

На правах рукописи

БАРАНОВ АЛЕКСЕЙ ГЕННАДЬЕВИЧ

**МЕССЫ ЙОЗЕФА ГАЙДНА В КОНТЕКСТЕ
ЛИТУРГИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ АВСТРИИ XVIII ВЕКА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Казань-2012

Работа выполнена на кафедре теории и истории исполнительского искусства Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры истории музыки
Казанской государственной консерватории
(академии) имени Н. Г. Жиганова
Жесткова Ольга Владимировна

Официальные оппоненты: **Поспелова Римма Леонидовна**
доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского

Карпов Юрий Семенович
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры хорового дирижирования
Казанской государственной консерватории
(академии) имени Н. Г. Жиганова

Ведущая организация – **Уральская государственная консерватория (академия) им. М. П. Мусоргского**

Защита состоится «27» ноября 2012 года в 11.00. на заседании Диссертационного совета К 210.027.01 по присуждению ученых степеней по специальности 17.00.02 («Музыкальное искусство») при Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Большая Красная, 38.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова

Автореферат разослан «26» октября 2012 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Федосеева С. Л.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Интерес к отечественной и зарубежной духовной музыке является характерной тенденцией музыкальной науки последних десятилетий. Разумеется, и ранее культовые жанры становились объектом пристального внимания, однако чаще всего изучение того или иного духовного сочинения было сосредоточено на стиле композитора и изолировалось от историко-эстетического, религиозно-этического и социального контекста развития жанра. Это во многом коснулось мессы – важнейшего жанра в западноевропейской духовной музыке, начиная с XIV века. Наиболее пристальному вниманию отечественных музыковедов подвергалась месса эпохи Возрождения, а сочинения, созданные в последующие эпохи, рассматривались как составная часть композиторского наследия. Так оказался почти неизученным период развития мессы, связанный с эпохой венского классицизма. Акцентируя внимание лишь на отдельных сочинениях композиторов того времени («Коронационная месса» и месса *c-moll* Моцарта, «Торжественная месса» *D-dur* Бетховена), исследователи долгое время избегали рассматривать эти мессы в контексте литургических традиций, влияние которых зачастую оказывалось решающим для понимания жанра.

На русском языке нет никаких трудов, посвященных исключительно мессам Гайдна. В монографии Ю. Кремлева и в переводных книгах Л. Новака и Н. Баттерворта эти произведения упоминаются лишь эпизодически. Специальные научные исследования, в рамках которых затрагиваются данные сочинения, немногочисленны. Они ограничиваются диссертацией В. Кадочникова (Черты симфонизма в поздних вокально-инструментальных сочинениях Гайдна, 1989) и статьей А. Тихоновой (Прочтение текста в музыке католической мессы: от григорианского хорала к Гайдну и Моцарту, 2007), где мессы композитора опять же занимают отнюдь не центральное место.

Между тем последние мессы Гайдна в зарубежных и некоторых отечественных исследованиях признаны подлинными шедеврами. По художественному значению и уровню композиторской техники их ставят в один ряд с его Лондонскими симфониями. В Европе и Америке мессы Гайдна исполняются на концертных сценах и в храмах, в рамках международных фестивалей и конкурсов¹. В нашей стране еще предстоит освоение этого богатейшего наследия, ведь пока отечественные музыковеды, музыканты и слушатели могут изучать шедевры австрийского композитора главным образом по зарубежным монографиям и аудиозаписям. На Западе, напротив, духовная музыка Гайдна исполняется² и изучается с нарастающей интенсивностью, что подтверждается хотя бы недавней публикацией двух книг, посвященных непосредственно мессам композитора³. Все это убедительно свидетельствует об **актуальности** нашего исследования.

Научная новизна работы проявляется в том, что помимо анализа структуры всех гайдновских месс и некоторых особенностей музыкального языка, осуществляется попытка исследовать эти сочинения в контексте литургической музыки XVIII века, богатство и разнообразие которой составили мессы Й. Фукса, А. Кальдары, А. Лотти, А. Хассе, В. Моцарта, М. Гайдна, К. Диттерсдорфа, И. Альбрехтсбергера, И. Хольцбауэра, А. Сальери и др. Новым для отечественного музыковедения является исторический компонент исследования, который касается: аспектов социального функционирования мессы в эпоху венского классицизма, датировки и

¹ С 1986 года в сентябре проводится ежегодный фестиваль в Айзенштадте (Бургеланд), с 1993 года фестиваль музыки Гайдна ежегодно (в конце мая) проходит в Англии (English Haydn Festival) в г. Бриджнот. В Германии августовский ежегодный фестиваль Гайдна проводится в г. Брюле.

² В 90-е годы вышло несколько изданий с записями полного собрания месс композитора. Эти произведения можно послушать в исполнении лучших оркестров Европы и Америки под управлением дирижеров Л. Бернштейна, Н. Марринера, Б. Вайля, Р. Хикокса, С. Престона.

³ Moses, Don V., Demaree R. W. *The Masses of Joseph Haydn*. Rochester Hills, Mich.: Classical Heritage. 2008. – 853 p. Ickstadt, P. *Die Messen Joseph Haydns, Studien zu Form und Verhältnis von Text und Musik*. Hildesheim; Zürich; New York: Olms, 2009. – 614 s.

хронологии месс Гайдна, истории их создания, исполнения, посвящения, мнения музыкальных критиков. Впервые в отечественном музыковедении представлена аргументированная характеристика типологических особенностей «Missa brevis» и «Missa solemnis», причем не только на основе произведений Гайдна, но и с привлечением месс многих композиторов XVIII века.

Цель работы – исследовать все мессы Гайдна в контексте развития литургической музыки Австрии XVIII века. В связи с этим перед нами встают следующие **задачи**:

- изучить специфику функционирования жанра мессы в XVIII веке, в особенности в рамках музыкальной культуры Австрии;
- рассмотреть историю создания и представить хронологический список всех месс Й. Гайдна с указанием места и времени исполнения, исполнительского состава, имени заказчика, обстоятельств посвящения;
- осветить исполнительскую «судьбу» месс Гайдна в храмах и концертных залах на протяжении последующих столетий;
- охарактеризовать типологические признаки «Missa brevis» и «Missa solemnis» на материале месс Гайдна и его современников;
- проследить эволюцию композиторских принципов Гайдна в жанре мессы и сравнить эти сочинения с общими тенденциями развития мессы в Австрии;
- выявить характерные композиционные особенности гайдновских месс, откристилизовавшиеся на основе музыкально-текстовых форм.

Объектом исследования являются мессы Гайдна и других композиторов XVIII века, обращавшихся к этому жанру. Соответственно, **предметом исследования** являются их структурные и некоторые стилевые особенности, определяющие общее и индивидуальное в трактовке Гайдном канонического текста.

Материал исследования составляют партитуры и аудиозаписи всех гайдновских месс, а также месс его современников (Й. Фукса, А. Кальдары, А. Лотти, А. Хассе, В. Моцарта, М. Гайдна, К. Диттерсдорфа, И. Альбрехтсбергера, И. Хольцбауэра, А. Сальери, Л. Бетховена, Л. Керубини).

Методологической основой диссертации является принцип историко-контекстной интерпретации музыкальных произведений. В качестве основы для аналитических изысканий, относящихся к структурным особенностям произведений, были выбраны базовые исследования отечественных авторов Б. Асафьева, Ю. Холопова, В. Холоповой, Т. Дубравской, Т. Кюрегян, Л. Кириллиной, Ю. Бочарова. Кроме того, обращение в диссертации к культовому жанру мессы потребовало изучения работ, исследующих или затрагивающих его специфику, среди которых труды В. Апеля, М. Друскина, М. Харлапа, Дж. Маккинона, Ю. Холопова, Ю. Евдокимовой, Н. Симаковой, В. Карцовника, М. Сапонова, Р. Поспеловой, С. Лебедева, А. Тихоновой, Ю. Москвы.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. В Австрии XVIII века месса занимает не периферийное, а очень важное место, став для большинства населения, в отличие от симфонии, одним из немногих профессиональных видов музыки с неограниченной аудиторией. Мессы Гайдна, как и большинства его современников, нельзя свести к категоричной и чересчур обобщенной классификации Г. Аберта, декларирующей господство лишь двух стилевых направлений в жанре мессы XVIII века - «неаполитанского оперного стиля» и *stile antico* (полифонии строгого стиля). Мы видим преобладание «смешанного стиля», проявляющегося в трех основных компонентах композиции: гомофонных хорах, полифонических хорах и сольных разделах.

2. В творчестве Гайдна месса, подобно симфонии и квартету, является сквозным жанром: 14 месс Гайдна охватывают период с 1749 по 1802 годы. Все сочинения этого жанра предназначались для исполнения в церкви и написаны

на заказ, что непосредственно отразилось на их исполнительском составе, типе композиции («краткая» или «торжественная») и даже заглавии.

3. Мессы Гайдна, несмотря на критику их «светскости», сохраняли свою популярность до середины XIX века. Во второй половине столетия цецилианское движение ревнителей «подлинной духовной музыки», ратующих за возрождение григорианского хорала и стиля Палестрины, предало забвению мессы Гайдна, Моцарта и мн. др. композиторов XVIII века. Лишь в XX веке эти сочинения «вернулись» к слушателям.

4. Изучение месс Гайдна и его современников позволяет выявить подробные типологические характеристики *кратких* и *торжественных* месс, отсутствующие до сих пор в отечественных музыкально-исторических источниках. Критериями определения типа месс являются: 1) повод, по которому написано произведение: для обычной церковной службы или для праздничной, 2) исполнительский состав (наличие солистов, состав хора и оркестра), 3) особенности музыкально-текстового членения (в «кратких» мессах части ординария не делятся на номера, а в «торжественных» – делятся на самостоятельные и развернутые разделы).

5. Воздействие инструментальных форм (в особенности симфонии) на композицию мессы является не прямым и повсеместным, как утверждает ряд зарубежных исследователей, а весьма немногочисленным и опосредованным. Текстовые и собственно музыкальные принципы в структуре разных частей месс Гайдна имеют различное соотношение. Так в многотекстовых частях *Gloria* и *Credo*, а также в краткой *Sanctus* строение текста оказывает весьма сильное влияние на композицию разделов и части в целом. Остальные, малотекстовые части – *Kyrie*, *Benedictus*, *Agnus Dei* – несут отпечаток инструментальных форм, имеющих свой прообраз не только в классической, но и в барочной музыкальной традиции.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре теории и истории исполнительского искусства Казанской государственной

консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова и рекомендована к защите. Основные положения работы отражены в публикациях автора, список которых прилагается к автореферату (общий объем 1,5 п.л.) и изложены на научно-практических конференциях «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность» (Казанская государственная консерватория, 2 апреля 2008 года и 8 апреля 2009 года).

Практическая значимость. Данная диссертация представляет интерес, прежде всего, для специалистов, изучающих духовную музыку и искусство XVIII века. Кроме того, она может быть использована в процессе обучения студентов средне-специальных и высших музыкальных учебных заведений. Основные предметы, на которых может быть актуальным данный материал: «история музыки», «анализ музыкальных произведений», а также специальные дисциплины, связанные с хоровой музыкальной литературой и историей хоровой музыки.

Структура работы выстроена таким образом, чтобы с одной стороны рассмотреть мессы Гайдна в историко-культурном контексте жанра, а с другой — выявить характерные особенности их композиции. В связи с этим работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка и нотных приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** изложена основная проблема исследования, обоснована ее актуальность и научная новизна. Также здесь представлены сведения об источниках, методах и практической значимости данной работы.

Использованные в работе источники позволяют охарактеризовать **степень изученности** темы как в русскоязычной, так и в иностранной литературе.

Относительно функционирования жанра мессы в XVIII веке единственными доступными источниками на русском языке долгое время оставались переводные монографии Г. Аберта и А. Эйнштейна, посвященные жизни и творчеству В. А. Моцарта. Не так давно издано масштабное трехтомное исследование Л. Кириллиной (1996–2007) о классическом стиле, в котором есть отдельный параграф, посвященный церковной музыке второй половины XVIII века.

Число исследований, обращенных непосредственно к мессам Гайдна, очень невелико. В переводной монографии Л. Новака мессам Гайдна отводится очень скромное место. В. Протопопов рассматривает эти сочинения в контексте развития полифонического искусства. Исследование В. Кадочникова (1989) принадлежит к жанру кандидатской диссертации, многие положения которой не утратили своей актуальности и в наше время. Выделяются содержательные статьи В. Кадочникова «На пути от симфоний к ораториям (Нельсон-месса Йозефа Гайдна)» (1980) и А. Тихоновой «Прочтение текста в музыке католической мессы: от грегорианского хорала к Гайдну и Моцарту» (2007). Однако, рассеянные по различным научным сборникам, они не могут создать общую картину развития литургической музыки Гайдна и его современников.

Наиболее ценными источниками фактологической информации по проблеме развития жанра мессы в Австрии XVIII века и в том числе по мессам Гайдна для нас стали труды зарубежных авторов. Прежде всего, это статья о Й. Гайдне и статья «Месса» в британской энциклопедии Гроува. Среди исследований на иностранных языках выделяются монографии Г. Ч. Р. Лендона (в пяти томах) и Л. Финшера, а также ряд специальных статей зарубежных музыковедов В. Пасса, Б. Макинтайера, Е. Папаниколао, З. Гмайнвизера. В 2008–2009 годах зарубежное музыковедение обогатилось совместным исследованием Р. Демаре и Д. Мозеса и монументальной монографией П. Икштадта, посвященным непосредственно мессам Гайдна.

В первой главе «Мессы Гайдна в историческом контексте» рассматриваются эволюционные процессы и основные стилевые тенденции жанра мессы в XVIII веке, осуществляется хронологический обзор месс Гайдна и выявляется их значение в концертной и литургической практике XIX и XX столетий, характеризуются типологические особенности «кратких» и «торжественных» месс. Первая глава включает четыре параграфа.

1. Основные стилевые тенденции жанра мессы в XVIII веке.

Уже в XVII столетии в жанре мессы проявляется концертное начало, которое выразилось в принципе чередования *solo* (солистов) и *tutti* (хора). Именно на нем будет основан тип «концертной» мессы, ставший одним из ведущих в будущем XVIII столетии. Первые мессы, основанные на сопоставлении *solo* и *tutti*, появляются в Италии (К. Порты, А. Гранди, К. Монтеверди). В дальнейшем «концертные» мессы начинают испытывать влияние оперы (Ф. Кавалли, О. Тардити, М. Каззати), которое особенно усилилось к концу XVII века (некоторые мессы А. Скарлатти, Ф. Дуранте). Однако устойчивой жанрово-стилевой формой, подобно итальянской опере-*seria*, итальянская месса не стала.

В Австрии и Южной Германии «концертные» мессы распространяются в конце XVII века (И. Г. Шмельцер, И. К. Керль, Г. Ф. Бибер). В XVIII столетии духовная музыка здесь развивалась под очень сильным влиянием итальянских вкусов. При австрийском императорском дворе работали итальянцы М. А. Дзиани, Ф. Конти, А. Кальдара, Дж. Порсиле, Н. Порпора, А. Сальери, Дж. Сарти.

В целом к XVIII веку утверждается «смешанный стиль» месс, в котором композиция выстраивается из трех элементов: 1) гомофонных хоров, где оркестр имеет самостоятельную партию, 2) разделов, которые исполняют солисты и 3) полифонических хоров (контрапунктических, а позднее

фугированных), где оркестр удваивает голоса. Вся композиция выстраивается на основе *basso continuo*.

Духовная музыка в Австрии пользовалась большим почетом, поэтому практически все крупные композиторы, работавшие здесь, писали мессы. При Карле VI (правление 1711–1740) и Марии Терезии (правление 1740–1780) музыка сопровождала литургии, праздничные молебны и шествия, а также массовые паломничества. Собор св. Стефана, в котором Гайдн в 40-х годах служил певчим, с 1722 года стал центральным собором Вены, где проводились богослужения императорского двора. Главную капеллу собора возглавляли отец и сын Рёйттеры (до 1772 года). Здесь имелось сразу четыре органа и несколько клиросов для многохорных богослужений.

Ситуация изменилась, когда император Иосиф II (правление 1780–1790) стал единоличным правителем Священной Римской империи. Одним из проявлений его религиозной политики стал указ 1783 года, ограничивающий исполнение в церквях и соборах музыки с солистами и оркестром, как требующей слишком больших расходов. Указ действовал до смерти императора и на семь лет приостановил развитие жанра мессы в Австрии.

Стилевой облик церковной музыки в Австрии XVIII века представляет весьма интересную и разнообразную картину. Помимо Вены, центрами развития духовной музыки была капелла архиепископа зальцбургского, а также южнонемецкие дворы в Дрездене и Мюнхене.

В первой половине XVIII века в Австрии творили мастера, принадлежащие барочной эпохе. Многие композиторы еще культивировали в церковной музыке *stile antico*. Среди них И. Й. Фукс (1660–1741) – прославленный композитор и капельмейстер при дворе Карла VI. Он оставил ряд месс, полностью выдержанных в традициях строгой полифонии *a cappella* (*Missa Quadragesimalis*, *Missa di San Carlo*). Однако у него есть и образцы «концертной» мессы с разделами не только в полифонической, но и в гомофонной фактуре (*Missa corporis Christi*). Мессы в *stile antico* мы также

встречаем у современников Фукса – А. Лотти и А. Кальдары. Однако следующее поколение композиторов старый полифонический стиль уже не привлекает, хотя полифонические мессы *a cappella* все еще можно найти у Г. Рёйттера-младшего, Г. Вернера, И. Г. Альбрехтсбергера и даже у Й. Гайдна (неоконченная «*Sunt bona mixta malis*»). Считается, что в середине XVIII века хранителем старого полифонического стиля оставалась капелла архиепископа зальцбургского. Но и здесь полифония, которая, бесспорно, доминирует в мессах Э. Эберлина и А. Адлгассера, тяготеет к свободному стилю.

Поколение композиторов середины XVIII века (И. А. Хассе, Г. Рёйттер-младший, Н. Порпора) отдает безусловное предпочтение «концертной» мессе, в сольных разделах которой они могут показать свое мастерство, накопленное в области оперы. В них ощущается и влияние галантного стиля, который с середины XVIII века господствует в светской музыке. Поскольку Г. Рёйттер-младший был руководителем капеллы Св. Стефана, когда Й. Гайдн и его брат М. Гайдн служили там певчими, то, вероятно, именно его духовные сочинения сформировали первоначальное представление обоих композиторов о церковной музыке.

Во второй половине XVIII века в Австрии тип «концертной» мессы с чередованием хоровых и сольных разделов становится ведущим. Практически все композиторы, сочиняющие духовную музыку, обращались к нему. Среди них В. Моцарт, Й. Гайдн, М. Гайдн, И. Хольцбауэр, К. Диттерстдорф, И. Альбрехтсбергер, А. Сальери и др.

Оперный стиль и теперь продолжал влиять на духовные сочинения, но проявлялся преимущественно в сольных эпизодах и в сравнении с итальянскими ариями был не столь подчеркнуто виртуозен. В хоровых разделах, которые преобладают в общей композиции месс, можно видеть весьма разнообразные варианты изложения: аккордовую фактуру, фактуру с элементами полифонической техники (имитации, каноны, канонические секвенции, контрастная полифония) и даже целые разделы, написанные в

форме фуги. По традиции обязательными фугированными разделами были окончания *Gloria* и *Credo*. Все полифонические приемы и формы относятся к полифонии свободного стиля, сформовавшейся в инструментальных жанрах барочной эпохи. Помимо других отличий от месс *a cappella*, очень существенной особенностью «концертных» месс XVIII века является отражение в музыке эмоционального смысла текста.

Большое значение в «концертных» мессах указанного периода имела партия оркестра. Она становится все более самостоятельной, создавая выразительный фон, а также проводя ритурнели и связки между вокально-хоровыми разделами. Особенно важно, что в структуре некоторых частей мессы собственно музыкальная логика развития начинает соперничать с текстовыми закономерностями, что во многом было связано с влиянием оперы и инструментальных жанров классической эпохи. Данная тенденция достигает своей кульминации в поздних мессах Й. Гайдна.

2. Хронологический обзор месс Й. Гайдна.

В этом параграфе акцентируется внимание на истории создания и исполнения месс Гайдна, хронологии и датировке, обстоятельствах посвящения и возникновения заглавий месс. Значительное место уделяется проблеме религиозных взглядов композитора, который был «преданным последователем христианства» (Гризингер), но без фанатизма, мрачности и непрерывного покаяния.

В творчестве Гайдна месса является, хотя и не центральным, но сквозным жанром. Мессой начался и закончился его композиторский путь. Гайдн написал 14 месс, причем первые восемь созданы с 1749 по 1782 гг. (32 года), а последние шесть умещаются в краткий семилетний период после лондонских гастролей (1796—1802).

В долондонский период Гайдн руководил капеллой князя Николая I Эстергази, который не питал никакого интереса к духовной музыке, и Гайдн писал мессы главным образом по заказу со стороны. Что же касается

последолондонских месс, то они обязаны своим появлением внуку Николая I Эстергази, которого тоже звали Николай. Николай II активно интересовался духовной музыкой и решил возродить величие легендарной капеллы своего деда. Он пригласил Гайдна вновь, чтобы тот возглавил капеллу с единственной существенной обязанностью: каждый год к именинам супруги Николая – Жозефы Марии Гирменгильд – писать мессу для богослужения в Горной церкви (*Bergkirche*) Айзенштадта.

В целом судьба последних месс Гайдна складывалась весьма благополучно. Они распространились и исполнялись во многих австрийских и южнонемецких церквях. Этому, безусловно, способствовало издание сочинений. Благодаря исключительным дипломатическим способностям и своему авторитету, Гайдн добился разрешения князя Эстергази (которому принадлежали права на эти сочинения) на публикацию, и с 1802 года издательство «*Breitkopf & Härtel*» начало издавать поздние шедевры композитора.

3. Мессы Гайдна в концертной и литургической практике последующих столетий.

В начале XIX века стали появляться критические отзывы о церковной музыке Гайдна, Моцарта и других композиторов предшествующего столетия. Нападкам подвергались: танцевальная основа музыки в некоторых частях месс, применение оперных приемов, общий празднично-веселый тон сочинений, но главное – отказ от принципов строгой полифонии.

Несмотря на усиливающуюся критику, мессы Гайдна и Моцарта до середины XIX века звучали в церквях Австрии, однако ситуация изменилась, когда широкое распространение получило цецилианское движение, истоки которого восходят к братству св. Цецилии, основанному Дж. Палестриной. Приверженцы строгой полифонии *a cappella* в церковной музыке были и во второй половине XVIII века, но тогда большинство композиторов предпочло более современный светский стиль «концертных» месс. Теперь же, в середине

XIX века, началось всеобщее развитие идей цецилианства в духовной музыке. Большое значение имела активная публицистическая деятельность Ф. Витта (1834–1888), который в 1868 году основал Союз св. Цецилии. Представители этого движения ратовали за возвращение в богослужebную практику григорианского хорала и месс эпохи Возрождения (прежде всего Дж. Палестрины и О. Лассо), потому что они более соответствуют духу церковной музыки и настраивают на молитвенное состояние. Одновременно с этим звучал призыв отказаться от использования в литургии «концертных» месс XVIII века, как слишком светских и проникнутых чувственным духом оперы, поскольку такие сочинения отвлекают прихожан от возвышенных мыслей.

Активная пропаганда цецилианских принципов нашла покровительство и поддержку у папы Пия IX (понтификат 1846–1878). Тогда организации, подобные Союзу св. Цецилии, появились во многих странах Европы. К концу XIX века насчитывалось уже около 20 тысяч участников этого движения. Мессы Гайдна, а также других композиторов XVIII века, практически исчезли из богослужebного репертуара и к началу XX века оказались основательно забыты.

Их возрождение началось с 20-х годов XX столетия, когда мессы были изданы в полном собрании сочинений композитора (начало в 1924 году). После 2-й мировой войны, то есть через 150 лет после смерти композитора, его мессы, наконец, были безоговорочно приняты в Австрии и все противоречия вокруг них стали постепенно забываться. Что касается богослужebной практики, то после II Ватиканского собора мессы Гайдна и его современников были возвращены в церковный обиход.

4. Missa brevis u Missa solemnis: типологические признаки.

Среди месс второй половины XVIII века выделяется два основных вида: *Missa brevis* (краткая месса) и *Missa solemnis* (торжественная или высокая

месса). *Missa brevis* предназначались для обычных воскресных служб. Шесть традиционных частей (*Benedictus* отделялся от *Sanctus* в самостоятельную часть) имели небольшие масштабы и представляли собой единую, цельную форму почти без текстовых повторов. Сопровождение таких месс отличалось скромным составом инструментов (обычно несколько струнных и орган).

Missa solemnis предназначалась для более торжественных случаев и больших церковных праздников. Здесь каждая из частей подразделялась на самостоятельные разделы, замкнутые по форме и с многочисленными текстовыми повторами, что придавало масштабность всей композиции мессы. *Missa solemnis* могла быть представлена в двух видах. Достаточно компактная, простая *Missa solemnis* исполнялась на праздниках, когда службу вел обычный священник. Более продолжительная *Missa solemnis pontificalis*, с дроблением частей на большое количество разнохарактерных разделов, исполнялась в крупных соборах на службах с участием епископа.

Среди церковных сочинений Гайдна мы найдем все разновидности месс, существовавших в ту эпоху. К типичным *Missa brevis* относятся Месса «*Rorate coeli desuper*» (?), Месса *F-dur* (?1749) и «Малая органная месса» (ок. 1778). Они отличаются очень скромным составом исполнителей: хор (SATB), 2 сопрано-соло, и так называемое венское трио (2 скрипки, бас и орган-*continuo*). В Малой органной мессе орган исполняет облигатную партию, которая и дала название сочинению. Хотя основные части в этих мессах не делятся на самостоятельные разделы, внутри них возможны изменения размера, темпа и исполнительских групп.

К *Missa solemnis* относятся четыре сочинения долондонского периода – «*Cäcilienmesse*» (1766), «Большая органная месса» (?1768—1769), «*Nikolaimesse*» (1772), «*Mariazellermesse*» (1782) и все шесть поздних месс: «*Heiligmesse*» (1796), «*Paukenmesse*» (1796), «*Nelsonmesse*» (1798), «*Theresienmesse*» (1799), «*Schöpfungsmesse*» (1801), «*Harmoniemesse*» (1802).

Состав исполнителей здесь более внушительный: хор, от четырех до шести солистов и оркестр. Причем в последней мессе композитор доходит почти до полного состава симфонического оркестра. Следует обратить внимание, что «*Cäcilienmesse*» относится к типу самых масштабных «торжественных» месс – понтификальных. В ней части делятся на законченные номера (только в *Gloria* их 9). Остальные *Missa solennis* отличаются более компактной структурой. При этом в поздних мессах композитор стремится к объединению разнотемповых разделов. Они вступают без пауз и нередко даже вводятся *attacca*.

Во второй главе «**Особенности структуры и музыкального языка месс Й. Гайдна**» пять разделов, в которых структурные особенности каждой из частей месс Гайдна исследуются с точки зрения взаимодействия текстовых и музыкальных принципов организации формы. Также обращается внимание на музыкальные средства, которыми воплощается содержание текста мессы. Сравнение с мессами других композиторов эпохи позволяет выявить общие и индивидуальные черты произведений Гайдна.

В поздних *Missa solennis* Гайдн следует устойчивым традициям деления частей на разделы, а также – их образной трактовки. Так, быстрые радостные *Kyrie* имеют контрастное медленное вступление, что напоминает первые части Лондонских симфоний, хотя такой прием встречается у Гайдна (и не только у него) уже в мессах долондонского периода. Но преобладают среди ранних месс *Kyrie* в умеренном темпе без вступления, имеющие нежный и светлый характер. Такое решение *Kyrie* очень часто можно найти у современников композитора. Среди поздних месс следует отметить уникальную для того времени драматичную трактовку данной части в «*Nelsonmesse*», а также необычное, медленное созерцательное *Kyrie* в «*Harmoniemesse*», на которое, возможно, будут ориентироваться Л. Бетховен и Л. Керубини в их «торжественных» мессах, соответственно *D-dur* и *d-moll*.

Gloria делится на три раздела: быстрый, радостный и праздничный *Gloria in excelsis*; нежный лирический *Qui tollis* или *Gratias agimus* в медленном или умеренном темпе; быстрый, нередко с фугой *Quoniam tu solus*, в котором возвращается и усиливается праздничный тон первого раздела. Нужно отметить, что в *Qui tollis* и *Gratias agimus* к концу раздела обычно нарастает драматическое напряжение и превалируют скорбные настроения, поэтому вступление третьего, радостного по характеру раздела, всегда оказывается очень ярким. В целом данная трактовка соответствует содержанию текста, за исключением лирического и светлого настроения *Qui tollis* («Берущий на себя грехи мира...») в мессах, где с этой строки начинается второй раздел.

В **Credo** также выделяется три раздела: *Credo in unum, Et incarnatus, Et resurrexit* с фугой *Et vitam venturi*. Причем по темпу и образному содержанию они соответствуют тому же принципу, что и *Gloria*. Правда здесь есть один примечательный момент. Внутри *Et incarnatus*, который выделяется даже в *Missa brevis*, есть два подраздела *Et incarnatus est* (о рождении Христа) и *Crucifixus* (о распятии). Естественным эмоциональным наполнением первого должен был быть тон светлой радости, а второго – печали и скорби. Однако Гайдн и другие композиторы XVIII века нередко меняют эмоциональные модусы местами («*Heiligmesse*», «*Theresienmesse*», «*Nelsonmesse*», «*Harmoniemesse*»), что, конечно, идет вразрез с текстом, однако очень логично с точки зрения чередования контрастов на уровне всей части. При этом после светлого мажорного *Crucifixus* по логике контраста *Et resurrexit* («И воскрес») вступает в миноре. Именно такие противоречия между смыслом текста и характером музыки стали впоследствии причиной критических нападков.

Sanctus – самая короткая часть в мессах Гайдна и его современников. Она состоит из двух разделов: медленного величественного *Sanctus* и стремительного, энергичного *Pleni*. Часть **Benedictus** можно назвать лирическим центром в мессах композиторов второй половины XVIII века. Здесь обычно представлен тот возвышенно-светлый образ, который в то время был

характерен для церковных жанров, посвященных Деве Марии (*Salve Regina, Ave Maria, Stabat Mater*), поэтому в исследовательской литературе он именуется *марианским*. Сходство с этими жанрами дополнялось тем, что данная часть почти всегда поручалась солистам. Традиционно *Benedictus* завершался быстрой кодой *Osanna*, заимствованной из *Sanctus*, хотя в поздних мессах Гайдна нередко отказывается от нее. Среди необычных образных трактовок этой части у Гайдна можно отметить *Benedictus*, полные элегической грусти, скорби и даже драматического накала в «*Nelsonmesse*» и «*Paukenmesse*». Наконец, следует упомянуть совершенно необыкновенный вариант для того времени – быстрый скерцозный *Benedictus*, представленный в «*Harmoniemesse*».

Последняя часть мессы *Agnus Dei* состоит из двух разделов: медленного *Agnus* и быстрого *Dona nobis pacem*, которые соединяются *attacca*. Первый мог быть трагическим или лирически просветленным, второй однозначно трактовался как блестящий праздничный финал всей мессы.

В целом в образно-эмоциональной драматургии цикла любой мессы можно обнаружить три замкнутых круга, каждый из которых идет по следующему пути: быстрый радостный — нежный лирический — драматический или трагический — быстрый радостный. Первый круг образуется частями *Kyrie* и *Gloria*, второй – частью *Credo*, третий – частями *Sanctus*, *Benedictus* и *Agnus Dei*. Правда, в *Credo* этот порядок несколько меняется, если второй раздел начинается в миноре.

В принципах структурной организации частей и разделов месс Гайдна действуют два начала: текстовое и собственно музыкальное. Текстовые закономерности особенно сильное влияние имеют в многотекстовых частях месс – *Gloria* и *Credo*, но также проявляют себя в *Sanctus* и в первом разделе *Agnus Dei*. Здесь логика текстовой структуры проявляется в дроблении разделов на небольшие гармонически замкнутые построения, имеющие сквозной (неповторный) тематизм. Каждое из таких построений объединяет одну или

несколько строк текста, который в мессе, как известно, состоит из нерифмованных строк разной длины, неорганизованных единым метром.

Ряд разделов (первый раздел *Gloria*, первый и третий раздел *Credo*) строится на больших текстовых фрагментах. В *Missa brevis*, чтобы уместить все строки, Гайдн, как и другие композиторы того времени, прибегает к политекстовости (одновременному проведению разных строк текста в разных голосах). В *Missa solemnis* композитору предоставляется более широкое музыкальное пространство. Здесь строки проводятся последовательно, но чтобы не слишком растягивать раздел, текст иногда почти скандируется всем хором. В этой текстовой «ситуации» сложно даже думать о применении имманентно музыкальных форм. Однако Гайдн и в таких условиях умеет добиваться целостности внутри разделов. В долондонских мессах универсальным объединяющим приемом становится введение оркестрового ритурнеля. В «Большой органной мессе», «*Cäcilienmesse*» и «*Mariazellermesse*» между разнотемными построениями помещается оркестровая связка на повторяющемся материале. В этом можно усмотреть влияние барочных «рефренных» форм вокальной музыки.

В мессах послелондонского периода композитор почти отказывается от этого приема и находит другие способы достижения стройности формы. В первую очередь, объединяющее начало вносит гармоническая основа, в которой проявляется функция каждого построения. Первое построение всегда имеет экспозиционное изложение, серединные отличаются активными модуляционными процессами и дробным тематизмом, а последнее, в зависимости от местоположения, имеет заключительный тип изложения или формирует предыктовый раздел перед фугой *Et resurrexit*. Еще одним фактором объединения становится партия оркестра, которая может иметь единое фигурационное оформление на протяжении всего раздела, выступая своеобразным остигатным фоном (*Et resurrexit* «*Paukenmesse*» и «*Nelsonmesse*»). Наконец, Гайдн использует приемы тематического

объединения, вводя репризные повторы (*Gloria in excelsis* и *Credo in unum* «*Harmoniemesse*»), варьированные повторы между соседними построениями (*Et resurrexit* в «*Nelsonmesse*»), рефренные построения, придающие форме черты рондальности (*Gloria in excelsis* «*Paukenmesse*» и «*Schöpfungsmesse*»), или используя единое тематическое зерно для всех построений (*Credo in unum* «*Heiligmesse*»).

Во втором разделе *Gloria* и в первом разделе *Agnus Dei* в качестве объединяющего приема используется метод вариантного развития. Каждая строка текста имеет одинаковое по музыкальному тематизму начало, но дальнейшее развитие всегда оказывается новым и изменяет начальную структуру.

Что касается остальных частей и разделов месс – *Kyrie, Benedictus, Dona nobis pacem* – здесь доминируют собственно музыкальные закономерности построения и развития форм. Этому способствует исключительная краткость текста (*Kyrie* состоит из трех похожих строк, а остальные – из одной строки). Здесь над композитором не довлеет необходимость компактно структурировать в музыкальной композиции все строки канонического текста, поэтому он может полностью довериться собственной музыкальной фантазии и мастерству. Композиционная основа имеет единый принцип организации, а получившиеся формы обнаруживают сходство прежде всего с барочными или предклассическими структурными схемами.

Форма частей выстраивается из трех разделов. Первый можно назвать *экспозиционным*. Здесь излагается основная тема, далее следует участок развития, в процессе которого происходит модуляция в доминантовую или параллельную тональность, а затем осуществляется ее кадансовое закрепление, нередко с развернутым дополнением. В следующем затем *развивающем* разделе (основанном, как правило, на тематизме первого) мы видим активные модуляционные процессы. После него звучит *реприза*, в которой возвращается основная тема, сокращается или полностью исчезает развивающая зона первого

раздела, а область закрепления, напротив, становится более основательной и часто усиливается общей кодой части. Вторая и третья часть в сумме уравнивают первую. В результате мы видим двухчастную репризную композицию с тенденцией к трехчастности.

Эта обобщенная характеристика, безусловно, обнаруживает сходство с барочными формами. Так в логике первого раздела угадывается принцип одночастной формы типа развертывания, состоящей из ядра, развертывания и кадансирования, который (разумеется, с учетом применения Гайдном классических средств гармонического развития) можно обозначить как экспонирование—развитие—заключение. Поскольку мы имеем дело с двухчастной структурой, то логично будет сопоставить ее со старинной двухчастной и старинной сонатной формой. В мессах Гайдна первый раздел может содержать продолжительную зону в новой тональности, как в старинной сонатной форме (*Kyrie* «*Mariazellermesse*», *Benedictus* «*Paukenmesse*» и «*Nelsonmesse*»). Однако чаще всего новая тональность обнаруживается лишь в самом конце развивающего участка, а закрепляется она в дополнении (*Kyrie* и *Benedictus* «*Heiligmesse*», *Dona nobis* «*Theresienmesse*»). В этом случае раздел сближается с первой частью барочной двухчастной формы. Наличие развивающего и репризного раздела является характерной особенностью старинных сонатных форм. И именно такое строение наиболее типично для обсуждаемых частей месс. Только в *Benedictus* «*Nelsonmesse*» нет репризного раздела, что также было приемлемо для старосонатной формы.

Особое внимание хочется обратить на развивающие разделы этих частей. От ранних месс к поздним можно наблюдать тенденцию к усложнению и обогащению развивающего изложения: от несложных гармонических последовательностей – через фугато – композитор доходит до мотивных методов разработки (*Benedictus* «*Schöpfungsmesse*» и «*Harmoniemesse*»). Однако развивающие разделы в мессах продолжали оставаться весьма краткими по сравнению с разработками в инструментальных сочинениях. Только в двух

20

примерах (*Kyrie* «*Nelsonmesse*» и *Benedictus* «*Schöpfungsmesse*») встречается развивающий раздел, по масштабам равный экспозиционному.

Необходимо отметить несколько композиций, структура которых в той или иной мере отклоняется от выявленных нами закономерностей построения. Так в *Kyrie* «*Theresienmesse*» мы видим трехчастную репризную форму, в которой крайние разделы имеют фугированное изложение. Также в разделах *Dona nobis* представлено несколько фуг, строение которых, однако, отвечает основному логическому принципу, охарактеризованному выше. Наконец, следует упомянуть ряд частей в мессах Гайдна, где композитор максимально приближается к классической сонатной форме. Таких примеров всего три. В *Kyrie* «*Nelsonmesse*» мы видим сонатную форму, правда, без проведения побочной темы в репризе, но с развернутой кодой на материале разработки. В полном виде сонатная форма представлена в *Benedictus* «*Mariazellermesse*» и «*Harmoniemesse*». Это, без сомнения, можно считать величайшим новаторством Гайдна, и среди других композиторов эпохи нам не удалось обнаружить примеры подобного рода.

В **Заключении** подчеркивается, что изучение духовной музыки венских классиков в современном музыкознании имеет большие и серьезные перспективы. Мессы Гайдна, безусловно, были продуктом своей эпохи и влияние сложившихся традиций можно видеть не только в ранних, но и в поздних мессах композитора, которые далеко не во всех своих аспектах оказываются современными, о чем свидетельствуют фугированные разделы и использование приемов барочной полифонии, наличие партии *basso continuo* и применение структурных принципов барочных форм.

Вместе с тем, в поздних мессах появляются некие новые качества, возникшие под влиянием современных Гайдну инструментальных жанров, в том числе симфонии: восприятие части мессы как единой композиции, стремление к достижению единства внутри разделов, сближение развивающих

разделов с разработками инструментальных форм, жанровая основа некоторых тем.

Тип «концертной» мессы продолжит свое развитие в XIX веке (Л. Бетховен, Л. Керубини, Ф. Шуберт, Дж. Россини, Ф. Лист, А. Брукнер), когда основополагающей тенденцией станет симфонизация мессы. Хотя сочинения Гайдна предназначались для традиционного праздничного богослужения и исполнялись в церкви как отдельные части литургии, перемежаемые чтением и молитвами, они подготовили «выход» жанра мессы из церкви в концертный зал. Впервые это сделал Бетховен, но уже Гайдн мыслил свои мессы как единое циклическое сочинение. Поэтому не удивительно, что они так цельно и органично «звучали» в качестве концертных произведений в XX и XXI веке.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Баранов А. Г. Мессы Гайдна: перспективы исследования / А. Г. Баранов // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность / Казан. гос. консерватория. – Казань, 2009. – Вып. 1: Материалы научно-практической конференции, Казань, 2 апреля 2008 года. – С. 31–39.

2. Баранов А. Г. Мессы Гайдна в зарубежном музыковедении / А. Г. Баранов // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность / Казан. гос. консерватория. – Казань, 2010. – Вып. 2: Материалы научно-практической конференции, Казань, 8 апреля 2009 года. – С. 46–53.

3. Баранов А. Г. Месса XVIII века и мессы Гайдна в трудах зарубежных музыковедов / А. Г. Баранов // Музыковедение. – М., 2010. – № 4. – С. 31–36.

4. Баранов А. Г. Мессы Й. Гайдна: к проблеме типовой классификации месс XVIII века / А. Г. Баранов // Вестник ВятГГУ. – Киров, 2011. – Т.2: Филология и искусствоведение, № 3. – С. 158–162.

Бумага офсетная. Печать ризографическая.
Тираж 100 экз. Заказ №05/29
Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ЗАО «Альфа-Т».
420029, г. Казань, ул. Сибирский тракт, 34