

РГБ ОД

25 DEC 2000

На правах рукописи

**Матвеева
Елена Юрьевна**

Музыкальный театр Йозефа Гайдна

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**



Москва
2000

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, доцент Л.В.Кириллина

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор Л.Л.Гервер
кандидат искусствоведения, доцент О.В.Комарницкая

Ведущая организация:

Российский институт истории искусств РАН
(С.-Петербург)

Защита состоится 19 декабря 2000 года на заседании диссертационного совета К. 092.17.01 по присуждению ученой степени кандидата искусствоведения Российской академии музыки имени Гнесиных по адресу: 121069, г.Москва, ул. Поварская, д.30/36.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российской академии музыки имени Гнесиных.

Автореферат разослан «4» ноября 2000 года

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения



И.П.Сусидко

ЦД 313(4А)45-81 ГАЙДН II. 447.41,0
ЦД 317.413(4.А)450

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Йозеф Гайдна как оперный композитор практически не известен у нас в стране ни любителям музыкального театра, ни историкам жанра. Между тем его деятельность в этой сфере была чрезвычайно интенсивной. Композитор написал 13 больших опер на итальянские тексты, несколько немецких зингшпилей и опер для кукольного театра (большинство из них, к сожалению, утеряны), множество вставных арий к операм других композиторов и музыкальных номеров к драматическим спектаклям.

Следовательно, можно еще поспорить о том, являлась ли театральная музыка Гайдна конца 1760-х – 1780-х годов малозначительным “фоном” для его инструментального творчества, или же ситуация была едва ли не противоположной. Хотя Гайдн никогда не притязал на славу оперного композитора, некоторые из своих опер он высоко ценил и гордился ими. Имели они и определенный успех у современников, хотя их популярность, конечно же, никогда не достигала известности шедевров Глюка, Моцарта и Чимарозы.

После того, как “Лондонские симфонии” и поздние оратории (“Сотворение мира” и “Времена года”) принесли Гайдну мировую славу, его оперы оказались практически забытыми. О них вспомнили только в XX веке. Однако оперы Гайдна до сих пор в основном остаются неисследованными и непонятыми, а их публикации и постановки до сих пор сопровождаются дискуссиями исследователей.

Актуальность исследования заключается прежде всего в том, что в отечественном музыковедении практически полностью отсутствуют какие-либо значительные работы на данную тему. Гайдн как мастер камерной музыки и как классик ораториального жанра изучен достаточно хорошо; об операх же говорится исключительно вскользь даже в единственной солидной отечественной монографии о композиторе (Ю.А.Кремлев. Йозеф Гайдн. М., 1972). Между тем своевременность подобного исследования очевидна, особенно в свете возрастающего интереса музыкантов и публики к старинной музыке и к получающей все большее распространение “аутентичной” практики исполнительства и постановки. На Западе оперы Гайдна ставятся на сцене и записываются на компакт-диски с нарастающей интенсивностью. Следовательно, речь идет о давно назревшей необходимости закрыть зияющую лауну в наших знаниях о творчестве Гайдна.

Цели и задачи исследования вытекают из вышесказанного:

- Собрать как можно более полный фактический материал, касающийся истории создания и прижизненного исполнения опер Гайдна.
- Связать музыку этих опер с соответствующей им театральной практикой и вписать в контекст эпохи позднего Просвещения.
- Выявить индивидуальные черты именно гайдновского музыкального театра, прилагая к нему вытекающие из его природы, а не навязанные извне эстетические критерии.

Предметом и материалом изучения является весь комплекс источников и

проблем, связанным с деятельностью Гайдна как театрального композитора. Эпистолярные источники (опубликованные издательством “Хенле” партитуры опер и фрагментов), тексты либретто, документы эпохи (переписка композитора, отзывы рецензии его современников, материалы архива князей Эстергази, касающиеся функционирования театра и контрактов с певцами, и т.д.). Однако, поскольку работа носит не только историко-источниковедческий характер, в ней исследуются также поэтика музыкального театра Гайдна (соотношение музыки и слова, музыка и драмы, сверхсюжеты, традиционные и индивидуальные формы), проблем композиторской индивидуальности (роль мотивной работы и инструментальной приемов письма), взаимосвязи гайдновской музыки с традицией и современности (параллели Гайдн – Порпора, Гайдн – Глюк, Гайдн – Моцарт).

Степень изученности проблемы в отечественном и зарубежном музыковедении резко различается. Работая над диссертацией, мы стремились охватить максимальное количество существующих за рубежом исследований музыкального театра Гайдна, среди которых есть и самостоятельные монографы (Х.Вирт “Гайдн как драматург”, Д.Барта и Л.Зомфай “Гайдн как капельмейстер” др.¹), и обширные разделы внутри обобщающих трудов (например, в капитальном 5-томном исследовании о жизни и творчестве Гайдна Х. Ч.Роббинс Лэндо “Гайдн: хроника и сочинения”²), и специальные статьи по отдельным вопросам. Между тем, хотя фактическая сторона дела представлена в этих исследованиях полно и убедительно, далеко не со всеми выводами можно безоговорочно согласиться. Некоторые из них просто вызывают к аргументированному опровержению. В других случаях, описывая историю создания оперы, авторы дают ее музыкального анализа или избегают обязывающих обобщений. Поэтому предпринятое нами синтезирующее исследование представляется отнюдь не лишним.

Метод исследования, применяемый в настоящей работе, объединяет источниковедческие, историко-стилевые и теоретико-аналитические принципы. Там, где речь идет о конкретном и малоизвестном материале, присутствуют точные описания с соответствующими ссылками; драматургический анализ делается, как правило, с учетом достаточно широкого культурного контекста включающего в себя явления театра, литературы, музыки и эстетического оформления быта; при необходимости отдельные произведения и их фрагменты анализируются очень подробно и сопровождаются необходимыми нотными примерами.

Научная новизна исследования отчасти вытекает из его предмета, но ограничивается им. Мы хотели бы обратить внимание на следующие моменты:

- впервые в отечественном музыковедении дана более или менее полная картина всей деятельности Гайдна как театрального композитора (в том числе с изложением либретто его итальянских опер, помещенным

¹ Wirth H. Haydn als Dramatiker. Wolfenbüttel – Berlin, 1940; Bartha D., Somfai L. Haydn Operncapellmeister. Budapest, 1960.

² Landon H.Ch.Robbins. Haydn: chronicle and works. 5 vols. London, 1976 – 1978.

Приложении II);

- прослежена эволюция эстетики Гайдна внутри его оперного творчества и сделан вывод о том, что эта эволюция не совпадала с этапами развития его инструментального творчества, а носила внутренний и самостоятельный характер;
- обнаружены устойчивые черты и закономерности гайдновской трактовки оперного сюжета и текста, позволяющие говорить о гайдновской оперной реформе, не тождественной реформам Глюка и Моцарта;
- предложена существенная коррекция общей концепции творческой личности великого композитора.

Практическое значение настоящей работы не ограничивается только рамками исторического и теоретического музыковедения, хотя в первую очередь материалы и выводы исследования могут быть применены в учебных курсах истории музыки и анализа музыкальных произведений в вузах и музыкальных училищах. Этими материалами могут также воспользоваться режиссеры, певцы и инструменталисты, которые решат обратиться к операм Гайдна. Диссертация может оказаться полезной и специалистам в области родственных наук – прежде всего театроведов и литературоведов.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского 24 октября 2000 года и рекомендована к защите. Основные положения работы изложены в публикациях, список которых прилагается к автореферату, а также в ряде устных выступлений на научных конференциях: “Гётевские чтения” (Москва, Государственный институт искусствознания, 1996). “XVIII век: Литература в контексте культуры” (Москва, МГУ, 1998). “Слово и музыка” (Московская консерватория, 1998).

Структура и содержание работы.

Диссертация включает четыре главы, проблематика которых отражена в заголовках, и снабжена большим нотным приложением, включающим 79 фрагментов музыки Гайдна и других композиторов, и путеводителем по итальянским операм, где изложение либретто каждой из опер предваряется историческими сведениями о ее создании и постановках. Две первые главы имеют более обзорный характер и создают необходимую для исследования историческую перспективу. Третья и четвертая главы посвящены достаточно детальному изучению особенностей гайдновского оперного стиля и выяснению причин их возникновения. В список литературы включены только те сочинения, которые имеют непосредственное отношение к операм Гайдна.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ.

Во **введении** дается обоснование темы и прослеживается история “освоения” исполнителями и исследователями театрального наследия Гайдна от XVIII века вплоть до наших дней. Сюда также включен обзор наиболее значительных трудов, касающихся предмета исследования.

Оперы Гайдна, имевшие большой успех при их появлении и постановке в

Эстергазе, естественно вписывающиеся в ее придворную атмосферу, был практически сразу же забыты после закрытия театров княжеского поместья. Благодаря первым биографам композитора, которые уже не были знакомы гайдновской театральной музыкой и не понимали породившей ее эстетики, А.К.Дису, Г.А.Гринингеру и Дж.Карпани – сложилось мнение о полной непригодности опер Гайдна для театра. Оно продержалось в литературе композиторе до настоящего времени. Попытки постановок гайдновских опер Австрии и Германии в конце XIX века – начале XX были в основном неудачными вызвали нарекания и в адрес постановщиков, пытавшихся редакторской правкой приспособить оперы Гайдна к условиям современной сцены, и в адрес самого композитора. Однако музыка опер, очевидно, все же успела заинтересовать слушателей, и исполнителей. Поэтому после появления в 1960-70-х годах издательстве “Хенле” партитур почти всех итальянских опер, сочинения Гайда начали ставиться по всему миру на самых разных сценах.

Понимание их специфичности стало возникать гораздо позже, в 1980-х, когда исследователи, наконец, обратили внимание на тот театральный и исторический контекст, в котором появились и функционировали оперы. Позиция их оценки существенно изменилась, и произвольное редактирование текстов опер сменило их источниковедческим и историческим исследованием. Разумеется, уже никак не удастся точно воссоздать постановки в Эстергазе, но можно, по крайней мере хотя бы приблизиться к пониманию замыслов композитора.

Глава I. Театр Эстергази.

Семья Эстергази. Оперы и театральная музыка Гайдна являлись составной частью придворной жизни Эйзенштадта и Эстергазы, важную роль в которой играли их владельцы. Наиболее пышной и интенсивной деятельностью театрально предприятия была во время правления князя Николая Эстергази (1714-1790) прозванного “Великолепным”. Собственно, ему и Эстергазе, и ее театры, и в театральная музыка Гайдна обязаны своим появлением. Николай Великолепный был незаурядной личностью, жестким, но разумным правителем, тонким страстным ценителем оперы. Поначалу прохладные его отношения с Гайдном годами становились все более доверительными и уважительными, а их взаимное понимание – все более глубоким.

Театральная жизнь при дворе князей Эстергази началась еще Эйзенштадте, где за три поколения до Николая Великолепного уже давали нерегулярные представления. Но наибольшего расцвета театральная жизнь достигла только в 1770-80-х годах, в поместье Эстергаза, включавшей в комплекс своих построек два театра: большой оперный и малый кукольный.

Судя по сохранившимся описаниям, открытый премьерой оперы Гайдн “Аптекарь” в 1768 году “оперный дом” отличался великолепием отделки прекрасным техническим устройством сцены. 18 ноября 1779 года он сгорел, вместе с ним исчезла часть гайдновской музыки, но в октябре следующего 1780 года театр был отстроен заново, а Гайдн постарался воссоздать наиболее значительные из своих сочинений (была практически “возрождена из пепла”).

большая итальянская опера “Истинное постоянство”).

Открытый в 1773 году театр марионеток примечателен скорее оригинальностью, чем пышностью: зрительный зал был оформлен в виде выложенного ракушками грота, в котором были фонтаны. Сразу после пожара 1779 года в нем шли также и представления “большой” оперы.

В Эстергазе также регулярно ставились и драматические спектакли. С 1769 до 1790 года различными актерскими труппами были исполнены практически все наиболее примечательные драматические пьесы, в том числе сочинения Шлегеля, Лессинга, Мольера, Вольтера, Бомарше, Дидро, Гёте. Особо следует отметить спектакли труппы К. Вара, с которым Гайдн был очень дружен. Вар являлся одним из реформаторов драматического театра и продолжал линию его развития, идущую от Лессинга и Экхофа. Известность и признание он получил благодаря постановкам пьес Шекспира, переведенных на немецкий язык.

Гайдн скорее всего был хорошо знаком со всем драматическим репертуаром, так как по долгу служебных обязанностей он обеспечивал музыкальное сопровождение всех спектаклей, то есть должен был выбирать или сочинять оркестровые увертюры и интерлюдии между актами пьес. Этот факт позволяет усомниться в приписываемом Гайдну позднейшими исследователями литературном невежестве.

Жизнь музыкантов капеллы была напрямую связана с укладом придворной жизни в Эйзенштадте и Эстергазе. Князя Эстергази не служили непосредственно в Вене, но были обязаны появляться при дворе каждую зиму. На время празднования Нового года князь с немногочисленной свитой переезжал в Вену, а капелла распускалась на каникулы. С 20-х чисел января до 20-х чисел декабря, исключая время Великого Поста, ежедневно работали оба театра. Ник празднеств и развлечений в поместье приходится на сентябрь, когда в Эстергазу съезжались самые именитые гости, желающие принять участие в ежегодной охоте.

Оперный репертуар Эстергазы собирался из нескольких источников: партитуры покупались у Венской придворной оперы и у итальянских театров через посредничество нескольких княжеских агентов, среди которых известны советник Л.Мазини в Риме, В.Пихль в Милане, австрийский посол в Венеции граф Я.Дураццо, П.Дж.Мартелли в Болонье. По этой географии понятно, что в театре Эстергазы преобладали оперы итальянских композиторов. Из них наибольшей популярностью пользовались Д. Чимароза (поставлены 13 опер), Й. Гайдн (12), П. Анфосси (10), Дж. Пазинелло (8) и Дж. Сарти (7). Самым любимым сочинением князя, судя по статистике исполнений, была опера *seria* “Армида” Гайдна (54 исполнения).

Исследователи указывают на то, что в репертуаре Эстергазы преобладали комические оперы, как на факт, свидетельствующий о нелюбви князя Николая к серьезной опере. Однако в репертуаре любого театра такое соотношение серьезных и комических опер из-за дороговизны постановок первых было правилом. К тому же, со временем в Эстергазе стали преобладать серьезные: до 1782 года можно назвать только гайдновских “Алиса” и “Необитаемый остров”, в 1783 году в репертуаре на одну серьезную приходится 6 комических, в 1784 соотношение

изменяется на 2 к 6, а в 1788 – 3 к 4! И среди наиболее любимых князем опер первые места занимают именно оперы seria.

Гайдн прекратил сочинение собственных опер в 1783 году, но это произошло как думается, не из-за гайдновского “сильного предубеждения по отношению опере вообще” (Х.Ч.Р.Лэндон), а из-за интенсивности капельмейстерской работы композитора в театре, не оставлявшей времени на сочинение собственных больших опер. Наилучшее свидетельство продолжающегося интереса Гайдна к театру появление в 1791 году в Англии его последней оперы “Душа философа”.

Глава II. Театральная музыка Йозефа Гайдна.

Для исследователя и вдумчивого исполнителя чрезвычайно важен вопрос количестве, жанрах и степени сохранности театральной музыки Гайдна.

Каталог. Существуют несколько групп источников: 1) автографы авторизованные рукописи театральной музыки; 2) печатные либретто; 3) издания отдельных номеров и увертюры из опер; 4) каталоги сочинений Гайдна, в чис которых известный Entwurf-Katalog, составленный самим Гайдном, Haус Verzeichniss гайдновского конниста Йозефа Эльслера, гайдновский каталог либретт и списки опер первых биографов. Все перечисленные источники (практически полностью опубликованные) дают достаточно полную картину творчества Гайдна в сфере театра. В диссертации в виде таблицы представлен список ВСЕХ известных на сегодняшний день сочинений композитора с указанием года создания и номер по каталогу Хобокена (Hoboken A. Haydn Tematisch-bibliographisch Werkverzeichnis).

Если все 13 итальянских опер абсолютно достоверно принадлежат Гайдну, то части немецких опер и пастиччо многие исследователи высказывают совершенно оправданные сомнения. Например, зингшпиль “Сгоревший дом” упоминается только в каталоге не всегда добросовестного нототорговца Иоганна Трэта. Хотя в аутентичном Entwurf-каталоге есть опера comique Vom abgebrannten Haus, а в эльслеровском Haydn-Verzeichnis опера “Die Bestrafte Rachbegierde” обозначена двойным названием “Die Bestrafte Rachgier. oder das Abgebrante Haus”, и никаких подтверждений их идентичности.

Жанры. Если обратиться к жанрам гайдновских опер, то получится очень пестрая картина разнообразных и разнотипных обозначений на нескольких языках относящихся к размеру сочинения, типу содержания, стилю музыки и так далее. Совершенно очевидно, что единой системы жанровых обозначений во время Гайдна попросту не существовало. Для ориентации в этом многообразии необходимо учитывать следующее: 1) сам Гайдн на всех своих партитурах и почти во всех письмах обозначал все итальянские оперы просто словом “opera”, очевидно вкладывая в него достаточно ёмкий смысл; 2) на большей части печатных либретто стоит традиционное обозначение “dramma per musica”, которое относится прежде всего именно к тексту оперы; 3) все отступления от обычного “dramma per musica” имеют свои особые причины, касающиеся содержания и облика опер; 4) встречающееся достаточно часто обозначение “operetta” относилось только к размерам сочинений.

Формально все итальянские оперы Гайдна относятся либо к типу *seria*, либо к *buffa*, а все немецкие являются образцами *zinghiglia*. Однако попытка такого упрощения неизбежно даст искаженную картину театрального творчества Гайдна, в котором тогда прослеживается тенденция “регрессивного” движения от оперы *buffa* к опере *seria*.

На самом деле Гайдн не отбрасывал проблему драмы в театре как несуществующую и не оставил - без внимания реформу оперного театра, произведенную Глюком. Только его взгляды коренным образом расходились с глюковскими, и Гайдн избрал иной путь преобразования музыкального театра, связанный с “новой” оперой *seria* 1770-80-х годов и именами либреттистов Маттео Вераци, Гаэтано Сертора, Джузеппе Фоппа и Пьетро Джованнини. Композитор не писал опер на их либретто, но во всех поздних театральных сочинениях (особенно “Армиде” и “Душе философа”) обнаруживаются такие характерные реформаторские черты, как усиление трагического элемента спектакля, несчастливые окончания, вовлечение всех действующих лиц в переживание основного драматического конфликта драмы при сохранении достаточно сложной интриги и второстепенных действующих лиц.

Существуют две классификации опер Гайдна, сделанные Х. Виртом (по жанровому признаку) и Х.Ч.Р. Лэндона (по временным периодам). В обеих при определении грани жанров и периодов возникают объективные трудности, так как в первом случае в одной группе оказываются слишком разные сочинения и возникают проблемы с операми, сочетающими черты серьезной и комической оперы, а во втором границы первого и второго временных периодов представляется слишком размытой и неопределенной, так что Лэндону приходится обращаться еще и к критерию общего музыкального облика опер.

Проблему классификации можно разрешить одновременным использованием исторически-временной и жанровой координат. При этом становится заметным движение жанров в творческом времени художника и смена ценностных установок в 1777 году. На этот год не приходится никакого “стилевого перелома” и он обычно не отмечен в монографиях, где акцентируются достижения Гайдна-инструменталиста, однако он был чрезвычайно важным в *самоощущении* композитора. В операх до 1777 года (включая “Лунный мир”) мир представлен как театр, где в атмосфере праздничной суматохи, в смене своих масок герои пытались обрести себя и свою “половину”, а начиная с “Истинного постоянства” главным становится испытание верности, прочности установившегося миропорядка, человеческих чувств – кстати, далеко не всегда успешное, поскольку героям приходится сталкиваться в силах, превосходящими их собственные и терпеть поражение. В связи с этим внимание композитора естественным образом переключается с комических опер на серьезные, и изменение глубинного содержания и смысла влечет за собой смену жанра.

Глава III. Музыкальная драматургия и театральный контекст опер Гайдна.

Либретто. Несмотря на убежденность многих довольно авторитетных

исследователей в литературной неискушенности Гайдна и его безразлично оперному тексту, именно либретто как литературные единицы кажутся нам весь ценным источником информации в вопросе драматургических особенностей гайдновских опер.

Сам композитор обладал весьма внушительной коллекцией разнообразных оперных либретто на итальянском и немецком языках, причем в них присутствовали, как правило, сразу по несколько вариантов текстов на один сюжет. В их числе и использованные Гайдном “Лунный мир” (3 варианта), “Истинное постоянство” (3), “Мнимая обманщица” (4), “Несобираемый остров” (2). Этот факт свидетельствует об интересе Гайдна к *разным* вариантам воплощения сюжета и возможностям, которые они предоставляют композитору.

Авторы текстов опер Гайдна были весьма авторитетны в XVIII веке. Дж.Б.Мильявакка, М.Кольтеллини, П.Метастазιο; использовались сюжеты либретто К.Гольдони, Данкура, Ф.Путтини и Ф.Бадини. Обработчиками текстов, задачей которых входило приспособить либретто к местным исполнительским силам и возможностям, были вначале певец княжеской капеллы Карл Фрибсерт, а затем с 1778 года – библиотекарь и секретарь князя Нунциато Порты.

Практически все оперы Гайдна написаны на “ходовые” и весьма популярны в его время сюжеты, все либретто так или иначе следуют устоявшимся правилам оперной драматургии второй половины XVIII века и воплощают эстетику оперной сцены своей эпохи. Однако при этом все они отмечены некими особыми чертами, которые не только выделяют их среди прочих текстов, но и в какой-то мере проясняют намерения композитора, избравшего их среди сотен других вариантов.

Центральной фигурой во всех зрелых операх является благородный герой, выступающий в паре с благородной героиней. Он всегда принадлежит к высшему сословию, и именно его поступки и чувства находятся в фокусе внимания. Однако гайдновский герой не безгрешен и не всемогущ; в нем кипят *человеческие* страсти, которые часто оказываются сильнее его воли, и поэтому ему нельзя сочувствовать и не сопереживать.

Зачастую накал внутренней драмы, переживаемой героем, гораздо сильнее напряжения драмы сценической: мучения терзаемого ревностью и обидой Филея “Награжденной верности” временами заметно контрастируют с неспешно текущей “пасторальной драмой”; беспредметная ярость и неожиданная растерянность Орландо впечатляют больше самой рыцарской сказки; в “Армиде” вообще практически нет другого сюжета кроме переживаний Ринальдо и Армиды. И черту, повторяющуюся из оперы в оперу, нельзя считать случайной и свидетельствующей о плохом качестве всех либретто, к которым обращался композитор. Если принять позицию доверия к композитору и попытаться выяснить причину такого явления, то обнаружится, что через все оперы (в большей или меньшей степени) проходит развитие очень важной для Гайдна идеи бессмысленности человека перед собственными страстями. Она отразится и в последней опере “Душа философа”, а также в двух поздних ораториях, в первой из которых – “Сотворение мира” – исключен эпизод соблазнения и грехопадения человека, а во второй “Времена года” – безгрешный человек наслаждается счастливой жизнью в св

“раю”, откуда его никто не изгонял.

Слуги героев – это подражающие господам “умники”, очень напоминающие моцартовского велеречивого Лепорелло и изворотливого Папагено. Все они трусливы, болтливы и хвастливы, но каждый на свой манер.

Безусловно, все слуги принадлежат к категории “низких” персонажей. Однако в гайдновских операх им зачастую присуща весьма изысканная манера выражаться. Вот пример речи простого рыбака из оперы “Рыбачки”: “Тебя обучал ремеслу Купидон, обращенный в рыбака, и к своим трофеям ты можешь причислить мое сердце”. Такое “неправильное” использование высокого стиля в устах низких персонажей не было погрешностью либретто. Совершенно очевидно, что это несоответствие – довольно сильный комический прием, который Гайдн перенес и в музыку: например, рыбаки и рыбачки не только высокопарно изъясняются, но и соревнуются в исполнении колоратур.

Благородная героиня более всего напоминает Ческину из “Доброй дочки” Пиччини – это тип безропотной страдальницы. Она – цельная верная натура, борется не с собой, как герой, а с обстоятельствами. Наградой обычно становится не зависящая от нее перемена неблагоприятных обстоятельств на благоприятные. Она несуетельна, самоотверженна и пессимистична, а ее мирозерцание можно было бы определить как приятие мира.

При всем “немногочудстве” гайдновских опер, в них все же много лишнего с точки зрения сюжетного развития персонажей. Примеры тому – “Лушый мир” с удвоенной парой любовников, “Неожиданная встреча” с парой подружек Рецини, “Награжденная встреча” с тремя парами влюбленных, чрезвычайно запутывающих интригу, и “Душа философа” с отцом Эвридики Креонгом и дикарями.

В зрелых операх Гайдна присутствует множество черт, которые исследователи обычно расценивают как драматургические погрешности: затянутость действия, лишние третьи акты, лишние персонажи и отсутствие развития характеров, внезапные и неожиданные переломы действия. Г.Федер в своей статье “Некоторые тезисы на тему: Гайдн как драматург”³ приводит довольно многочисленные примеры несуразностей, найденных им в текстах опер Гайдна: здесь и обманутые ожидания слушателей, и участие персонажа в ансамбле в то время, когда он уже ушел со сцены, и нелогичность в последовании сцен.

Этот список можно было бы легко продолжить, но гораздо более важной представляется задача понимания *причин* возникновения таких драматургических “зазоров” и их *назначения*.

Федер полагает, что причина всех сценических погрешностей в том, что Гайдн был слишком неразборчивым в выборе текстов, о чем свидетельствует неоднократное обращение к либретто, уже использованному в операх других композиторов, в том числе есть и перенесенные без всяких изменений: “Il mondo della luna” Б.Галуппи и “L’infedelta fedele” Д.Чимарозы.

Однако в тех случаях, когда в либретто изменения все же делались (ф их

³ Feder G. Einige Thesen zu dem Thema: Haydn als Dramatiker // Haydn Studien, Bd.2, Heft 2, Mai 1969.

большинство), они всегда вносили в текст совершенно определенные новы качества: неторопливость развертывания действия, сценическое “приглушение” наиболее напряженных сцен, отсутствие неожиданных поворотов в сюжете.

Вероятно, неторопливое разворачивание сюжета в операх Гайдна полностью отвечало и художественным задачам, которые ставил перед собой композитор, его оперному стилю вообще. Во всяком случае все его оперы – даже так небольшие, как “Певница” или “Необитаемый остров” – обладают отмеченным качеством неторопливости и недраматичности. Кроме того, такая особенность отвечала вкусам князя Николая Великолепного, для которого, по признанию композитора, “ничто не было слишком длинным” (Дис).

Если собрать все тормозящие развитие сюжета “неправильности” воедино, можно обнаружить “истинное постоянство” их появления: из оперы в оперу повторяются основные сюжетные линии, ситуации, даже слова. Некоторое сложение переходит из оперы в оперу, накладываясь на основной сюжет, в котором изыскиваются возможности для этого “наложения”. Они не вытекают логики развертывания событий, не являются необходимыми для драматургического целого и, судя по обычаям при дворе Эстергази, не связаны с прихотями певцов.

Отметим прежде всего следующие характерные топосы:

- Бегство или похищение героини.
- Герою кажется, что он (она) видит призрак возлюбленной (возлюбленного)
- Герой (героиня) терзается в противоречиях - уйти или остаться.
- Военная или охотничья музыка.
- Имена Орфея и Эвридики, играющие роль “ключевых имен”.

Большая часть отмеченных “вставленных” топосов – бегства и похищения героинь, появление призрака возлюбленного из другого мира – обнажает мифологическую многослойность мира, его *разделенность* на “здесь” и “там”, свое и чужое, – ту самую разделенность, в которой в поисках своего места мечтает герой. Его задача – преодолеть эту расколотость, примирить разные начала и найти некую точку их равновесия. В тот момент, когда герой принимает важное решение как прямое следствие этого переменыются обстоятельства и социальный статус героя.

Общность “вставленных” топосов в различных операх Гайдна проявляет в себе черты некоего *сверхсюжета*, который в общих чертах выглядит так: *до начала оперы главная пара рассталась; бывшие любовники встречаются; ревность героини хочет мстить; героиня убеждает или ее похищают; оправдание героини награда*. С большей или меньшей степенью точности черты этого сверхсюжета можно разглядеть во всех зрелых операх и “Неожиданной встрече”.

Основные вехи сверхсюжета затрагивают лишь двух персонажей – главного героя и героиню. Центр тяжести перемещается на их отношения, а внешние обстоятельства лишь разлучают или сталкивают их. Но при этом героиня пассивна и целиком зависит от героя, и наибольший интерес представляет внутренний мир героя, преодоление (или не преодоление) им мифологической расколотости мира, его попытка внести в него гармонию. В этом смысле гайдновские оперы очень психологичны и глубоки. Наверное, наиболее “чистым” воплощением тако-

сверхсюжета стала опера “Орфей и Эвридика”, в гайдновском варианте названная “Душой философа” (1791), а имена главных персонажей задолго до ее написания приобрели для композитора знаковую наполненность.

В операх Гайдна часто присутствует сюжетная неопределенность, так как большая часть значительных событий происходит “за сценой” и остается неизвестной слушателю (история женьтбы графа Эррико на рыбачке в опере “Истинное постоянство” или история мнимой гибели Филиды в “Награжденной верности”). Вместе с неопределенным финалом (особенно в трех последних операх) она создает некую эмоциональную незавершенность спектакля. Гайдновский зритель абсолютно точно знает, какой сюжет перед ним разворачивается, что произойдет на сцене в следующий момент, но ему не навязывается *тип* спектакля (комедия или трагедия) и не диктуется реакция на него. И эту черту следует расценивать как проявление принципиальной позиции композитора по отношению к своему слушателю. Он высказывает в музыке глубокие и волнующие его мысли и как бы испытующе замолкает в самом финале.

Т.о., Гайдна ни к косм случае нельзя считать безразличным к либретто своих опер, и парядная театральная оболочка гайдновских опер, ставшая мишенью для критики, как оказывается, скрывает в себе очень серьезные идеи и особое отношение композитора к слушателю.

Формирование оперного стиля. Исследователи гайдновского творчества не сомневаются в существовании специфического стиля опер Гайдна, но ставят под сомнение его историческую органичность и относятся к нему как к замкнутому в себе феномену, имеющему связь только с собственной музыкой композитора. Наиболее решительное высказывание принадлежит Х.Ч.Р.Лэндону, заявившему, что оперы Гайдна “лежат вне основного исторического течения развития оперы”. Однако пристальное изучение этой проблемы показывает, что Гайдн не только был причастен к традиции итальянской оперы, не только испытывал сильное влияние музыки и идей своих современников, но даже в какой-то степени следовал моде того времени.

Освоение оперной традиции Гайдн начал скорее всего уже в годы службы певчим в соборе Св. Стефана в венских оперных театрах. До обучения у Никколо Порпоры в 1753-55 годах он не имел никакой систематической школы композиции – в том числе и в оперном стиле – и все навыки письма в этой области были результатом его собственных наблюдений и догадок. Однако Гайдн был весьма способным самоучкой, и факт его сотрудничества начале 1750х годов с очень известным и популярным театральным деятелем Йозефом Курцем-Бернардоном может свидетельствовать о достаточно высоком уровне его театральных сочинений того времени.

Трудно переоценить значение общения Гайдна с живым носителем традиций неаполитанской школы итальянской оперы Никколо Порпорой с 1753 по 1755 годы. Гайдн никогда не принадлежал к этой школе, но следует помнить, что всеобщий музыкальный словарь эпохи он осваивал именно через Порпору, через его слышание и понимание традиции.

С 1761 года Гайдн поступил на службу к Эстергази и уже не мог так же активно

участвовать в музыкальной жизни столицы и общаться с выдающимися музыкантами. Но объем звучащей в княжеском поместье музыки был очень большим и включал многие шедевры итальянской оперы. Правда, необходимо заметить, что пик расцвета оперного театра приходился на то время, когда Гайдн уже не сочинял собственных опер.

Похоже, Гайдн был внимательным и чутким слушателем (что вполне естественно для человека, начинавшего самоучкой), и оперы коллег не только производили на него сильное впечатление, но и проясняли для него собственные художественные задачи. При этом сюжет не имел решающего значения. Для Гайдна были важны не перипетии занимательной интриги, а методы музыкального воплощения. Так, большая серьезная опера Дж.Сарти "Юлиус Сабин", чрезвычайно популярная в последней четверти XVIII века, оказала несомненное влияние на создание собственной большой серьезной оперы Гайдна на совершенно другой сюжет – "Армиды".

Таким образом, о проблеме творческой "изоляции" Гайдна стоит сказать следующее: на самом деле композитор не был изолирован ни от нового репертуара ни от новых вокальных школ, ни от "модных" сюжетов. Единственное, принципиально его положение в Эстергазе отличалось от положения других композиторов – отсутствием конкуренции. Оперы Гайдна, как сейчас бы сказали принципиально некоммерческие, то есть они не рассчитаны на широкую аудиторию. Главный слушатель Гайдна – князь Николай – безоговорочно доверял вкусу своего капельмейстера и участвовал как заинтересованный ценитель творческом процессе композитора, совершенствуя свой вкус по мере роста композиторского мастерства Гайдна. Можно сказать, что музыкант в Николае Великолепном (и знаток оперы в том числе) в большой степени был воспринят Гайдном и "на Гайдне". И этот особый тип отношений композитора и слушателя наложил заметный отпечаток на гайдновскую оперу и выделил ее среди прочих.

Солисты капеллы в значительной мере определяли ее исполнительский уровень, который с течением времени непрерывно возрастал. Князь постоянно приглашал в Эстергазу новых певцов и певиц все более высокого класса. И двадцатилетие существования оперного театра в Эстергазе сменилось по крайней мере три поколения певцов: I. 1760-е – 1776 год; II. 1776 – 1781; III. 1781 – 1790. В 1776 году оперный театр начал действовать как постоянный, и именно в этом году состав труппы значительно усилился. В 1781 году был открыт новый оперный театр, и в репертуаре был сделан акцент на "серьезной" опере.

Безусловно, все это имело значение и для Гайдна. Чем более высокие профессиональные певцов он имел в своем распоряжении, тем большую свободу композитор чувствовал при создании музыки для них. И наоборот, все особенно голоса певца накладывали отпечаток на его партии. Так, в партиях Л.Дихтлера написанных после 1775 года, когда его голос был уже не в лучшем состоянии, быстрых пассажей и трелей, комической скороговорки, скачков, используются узкий диапазон и умеренные темпы. От этого комические персонажи, исполняемые Дихтлером (Чекко в "Лунном мире", Мазино в "Истинном постоянстве") приобрели не свойственную такому амплу некоторую импозантность.

А.Спечиоли, блестящий героический тенор, стал не только первым исполнителем партии Орlando в опере "Рыцарь Орlando", но и в какой-то степени его прототипом; особенности его крайне подвижного голоса придали явный налет бравуриной легковесности этой партии, некоторую бездушность и отгенок самолюбования. Особенно это становится заметным в сравнении с партиями другого тенора, П.Брагетти, исполнителя Медоро в "Рыцаре Орlando" и Ринальдо в "Армиде", где виртуозность музыки (никак не меньшая!) не бросается в глаза и не доминирует.

М.Фриберт обладала энергичным и блестящим, но не драматическим голосом, она была прекрасной комической актрисой, но лирические сцены не были ее сильной стороной. Поэтому ей идеально подходила партия Веспини в "Мнимой обманщице", а в партии Реции в "Неожиданной встрече" Гайдну пришлось под подстраиваться: он избегает медленных темпов и лирических спен. Даже в самый момент встречи Реции и Али в музыке нет ни драматической напряженности, ни лирической проникновенности, отчего эта встреча может показаться несколько "прохладной".

Таким образом, певцы капеллы Эстергази самым непосредственным образом влияли на гайдновскую музыку, поскольку чуткий капельмейстер запечатлевал в ней не только текст либретто, но и то, как этот текст преображался в устах исполнителя на оперной сцене.

При том, что гайдновским операм отказывали в сценичности, многие исследователи обращали и обращают внимание на театральную яркость инструментальной музыки композитора. В симфониях различают отдельных персонажей, их реплики, диалоги, ссоры, слышат целые сцены. Однако оперная музыка Гайдна требует столь же внимательного и вдумчивого вслушивания!

В музыке опер, точно так же как и в симфониях, разворачивается свой особый сюжет, связанный с жизнью мотивов, интонаций, ритмов, тональностей, инструментальных тембров, их взаимодействием и развитием; здесь столь же эффектно разнообразные комические приемы, которым уделяют столько внимания в симфонической и камерной музыке.

Как правило, как раз эту сторону гайдновской оперной музыки исследователи обходят стороной и занимаются сценическим воплощением сюжета и выражением текста музыкой. Безусловно, в таком жанре, как опера, текст играет исключительно важную роль; и в гайдновских операх значение либретто для выражения авторских идей чрезвычайно велико. Однако специфика композиторского мышления Гайдна такова, что он изначально "компоует" музыкальную ткань произведения любого, в общем-то, жанра как последование музыкальных "событий", связывающихся в особый сюжет.

Интенсивная *мотивная работа* является наиболее важной отличительной чертой всех гайдновских опер, но в наибольшей степени она характерна для его опер seria. Мелкие, но ясно слышимые мотивные единицы в партиях певца и оркестра организуют отдельные арии и сцены и одновременно увеличивают значение оркестра. И, похоже, что Гайдн был здесь в числе первооткрывателей.

Традиция использования мелких мотивных единиц отчетливо прослеживается в

серьезных операх современников Гайдна – Дж.Паизиелло, Дж.Сарти, Д.Чимарч и В.А.Моцарта. В музыке Гайдна проявление этой традиции можно найти прежде всего в страстно-патетических ариях, например, арии Филена №11 из I действия “Награжденной верности”, арии Ринальдо № 6 из II действия “Армиды”, арии Медоро №3 из II действия “Рыцаря Орландо”. Однако мотивы и мотивное развитие совершенно очевидным образом присутствуют во ВСЕХ серьезных операх Гайдна – то есть не только в сочинениях 1770-80х годов, но и в “Ациссе” 1762 года, в чем можно убедиться на примере большой сцены Ациса и арии Фетиды.

Надо отметить, что в операх современных Гайдну композиторов мотивное развитие происходило лишь в рамках, ограниченных отдельной сценой или арией. Более масштабные мотивные связи разных арий и сцен, и уж тем более – увертюры и музыки оперы изредка появлялись (например, у Глюка), но в итальянской опере были исключением. Так, в “Идоменее” (1781) Моцарта К.Флорос находит “мотив жертвы”, впервые звучащий в увертюре и развивающийся на протяжении оперы. Для гайдновских опер после 1777 года (особенно – для серьезных “Необитаемый остров” и “Армиды”) мотивные переклички, связывающие если не всю оперу, то многие ее части, были уже обычным явлением. В опере “Необитаемый остров” (1779) исследователи говорят даже о лейтмотивах: “воспоминаний Констанцы” “радости Сильвии”. К ним представляется возможным добавить “мотив надгробного камня” и еще один “смертный” мотив, организующие всю вторую половину оперы и создающие высокую степень ее эмоционального напряжения.

В “Армиде” нет проходящих через всю оперу лейтмотивов, однако и здесь происходит захватывающее и мастерское развитие. Композитор совершенно очевидно развивает через всю оперу определенную музыкальную идею, выраженную коротким мотивом. Он не появляется в опере в неизменном виде, связан с определенным персонажем и звучит поочередно у всех шестерых главных персонажей, сосуществуют некие, достаточно самостоятельные побочные мотивы интонации, которые также участвуют в развитии “мотивного сюжета”. Благодаря этому у слушателя возникает (музыкальное) ощущение, что все герои оперы связаны друг с другом одной общей идеей или проблемой, и ее развитие разрешение составляет главное содержание оперы.

Если посмотреть на сюжет “Армиды” с точки зрения сценической драмы, то покажется очень статичным и однообразным: все персонажи переживают на сцене мучения конфликтной ситуации и страдают от невозможности сделать правильный выбор. Однако если слушатель будет занят не только драматическими ситуациями сценическими декорациями, вокальными данными певцов и трагедией актеров, также и музыкальной стороной оперы, перед ним развернется не менее интересное действие, которое можно было бы назвать *театром в музыке*. И действие как раз и создает ту самую напряженную динамику драматургического развития, которой не хватало в тексте либретто. Вероятно, композитор прекрасно понимал, что для его музыки и требуется такой текст, который оставляет *время и пространство*, необходимые слушателю собственно для музыки, и из множества вариантов избирал либретто, обладающее именно такими качествами.

Если серьезные оперы примечательны прежде всего изощренной техникой

мотивов, то комические в силу своей специфики привлекают внимание многочисленными остроумными гайдновскими “изобретениями”, способными вызвать улыбку слушателя. В операх, где важное значение имеет текст, комические приемы в музыке как правило являются его выражением или комментарием. Здесь присутствуют и комизм характеров (комические персонажи с характерной для них “простой” музыкой), и комизм ситуаций (неожиданности, переживания, обманы, нарушение логических норм, музыкально выражающиеся в контрастировании). Однако наряду с этим присутствует специфически музыкальный юмор, рассчитанный на музыкально “посвященных”, где собственно комическое лежит в *сфере музыки*, хотя связь со словом также важна.

Во-первых, это так называемая “экзотическая” музыка (“турецкая” в финале “Алтекаря”, “мусульманская” в “Неожиданной встрече”, “лунная” в “Лунном мире”). Безусловно, она имеет мало общего с оригинальной турецкой и арабской музыкой, здесь для композитора был важен лишь необычный колорит звучания, который, как и в “Похищении из сераля” Моцарта, достигался за счет использования ударных инструментов и повторности простых интонаций.

Во-вторых, это разнообразные гайдновские музыкальные комментарии к слову. Как правило, наиболее пристальное внимание здесь привлекают многочисленные примеры звукописи, которые требуют специальных комментариев из-за возникшей в гайдниане опасной тенденции воспринимать подобные музыкальные шутки слишком серьезно. Она появилась, как думается, из-за того, что “освоение” Гайдна музыкальной наукой началось с двух последних ораторий, – “Сотворения мира” и “Времен года” – и величественный библейский сюжет первой и философская глубина второй, а также итоговый характер обоих сочинений, явно написанных меньшим композитором “на века”, повлекли за собой соответствующее отношение исследователей к музыкальному языку Гайдна. Перенесенное на оперы, где примеры звукописи еще более многочисленны и даже навязчивы, это слишком серьезное отношение (к тому же подкрепленное мнением о литературном невежестве композитора) постепенно приобрело некий оттенок сожаления и разочарования “наивностью” “папаши Гайдна”.

Однако стоит обратить внимание на гайдновскую иронию, которой пронизаны все музыкально-живописные эпизоды. В операх она особенно очевидна, потому что во всех сценах, насыщенных звукописными эпизодами, гайдновские герои либо притворяются, либо немного “не в себе”: в арии Али, который старается убедить стражников султана в том, что он сумасшедший художник (“Неожиданная встреча”), или “военной” арии помешавшегося от ревности графа Эррико (“Истинное постоянство”). Метод звукописи в том виде, как он представлен у Гайдна, вовсе не свидетельствует о наивной уверенности композитора в неограниченных возможностях музыкальной изобразительности, а напротив, делает сам музыкальный язык объектом комического.

Но, пожалуй, самой интересной и специфичной областью комического в гайдновских операх является музыка о музыке. Наиболее заметные ее проявления можно найти в уроке вокала, который дает Дон Пеладжио Гаспарине в опере “Певица” и в “скрипичной школе”, представляемой Паскуале в “Рыцаре Орландо”.

Разумеется, Гайдн не был единственным композитором, который предстал “музыкальную кухню” на оперной сцене. Среди сочинений его современников есть целые оперы, посвященные опере же, назовем “Оперу сериал” Ф.Гассмана либретто Р.Кальцабиджи, “Сначала музыка, а потом слова” А.Салье (Дж.Б.Касты), “Директора театра” В.А.Моцарта (Г.Стефани). “Импресарис затруднении” Д.Чимарозы (Диодати), кстати, поставленную в Эстергазе в 1791 году. Но гайдновские сочинения интересны еще и тем, что иногда специфические оперные черты музыки проявляются не слишком явно, отражая особенно композиторского мышления, направленного или “настроенного” на оперу.

На сцене гайдновского театра почти всегда можно обнаружить скрытое соперничество персонажей, выражающееся в “соревновании” певцов. Например решение вопроса о первенстве (в том числе и вокальном) среди рыбака Фризеллино и Бурлотто и их возлюбленных Нерины и Лесбины в опере “Рыбак” является очень заметной линией, разворачивающейся параллельно основному сюжету.

В операх, как и в другой своей музыке, Гайдн использует в основном мажорную тональность. Их выбор обусловлен спецификой инструментов и традицией использования определенных тональностей для выражения соответствующих чувств (изложенных практически во всех современных Гайдну трактатах композиции), а также удобством партии для конкретного певца. Наиболее употребительными были *до, соль, фа, ля, ми бемоль, си бемоль, ми и ре* мажорных. К ним следует добавить редкий в операх вообще, но очень важный для опер Гайдна *ля бемоль* мажор, часто связанный с идеей предательства, а также минорную тональность *ре и фа*.

Есть случаи, когда определенные тональности и связанный с ними комплекс идей приобретают особое значение. Так, в опере “Лунный мир” Гайдн совершенно явно использует *C-dur* как “земную” тональность, а *Es-dur* – “лунную”. В опере “Рыцарь Орландо” тот же *Es-dur* приобретает героическую окраску. Развивающаяся через всю оперу “Необитаемый остров” идея предательства обусловила важную роль *As-dur*. В “Душе философа” важное значение приобретают *A-dur* и *Es-dur* тональности любви и смерти.

Из-за использования натуральных духовых инструментов некоторым тональностям были связаны с определенной тембровой окраской. Труба *in* (сопрановая) звучала очень ярко, пронзительно, поэтому колоратурные арии с использованием минимума производили блестящий эффект (ария Генри). Наиболее насыщенное и полное звучание духовых достигалось в *B-dur*, поэтому им звучит духовой марш рыцарей в “Армиде”.

Мотивная работа, тематические связи между номерами оперы, появление тематических элементов в последующей музыке, особое значение определенных тональностей в операх – все это следует считать признаками *симфонизма* в опере, но симфонизма в специфическом, гайдновском смысле. Качество симфонического мышления органично присуще Гайдну и естественным образом проявляется во всей его музыке. Опера здесь не стала исключением и начала использовать закономерно

развития и приемы, характерные для инструментальной музыки. Как мы теперь знаем, эта идея являлась очень перспективной, и ее развитие ведет к современным операм.

Немецкие оперы. Почти все оперы Гайдна с немецким текстом (исключая, конечно, «Нового хромого беса») были созданы для чрезвычайно популярного в XVIII веке кукольного театра. Любая музыка, исполненная марионетками, неминуемо приобретала комический пародийный оттенок из-за карикатурной природы кукол, поэтому большая часть сочинений для них являлась адаптациями комических опер, пародиями на оперу героическую или сатирами на популярные драмы. Авторы кукольных опер прекрасно понимали эту особенность и создавали фантастические зрелищные спектакли с волшебниками, сказочными королями и королевствами, историческими персонажами, которые ругались, как сапожники, слонами и тиграми, гномами и сифаами. Таковой, судя по всему, была «Дидона» Бадера-Гайдна.

К сожалению, «Дидона» и две другие оперы, являвшиеся, судя по всему, наиболее типичными образцами этого жанра («Награжденная жажда мести», Четвертая часть «Геновевы»), не сохранились. А все остальные по разного рода причинам представляют собой скорее исключения: опере «Филемон и Бавкида», приуроченной к приезду императрицы Марии Терезы, композитор всеми средствами старался придать аллегорический, а не фарсовый характер, а авторство «Сгоревшего дома», как уже указывалось, сомнительно.

Однако, учитывая важность всей перечисленной музыки для создания общей картины гайдновского театрального творчества, мы все же решились на достаточно детальное ее рассмотрение со всеми необходимыми оговорками.

Очевидно, что по сравнению с партитурами итальянских опер, немецкие выглядят прозе, а музыка звучит ярче, определеннее и однозначнее музыки «больших» опер. Она не требует такого же внимательного вслушивания, и композиторские намерения довольно легко угадываются.

Некоторые исследователи отмечают общность сценических и музыкальных черт, присущих немецкому зингшпилю «Сгоревший дом» и итальянской опере «Мнимая обманщица». Финальные части увертюры к «Сгоревшему дому» и «Мнимой обманщице» просто совпадают, лишь оркестрованы они по-разному. Однако есть и принципиальная разница в драматургии этих сочинений, обусловленная спецификой их жанров: в зингшпиле преобладает «взгляд снизу», с точки зрения здравомыслящего низшего сословия. В итальянской опере предпочтение отдается благородному чувству справедливости высшего сословия. Даже если главные герои по либретто простолудины, как Веспина «Мнимой обманщице», спектр ценностей смещен с довольства, спокойствия семейной жизни и взаимной симпатии героев на верность слову, постоянство чувств, самостоятельное вершение своей судьбы и виртуозность воплощения задуманной интриги.

Глава IV. «Душа философа».

Первой и единственной оперой, написанной Гайдном в расчете на публичное исполнение, была «Душа философа, или Орфей и Эвридика» (*L'anima del filosofo*

ossia Orfeo ed Euridice), которая появилась в 1791 году в Англии, спустя 8 лет после «Армиды». Поскольку «*Душа философа*» не принадлежит к операм, написанным Гайдном для Эстергазы, то может считаться исключением. Однако с точки зрения закономерности, хотя и во многом удивительный итог гайдновского творчества, в ней сконцентрировались наиболее важные для композитора идеи и отразились самые существенные черты его мировоззрения. При этом Гайдн старался излагать их яснее, определеннее, очевиднее, в расчете на самую разнообразную публику не на понимающего его с полуслова князя.

Трудно увидеть принципиальное отличие музыки последней «публической» оперы от музыки предыдущих «приватных», поскольку Гайдн использует здесь те же методы композиции, что и в Эстергазе. Вероятно, из этого можно сделать вывод об ограниченности этого языка для стиля композитора.

История создания. У Гайдна давно было желание написать оперу для публичного театра. Но реальная возможность сделать это появилась только после знакомства с лондонским импресарио Джоном Галлини. Он заказал Гайдну оперу для открытия своего театра, которое предполагалось в мае 1791 года. В январе Гайдн начал работу, а в марте значительная ее часть была уже готова. Однако король Георг III, больше благоволивший соперникам Галлини, театру «Сангео» разрешения так и не дал. Опера не была собственностью композитора, поэтому он не мог отдать ее в какой-нибудь другой театр. При жизни Гайдна были исполнены только некоторые отрывки из оперы (пиратским образом скопированные выезженные из Англии самим композитором), в 1806 году в издательстве «Брейткопф и Гертель» были напечатаны избранные номера из нее в клавире, в 1807 -- в партитуре.

В процитированных письмах «*Душа философа*» везде упоминается и пятиактная опера, но во всех имеющихся автографах значатся только четыре действия; сравнить с рукописью или печатным изданием либретто невозможно, поскольку они утеряны. Можно предположить, что пятый акт либо не дописан, либо по каким-то причинам просто не обозначен. В пользу первой версии говорит финал оперы, слишком необычный и для оперы того времени, — все погибает в бушующих водах — и для ситуации торжественного открытия театра, и для Гайдна и для сценической драматургии — все персонажи постепенно уходят со сцены, двое просто бесследно исчезают (Креонт и Гений).

Вторая версия тоже весьма правдоподобна. Во-первых, в письме к Лундну Польцелли он писал о последнем акте как об «очень коротком». Тогда логично считать сцену Орфея с вакханками пятым актом, как и помечено в скобках академическом издании сочинений Гайдна (*Haydn. Werke. Reihe XXV, Band I*). Кроме того, в XVIII веке оперу мог завершать балетный дивертисмент на музыку совсем другого композитора, что, естественно, не отражалось в партитуре. Во-вторых, опера была оплачена полностью, и поскольку и Гайдн, и Галлини были деловыми людьми, композитор вряд ли оставил заказчику незаконченную партитуру. Она действительно могла быть не до конца отшлифованной, «пригнанной» под голоса певцов-исполнителей.

Либретто. Либреттистом гайдновской оперы выступил Карло Франческо

Бадини, известный как сочинитель либретто многих барочных опер и чрезвычайно влиятельный в Лондоне театральный критик. Умение и стремление Бадини угождать постоянно меняющимся вкусам лондонской публики давало и Галлини, и Гайдну определенную гарантию кассового успеха новой оперы. При этом либретто «Души философа», полученное Гайдном, обладало всеми необходимыми для его музыки свойствами. Во-первых, пространно изложенный в пяти действиях сюжет, наполненный всевозможными церемониями и новотворениями, лишенный динамичной стремительности либретто Кальцабиджи, достаточно неторопливо разворачивается, а перелом действия происходит в речитативе *secco* и позволяет перенести акцент с произносимого слова на последующую музыку. Во-вторых, персонажи оперы тоже оказались достаточно характерными для опер Гайдна – подчиняющийся своим человеческим страстям Орфей, оперный отец и мудрый царь Креонт, принимающая свою судьбу Эвридика. И, наконец, в-третьих, центральная роль в опере отводится главному герою и его переживаниям, здесь есть несколько сольных сцен, которые позволили Гайдну проявить в музыке всю глубину драматизма ситуации.

Гайдн, прекрасно знакомый с либретто Кальцабиджи по операм Ф.Бертони и Глюка, очевидно, осознавал перечисленные особенности либретто Бадини и их значение для своей музыки. В письме князю после сведений об опере он пишет, что «опера должна быть совершенно иного рода, нежели опера Глюка», и далее, что «в опере будет много хоров, балетов и вылетено много больших изменений». Гайдн изначально ставил перед собой задачу создания оперы, совершенно отличной от глюковской, и возлагал большие надежды на либретто Бадини.

В либретто, помимо разнообразных аллюзий, появившихся благодаря многочисленным побочным деталям сюжета, присутствует прием, который можно было бы назвать *принципом альтернативного удвоения*. Он заключается в дублировании персонажей и ситуаций: две истории про Орфея и Эвридику, одна со счастливым концом, другая – с трагическим. Первая: Эвридика пленена дикарями, Орфей ее спасает и получает в супруги, вторая: Эвридика погибает от укуса змеи, Орфею не удается ее вызволить, он гибнет сам. В опере два побсга Эвридики (от отца и преследователсй), две ее смерти. На уровне персонажей такие удвоения: два жениха Эвридики – Аридей и Орфей, два философа – Орфей и Креонт, два мудрых стоика – Креонт и Геннй, пересказывают происходящее Креонту два хориста.

Эти удвоения снимают динамику развития сюжета, но при этом миф словно начинает сам видеть себя и сам с собой разговаривать, раздваиваясь, он саморефлектирует и сам себя изучает.

Кроме того, важная роль в тексте отводится философии и философскому размышлению. Безусловно, платоновские идеи о душе питали оперу с самого момента ее появления в кругу флорентийской камераты. Но в «Душе философа» можно обнаружить очень ясные переключки либретто с трактатом Боэция «Утешение философией».

Таким образом, можно заключить, что либретто с одной стороны вполне укладывается в рамки существующих традиций (опера серна, драма, орфическая проблематика), а с другой – поворачивает традицию таким образом, что привычные

явления получают новое освещение (акцентирование философии, альтернативы драмы и мифа, их систем мировидения и выражения).

Музыка оперы. В письме к Луиджини Польшелли от 14 января 1792 года Гайдн сетовал на то, что *итальянская опера совсем не имеет теперь успеха*. Сегодня это высказывание композитора звучит несколько странно, ведь в XIX веке итальянская опера не переживала никакого упадка. Однако Гайдн имел в виду не что-то другое, его заботила растущая популярность в Европе (кроме Италии) опер нового гюкковского типа с главенствующим положением драмы и постепенным вытеснением системы выразительных средств старой итальянской оперы *ser*. Расцвет переживала и французская опера, как комическая, так и серьезная. Итальянская же опера на глазах у композитора постепенно изменяла свой облик, смысл, и Гайдн отмечал эти изменения с некоторой горечью. Опера перестала быть изысканной привилегией избранных знатоков, она обращалась теперь ко всеобщему и понятному языку.

Композитор с обычной скромностью не позволяет себе никаких публичных высказываний и не навязывает публике свое мнение в прессе, только отдельные намеки можно обнаружить в частной переписке. Но зато музыка последней оперы в полной мере проявила взгляд Гайдна на проблему итальянской оперы.

Декларативный характер «*Души философа*» выразился прежде всего в гайдновском отношении к традиционным выразительным средствам итальянской серьезной оперы. Гайдн не преодолевает традицию «старой» оперы, но заставляет служить ее своим целям. В гайдновской опере для всего находится свое место, все ее черты, отмеченные Глюком как недостатки, у Гайдна превращаются в достоинства, причем очень выразительные и многосмысленные, традиционные средства выражения оказываются гибкими и многогранными, живыми, динамичными. При этом они полностью соответствуют требованиям драмы в том виде, как она представлена у Гайдна.

В соотношении драмы и музыки во всех гайдновских операх ключевую позицию занимает музыка. Она не только выражает эмоции персонажей, усиливает напряженность сценических ситуаций, в нее переносится сама драма. Если в гюкковском «*Орфее*» драматическим центром оперы является диалог Орфея и фурий, «целестремленно тяготеющий к симфоническому стилю» (В.Дж.Конс), то в на гайдновской сцене нет открытых конфликтов, Орфею не с кем состязаться, сцена усмирения фурий вовсе отсутствует, а отчасти замещающая ее сцена Орфея дикарями имеет только одну активную сторону. Дикари остаются немые, об их присутствии на сцене в музыке напоминают только угрожающие тираты. Однако всем происходящим стоит «жестокая судьба», которая сильнее Орфея и его чувств, она вездесуща, но невыразима, неуловима, ее величие и мощь можно почувствовать только в музыке оперы, в диалогах «сильного» и «слабого» начал, с увертюры вплоть до кульминационного момента, когда Орфей бросает обвинения судьбе звездам.

Через всю оперу проходит определенный комплекс выразительных средств, который сопровождает в тексте все упоминания о душе: тональность ми-бемоль мажор, интонации сексты *g-es* и кварты *b-es*. Наряду с этим есть еще несколько

слов, нагруженных дополнительным музыкальным смыслом и служащих предлогом для возникновения мотивных связей: это упоминания о звездах, судьбе, и напиток – причине любви и смерти.

Исследователя «Души философа» восхищает не только гармоничная грандиозность возникающего перед ним произведения, но и та «гениальная простота» принципа, на котором она основывается: здесь нет, в общем-то, ничего сверх того, чем уже располагала итальянская опера. Но все самые традиционные средства музыкального языка использованы с полным осознанием их значения, логики и механизма действия, т.е. *систематично*. Именно систематичность в использовании выразительных средств позволяет нам почувствовать и осознать ту грань, по разные стороны которой – традиция итальянской оперы и неповторимая индивидуальность композиторского почерка. А Гайдн эту грань безусловно чувствует, балансирует на ней и захватывает слушателя и аналитика своим уверенным мастерством.

Заключение.

Оценка опер Гайдна и с позиций театральной эстетики, и с позиций истории оперного жанра представляется очень непростой задачей. Созданные композитором в расчете на определенных исполнителей и для определенного слушателя, воплощающие особый тип драмы, включенные в особую атмосферу празднеств Эстергазы, они представляют собой весьма специфичное явление, и поэтому их нельзя ставить в один ряд с операми других композиторов «на общих основаниях».

Чрезвычайно трудно сказать с достаточной определенностью, насколько существенную роль играли гайдновские сочинения для театра в генеральном историческом развитии оперы в XVIII веке. Конечно, они не могли целиком «выпасть из истории», поскольку были порождением своей эпохи. Однако их влияние на последующую музыку не было столь сильным и заметным, как влияние опер, скажем, Глюка или Моцарта. Основная деятельность Гайдна проходила вне публичной сцены и большая часть опер была просто неизвестной за пределами Эстергазы, Эйзенштадта, Прессбурга и, в какой-то мере, Вены.

При этом гайдновские оперы без сомнения являются реформаторскими сочинениями, новым образом организующими музыку, слово и действие. Однако, если музыковеды охотно говорят о глюковской и моцартовской оперных реформах, то совсем не принято говорить о гайдновской.

Если мы обратимся к операм Гайдна, то обнаружим в них чуть ли ни все «пороки», преследовавшиеся Глюком. Гайдн, в отличие от Глюка, отстаивает метод сценической условности. Но мы уже убеждались, что введение разного рода условностей оборачивается индивидуализированностью и уникальностью музыкальных решений. В то время как Глюк ищет «новых берегов», Гайдн открывает новые глубины и возможности в старой традиции. У Гайдна не было никаких причин отказываться от итальянской оперы – она вполне отвечала его целям своей символичностью, неоднозначностью, тонкостью, готовностью философствовать, своим аристократизмом, в конце концов.

Здесь воззрения Гайдна на оперу довольно близки моцартовским. прекрасно чувствовали возможности оперы серна, оба достаточно хорошо в стиле итальянской оперы и преобразовывали его по-своему.

В операх ГЛЮКА главенствует слово, драма, а задачами музыки явля выразительная подача и оттенение текста и действия. На том определе смысле, которых заключен в слове, Глюк и концентрирует слушатели вниманиe. Музыка у него – лишь часть более значимого художественного цело

Иное – у Гайдна и Моцарта. Главенствует музыка и музыкальные за развития; можно сказать, в музыке и происходит действие. Слово не абсолю оно многозначно, символично, заключает явные и скрытые смыслы, кот способна целиком охватить и выразить только музыка.

Есть и существенные отличия двух композиторов. МОЦАРТ по прир оперный композитор, даже в его симфониях проглядывают черты оперной муз Моцарта интересуют люди с их неповторимыми характерами, соверш индивидуальными даже в рамках одного амплуа (не похожи друг на друг лирические герои, ни страстные героини-мстительницы, ни властители, ни сл Поэтому и в инструментальной музыке Моцарта мы часто воспринимаем теми определенные «характерь», а за их развитием угадываем определе сценические ситуации. ГАЙДН – в первую очередь инструменталист, и да операх у него обнаруживаются признаки симфонического письма. Если Мо следит за своими персонажами, то Гайдн – за мотивами. Оркестр у Мо комментирует действие и сценическую ситуацию, у Гайдна сценическая ситу уже не столь важна, а действие временами целиком перемещается в музыку.

Таким образом, можно с достаточными основаниями говорить о своеобраз оперной реформе Гайдна, целью которой было создание именно *музыкали* театра. Очевидно, она была некоторым образом связана с реформой итальянк либретто, проведенной Маттиа Вераци. Но более всего она обязана с появлением той особой атмосфере Эстергазы, в которой появились функционировали гайдновские оперы.

Публикации по теме диссертации:

1. Нечаянный наследник. Йозеф Гайдн и Филипп Стенхоп // Музыкал жизнь. 1995, № 4. – С.23-24 (0,5 п.л.).
2. Поздние оратории Гайдна в контексте его эпохи // Гётевские чтения 1997. 1997. – С.153–162 (1 п.л.).
3. “Душа философа”: к трактовке сюжета и смысла последней оперы Йс Гайдна // XVIII век: литература в контексте культуры. М., 1999. – С.172–180 п.л.)
4. Гайдн и музыкальный театр князей Эстергазы // Старинная музыка. 2000. (7). – С.18–21 (0,8 п.л.).
5. Оперы Йозефа Гайдна // Музыкальная академия. – 2000, № 4 (1,5 п печати).