

DOI 10.26886/2414-634X.3(22)2018.10

UDC: 780.616.432.083.3.071.1:7.035.(430)

**FANTASIES FOR PIANO BY J. HAYDN – FOREBODING THE ART
WORLD ROMANTIC EPOCH.**

E. Pogoda, PhD in Art History

Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, Ukraine, Kharkiv

The historical epoch of the genre development chosen for the analysis contains a number of research problems connected with necessity of the genre historical specification determination, detection of individual style interpretation distinctions. For the first time in the national musicology this work analyses and makes the subject of scientific research Fantasies for piano by J. Haydn. Not only is discovered relationship of the Fantasies for piano by Viennese classics with interpretation of the genre at a previous stage but also revealed is composers' insight into the future.

Key words: fantasies, imagination, function, genre, the Viennese classicism.

кандидат искусствоведения, Погода Е. В. Фортепианная фантазия Й. Гайдна – в предчувствии художественного мира романтической эпохи/ Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, Украина, Харьков

Избранная для анализа историческая эпоха развития фантазии, определенный инструментальный «срез» содержат круг исследовательских проблем, связанных с необходимостью установления исторической спецификации жанра, обнаружения различий в индивидуально-стилевых трактовках. Впервые в отечественном музыковедении проанализирована и введена в научно-исследовательский оборот фортепианная фантазия

Й. Гайдна. Обнаруженные в данном образце классицистической фортепианной фантазии устремленность к бесконечному, конфликт между мечтой и действительностью, поиск идеала, его обнаружение и невозможность воссоединения с ним свидетельствует о формировании преромантической трактовки жанра. Картина мира, отображенная в классицистической фортепианной фантазии, предстает как опережающее отражение черт романтического мышления.

Ключевые слова: фантазия, воображение, функция, жанр, венский классицизм.

Постановка проблемы. Фантазия – выражение творческого потенциала человека – неотъемлемый компонент исторического процесса развития искусства. Оформившаяся как музыкальный жанр к XVI столетию [5; 7], фантазия сохранила свое значение вплоть до сегодняшнего дня. Многообразие форм, типов содержания, выработанных фантазией в процессе исторического развития, взаимодействовало с комплексом тех устойчивых черт, которые уберегли жанр от распада, поглощения иными жанровыми формами. Обогащение фантазии происходило не только за счет ее внутреннего развития, но и в результате взаимодействия с другими жанрами, в частности, сонатой, каприччо, рондо, симфонией, вариациями, концертом, а также со смежными видами искусства и философией. На современном этапе при неизменном интересе к изучению жанра фантазии значительный потенциал научной новизны содержит каждый из этапов в истории жанра. Кроме того, существенным является рассмотрение фантазий, предназначенных для того или иного инструмента или исполнительского состава.

На сегодняшний день исследователями накоплен достаточный материал по проблеме изучения жанра фантазии. Установление взаимосвязей между фантазией как способностью мышления человечества и музыкальным жанром выступает актуальной задачей для исследования эпохи. Избранные для анализа в данной статье историческая эпоха развития жанра (конец XVIII начало XIX веков), определенный инструментальный «срез» содержат актуальный для современного музыковедения круг исследовательских проблем. Они связаны с необходимостью установления исторической специфики жанра и обнаружения различий в его индивидуально-стилевых трактовках.

Имея длительную историю развития (согласно В. В. Медушевскому, фантазия возникла в мусических искусствах [3]), фантазия, обретая на каждом историческом этапе своеобразные формы и способы выявления, тем не менее, обладает рядом константных черт, обуславливающих единство и непрерывность в развитии жанра. В трактовке классицистической фантазии синтезировано несколько исторических концепций понимания жанра. Для классицистической фантазии важна ее древнегреческая концепция, согласно которой фантазия означает «внешний вид», «представление» и происходит от φαίνο – «показывать». Фантазия у Аристотеля – способность представления, воображения как пробуждения в сознании образов. Древнегреческая концепция фантазии отражает важнейшую особенность античного искусства и мышления в целом – его пластичность (визуальность, зримость, материальность), что отмечено в трудах А. Ф. Лосева [2]. Важность древнегреческой трактовки в понимании классицистической фантазии обусловлена тем значением, которое придавалось античности в целом в эпоху классицизма. Этой трактовке понятия фантазии близки

фантазийные концепции венских классиков, основывающиеся на «показе» и, как известно, театральности как принципе художественного мышления, охватывающие все жанровые разновидности в их творчестве. Принцип театральности находит свое воплощение и в инструментальной музыке Й. Гайдна, в частности, в его единственной фортепианной фантазии. Фантазия превращается в «божественное вдохновение», «восторг», но такой грани как безумие в фортепианных произведениях композиторов венской классической школы не обнаруживается.

Новое понимание фантазии приходит в эпоху Высокого Возрождения. Термин «воображение» (*imagitato*) трактуется как открытие вещей отсутствующих [3]. С 30-ми годами XVI века связано, как известно, рождение жанра фантазии в музыке. Фантазия обнаруживается во взаимодействии множественного и различного, в связывании и разъединении образов (что было выработано в эпоху Высокого Возрождения). В. Даль выделяет специально-музыкальное значение слова фантазия – «свободное сочинение», «причуда», «без правил», подчеркивая роль воображения в фантазии [1]. Фантазия, исходя из данной трактовки, вбирает элемент «причуды», то есть развивает барочную традицию, оказывается непреложной, неизменной на протяжении всей истории развития жанра, опирающегося на *stravaganza*.

Итак, фантазия конца XVIII – начала XIX веков синтезирует такие ее исторические трактовки, как «представление», «показ», «причуда», множественность, сила созиданья, свобода, а также функции – сновидение, игру, изобретение и открытие. В итоге осуществленного венскими классиками синтеза в области фортепианной фантазии свершаются открытия, предвосхищающие «искусство будущего» (романтизма). Однако и фактор открытия имманентно присущ жанру

фантазии. В каждом историческом стиле, в каждую историческую эпоху фантазия обладает особым, специфическим обликом. Своеобразие ее классицистического этапа состоит в синтезированном представлении различных исторических и философско-художественных типов трактовок фантазии, начиная от античности и заканчивая прозрениями в область романтизма. Фантазия не столько демонстрирует богатство возможностей, сколько вопрошает или грезит об истине. Философско-художественное содержание фантазии эпохи классицизма заключается в поиске истины. Этим объясняется возникновение такого варианта проявления фантазии, имманентно ей присущего, как множество фантазий в одной фантазии, так как каждый ее этап – это мечта об истине, задача ее поиска.

Й. Гайдн создал, как известно, единственное произведение в жанре фантазии – фантазию C-dur (в 1789 году). Обоснованием исследовательского выбора служит тот факт, что взаимодействие «Моцарт – романтизм» получило широкое освещение в творчестве самих романтиков тогда, когда Й. Гайдн не был по достоинству оценен романтиками, не был романтизирован, да и современная наука не уделяет романтическим прозрениям Й. Гайдна должного внимания. Обычно фантазии В. А. Моцарта рассматривались в аспекте преломления преемственных связей с предыдущими этапами в развитии жанра (труды Вл. Протопопова [5] и И. Р. Палажченко [4]), а произведение Й. Гайдна в данной работе представлено с точки зрения прозревания открытий грядущего романтического века, на основании чего трактовано как образец преромантизма в музыке. Данный аспект рассмотрения содержит научную новизну, ибо творчество Й. Гайдна в его сопряжении с идеалами преромантизма не получило освещения в музыковедении. Так, И. Р. Палажченко отмечает, что жанр фантазии у Й. Гайдна не был воплощением предчувствий романтической

образности [4]. Однако фантазия Й. Гайдна своеобразно выражает романтический эталон. Восполнением данной «лакуны» в современном музыковедении обусловлено обращение к изучению фортепианной фантазии Й. Гайдна. Музыка позднего Й. Гайдна многомерно предвосхищает психологически сложный художественный мир романтической эпохи. XVIII – начало XIX вв. – эпоха кардинального преобразования жанра фантазии. Фантазия проявилась как особый тип произведений, обладающих как специфическими стабильными признаками, так и подвижными, изменяющимися характеристиками.

Фантазия Й. Гайдна C-dur представляет собой цикл вариаций на собственную тему, специально написанную для данного сочинения. Каждый этап фантазийно-вариационного развития возможно трактовать как мини-вариационный цикл. Доминирующим принципом здесь является цикличность, которая выражается на разных уровнях организации художественного целого. Часть здесь подобна целому, художественное целое отражается в каждой части. Однако при этом каждый из циклов вариационен по отношению к другому. В итоге возникает цикл фантазий в одной фантазии. Согласно концепции Е. Г. Рощенко, цикл фантазий, заключенный в одной фантазии, составляет сущность романтической трактовки данного жанра [6]. Однако романтическая трактовка фантазии как цикла была предвосхищена венскими классиками, в том числе и Й. Гайдном. Один из важнейших критериев, которым традиционно измеряется классицизм, определяется стремлением его представителей к созданию гармонической, замкнутой формы. Однако в фантазии Й. Гайдна композиторская задача состоит в преодолении гармоничной формы, создании дисгармоничной концепции мироздания.

Тема гайдновской фантазии замкнута. Казалось бы, тематизм мало характерен для фантазийного. Такая же тема могла бы стать темой главной партии, предположим, сонаты. На процесс изложения темы импровизационность не распространяется. Здесь представлен классицистичный тематизм, не содержащий, казалось бы, импульса к фантазийной развертываемости. Изложение темы классично, квадратно, и ничто не предвещает того, что тема получит фантазийное развитие, что из неё будет возвращена фантазия. «Классичность» темы отличает фантазию Й. Гайдна не только от фантазий будущего, но и фантазий прошлого. Так, в барочных фантазиях тематический материал изначально имеет фантазийный свободный характер. У Й. Гайдна же тема не предвещает ничего фантазийного и только в процессе смысло- и формообразования, в процессе развития, а не в стадии изложения вызревает жанровая концепция фантазии. Изначально замкнутую тему Й. Гайдн постепенно превращает в разомкнутую. Если первоначально утверждается замкнутость, то в результате сложного процесса метаморфозы доминирует разомкнутость. После второго проведения темы, которое уже содержит черты фантазийного свободного развертывания, вводится связующий эпизод, завершаемый фермой и паузой. Этот эпизод несет в себе парадоксирующий элемент: в сонатах Й. Гайдна связующая партия обычно нужна для соединения, для преодоления пауз, «разрывов». Здесь же связующее построение приводит не к побочной партии, а к солидной остановке на завершающем этот разомкнутый эпизод звуке. Первая ступень в оформлении фантазийного замысла пройдена. Возникающий было эффект побочной партии – проведение темы в тональности доминанты со сменой регистра – преодолевается: этот раздел обретает функцию первого цикла вариаций на тему, получающую и имитационное развитие.

Характерной чертой фантазийного мышления Й. Гайдна становится постоянное преодоление инерции восприятия, той инерции, которую он сам сформировал в сонатно-симфонических концепциях. В итоге длительного развития тема возвращается, однако при ее первом повторении имманентно присущая ей исходная замкнутость преодолена.

Третий этап развития значительно превосходит по масштабу первый и второй вместе взятые. Принцип кадансирования как способ создания замкнутости применен композитором в итоге фантазийного развертывания трех вариационных циклов-фантазий. Посредством кадансирования композитор объединяет несколько вариационных циклов, лишенных кадансов. На четвертой волне развития фантазии (четвертый вариационный цикл) Й. Гайдн совмещает принципы замкнутой формы (о чем свидетельствует наличие цезуры в конце данного цикла) с процессом перерастания заключительного построения в развивающий материал связующего типа, благодаря чему вновь достигается эффект преодоления замкнутости. Доминирующим оказывается здесь эффект преодоления цезуры. В итоге логика непрерывного развития, преобразования музыкального материала, непрерывной метаморфозы доминирует над замкнутостью; романтическая разомкнутость преобладает над классицистической замкнутостью.

Следующий пятый этап развития представляет собой большой пласт бесцезурного развертывания. Идея движения оказывается доминирующей, несмотря на неоднократные попытки композитора достичь цезуры, завершить развитие. Однако все намерения композитора создать замкнутую форму оказываются несостоятельными, приводя к началу нового этапа в развитии фантазийной идеи, к началу нового этапа развертывания. В очередной

раз цезура преодолена. Й. Гайдн ищет основания для окончания фантазийного излияния. Но паузы не приводят к завершению: происходит их пересемантизация. Если первоначально они были знаком завершения формы, то теперь становятся знаком разомкнутости. Первый этап пересемантизации был связан с превращением длинных нот в связующие построения, способствующие достижению разомкнутости. Теперь связи разорваны окончательно: «распалась связь времен...» (В. Шекспир, «Гамлет»). Возвращение барочной дискретной концепции времени является одновременно и предвестником романтического фрагментарного мышления. Остановки, паузы уже не являются знаком завершения, а становятся символом разорванности сознания, разорванности времен, потери связи времен, что является приметой романтического мышления. Некой спасительной возможностью прорыва за пределы трагической разорванности, разомкнутости становится проведение темы в фугированном изложении (шестой вариационный цикл). Однако на данном этапе развития уже и тема не является чем-то стабильным: имитационное изложение дестабилизирует ее, создавая эффект движения, утраты стабильности. Попытка замкнуть форму приводит к возвращению к главной тональности (C-dur). Но и стремление к обретению замкнутости посредством возвращения главной тональности преодолевается, поскольку вскоре происходит прорыв за ее пределы.

Возвращение темы в финальном (седьмом) миниатюрном цикле вариаций чрезвычайно важно, так как если бы композитор воссоздал её изначальную замкнутость, то, вероятно, была бы достигнута и замкнутая форма всего фантазийного целого. Однако воссоздать тему в её изначальной форме по-прежнему не удастся. Тема больше не возвращается в своем идеальном виде, ставшем непостижимым.

Надежды на то, что форма замкнется гармонично, разбиваются об уступы «скалисто» изложенной темы. Для того, чтобы завершить произведение, композитору необходим специальный дополнительный раздел. Ощущение замкнутости, закрытости формы возникает только в последних аккордах. Даже последний конструктивный элемент финального (седьмого) цикла все равно тяготеет к разомкнутости, за исключением последних «туттийных» доминантово-тоникальных аккордовых массивов. Концепция финального раздела – это утверждение распадающейся связи времен. Несанкционированные остановки, вспышки, вздохи – знаки распавшейся связи времен, недостижимости замкнутой формы как идеала.

Если попытаться описать программу этого сочинения, то она могла бы быть выражена посредством раскрытия темы утраченных иллюзий, утраченного идеала. Композитор при первом изложении темы рисует образ того идеала – классически ясного, гармоничного, которого в своем творчестве впоследствии будут искать романтики. Однако в процессе развития фантазии этот идеал многократно метаморфозирует, в результате чего теряет свою идеальную природу, оказывается невозможным.

Выводы. Фантазия в искусстве венских классиков содержит целый спектр художественных открытий, послуживших основой предвосхищения принципов романтического искусства, касающихся трактовки жанра фантазии. Обнаруженные в образцах классицистической фортепианной фантазии устремленность к бесконечному, конфликт между мечтой и действительностью, поиск идеала, его обнаружение и невозможность воссоединения с ним свидетельствует о формировании преромантической трактовки жанра. Картина мира, отраженная в классицистической фантазии, строится на отношении человека к нему, акцентируя внимание на несовершенстве

мира, на прорыве человека к идеалу, который оказывается недостижимым. Картина мира, воплощенная в фантазии, двойственна: в ней сочетаются идеальное и реальное, вследствие чего возникает романтический конфликт мечты и действительности. В итоге картина мира, отраженная в классицистической фортепианной фантазии, оказывается опережающим отражением романтического двоемирия.

Литература:

1. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4т. Т. 4. / В. Даль. – М.: Русский язык, 1982. – 683 с.
2. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. / А. Ф. Лосев; [сост. Ю. А. Ростовцев; авт. вступ. ст. А. А. Тахо-Годи]. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с. – (Мыслители XX века).
3. Медушевский В. В. Фантазия в культуре и музыке / В. В. Медушевский // Музыка, культура, человек.: сб. ст. / под ред. М. Мургенштейна. – Свердловск, 1991. – Вып.2. – С. 44-56.
4. Палажченко И. Р. Инструментальная фантазия XVII – XVIII веков (генезис и пути развития): автореф. дис. ... канд. музыкознания: 17.00.03 / И. Р. Палажченко. – М., 1992. – 24 с.
5. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века / В. Протопопов. – М.: Музыка, 1979. – 327 с.
6. Рощенко (Аверьянова) Е. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): монография / Елена Рощенко (Аверьянова). – Харьков: ХНУРЕ, 2004. – 286 с.
7. Штрифанова К. В. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Штрифанова Катерина Валеріївна; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2007. – 17 с.

References:

1. *Dal V. Tolkovyy slovar zhivogo velikorussskogo yazyka. V 4t. T. 4. / V. Dal. – M.: Russkiy yazyk, 1982. – 683 s.*
2. *Losev A. F. Filosofiya. Mifologiya. Kultura. / A. F. Losev; [sost. Yu.A. Rostovtsev; avt. vstup. st. A.A. Takho-Godij]. – M.: Politizdat, 1991. – 525 s. – (Mysliteli XX veka).*
3. *Medushevskiy V. V. Fantaziya v kulture i muzyke / V. V. Medushevskiy // Muzyka, kultura, chelovek.: sb. st. / pod red. M. Murgenshteyna. – Sverdlovsk, 1991. – Vyp.2. – S. 44-56.*
4. *Plazhchenko I. R. Instrumentalnaya fantaziya XVII – XVIII vekov (genezis i puti razvitiya): avtoref. . dis. ... kand. muzykoznaniiya: 17.00.03 / I. R. Plazhchenko. – M., 1992. – 24 s.*
5. *Protopopov V. Ocherki iz istorii instrumentalnykh form XVI – nachala XIX veka / V. Protopopov. – M.: Muzyka, 1979. – 327 s.*
6. *Roshchenko (Averyanova) Ye. Novaya mifologiya romantizma i muzyka (problemy entsiklopedicheskogo analiza muzyki): monografiya / Yelena Roshchenko (Averyanova). – Kharkov: KhNURYe, 2004. – 286 s.*
7. *Shtrifanova K.V. Fantaziya dlya lyutni XVI stolittya: stanovlennyya zhanru: avtoref. dis. ... kand. mistetstvovnav.: 17.00.03 / Shtrifanova Katerina Valeriivna; Khark. derzh. un-t mistetstv im. I. P. Kotlyarevskogo. – Kh., 2007. – 17 s.*