

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

Дипломна робота

на здобуття ступеня «Бакалавр»

***ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ ЙОЗЕФА ГАЙДНА ЗА
ПЕРІОД 1765-1785 рр.***

(на прикладі аналізу симфонії №31 та Паризької симфонії «La Reine» №85)

Виконала:

студентка 4 курсу

напрямок підготовки 6.020204

«Музичне мистецтво»

профілізації «Симфонічне диригування»

денної форми навчання

Скотиняньська Наталія Андріївна

Науковий керівник:

кандидатка мистецтвознавства

доцентка кафедри хорового та

оперно-симфонічного диригування

Флейчук Христина Орестівна

Рецензент:

Народний артист України,

професор **Юзюк Іван Семенович**

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I Йозеф Гайдн – представник Віденського класицизму.....	5
1.1 Характеристика періодів творчості Йозефа Гайдна	5
1.2 Місце симфонії в творчості Гайдна	7
1.2.1 До питання хронології створення симфоній	9
РОЗДІЛ II Еволюція оркестру в період творчості Віденських класиків.....	10
РОЗДІЛ III Симфонії №31 і №85 у контексті еволюції композиторського мислення Йозефа Гайдна.....	15
3.1 Музично-теоретичний аналіз симфонії №31.....	15
3.2 Музично-теоретичний аналіз симфонії «La Reine» №85.....	30
3.3 Порівняльна характеристика виконання симфоній №31 і №85 «La Reine»..	33
ВИСНОВКИ	39
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	41
ДОДАТКИ	43

ВСТУП

Актуальність дослідження. Творчість Йозефа Гайдна, особливо його симфонії, неодноразово ставали предметом глибоких досліджень як музикознавців, так і виконавців. Дана робота є спробою відповісти на запитання, як за рахунок розвитку оркестру та збільшення кількості оркестрантів змінюється поняття «часу» та цілісності симфонічного циклу. За основу дослідження взяті дві різні за часом створення симфонії: 1765р. - №31 та 1785р. - Паризька симфонія «La Reine» №85, що дасть змогу посередництвом герменевтичного аналізу наблизитись до глибшого розкриття портрету композитора та показати, що менш відомі симфонії Гайдна також варті уваги.

Мета дослідження: визначити головні стильові особливості симфоній №31 та №85, які написані в різний період, показати відмінність між ними та визначити підходи до їх виконавської інтерпретації.

Завдання дослідження:

- Простежити, як розвивався жанр симфонії у творчості Гайдна, визначити спільне та відмінне у симфоніях періоду 1765-1785 рр.;
- Обґрунтувати важливість детального аналізу і розуміння всіх рівнів музичної організації на прикладі заглиблення в структуру симфоній, задля осмислення інтерпретації;
- Дослідити, як розвиток інструментарію вплинув на музично-виразовий спектр у симфоніях.

Об'єкт дослідження: еволюція композиторського стилю Йозефа Гайдна.

Предмет дослідження: симфонія №31 (1765р.) та Паризька симфонія «La Reine» №85 (1785р.)

Методологічну базу роботи складає поєднання ряду наукових методів.

- **Історичний** - для аналізу процесу становлення та розвитку композиторського письма у симфонічному жанрі,
- **Аналіз** - для дослідження особливостей музичної мови і виокремлення серед них тих, які формують циклічність структури,
- **Порівняння** - для встановлення спільних та відмінних рис у симфоніях, що впливає на виконавський аспект.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що завдяки здійсненню детального музично-теоретичного і виконавсько-інтерпретаційного аналізу симфоній з великим проміжком часу в їх написанні, виявлено комплекс характеристик та особливостей, що розширюють горизонти сучасного виконавського бачення музики Йозефа Гайдна.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її основні положення можуть бути використані у навчальних курсах «Історія зарубіжної музики», «Методико-виконавський аналіз».

РОЗДІЛ І

ЙОЗЕФ ГАЙДН – ПРЕДСТАВНИК ВІДЕНСЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ

1.1 Характеристика періодів творчості Йозефа Гайдна

Навряд чи можна знайти іншого композитора, який так природньо поєднує в собі яскраві емоції і схвильованість, невибагливість і високу культуру. На емоційність композитора звернув увагу А. Н. Радищев у своєму трактаті «О человеке, о его смертности и бессмертии». Він причислив Гайдна до числа художників, які приводять «душу в исступление» [11, с.289], Т. Шевченко: «божественний Гайдн! божественна музика!» [13, с.213].

Йозеф Гайдн прожив довге життя, його творчий шлях розгортався неспішно, а вершини художньої майстерності він досяг наприкінці життя, однак доля його творчого наробку виявилася мінливою.

Франц Йозеф Гайдн народився в 1732 році в Нижній Австрії в невеликому містечку Рорау. Чехів, угорців, хорватів – представників різних національностей можна було зустріти у Рорау, місті, де музика бродячих циганів тісно переплелася з мелодіями австрійського фольклору. Відповідно, Йозеф Гайдн з самого початку наповнювався і тісно зрозостався з народною музикою, її мелодіями і формами [6, с.18-19].

Знайомство з музикою відбувалося і вдома. Батько часто співав, акомпануючи собі на арфі, а вечорами сім'я влаштовувала невеликі концерти, де батьки й помітили талант юного Йозефа.

У 1737 році майбутній композитор покинув дім відправившись на навчання в місто Хайнбург, де працював свояк Гайднів - Йоган Матіас Франк, обіймаючи посаду ректора школи і регента хору. Заняття в Хайнбурзі не пройшли даремно: там учень засвоював навички гри на духових, струнних інструментах, співу, гри на литаврах. саме там він формувався як особистість та

вбирав в себе нові враження живописних ландшафтів та різнобарвного музичного життя міста.

Наступним переломним моментом у житті Йозефа Гайдна стало знайомство з соборним капельмейстром дитячого хору і віденським придворним композитором – Георгом Рьойтером. У віці 8 років він вступив у капелу Рьойтера і переїхав до Відня. Незважаючи на байдуже відношення наставника (який за весь час дав учневі тільки два уроки композиції), Гайдн встиг багато чому навчитися за час перебування в капелі св. Стефана. «Разом з шкільними науками я вивчав там мистецтво співу, клавір і скрипку у дуже хороших майстрів; я співав тоді дискантом як в соборі, так і при дворі з великим успіхом до 18-річного віку» [6, с. 26]. Робота Рьойтера придворним композитором і соборним капельмейстром дозволила Гайдну познайомитися з творами інструментальних жанрів, операми італійських, німецьких, австрійських композиторів. Разом з капелою Гайдн відвідав замки Лаксенбург, Шьонбрун, ознайомився з художніми образами картин, скульптур, архітектурою замків, що сприяло вихованню художнього смаку Йозефа Гайдна.

Багато часу юний композитор приділяв вивченню різних теоретичних праць, зокрема книги І. Маттезона «Досконалий капельмейстр» (1739 р.) і трактату «Gradus ad Parnassum» І. Фукса (1725р.) [6, с.31] Вже в молодому віці Гайдн формувався як композитор синтезист, у сенсі поєднання високого і доступного, стрункого за формою і змістовного за суттю.

Самостійно займався контрапунктом, вивчав клавірні сонати Пилипа Еммануеля Баха. Музика Е. Баха захоплювала мінливістю ритміки, сміливими гармонічними співзвуччями, імпровізаційністю, багатством емоційних відтінків, новаторством клавірної фактури та виразним гомофонним стилем. Останній же вказував на трактування інструментальних творів як розмов, бесід, показуючи різні темпераменти, індивідуальності (наприклад тріо-соната для двох скрипок і віолончелі «Розмова між сангвініком і меланхоліком» 1749 р.). Це й дало поштовх для розвитку «розмовності» в інструментальній музиці Йозефа Гайдна [6, с.34].

Не менш важливе значення на формування Гайдна як композитора, його творче становлення, мало знайомство з народно- побутовою музикою Відня, – з двома різними сферами, кожна з яких протистояла іншій. З одного боку – придворні музичні фестивалі і бали, італійські оперні вистави, це мистецтво зосереджувалося при дворі, заміських замках, театрі. З іншого ж, – різні форми «малого» побутового музикування, демонстрація маріонеток, серенади під відкритим небом, які найчастіше присвячувалися весіллям, дням народження та іншим святам.

В 1751 році Й. Курцем був поставлений зінгшпіль, музику до якого написав Йозеф Гайдн. Цей дебют приніс молодому композитору славу серед демократичних горожан і зневажливе відношення від ревнителів сталих музичних традицій опери seria. Докори в «легковажності» були перенесені на іншу творчість Гайдна, зокрема симфонічну.

З часом, знання Гайдна у сфері композиції збагатилися завдяки італійському оперному композитору Ніколо Антоніо Порпори. Капельмейстр передивлявся композиторські спроби юного музиканта і робив йому зауваження. Щоб віддячити, Йозеф Гайдн працював у Н. А. Порпори акомпаніатором на його уроках вокалу.

Враження, настрої, що захопили Гайдна від багатой фарбами природи, справили також величезний вплив на становлення його творчості.

1.2 Місце симфонії в творчості Гайдна

Фокусуючи свою увагу на симфонічній творчості Йозефа Гайдна, не можна обійти стороною його квартети. Перший струнний квартет датується 1755 роком. Знайомство Гайдна з різноманітними формами музикування допомогло йому відобразити в своїх квартетах ці самі форми - від касадій і серенад, до сонати, концерту, оперної симфонії і сюїти [6, с.44-45]. Сміливе

використання гомофонної фактури, народні інтонації, відхід від контрапункту, характерного бароко, - риси притаманні квартетам Гайдна.

Якщо ж говорити про симфонічну музику Йозефа Гайдна, то як і в струнний квартетах, він виступає сміливим новатором. не одразу в його симфоніях закріплюється чотиричастинність, лише з 31 симфонії, в інших же він коливається між трьома і чотирма частинами. Це пояснюється тим, що попередницями симфонії є оперні і камерні симфонії віденської та німецької шкіл, які є саме 3 і 4 частинні, а також сюди можна віднести чотири частини симфонії мангеймської школи.

Говорячи про особливості симфоній Йозефа Гайдна важливо відзначити гегемонію сонатної форми, скромність масштабів – риси, які притаманні і квартетам. Він вільно оперує такими елементами як динамічні наростання і спади, зміни ритмів, а саме використання синкоп перед кінцем розробки (характерні мангеймській школі). Гайдн звертається і до внутрішньотемової контрастності, яка також була характерна мангеймцям, однак вона не є характерною рисою симфонізму Гайдна. Тут виявляється зв'язок композитора з віденською музичною культурою (обережне протиставлення ГП і ПП).

Свій вплив на творчість Йозефа Гайдна мала і французька музика. Це видно з його 2 симфонії (Andante), а саме в тріолях і мелодиці.

Повертаючись до впливу мангеймської школи, не можна не відзначити так звані «мангеймські зітхання», які можна зустріти як в ранніх симфоніях Гайдна (Andante 3, 10 і 15 симфоній, Іч. 17 симфонії), так і в більш зрілих (фінал 31 симфонії, Andante 33 симфонії, Adagio 43 симфонії і т. д.).

Відзначити необхідно і канонічні імітації. «Блискучою контрапунктичною вигадкою Гайдна виявився набагато пізніше триголосний ракохідний канон, надісланий композитором Оксфордському університету» [5, с.87].

Свої зміни Йозеф Гайдн вносить і до класичної поліфонії. Його інструментальні фуґи такі ж «скандально веселі» як і деякі його месси. Він

спрощує, забирає урочистість, пафос, натомість наповнює їх безпосередністю, експансивністю музичної мови.

1.2.1 До питання хронології створення симфоній

В каталозі голландського музикознавця Антоні ван Гобокена, який досі користується популярністю, нумерація симфоній Йозефа Гайдна складається на основі переліку 104 симфоній, які були включені в список старого повного видання «Симфоній» (твори Гайдна, опубліковані в 1908 році Євсевієм Мандичевським, архіваріусом Віденського «Товариства друзів музики»). Гобокен повинен був доповнити перелік творів *Sinfonia concertante* (1:105) та трьома симфоніями (1:106-108), які з'явилися пізніше. Дати написання багатьох ранніх робіт невідомі через те, що в той час були відсутні, зникали або не відстежувались твори з підписами. Мандичевський організував симфонії «ante quem», тобто відповідно до дат, зазначених у доступних йому джерелах або перерахованих у різних каталогах. У значній кількості випадків, пізніше вчені змогли випробувати систему нумерації симфоній Гайдна, яку використовували Мандичевський та Гобокен, і їх висновки були враховані в хронологічному списку симфоній (див. Додатки).

II РОЗДІЛ

ЕВОЛЮЦІЯ ОРКЕСТРУ В ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ

Коли вокальний поліфонічний стиль досяг свого кульмінаційного розвитку, музиканти особливу увагу почали звертати на музичні твори написані для поєднання духових інструментів, струнних та клавішних. Такими творами в XVI ст. були опера, ораторія і балет. Саме тоді почалася історія оркестру. Його зародження співпадає зі створенням інструментальної світської музики, з появою інструментальної музики для струнних інструментів та драматичної музики.

Історію розвитку оркестру умовно можна поділити на два періоди:

1. Закінчується в другій половині XVIII ст. після смерті Й.-С. Баха і Г.-Ф. Генделя,
2. Виникає в сучасній оркестровці Й. Гайдна і В.-А. Моцарта.

З історією оркестровки тісно пов'язані такі поняття, як техніка композиції, вдосконалення конструкції музичних інструментів, прогрес в мистецтві. На ці всі процеси мали вплив різні фактори, такі як: умови, в яких жили і творили композитори, їх соціальне положення, національна і політична історія європейських країн, суспільні смаки, покровительство музичному мистецтву з боку меценатів, королів, дворянства.

До XIX ст. розповсюдження оркестрової музики залежало саме від поширення рукописів партитур та партій, а також від композиторів, які завжди і скрізь возили з собою власні рукописи. При відвідуванні будь-якого музичного центру, вирішальне значення для твору мала оркестровка, яка писалась для того складу оркестру, яким виконувалась. Саме так велику кількість творів написав Йозеф Гайдн для оркестру князя Естерхазі, а саме 6 Паризьких і 12 Лондонських симфоній. Отже, «тип оркестру, з яким композитор протягом довгого часу на одному місці працював, визначав інструментальний склад твору» (А. Карс) [5, ст.13]. Часто композитори збільшували, або ж, навпаки, зменшували партитури, коли змінювався склад оркестру виконавців. Відомі

випадки, коли композитори пристосували оркестровку до смаків окремих виконавців, спрощували, або зовсім не писали партії для тих інструментів, якщо виконавці не були достатньо сильними. Всі ці умови впливали на непостійність складу інструментів.

Еволюційний процес поступовий, і неможливо чітко визначити рамки і відділити оркестровку як таку від покращення, удосконалення музичних інструментів, розвитку музичного мистецтва, росту інструментальної техніки ...

Перший період починається з появи скрипки і зародження струнного оркестру, який остаточно сформувався до кінця XVII ст. і досі залишається незмінним.

Разом з цим в оркестрі, для повноти гармонії та виконання партії цифрового басу, використовуються клавішні інструменти і лютні. Це було притаманним практично для всіх творів того періоду.

Сюди ж можна віднести і духові інструменти, а саме кларнет, який був винайдений у 1690 році, а увійшов до основного складу оркестру майже через 100 років. Використання дерев'яних духових протягом цього часу немає організованості і рівноваги звучання. Такими вони залишаються до середини XVIII ст., коли з'явився так званий «класичний» оркестр Гайдна і Моцарта.

В 1759 році, починаючи роботу над симфоніями, Йозеф Гайдн мав зразки ранніх симфоністів і беручи їх твори за приклад, теж почав писати для малого складу оркестру. Основу його склали струнні, гобої і валторни, іноді додаючи фаготи і флейти, а ще рідше труби і литаври. Духові інструменти використовувалися для підсилення звуку, гармонії, ритму і динаміки, основний же музичний матеріал виконувався струнною групою інструментів. Протягом тривалого часу в музиці Гайдна існувало декілька реальних партій. Одна з них, це дублювання альтами партії басу октавою вище, інша ж, гра першими і другими скрипками в унісон або в октаву один з одним.

Розглядаючи симфонічну творчість Гайдна можна помітити, що дві перші симфонії були більше схожі на струнні квартети, викладені в оркестровому стилі та підсилені партією духових інструментів.

Однак вже у третій симфонії, яка була написана у 1761 році, необхідні гобої в другій темі першої частини, а в тріо менуета порівну розподілений музичний матеріал між струнною групою, гобоями і валторнами.

Вже в наступні роки творчості, з 1761 по 1764 роки, Йозеф Гайдн допускає всі духові інструменти до соло або гри в унісон з іншими інструментами. Можна побачити цілі епізоди, які виконувались флейтою, гобоєм, невеликі мелодичні фрази у виконанні валторн та окремі частини, які виконували духові інструменти. Наприклад, симфонія № 6 «Ранок» оркестрована для флейти, двох гобоїв, фагота, двох валторн і струнних. Отже, композитор відкинув уявлення, що духові інструменти повинні тільки забезпечувати гармонію, грати попарно згідно встановленої форми, і використовує дану групу інструментів для своїх цілей.

Говорячи про ранні симфонії Гайдна не можна не згадати про розвинуті сольні партії струнних і духових інструментів, які займали цілі частини. Прикладом цього є декілька частин симфоній «Ранок», «День», «Вечір», які мають дві або три таких сольних партії. Симфонія №31 (1765) також містить в собі декілька розвинутих партій валторн, незвичне соло флейти, скрипки і віолончелі.

Симфонії Гайдна 1785-1788 років значно відрізняються від перших спроб композитора у цьому жанрі. Він відмовляється від двоголосних партій струнних інструментів, альт отримує незалежну партію, що додає повноти звучання. Окремі *divisi*, використання подвійних нот, змінює і у різноманітне гармонічну структуру твору. Іншого звучання набуває басова група струнних інструментів, яка раніше була представлена тільки віолончелями, тепер же підсилювалась контрабасами. Віолончель же отримала можливість грати незалежно від контрабасів, що додало нових барв звучанню.

Змінюються не тільки склад оркестру, а й оркестровка. Це стає помітним при повторному викладі музичного полотна композитором. Більш розвинена фактура, компактне звучання, більш часті контрасти, перерозподіл партій, рівновага в звучанні інструментів... Все це показує, що «гайднівське відчуття оркестрового ефекту не тільки не переривалось, але постійно, хоч і повільно,

розвивалось навіть після того, як він досяг похилого віку» [5, с. 154]. Яскравим прикладом цього є симфонія G-dur №88, яка була написана після шести «Паризьких» симфоній.

Отже, склад симфонічного оркестру був встановлений (хоч «Оксфордська» та деякі з «Лондонських» симфоній Гайдна не мали у своєму складі кларнетів, однак всюди були гобої):

- Восьмиголосна група дерев'яних духових (хоч іноді була тільки одна партія флейти);
- Дві валторни, дві труби;
- Литаври (використання великого барабану, тарілок і трикутника було виключенням і використовувалось тільки в «Воєнній» симфонії Гайдна);
- Струнна група.

В зрілих оркестровках Гайдна є ще декілька рис, характерних для його пізньої творчості: унісон струнної групи, двох, трьох або чотирьох партій, виконання віолончелями басової партії чи поєднання їх з контрабасами (що згадувалося раніше), різноманіття гармонічної фігурації, ефекти *pizzicato* і сурдин, контрасти *forte* і *piano*.

Що стосується дерев'яних духових інструментів, то вони отримали незалежність в плані гармонічного і мелодичного положення, кожен з них виконує свої обов'язки: флейти в верхньому регістрі, гобой і кларнет посередині, а фагот в теноровому або басовому регістрах. З обережністю ставились ще до кларнетів і використовували їх для підсилення tutti дерев'яних духових.

В Гайдна, валторна залишалась діатонічним інструментом. Ціль валторн – забезпечити зв'язність звучання, тембровий контраст, вони могли сольовати в тих мелодичних пасажах, які склались з відповідних нот, часто мали витримані звуки в октавах і квінтах, а за допомогою самостійних ритмічних фігур урізноманітнювали музичне полотно.

У використанні труб, Йозеф Гайдн був ще більш стриманим через обмеженість натуральних інструментів. Їх використовували для надання блиску і масивності *tutti*, зазвичай поєднуючи з литаврами, більше для ритму, аніж для мелодії.

Литаври Гайдн використовував як в *tutti*, разом з трубами, так і на динаміці *piano* легкими тремоло в ролі солістів.

При такому різноманітті використаних інструментів існує велика кількість тембрових поєднань:

- Тільки струнні;
- Тільки дерев'яні духові;
- Дерев'яні духові і струнні;
- Валторни і дерев'яні духові;
- Валторни і струнні;
- Валторни, дерев'яні і струнні;
- Дерев'яні, мідні і литаври;
- *Tutti*.

РОЗДІЛ III

СИМФОНІЇ №31 І №85 У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ ЙОЗЕФА ГАЙДНА

3.1 Музично-теоретичний аналіз симфонії №31


Форма: *Allegro* симфонії №31 Гайдна має неоднозначну форму: у цій частині присутні ознаки як ранньокласичної, так і барокової сонатної форми, а також - *concerto grosso*. Ознаками барокової сонати є характерно побудована репризність: у цій частині зарепрیزовано експозицію, яка є масивнішою й займає більше половини *Allegro*, далі зарепрیزовано одразу розробку і репризу так, ніби це трактується як одна частина, подібно до барокової сонати, у якій розробка фактично є вже частиною репризи, або вона відсутня. Ще однією ознакою барокової сонати є епізод на межі розробки та репризи, який також трактується ознакою *concerto grosso*, нагадуючи *trio* з форми *da capo*. Ще однією ознакою *concerto grosso* є наявність солюючих інструментів (у випадку ГП – це валторна, у випадку ПП – це флейта), які уподібнюють музичний матеріал на початку ГП та на початку ПП у форму концерту, де флейта чи валторна є солістами. Чергування типу концерту та симфонії говорить про постійну модифікацією та еволюцію симфонічної форми у ранніх симфонічних роботах Гайдна, для цього періоду якого є характерні поєднання барокових форм із ранньокласичними.




Експозиція *Allegro* є розгорнутою, розпочинаючись зі вступу, далі змінюючись Головною Партією, а далі, використовуючи Сполучну Партію, переходить у Побічну Партію, після якої звучить Заклучна Партія. Гайдн щільно заповнив музичну форму, проте дав їй можливість дихати, не стискаючи у часових рамках. Розробка, на нашу думку, ніби імітує дзеркально експозицію, розпочинаючись в загальному із Заклучної партії, перейшовши до Побічної і далі через Головну знову у Заклучну, яка сформована із матеріалу Вступу. Розробка чітко ділиться на три етапи, де у різних поєднаннях проводиться




кожна партія експозиції. Після неочікуваного епізоду розпочинається реприза, яка є скороченим варіантом експозиції, проте без Сполучної Партії. Реприза також гармонійно ділиться на три частини, де спочатку виконується ГП, потім без СП звучить ПП, а далі ЗП, після якої – *Coda* на матеріалі Вступу. Цікаво, що музичний матеріал Вступу та Заключної Партії створює ніби арки протягом всієї 1 частини симфонії. Спочатку Вступ, потім вкінці експозиції ЗП, опісля вкінці розробки знову ЗП, а далі вкінці частини – ЗП і Вступ. Окрім цього, у симфонії є певна дзеркальність музичної форми, де центром є початок розробки.



Розглянемо детальніше кожен із частин Allegro:

Експозиція:

<p>Вступ – A1</p>		<p>Вступ розпочинається із фанфарного звучання подвоєного складу валторн. У Таблиці він позначений ТМ (тематичний матеріал) 1: A1.</p>
-----------------------	--	--

<p>Головна Партія – A2</p>	 <p>The first system of the musical score consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one flat. It features a solo part for the first violin, marked 'Solo' and 'p', with a melodic line. The second system continues the solo part and includes accompaniment for the second violin and the cello/bass.</p>	<p>Розпочинаючись зі solo валторни, вона складається із 3 фраз, де одна фраза є продовженням попередньої, проте третя фраза є розширеною. У таблиці ця частина ГП позначена ТМ1: А2, бо з точки зору тематизму має багато спільних рис із вступом, проте є відмінна від нього.</p>
<p>Головна Партія – В1</p>	 <p>The second system of the musical score consists of two systems of staves. It features a treble clef and a key signature of one flat. The music is marked 'f' and consists of a complex, rhythmic passage with many sixteenth notes, involving multiple instruments.</p>	<p>Ця фраза є початок другої частини ГП, яка нагадує просту двочастинну форму (В1-В2-В1-В2). Саме цей фрагмент є В1.</p>
<p>Головна Партія – В2</p>	 <p>The third system of the musical score consists of two systems of staves. It features a treble clef and a key signature of one flat. The music is marked 'f' and consists of a complex, rhythmic passage with many sixteenth notes, involving multiple instruments.</p>	<p>Ця фраза є фрагментом описаної вище частини, і позначена у Таблиці як В2.</p>

<p>Головна Партія/ Сполучна Партія - С</p>		<p>Цікавим є наступний фрагмент, бо може вважатися і як завершення ГП, і як початок СП. Якщо вважати його завершенням ГП, тоді форма експозиції набуде парної форми, яка приблизно ділиться на 2 (якщо не враховувати Вступ та ЗП, як обрамлювальні складові), де 1 частина – це ГП, а інша – це СП та ПП. Якщо вважати цей фрагмент у 6 тактів початком СП, тоді форма експозиції набуде тричастинності, де 1 частина – це ГП, 2 – СП, а 3 – це ПП.</p> <p>На нашу думку, трактування цієї частини як СП є логічним, бо тричастинність є основою цієї частини симфонії: метр 3/4, хід мелодій часто виходить за межі квадратності, тому логічним буде слідувати за цим принципом і трактувати форму експозиції також як тричастинну.</p>
<p>Сполучна Партія - D</p>		<p>Сполучна партія насичена елементами із Головної Партії, проте її метою є перехід від D dur до A dur, тому у цій частині гармонія змінюється, відхиляючись до домінанти.</p> <p>Отже, якщо дотримуватися тричастинності у цій експозиції, тоді сполучна партія нагадуватиме просту двочастинну форму.</p>
<p>Побічна Партія – E1</p>		<p>Гайдн дуже добре відділяє головні музичні моменти інструментом solo. Цього разу це флейта із висхідним гамоподібним рухом.</p> <p>Проте Побічна партія також нагадує просту двочастинну форму, де ця частина Побічної Партії – це E1.</p>

Побічна Партія – Е2		Цей період має два речення, друге із яких є розширеним для кращого закріплення завершення частини, написана у тональності домінанти.
Заключна Партія		У цій партії пристуній новий музичний матеріал, який пізніше буде розвиватися, проте він поєднаний із матеріалом музичного матеріалу А2 з ГП, тому це створ передює арку у експозиції.

Розробка:

Епізод		У розробці варто відзначити епізод, який виконується вкінці як перехід до репризи. Гайдн ніби створює певний камерний момент струнного квартету, забираючи контрабаси і залишаючи лише віолончелі.
--------	---	--

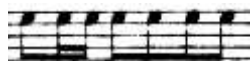
Реприза:

<p>Початок репризи зразу із ГП</p>		<p>Початок репризи – це повернення до експозиційного варіанту ГП (А2) із поверненням контрабасів. Далі у стисненому форматі виконуються наступні дві частини ГП. Опісля одразу ПП в основній тональності, а також ЗП із solo валторн, як на початку ніби підсумовуючи та підкреслюючи урочистість.</p>
<p>Coda</p>		<p>Кода підбиває підсумки вже цілої частини, урочисто та гармонійно завершуючи це Allegro з матеріалом Вступу (А1).</p>

Ритміка:

Ритміка Allegro симфонії №31 чітко побудована навколо ритмічної фігури у прикладі №1:

Приклад №1



Ця ритмічна фігура, яка провокує чіткий асоціативний ряд маршу, сурм або мілітарності, є основою для кожного тематичного матеріалу і в кожній частині сонатної форми.

Ритміка експозиції:

	<p>Головна партія в експозиції насичена міжтактовими та внутрішньотактовими синкопами</p>
	<p>2 частина ГП складається із фанфарного музичного мотиву, який дублює ритмічний малюнок вступу. Такі фанфарні мотиви ніби обрамлюють 4-тактові наростання, у який також прослідковуються такі ж ритмічні елементи.</p>
	<p>Ще один приклад ритмічного малюнку у ГП, який наслідує фанфарний приклад №1.</p>
	<p>Таке ж наслідування прослідковуємо у завершенні Сполучної Партії перед початком Побічної.</p>
	<p>А також у Побічній Партії присутнє наслідування вище згаданого ритмічного малюнку.</p>
	<p>Ще один приклад наслідування у Побічній Партії.</p>

Окрім Прикладу №1 Гайдн наситив ритмічну фактуру репетиціями, подібно як у Прикладі №2. Ці репетиції присутні практично постійно у струнних, як основа і, одночасно, постійний пульсуючий рух для розвитку музичного матеріалу, який унеможлиблює нелогічні паузи, переходи чи зміни швидкості. Навпаки, такий ритмічний малюнок згладжує переходи між розвитковими частинами та скріплює музичну тканину в єдине ціле.

Приклад №2



Adagio

Форма: У другій частині симфонії №31 *Adagio* Йозеф Гайдн продовжує експериментувати із сонатною формою. Як і в першій частині симфонії, музична форма *Adagio* переконливо нагадує форму барокової сонати із повноцінною наповненою експозицією та менш розгорнутою розробкою й репризою. Незважаючи на всі ознаки сонатної форми, які присутні на тональному рівні – Головна Партія (далі ГП) звучить у головній тональності Соль мажор, Побічна Партія (далі ПП) ж тяжіє до її домінантової тональності Ре мажор, а далі після розроблювальних відхилень у пропонованій репризі ПП і ГП звучать в основній тональності; присутні у способі виставлення реприз, де перша реприза є після так званої ГП, а потім з'являється вкінці, підкреслюючи барокову форму – з точки зору тематизму, ця частина є не зібраною в одну сонатну систему.

Головна і Сполучна Партії фактично формуються в одну три-п'яти-частинну форму із чергуванням *solo* і *tutti*, розробляючи музичний матеріал у варіаційний спосіб. Сполучна Партія (далі СП) побудована в основному на матеріалі ГП, і тому її можна вважати або як окрему одиницю форми, бо з тональної точки зору вона є тональним мостом між соль-мажорною ГП та ре-мажорною ПП, або як частину ГП через сильний їх зв'язок на тематичному рівні. Одночасно, зв'язок існує й у Побічній і Заключній партіях на тональному рівні, через що у певному сенсі їх можна трактувати як одну частину у більш складній формі, проте відмінний тематизм із ознаками коди у Заключній Партії (далі ЗП) дає аргументи на користь трактування цієї частини саме як ЗП. У разі аналізу лише експозиції, її трактування сфокусувалося б на складній двочастинній формі, де перша (ГП+СП) - це три-п'яти-частинна форма, а друга (ПП+ЗП) – це проста двочастинна форма.

Важливим аспектом музичної форми є спосіб її оркестрування Гайдном. Частина *Adagio* могла б отримати назву «*Adagio for violin principale*», маючи всі ознаки частини із барокового *concerto grosso* із великою кількістю уваги до

солуючої скрипки. Такий спосіб оркестрового трактування змушує сумніватися у формі, проте лише у ремарці про бароковий концерт.

Відсутність стійкої моделі музичної форми часто присутня у ранніх симфонічних творах Гайдна, проте, незважаючи на вище представлені роздуми, другу частину його симфонії №31 потрібно трактувати як сонатну із ознаками барокових форм.

Детальніше:

 <p>Adagio.</p>	<p>Головна Партія, яку розпочинає соло скрипки, на базі якого пізніше з'являться багато тематичних матеріалів.</p>
	<p>Із другого проведення валторн розпочинається Сполучна Тема, бо валторни виконують більш оригінальну тему від представленої у ГП й починають процес відхилення у ПП.</p>

9

pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
Solo *p*
Виділення та нотатки
pizz.
p

Соло віолончелі в теноровому ключі розпочинає Побічну Партію. Помітно, що низхідний хід мелодії у ПП нагадує перший низхідний хід мелодії у ГП.

pp
pp
pp
pp
pp
pp

Важливим елементом ПП є ось цей епізод, який подібно як у першій частині вкінці розробки створює контрастний момент, сильно контрастуючи із ПП, проте побудований на одному тематичному матеріалі, який у свою чергу ґрунтується на елементі теми ГП.

pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

Заклучна Парія розпочинається із соло віолончелі, залишаючись у тональності домінанти, і також наслідуючи елементи тематизму ГП.

Musical score for the first section. It features a Solo violin part with a melodic line and several string parts marked with *pizz.* (pizzicato) and *p* (piano). The score is written in a common time signature.

Після розробки, яка, із точки зору форми, вибудувалася практично у такому ж порядку, як й експозиція, початок репризи символізує Solo скрипки.

Репризна ГП компактна й зразу переходить у ПП. Це ще одна ознака присутності ЗП окремо, бо вона не з'являється в репризі.

Musical score for the second section. It shows a transition to a new key signature (one flat) and includes dynamic markings such as *p* and *Solo arco*. The score features a prominent melodic line in the upper voice and supporting parts below.

ПП проводиться у головній тональності

Musical score for the third section. It is characterized by very soft dynamics, indicated by *ppp* (pianissimo) markings throughout the score. The melodic lines are delicate and intricate.

Звертаємо увагу на цей епізод, який у репризі також у головній тональності. Його неоднозначність є очевидною, і тому він може бути або частиною ПП, або ЗП, а ЗП у свою чергу – Кодою, яка є Кодою і в частині експозиції.



Опісля частина завершується або ЗП, або Кодою.

Ритімка:

Незважаючи на гіпер-варіаційний тематизм, схрещення форм барокового концерту, сонати й зародків класичної сонати, стержнем гайднівських симфоній завжди був метр і ритм. Як і в першій частині, у якій вся система форми трималася на монолітному ритмічному малюнку, так і в цій частині *Adagio* вона тримається на стійкому ритмічному малюнку (Приклад. №1), а також на незмінній пульсації метру 6/8, натяки на який були ще у 3/4 першої частини.

Приклад №1:



Такий ритмічний малюнок можна зустріти:

	На початку ГП
	У відповіді валторн у ГП й далі.
	У СП, у партії валторн.
	У ПП, у проведенні віолончелі.

	У частині ПП або ЗП
	У ЗП або Коді, якщо поглянути на поєднання ритмічного малюнку фонових струнних та акцентів соло віолончелі.

Menuet

Третя частина симфонії №31 Гайдна є класичним менуетом за формою, а саме – складна двочастинна репризна форма *da capo* або складна тричастинна форма *da capo*.

Менует складається із трьох частин: А – В – А1, де А – це менует, В – це тріо, А1 – це менует *da capo* (повторення А). Кожна із частин ділиться також на дві простих тричастинних форми або репризних двочастинних. Менует розпочинається темою 1, яка переходить у тему 2 вже з відхиленням у тональність домінанти. Ці дві теми формують першу частину простої тричастинної форми, яка є стандартною для класичного менуету. Припускаємо, що 2 тема одночасно є розвитковою частиною, яка є підготовленням до середньої розвиткової частини. Вона переходить у репризну частину першої частини менуету, де тема 1 і тема 2 звучать у головній тональності.

Наступною другою частиною форми *da capo* є тріо, яке складається з двох простих частин та завершальної кодети. З точки зору форми й тонального плану, у менуеті відсутні відхилення чи особливості, він створений за канонами тогочасних норм. Також увагу привертає відсутність будь-яких соло в

інструментів, і наявність плавних переходів між секціями оркестру. Якщо Гайдн хотів виділити третю частину симфонії з-поміж інших більш м'яким, камерним та спокійним звучанням, де відсутні яскраві соло, фанфарні звучання мідних та швидкий темп із масивним нагромадженням струнних, тоді йому вдалося цього досягти.

Також цікавим є той факт, що дві перші частини симфонії мають достатньо подібну будову, із точки зору форми, де у них експозиція, а потім об'єднані середня частина та реприза завжди подвоєні репризою.

Finale – Presto

Четверта частина симфонії №31 Гайдна на перший погляд видається варіаціями, проте, після детального аналізу, її можна трактувати як складну тричастинну форму, де перша частина написана у формі варіацій на дві теми, друга частина – епізод, а третя – проста тричастинна форма.

Перша частина у цій складній тричастинній формі є варіаціями на дві теми, проте тут Гайдн знову звертається до форми барокових варіацій на основі *basso continuo*. Основне проведення теми варіацій можна трактувати як одну тему, бо тематизм варіаційної частини обертається навколо стійкої гармонічної послідовності, а не мелодичної, проте аргументами на відділення двох тем в основному проведенні є завершена форма періоду кожної із них, а також їх повторення. Незважаючи на їх гармонічних зв'язок, який влітає їх в одну систему, де перша тема відхиляється у тональність домінанти, а друга повертається назад у тоніку, на мелодичному рівні Гайдн створює самостійні музичні матеріали, які у кожній варіації розробляються паралельно та повноцінно.

З точки зору побудови, варіації не мають відхилень і створені ідеально рівно, де кожна варіація як й основне проведення тем вміщується у 16 тактів із репризами відповідно. Цікавим є співпадіння у кількості тактів кожної із тем та кількості всіх частин варіацій, які зводяться до числа «8»: разом із основною темою та сімома варіаціями. Ще одним цікавим фактом є те, що Гайдн створив

саме сім варіацій, протягом яких кожен інструмент оркестру зміг продемонструвати свої здібності, а отже розвести варіаційність форми ще й тембральною варіаційністю: основну тему провели лише струнні, далі у першій варіації тему перехопив дует гобоїв, після яких у другій варіації домінувала віолончель-соло. У третій – солювала флейта, після неї у четвертій потужно провели тему чотири валторни, для яких це був перший повноцінний вихід, опісля у п'ятій варіації солювала скрипка, шоста варіація була кульмінацією, у якій звучав весь оркестр, а сьома завершально підвела нас до епізоду із соло віолончелі.

Аргументом на користь трактування цієї варіації як барокової на основі *basso continuo*, була партія басу у струнних (див. Приклад №1 і Приклад №2), який у кожній варіації практично однаково повторював свій музичний матеріал, таким чином створивши основу для інших інструментів, які проводили вільно збудовані теми на основі двох тем.

Приклад №1:



Приклад №2:



У кожній варіації основною для теми 1 був музичний матеріал струнних із Прикладу №1, а для теми 2 – із Прикладу №2.

Остання варіація пов'язана репрізно із епізодом, який створює перехід до останньої частини як цього твору, так і цілої симфонії. На нашу думку, Гайдн у

частині Presto заклав сенс коди для всієї симфонії, де вкінці він аркою закрив її матеріалом із вступу першої частини.

3.2 Музично-теоретичний аналіз симфонії № 85 «La Reine»

Симфонія № 85 складається з чотирьох частин. Перший частина – це ідеально втілений приклад практики Гайдна в монотематичній сонатній формі – техніці написання сонатної форми без звичайного контрасту між головною та побічною темами. Друга частина – варіації на тему французької народної мелодії, з фіналом, що наводить ще один приклад монотематичного письма Гайдна [15]. Третя частина – традиційно менует, а фінал написаний у формі рондо-сонати.

Повільний вступ займає 11 тактів, а потім, переходячи зі розміру з 4/2 на 3/4, починається досить м'яко *Vivace*. Перша тема експозиції, яка проводиться у струнних, охоплює ще 11 тактів. Друга тема починається досить потужно, використовує повний оркестр, і триває 8 тактів. Початок експозиції повторюється з додаванням дерев'яних духових. Це безпосередньо веде до тривалого переходу на основі другої теми, яка модулює. Після тривалого накопичення подвійної домінанти протягом тактів 56-61 (бас *do*) приходиться наступна тема експозиції у фа мінорі (мінорна домінанта). За характером вона більш смілива, досить коротка – всього 8 тактів – і звучить у флейти та перших скрипок. Це, в свою чергу, призводить до повторення другої теми експозиції, але вже у мінорі. Далі знову з'являється перша тема експозиції (тт. 78-95) з хроматичним секвентним розширенням у виконанні соло гобоя. Таким чином цього разу тема звучить 18 тактів замість 11.

Розробка першої частини починається з побічної теми в Мі-бемоль мажорі (тональність субдомінанти), потім слідує фа мінор та паралельний до нього Ре-бемоль мажор, і гармонічний рух знову повертає тему до Мі-бемоль мажору. В кінці репризи з'являються перша та друга головні теми в інших тональностях як підготовка до репризи. Перша тема звучить в Ля-бемоль мажорі, а потім через Сі-бемоль та фа мінор відбувається перехід в до мінор, у якому починається друга тема, що розширена низкою секвенцій. Відбувається тимчасове закріплення в тональності соль мінор, потім цей же матеріал звучить в тональності субдомінанти – до мінорі, який переходить у домінантовий

предикт тривалістю в 21 такт. Наприкінці предикту двічі проводиться низхідна тема (соло фагота), яка нагадує супровід першої головної теми. Далі перші скрипки ще 4 такти повторюють домінанту соль мінору і трьома хроматичними кроками спускаються в тоніку Сі-бемоль мажору – починається реприза.

2 частина *Romance Allegretto*

В основі другої частини симфонії – старовинна французька народна мелодія [16]. Після її проведення Гайдн спітає навколо неї чотири варіації. Тема має просту тричастинну форму і вперше проводиться струнними. Другий розділ розпочинають лише скрипки, а в репризі знову долучаються всі струнні.

У першій варіації відбувається ритмічне збагачення теми – з'являються шістнадцяті та пунктири. Спочатку до струнних долучається флейта, яка дублює тему струнних, а потім і решта духових. Друга варіація звучить в однойменному мінорі. Третя варіація супроводжується контрапунктом флейти. Перший розділ – фігурації, а другий – повторення ноти сі-бемоль. У четвертій варіації тему супроводжують хроматичні фігурації перших скрипок і фагота. У першому розділі фагот – єдиний духовий інструмент, але у другому фактура розширюється, що є природним для фіналу частини, і долучається весь оркестр. Головний тематичний мотив повторюється двічі (від третього ступеня – в його традиційному вигляді і на терцію вище) у виконанні перших скрипок, а потім гобоя.

3 частина *Menuetto Allegretto*

Менует складається з двох розділів, кожен з яких повторюється. Перший, тривалістю 8 тактів, призначений для повного оркестру. Другий відкривається лише струнними, після чого приєднується весь оркестр. Він триває 25 тактів з додаванням 5-тактової коди.

Розділ тріо з характером пасторального лендлера [16] контрастує з менуетом – піднесеним танцем бальної зали. Як і менует, тріо складається з двох повторюваних розділів неоднакової довжини з сольними уривками для фаготу та гобоя.

Типова для Гайдна практика утворення мелодії полягає у поданні короткої серії мотивів, які він потім піддає постійному розвитку протягом усієї

композиції. Цей процес може відбуватися на багатьох рівнях у композиції (і може мати наскрізний характер, триваючи упродовж декількох частин). При побудові основної теми менуету Гайдн використовує три мотиви, які утворюватимуть мелодичний матеріал частини. Перший мотив – рух по звуках тонічного тризвука, другий – короткий пунктир із зупинкою на четвертній тривалості, а третій поступовий рух.

Тріо має три розділи. Перший складається з двох чотиритактових фраз фагота у пасторальному дусі, які є похідними першого мотиву менуету. Другий розділ побудований на секвентному русі до додомінанти на основі першого мотиву. Домінантовий епізод розширений і мотивно та ритмічно подібний до коди менуету. Після цього розділу настає точна реприза тріо, а далі повторюється менует – *da capo*.

4 частина *Finale Presto*

Фінал симфонії написаний у формі рондо-сонати та є найкоротшою та найлаконічнішою частиною симфонії. Експозиція представлена у простій тричастинній формі АВА. Розділ А має на два повторювані розділи, за першу тему відповідає соло-фагот – рефрен рондо. Розділ В зосереджений на домініанті Сі-бемоль мажору – Фа мажорі і виконує функцію побічної теми та першого епізоду рондо. Він відкривається більш енергійним проведенням теми у фаготів із залученням повного оркестру. Витримана нота флейти, яка відіграє роль педалі, фіксує музику в одній точці протягом десяти тактів, у той час як скрипки натякають на тему рондо. Далі весь оркестр готує повторення рефрену. Все це веде безпосередньо до розробки, де зростає функція нижніх струнних (альти, віолончелі, контрабаси). Під-час розробки відбувається низка відхилень в соль мінор, фа мінор та до мінор. Домінантовому предикту до основної тональності передують накопичення домініанти соль мінору, який через хроматичний секвентний рух трансформується у зменшений ввідний тризвук Фа-мажору. Використання соль-мінорного домініантового предикту перед репризою є спільним гармонічним рішенням для першої і четвертої частин симфонії.

3.3 Порівняльна характеристика виконання симфоній №31 і №85 «La Reine»

Виконавська історія симфоній Гайдна веде свою лінію з часу їхнього написання до наших днів, оскільки протягом цього часу його музика міцно укорінилася в класичному репертуарі симфонічного оркестру. Висока художня цінність і, як наслідок, популярність цієї музики зумовлює, з одного боку, формування виконавських канонів, традицій та еталонів, на які варто рівнятися, а з іншого, змушує диригентів проводити пошуки шляхів власної інтерпретації добре відомого музичного матеріалу.

Адам Фішер (Ádám Fischer, нар. у 1949 р.) – це сучасний угорський диригент, який співпрацює з Віденською державною оперою з 1973 року, а у 1987 створив Австро-угорський Гайдн-оркестр і заснував фестиваль Гайдна в Айзенштадті [17]. Вагомий внесок у популяризацію музики композитора-класика затверджує глибокий та фундаментальний зв'язок диригента з творчістю Гайдна та є однією з передумов виконавської переконливості Адама Фішера. Протягом 14 років (до 2001 р.) Гайдн-оркестр на чолі з Адамом Фішером виконали та записали всі симфонії Гайдна. Диригент є одним із трьох виконавців у світі, які здійснили повний запис симфоній композитора [17], що безумовно засвідчує цілісний погляд Фішера на симфонічну творчість Гайдна, а також всебічне розуміння стильових особливостей та виразових можливостей індивідуальної композиторської мови. З огляду на це симфонії № 31 та № 85 виконані під орудою Фішера можуть бути розглянуті в рамках наукового дослідження.

До порівняння виконання симфонії № 31 обрано запис сучасника А. Фішера – британського диригента, клавесиніста і музикознавця Крістофера Хогвуда (Christopher Hogwood, 1941-2014). У 1980 році він написав книгу «Візити Гайдна до Англії» (1980) [18], а протягом свого життя здійснив записи 83 симфоній Гайдна (32 CD-диски) [19]. Це вказує на те, що зв'язок Хогвуда з

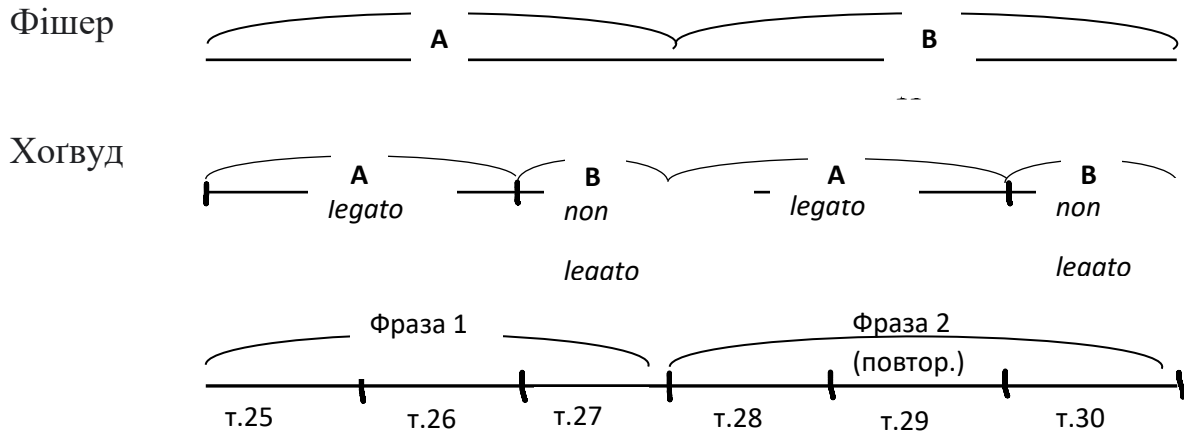
музикою Гайдна не є разовим випадком і засвідчує системне і послідовне створення контакту між виконавцем і композитором.

При прослуховуванні симфонії № 31 у виконанні оркестру під керівництвом Фішера та Хогвуда на поверхні лежить хоч і незначна, на перший погляд, але все ж істотна для сприйняття різниця темпів. Так, темпи частин симфонії у виконанні А. Фішера є швидшими, адже він бере до уваги історично обґрунтований стиль [5, с. 257]. Особливо значимим це стає у повільних частинах. Таким чином гра струнних інструментів набуває більшої легкості з менш помітним використанням *vibrato*, що характерно для оркестрів класичного періоду. До різниці в темпових засобах виразності належить також присутнє у виконанні Хогвуда *ritenuto* в останніх тактах першої частини симфонії, натомість в авторському тексті та у версії Фішера воно відсутнє. Таке заповільнення є характерним для виконання старовинної музики, де виконавець робить його за замовчуванням без композиторського позначення, і Хогвуд, за природним чуттям досвідченого виконавця старовинної музики користується цим правом. Таким чином завершення першої частини симфонії у Фішера є більш пружним, а у Хогвуда – розслабленим.

Рельєфною різницею у виконанні другої частини симфонії є різниця штриха в акцентах струнного супроводу теми у проведенні дуету валторн (тт. 10-12). Так завдяки тому, що оркестр Фішера грає *pizzicato*, ці акценти знаходяться на задньому плані, а у варіанті Хогвуда вони виконуються смичком, звучать значно голосніше (скоріше *sf* замість вказаного в партитурі *f*) і підкреслюють повторне завершення мотиву валторн, наближуючи матеріал за типом виразності до заключного кадансування.

Спільною рисою в обох виконаннях є прагнення завдяки маленьким змінам, не позначеним у нотному тексті розмежувати повторення однієї фрази, хоча для досягнення цієї мети використовуються різні засоби. Так Фішер при повторенні фрази струнних у тактах 25-30 використовує засоби динаміки – друге проведення звучить майже на межі чутності, ще тихіше, ніж перше, де стоїть позначення *pp*. У Хогвуда ці фрази не відрізняються динамічно – він виконує партитурну вказівку, а для досягнення різноманітності використовує

штрихи. Так перша частина фрази відчутно більш плавна, а друга – зібрана за рахунок *non legato*. Диригенти не лише диференціюють матеріал за допомогою різних засобів, а й розділяють його на різні відрізки:



Барокова гнучкість Хогвуда в агогії фраз дещо відрізняється від зібраного і пружного розуміння музичного часу Фішером. Яскравим прикладом є тема валторни у другій частині симфонії (тт. 33-38), де швидкий висхідний пасаж (т. 35) заповільнюється, підкреслюючи природу вокального трактування мотиву. У Фішера цей пасаж звучить більш інструментально, не збавляючи стрімкості темпу.

На відміну від Хогвуда, який доволі стриманий у динаміці та схильний до буквального прочитання нюансів партитури, Фішер більш вільно користується динамічними засобами. Так, наприклад, на початку третьої частини симфонії основну тему струнних супроводжує педальне звучання валторн (тт. 8-11), яке у Хогвуда знаходиться на задньому плані, а у Фішера воно, хоч і не перетинає межі супровідної функції, але має рельєфну лінію динамічного підйому та спаду. *Crescendo* у валторн на довгих тривалостях дає змогу об'єднати більш дрібні тривалості – восьмі у мелодії скрипок.

Для досягнення легкості струнних і всього оркестру, окрім більш швидкого темпу, Фішер використовує штрихи. Так, початок теми тріо у третій частині симфонії оркестр Хогвуда виконує на *legato* (у даному випадку це стосується і духових інструментів, які першими проводять тему), а оркестр

Фішера виконує початок цієї ж теми *non legato*. Аналогічна різниця штрихів зустрічається також у проведенні теми валторною (тт. 68-72, III частина).

У фіналі симфонії слід відзначити різний характер виконання орнаментики (*gruppetto, форшлаги*). Так в інтерпретації Хогвуда вона виконується розспівно, заповільнено, ніби виспівуючи кожен елемент музичної прикраси в бароковому стилі, а Фішер навпаки гуртує, збирає орнаментальні групи, підкреслюючи їх допоміжну, а не мелодичну функцію.

Підсумовуючи, слід відзначити різні пріоритети диригентів у виконанні симфоній. Адам Фішер прагне легкості оркестру, для досягнення якої використовує більш швидкий темп та зібрані штрихи. Виконавська увага Крістофера Хогвуда спрямована на розспівування деталей, що потребує повільнішого і більш гнучкого темпу.

Для порівняння виконавських аспектів симфонії № 85 обрано виконання Адама Фішера та його сучасника, нідерландського диригента, блокфлейтиста та музикознавця Франса Брюггена (Frans Brüggen, 1934-2014) [20]. В історію музики він увійшов також як засновник Оркестру XVIII століття, який складався з 60 учасників – представників 22 країн.

Симфонія №85 відкривається вступом *Adagio*, який у виконанні Брюггена звучить майже вдвічі швидше, ніж у Фішера. Така суттєва темпова різниця по-різному презентує музичний матеріал: так у Брюггена вступ звучить заклично і дещо навіть войовничо, в той час як інтерпретація Фішера створює відчуття урочистої королівської ходи, в якій кожен крок, кожна доля сприймається як подія; два різні темпи – два різних заданих вектори для подальшого розвитку симфонії.

Різницю у трактуванні матеріалу можна знайти на рівні балансу інструментальних груп оркестру. У першій частині симфонії у тактах 114-133 тема проводиться в групі струнних інструментів, в той час як група дерев'яних духових виконує функцію педалі – грає довгі тривалості. У Фішера ця група знаходиться на задньому плані і виконує функцію фону, а Брюгген надає духовим значення окремої поліфонічної лінії. Це досягається засобами більш гучної динаміки, а також завдяки чіткій атаці звуку, яка вимальовує видимі і

виразні початки кожної довгої тривалості (половинна з крапкою залігована з іншою половинною з крапкою).

У тактах 19-20 другої частини, як за першим разом, так і при повторенні, Брюгген акцентує домінантовий квінтсекстакорд, в якому *ля-бемоль* виростає з хроматичного спуску від *ля бекару*. Партитура не містить якого-небудь позначення в цьому місці, однак в аналогічному, уже в такті 41, де домінантовий квінтсекстакорд звучить *tutti*, стоїть вказівка *f*. Таким чином Брюгген засобами динаміки показує єдність побудов у різному інструментуванні. В інтерпретації Фішера такти 19-20 не позначені підсиленням динаміки.

Основною відмінністю між виконанням симфонії Фішера і Брюггена є відчуття оркестрової фактури. Так Фішер мислить у гомофонно-гармонічному напрямку виділяючи основну мелодичну лінію, чистоті і виразності якої ніщо не має заважати, а оркестр має покійно піти в тінь перед інструментом або групою, в якій проводиться тема. Брюгген з його величезним досвідом у виконанні старовинної музики (як диригент та як флейтист) показує інакший тип мислення – поліфонічний. При збереженні виразності мелодичних ліній, можна відчутти багатшаровість, причому оркестр не перевантажений – з неймовірною майстерністю зберігається чистота і прозорість оркестрової фактури. Наприклад, у тактах 8-13, 52-56 другої частини симфонії перші скрипки грають тему, а другі виконують супровідну функцію (грають повторні ритмічні фігури, заповнюючи тривалості з гармонічними змінами). Фішер чітко розділяє динамічні плани в даному фрагменті, розмежовуючи головну (тематичну) та супровідну ролі інструментів, а Брюгген не робить динамічного контрасту між першими і другими скрипками, створюючи не супровід, а контрапункт до основної теми.

Подібно до вступу, третя частина – менует – у виконанні Брюггена звучить гостро, в той час як оркестр Фішера продовжує лінію свого вступу – гордої королівської ходи. Для акцентів на трьох однакових ритмічних групах – шістнадцята і восьма з крапкою (фактично, виписаний форшлаг) – така різниця в темпі є вирішальною. У тактах 5-6 на подвійній домінанті Брюгген робить

посилення динаміки (*crescendo*) перед кадансом, а Фішер навпаки тримає акорд рівно – в цей момент уже починається спадання фрази. У спокійній ході, створеній Фішером у третій частині така раптова експресія була б недоречною.

Незважаючи на поліфонічну спрямованість Брюггена та гомофонно-гармонічну спрямованість Фішера у перших трьох частинах симфонії, фінал у Брюггена пролітає з такою блискавичною швидкістю, що вловити окремі елементи стає майже неможливо, у той час як у виконанні Фішера рельєфніше промальовуються тембри інструментів. Так надзвичайно виразно звучить дублювання основної теми струнних за допомогою соло фагота у тактах 16-24.

Фінал симфонії Брюггена наповнений дуже виразною динамічною експресією (що також спричинене швидким темпом), а Фішер надає перевагу не стрімким раптовим змінам, а вибудовуванню більш тривалих динамічних відрізків, якщо інакше не вказане в партитурі.

Симфонії Гайдна, незважаючи на сформовану виконавську традицію, залишають простір свободи для диригентської інтерпретації музичного матеріалу, в якому завдяки різним засобам виразності (темп, агогіка, динаміка, фразування, виділення інструментів та оркестрових груп тощо) можуть народитися різні художні образи [5, с. 261]. Головне в такому виконавському пошуку – доцільність і переконливість стосовно композиторського задуму, стилю та авторського тексту. Розглянуті виконання симфоній Гайдна № 31 і № 85 Адама Фішера, Крістофера Хогвуда та Франса Брюггена – видатних майстрів другої половини ХХ – початку ХХІ століття – відрізняються між собою з точки зору ставлення до деталей, способу мислення та художньо-образної сфери, але всі вони залишаються в межах того, що написав композитор, є результатом багаторічної праці і творчого досвіду виконавців та безсумнівно мають високу художню цінність.

ВИСНОВКИ

Симфонії Йозефа Гайдна неодноразово ставали предметом глибоких досліджень як музикознавців, так і виконавців. Працюючи над цією роботою ми розглянули різні періоди творчості Йозефа Гайдна, розвиток його оркестру в симфонічному жанрі, становлення самого жанру симфонії. Визначили головні стильові особливості симфоній №31 та №85, показали відмінність між ними та визначили підходи до їх виконавської інтерпретації. Простежили як розвивався жанр симфонії у творчості Гайдна, обґрунтували важливість детального аналізу і розуміння всіх рівнів музичної організації на прикладі заглиблення в структуру симфоній, задля осмислення інтерпретації.

У I розділі було розглянуто становлення Йозефа Гайдна як композитора, його знайомства з різними теоретичними працями, формування як композитора синтезиста. Особливу увагу ми приділили жанру симфонії, в якому він виступає новатором. Розглянули вплив мангеймської школи та віденської музичної культури на творчість Гайдна, а також подали хронологічну таблицю написаних композитором симфоній, з якою можна ознайомитись в додатках.

II розділ був присвячений еволюції оркестру, а саме в період до Гайдна (половини XVIII ст.) та, безпосередньо, в оркестровках Йозефа Гайдна.

Основним в даній роботі є III розділ, у якому було розглянуто симфонії №31 та №85, зроблено їх музично-теоретичний та виконавсько-інтерпретаційний аналіз, а також зроблена порівняльна характеристика їх виконання. До порівняння симфонії №31 обрано записи угорського диригента А. Фішера та британського диригента К. Хогвуда, а для порівняльної характеристики симфонії №85 обрано виконання А. Фішера та нідерландського диригента Ф. Брюгена.

Розглянувши творчість Йозефа Гайдна, проаналізувавши та порівнявши симфонії №31 та №85 ми дійшли до таких висновків:

- Чималий вплив на творчість Йозефа Гайдна мала творчість П. Е. Баха, народна музична культура Відня, мангеймська школа та французька музика;

- Симфоніям Гайдна притаманне сміливе використання гомофонної фактури, народні інтонації, «мангеймські зітхання», динамічні та ритмічні зміни;
- Чотиричастинність в симфоніях Гайдна закріплюється з симфонії №31;
- З 1761 року своє місце в оркестрі займають духові інструменти;
- Окрему партію отримують альт і віолончель;
- Йозеф Гайдн ретельно придумав цілісність симфонії №31, закривши матеріалом з вступу Іч. – фінал;
- Цілісність симфонії №85 передано використанням соль-мінорного домінантового предикту перед репризою, що є спільним гармонічним рішенням для першої і четвертої частин симфонії;
- Симфонії Йозефа Гайдна, незважаючи на сформовану виконавську традицію, залишають простір свободи для диригентської інтерпретації музичного матеріалу.

ДОДАТКИ

Періодизація симфоній Йозефа Гайдна

Симфонії 1757-1762

Номерація	Тональність	Склад оркестру	Рік написання
1:1	D dur		25.11.1759 [1757]
1:37	C dur		1758 [1757/1758]
1:18	G dur		1766 [1757/1759]
1:2	C dur		12.03.1764 [1757/1759]
1:4	D dur		1762 [1757/1760]
1:27	G dur		1766/1767 [1757/1760]
1:10	D dur		1766 [1758/1760]
1:20	C dur		1766 [1758/1760]
1:17	F dur		11.07.1765 [1760/1761]
1:19	D dur		1766 [1760/1761]
1:107	B dur		1762 [1760/1761]
1:25	C dur		1766/1767 [1760/1761]
1:11	Es dur		1769 [1760/1761]
1:5	A dur		1762 [1760/1761]
1:32	C dur		1766 [1760/1761]
1:15	D dur		1764 [1761]
1:3	G dur		1762 [1761]
1:6	D dur «Ранок»		1733 [1761]
1:7	C dur «Південь»		1761
1:8	G dur «Вечір»		1767 [1761]
1:36	Es dur		1769 [1761/1762]
1:33	C dur		1767 [1761/1762]
1:9	C dur		1762
1:108	B dur		1765 [1762]
1:14	A dur		1764 [1762]

Симфонії 1763-1765

1:40	F dur		1763
------	-------	--	------

1:12	E dur		весна 1763
1:16	B dur		до 1766 [весня 1763]
1:34	d moll/D dur		1767[1763]
1:72	D dur		до 1781 [серпень-грудень 1763]
1:13	D dur		до серпень-грудень 1763
1:23	G dur		1764
1:22	Es dur		1764
1:21	A dur		1764
1:24	D dur		1764
1:30	C dur «Алилуйя»		весна 1765
1:31	D dur		травень 1765
1:39	g moll		до 1770 [травень-червень 1765]
1:29	E dur		1765
1:28	A dur		1765

Симфонії 1767-1772

1:38	C dur		до 1769 [1767]
1:58	F dur		15.02.1773[кін.1767]
1:35	B dur		01.12.1767
1:59	A dur		До 1769[1768]
1:49	f moll		1768
1:26	d moll		До 1770 [1768]
1:41	C dur		01.02.1767-1770[1768]
1:65	A dur		До 1778[1769]
1:48	C dur		До 1769?(чи до 1773) [1769]
1:44	e moll		До 1772 [1770/1771]
1:43	Es dur		До 1772 [1770/1771]
1:52	c moll		До 1774 [2пол.1771]
1:42	D dur		Вересень-грудень 1771
1:47	G dur		До 1772
1:45	Fis dur		2 пол. 1772
1:46	B dur		2 пол. 1772

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альшванг А. А. Иосиф Гайдн : 1732-1809 : жизнь и творчество. – М.-Л. : Изд. и типолит. Музгиза, 1947. – 48 с
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. первая и вторая / Б. Асафьев. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Барсова И. А. Книга об оркестре. – М.: Музыка, 1978. – 208 с.
4. Баттерворт Н. Гайдн / пер. с англ. А. Н. Виноградовой. — Челябинск : Урал LTD, 1999. — 157 с.
5. Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. — М.: Музыка, 1989. — 304 с., ил., нот.
6. Кремлев Ю. А. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. — М. : Музыка, 1972. — 317 с.
7. Левик Б. История зарубежной музыки вып. 2, с. 116 (тут 116 с.)
8. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1960, с. 379
9. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / пер. с нем., предисл. Б. Левика. — М. : Музыка, 1973. — 162 с.
10. Рабинович А. С. Гайдн, в кн.: Избр. статьи и материалы. — М., 1959. — с. 112 – 131
11. Радищев А. Н. Вибрані філософські твори. М , 1949
12. Тирдатов В. Тематизм и строение экспозиции в симфонических allegri Гайдна / В. Тирдатов // Вопросы музыкальной формы : сб. ст. М. : Музыка, 1977. Вып. 3. 262 с.
13. Т. Шевченко. Повна збірка творів в 5-ти томах, т .5. Київ, 1939, ст.213
14. Чулаки М. И. Инструменты симфонического оркестра. — М.: Музыка, 1972. — 177 с.

15. Haimo, Ethan. Haydn's Symphonic Forms: Essays in Compositional Logic Oxford: Oxford University Press, 1995.

16. Harrison, Bernard. Haydn: The 'Paris' Symphonies. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Інтернет ресурси:

17. Midgette A. Music; The Sound of One Brother Conducting // The New York Times. – Режим доступу: <https://www.nytimes.com/2003/01/12/arts/music-the-sound-of-one-brother-conducting.html>

18. Hogwood, Christopher. Haydn's Visits to England. London: Folio Society, 1980.

19. Horsewood A. Christopher Hogwood: Haydn Symphonies // Academy of Ancient Music. – Режим доступу: http://agoraclassica.com/reviews/absolute_magazine/-1/3458/joseph-haydnchristopher-hogwood---haydn-symphoniesacademy-of-ancient-music (дата звернення 09.05.2021).

20. Thomson, J. (2001). Brüggen [Brueggen], Frans. Grove Music Online. Retrieved 15 May. 2021, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004132>.

21. Friesenhagen, Andreas, and Silke Schloen. Haydn's Symphonies: Problems of Instrumentation and Performance Tradition // Early Music 39, no. 2 (2011): 253-61. Accessed May 15, 2021. <http://www.jstor.org/stable/41262169>.