова. — М. : Изд-во МГУ, 1998. — 314 с.
10. Пискунова С. Истоки и смысл смеха Сервантеса / С. Пискунова // Вопросы литературы. — М., 1995. — № 2. — С. 143–169.
11. Прокофьев Г. «Дон-Кихот» Массне (1-е представление, 12 ноября) / Г. Прокофьев // Русская музыкальная газета. — СПб. : Типография Главного управления уделов, 1910. — С. 1060–1063.
12. Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский : в 2 т. / Сааведра М. Сервантес ; [пер. под ред. Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова]. — Рига : Латгосиздат, 1951. — Т. 1. — 560 с.
13. Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский : в 2 т. / Сааведра М. Сервантес ; [пер. Н. М. Любимова и М. Л. Лозинского]. — М. : Гос. изд. худ. лит-ры, 1951. — Т. 2. — 607 с.
14. Massenet J. Don Quichotte: piano-vocal score / J. Massenet. — Paris : Heugel, 1910. — 244 p.

Мишук В. Семантика образу Дон Кихота в оперній творчості Ж. Массне.

У статті опера Жюля Массне «Дон Кіхот» розглядається з точки зору втілення в ній вічного образу Дон Кіхота, створеного М. де Сервантесом в безсмертному романі «Хитромудрий идальго Дон Кіхот Ламанчський». Особлива увага приділена розкриттю особливостей композиційної будови і драматургічних ліній, пов'язаних з вільним оперуванням сюжетом, у тому числі з зверненням до літературної «варіації» на тему «Дон Кіхота» — п'єси Ж. де Лоррена «Лицар сумного образу». Крім того, виявляється специфіка музично-інтонаційної «лексики» головного героя опери, що дозволяє визначити можливий шлях вербальної форми художнього втілення образу Дон Кіхота.

Ключові слова: Дон Кіхот, (вічний) образ, роман Сервантеса, драматургічні лінії.

Mishchuk V. The semantics of the image of Don Quixote at the opera creativity J. Massenet. In the article, Jules Messennes «Don Quichotte» is considered to be an incarnation of Don Quixote eternal image, created by M. de Cervantes's immortal novel «The Ingenious Hidalgo Don Quixote of La Mancha». The special attention paid to the exposure of composite structure and dramatic line features combined with free plot manipulation, including an appeal to the literary «variation» on the theme of «Don Quixote» — a play by J. Le Lorraine «Le chevalier de la longue figure». Besides, the specificity of main hero's musical intonation «vocabulary» is revealed, which allows to determine a possible way of Don Quixote artistic embodiment verbal forms.

Key words: Don Quixote, (eternal) image, the novel of Cervantes, dramatic lines.



УДК 785/788+78.089.61

Цзоу Вей

КЛАССИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СТИЛЯ ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ И ТВОРЧЕСТВО Й. ГАЙДНА

В статье раскрывается понятие стиля в его современном понимании, определяются основные подходы к явлению классического стиля. Характеризуются тенденции становления симфонического метода Й. Гайдна как ведущего представителя классической оркестровой музыки.

Ключевые слова: стиль, канон, классический, симфония, духовые инструменты.

Музыковедческое знание о стиле значительно и многомерно. Формирование представлений о нем непосредственно зависит от эволюции этого явления и в наибольшей степени определяется историческими границами стиля в музыке. Сложность этой области музыковедения объясняется тем, что понятие о стиле обнаруживает три перекрещивающиеся тенденции.

Первая из них определяется метатеоретической и эстетико-философской обоснованностью значительного количества музыковедческих категорий, обязательность которой возрастает в тех случаях, когда музыковеды обращаются к общегуманитарной проблематике (прежде всего к вопросам истории культуры). Данная тенденция прослеживается в статьях и исследованиях Н. Герасимовой-Персидской, М. Друскина, Е. Зинькевич, В. Конен, Т. Ливановой, Е. Марковой, С. Тышко и других [1].