

УДК 781.6:[78.082.4:788.5]”17”Гассе

ПЛЕКАННЯ НОВИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ ФОРМ У ФЛЕЙТОВИХ КОНЦЕРТАХ АДОЛЬФА ГАССЕ

Андрій Карпак

Статтю присвячено світоглядним і структурним трансформаціям жанру флейтового концерту, що відбулися в першій половині XVIII ст. Надзвичайно виважено й поступово зміни форми і змісту композиції для солюючого інструмента та оркестру виявляються у творчості Йоганна-Адольфа Гассе. Запропоноване дослідження спроможне надати допомогу у вирішенні проблем репертуару та з'ясувати питання суперечливого авторства ряду композицій епохи класицизму. Ключові слова: епоха, стиль класицизму, жанр флейтового концерту, музична форма.

The article is devoted to the process of ideological and structural transformations of the flute concert genre in the 1st half of the XVIIIth century. Changes in form and content of compositions for solo instrument and orchestra are very carefully, gradually and revealing found in the A. Hasse's creation. Proposed area of research can assist in solving problems of repertoire and clarify issues of disputable authorship number of works in classical era. Keywords: age, classical style, flute concert genre, musical form.

У передмоцартівській переломні десятиліття відкриваємо для себе занедбані пам'яттю осередки високої культури та невтомного вдосконалення у творенні концертного флейтового репертуару. Як часто складається в історичному процесі, провісниками майбутнього стають звичайно аж ніяк не найвидатніші артистичні особистості. Й.-С. Бах, В.-А. Моцарт надто здійсмаються над своїм часом, щоби впливати на нього безпосередньо: вони – поза ним; їх випромінювання відчуються лише на відстані. Нові течії відходять від таких митців, як А. Гассе, Х.-В. Глюк, мангеймці, А.-М. Гретрі. До цих майстрів історія поставилася несправедливо. За життя їхня слава була, можливо, перебільшена. Але забуття, у яке більшість із них потрапили згодом, є незаслуженим. «Стимулюючи ідеї, – на думку Р. Роллана, – вони (ранні класики) не часто "встигали" бути глибокими»¹.

Сольний духовий передкласичний концерт А. Вівальді являв собою ансамблеву п'єсу для невеликого складу струнних на чолі із солюючим інструментом. Соліст в

італійського майстра – лише «найдосконаліший» оркестровий голос. Його недостатньо самостійна партія не давала простору для вияву естрадно-віртуозних якостей музиканта (хоча генію композитора часто вдавалося долати обмеженість форми). Партія флейти, яка епізодично була сольним інструментом (у спадщині А. Вівальді 15 концертів для флейти зі струнними), слугувала сполучною ланкою між широко розвиненими епізодами, що були призначені для оркестрового *tutti*. Носієм тематичного начала був оркестр, за яким зберігалася першість. Лише в повільних частинах соліст домінував над ансамблем².

Зрозуміти зміст перетворення форми перших зразків концерту в нову якість неможливо, якщо не брати до уваги «молодший» жанр, який вплинув на інструментальну музику XVIII ст. Саме в симфонії отримує втілення провідний принцип мислення звукообразами, який прийнято визначати поняттям «симфонізм»³. Коротко природу симфонічного методу можна визначити як особливу властивість розвитку музичних

ІСТОРІЯ

думок, за якої нове народжується в природному русі звукообразів, як закономірний результат послідовних змін усього того, що передувало новому. Лише в композиторів-класиків утверджується розуміння музичної форми як процесу, до того ж такого процесу, де зміни музичної думки, що прозвучала, замовляють виникнення контрастної думки, становлення нової теми як результат музичного руху. Поглиблюється зміст, збагачуються оркестрові барви, розширюється та індивідуалізується партія соліста. Наслідком засвоєння класичною епохою симфонічного методу стали нові композиційні структури музики, насамперед сонатна форма⁴.

Першими композиторами-класиками Ф. Блуме пропонує називати двох самобутніх композиторів, відомих «флейтових» майстрів: «У музичній історіографії... слово "класика" отримало значення стильового періоду, що його початок слід датувати... віковою верствою Йогана Адольфа Гассе та Йогана Йоахіма Квантца»⁵. Цікаво, що флейтові концерти митців нараховують десятки й сотні зразків на тлі доволі нечисленної групи інших творів інструментальної спадщини композиторів. Тобто участь флейти у плеканні сонатної форми в жанрі концерту не лише незаперечна, але й одна з визначальних.

Перебуваючи біля витоків нового класичного світогляду в музиці і генеруючи ідеї, творчість Й.-А. Гассе, без перебільшення, веде до оперної реформи Х.-В. Глюка та геніальних досягнень В.-А. Моцарта. Це саме той музикант, якого італійці в захваті називали «il Sassone» («Саксонець»); це його «приємні пісеньки», як жартома називав опери Й.-С. Баха, приїжджав послухати в Дрезден визначний контрапунктист зі своїми не менш знаменитими дітьми; це саме той провидець, який промовив, почувши Вольфганга у Відні: «Цей хлопчик примусить забути нас усіх», і це саме той покровитель талантів, що дав Йоахіму Квантцу путівку у велике мистецтво, з труднощами домовившись зі своїм викладачем А. Скарлатті про аудієнцію для талановитого флейтиста та композитора.

Капельмейстер Дрезденського опер-

ного театру та придворний композитор Й.-А. Гассе навіть у своїх сценічних творах зберіг за флейтою особливі повноваження, застосовуючи інструмент для спеціальних ефектів, відкритих епізодів, що за викладом партії більше нагадують фрагменти сольного концерту⁶.

12 концертів для флейти з оркестром А. Гассе (1699–1783) становлять значну частину його інструментальної спадщини. Вірогідно, їм пощастило більше, ніж великій кількості інших творів композитора, адже видані концерти були в 1760 році – у той самий рік, коли внаслідок бомбардувань Дрездена пруським королем було знищено переважну частину бібліотеки композитора⁷. Цікаво, що А. Гассе анітрохи не був засмучений важкою втратою. Композитор любив повторювати, що він не зміг би впізнати, якщо би йому показали якийсь із його ранніх творів. Йому приносило значно більше задоволення писати нове, ніж зберігати чи піклуватися про вже створене. Ця риса в чомусь визначає музичну епоху XVIII ст.

У концертах А. Гассе можемо прослідкувати еволюцію жанру флейтового концерту від найбільш ранніх його зразків з малою активністю та роллю флейти до ранньокласичної форми з ведучими та тембрально і технічно визначеними атрибутами не лише конкретного солуючого інструменту, але й навіть конкретного виконавця. Концерти А. Гассе виникли, безсумнівно, під впливом високої виконавської культури, що панувала в роки його праці в Дрездені. Група з флейтових композицій – наслідок співпраці митця з відомим музикантом П'єром Габріелем Буфарденом (1690–1768) – французьким флейтистом з Провансу, який у 1715–1749 роках працював першим флейтистом Дрезденської придворної капели.

Концерт D-dur, Op. 3, № 6, KatGro 270-D⁸ (Allegro, Adagio (Largo), Allegro) А. Гассе для флейти та струнних ще виразно поєднує в собі риси *concerto grosso* та власне сольного концерту (об'єднуючи значну кількість фрагментів звучання флейти та перших скрипок в унісон, застосовуючи прийом *концертіно*), наближаючи структуру твору до композицій старших майстрів: Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, А. Вівальді. Флейта як соль-

АНДРІЙ КАРП'ЯК. ПЛЕКАННЯ НОВИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ ФОРМ...

Гассе А. Концерт для флейти з оркестром D-dur

ний інструмент обмежується домінуванням лише у зв'язках між чотириразовим проведенням основної теми в оркестрі. Слабкою є роль соліста і в другій та третій частинах, флейтист залишається часто з надмірно тривалими остинатними звуками, партією, більш характерною оркестровому голосу або концерту для натурального мідного духового інструменту. У третій частині перші скрипки продовжують «прискіпливо опікати» соліста. У незначних проміжках, де композитор дозволяє флейті виявити самостійність, оркестр раптово перетворюється в невеликий ансамбль (лише перші та другі скрипки). Ось, здавалося б, від такої давньої структури⁹ А. Гассе стрімко прогресує і досягає цілком нової якості у своїх наступних флейтових композиціях, можливо, не без участі впливу Й. Стаміца, який відвідав Дрезден в 40-х роках XVIII ст. Адже, як зазначено в «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», більшість флейтових концертів А. Гассе були створені у 1741 та 1745 роках¹⁰.

У концерті h-moll Op. 3, № 10, KatGro 277-h

(Allegro non molto, Largo e moderato, Allegro) знаходимо вже виразні, але досить довільні риси сонатної форми. Багато оформлений вступ оркестру з тематичними побудовами, що в подальшому увійдуть у теми експозиції, готує галантну самостійну партію соліста, яку лише подекуди супроводжують у терцію перші скрипки. З одного боку, початкове *tutti* (1–26 тт.) типове для *concerto grosso*, воно проводиться протягом усієї частини тричі (51–63 тт. у D-dur і 98 т. до кінця твору в h-moll). Водночас у цьому *tutti* знаходимо зародки подвійної експозиції, притаманної класикам (від 9-го т. з'являється побічна партія в D-dur), але такої подвійної експозиції, де тематично експозиції оркестру та соліста доволі різні (соліст вступає з нової теми). Від бароко у цій формі залишається неяскість побічної теми, її приховування та типове для барокового концертування використання мотивів *tutti* в інтермедії (89–97 тт.).

Значно виразніше риси класичної сонатної форми з бароковим ритуалом проявляються у фіналі концерту.

Вступ	Г.п.	П.п.	Ret. Вступ		Г.п.	П.п.	Ret. Вступ
1–49тт.	50–72	74–105	106–121	122–141	142–149	150–177	178–210
	h-D	D	D		h	h	h
	Експозиція			Розробка	Реприза		

ІСТОРІЯ

А. Гассе. Концерт h-moll. Allegro



Дуже незвичним може видатися той факт, що у Й.-С. Баха ми знаходимо аналогічну, як і в А. Гассе, музичну форму. Цікаво, що мова йде про флейтову композицію – Сонату Es-dur для клавесину та флейти (вірогідний час створення – 1730–1734 рр.). Ю. Холопов уперше наголошує на відвертому наближенні до сонатної форми першої

частини твору або, як висловлюється дослідник, – «появу сонатної форми як структури другого плану»¹¹. Найбільше наближає форму до сонатної та її особливість, що поряд з головною темою та інтермедіями тут, як і в аналогічних знахідках А. Гассе, з'являється і друга тема, що явно походить від головної (як і класична побічна партія).

Експозиція			Розробка				Реприза		
Г.п.	Зв.п.	П.п.					Г.п.	П.п.	
T.1	I 1	T.2 (L.T.1 ²)	T.1	I.1	I.2	зв'язка	T.1	T.2	Доп.
1–8	9–14	15–26	26–32	32–39	40–49	49–53	53–56	56–58	68–71
Es	→	B	B →	→	(c)	→	Es	Es	Es

Але не варто забувати про сумніви, пов'язані з ідентифікацією автора твору. Соната Es-dur збереглася в архівах сина Йоганна-Себастьяна – Карла-Філіппа – як «Es-dur Trio Fürs obligate clavier u. die Flöte Von J. S. Bach»¹². Недавно виявлена схожість між Сонатою Es-dur та Тріо-сонатою Es-dur Й.-Й. Квантца викликала в дослідників серйозні сумніви щодо авторства Й.-С. Баха. Особливості форми Сонати у свою чергу не лише

не сприяють зарахуванню композиції до спадщини геніального німецького митця, а швидше підтверджують зворотне – належність твору близькому товаришу Адольфа Гассе – Йоахіму Квантцу, який, імовірно, запозичив багато цікавих композиційних знахідок у найвизначнішого митця XVIII ст.

Перша частина концерту D-dur А. Гассе – KatGro 2420-D (Allegro, Andante, Allegro) – барокова концертна форма.

Ret.	I1	Ret.	I1(з елементами розробки)	Ret.	I2	Ret.
1–23	24–49	49–52	53–66	67–69	70–86	87–98
D	D-A	A	A-D-h	h	D	D

А. Гассе. Концерт D-dur. Allegro, 1 частина



АНДРІЙ КАРП'ЯК. ПЛЕКАННЯ НОВИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ ФОРМ...

І знову третя частина твору «приносить зразки вбираючи в себе риси класичної сюрприз», ще яскравіше за попередні сонатної форми.

Ret.	Г.п.	П.п.		Ret.	Матеріали Г.п.	Г.п. + новий матеріал	П.п. Ел. 2	Ret.
		Ел. 1	Ел. 2					
1-34	35-42	43-79	80-98	98-117	117-128	129-153	154-189	1-34
D	D	A		A	A-e-A	D-d	D	
Вступ	Експозиція			Розробка			Реприза	

А. Гассе. Концерт D-dur. Allegro, 3 частина



Andante Концерту вражає своєю суворістю та благородною красою. Прості та сильні гармонії можуть підготувати слухачеві «сюрприз», приймавши у свої послідовності незвичні для класичного стилю функції.

А. Гассе. Концерт D-dur. Andante



Концерт, зокрема Andante, дає змогу пригадати слова Ромена Роллана: «...ні в кого не має такого красивого мелодичного малюнка, як у Гассе; лише Моцарт може з ним зрівнятися в цьому»¹³. Дійсно, музика флейтових творів, як і всіх інших опусів митця, вирізняється простотою та водночас милозвучністю¹⁴. Критики навіть вважають, що смакування красою музики межує часом з недооцінюванням тексту в оперних творах у представників напряму, що його очолив А. Гассе: «...у нього надто багато здорового глузду, щоби витрачати за незначних обставин те, що має бути збережене для особливих цілей. Загалом його модуляції прості та природні, його акомпанементи не містять плутанини; і, запропонувавши самозакоханим та педантам усе, що лякає, дивує та соромить, він не дозволяє віднайти у своїх творах будь-якого іншого мистецтва, крім насолоди слуху та задоволення розуму»¹⁵.

Активні пошуки нових форм інструментального концерту, знаходження норм та

умов домінування сольюючого інструменту в основних розділах композиції, головних темах, знижують увагу композитора до збереження яскравості сольної партії. Партія флейти в дрезденського маестро досить часто у відповідальних епізодах звучить у незручному низькому регістрі, пасажі не презентують динамічних можливостей діапазона інструменту, що могли би підсилити виразність віртуозних фрагментів, кантиленні теми зосереджені у вузьких теситурних зонах, не даючи проявити себе солісту у веденні звука. У багатьох частинах (напр. Allegro, III частина Концерту D-dur) виклад сольної партії ідентичний викладу флейти у бахівських сонатах для клавесину та флейти. Інструмент не виходить за межі *мі* третьої октави. Але не можна не зауважити явного прогресу, вивільнення виконавських потужностей флейтиста з набуттям досвіду композитора на раніших зразках. Варто відзначити також зручність викладу технічних фрагментів у всіх відомих нам концертах.

ІСТОРІЯ

Індивідуальний стиль флейтових концертів А. Гассе, породжений оперною творчістю композитора, тісно з нею переплітається, що заслуговує на високу оцінку та незаслужено забута сьогодні (він – автор 56 опер). Митцю навіть вдається наповнити справжнім індивідуальним життям деякі із застиглих характерів знаменитого лібретиста Метастазіо. Композитор намагався оновити оперу, трансформуючи речитативи *zessso*, вводячи знову в неї хори, танці, самостійні інструментальні номери, «активно готуючи» глюківську реформу.

Окремі інструменти оперного оркестру А. Гассе, зокрема флейта, отримали незвично широкі повноваження. Наприклад, відома опера «*Cleofide*», що привернула увагу Й.-С. Баха, який відвідав Дрезден у 1731 році, потребувала дві партії флейт (у виконанні брали участь П.-Г. Буфарден та Й.-Й. Квантц) *obligato* (обов'язкові) у арії B-dur. Композитор часто пропонує флейтистам долати значні аплікатурні та інтонаційні труднощі, використовуючи «екстремальні» тональності. Іноді А. Гассе примушує флейтистів здійснювати справжній подвиг, виконуючи мелодію на октаву вище, ніж скрипки чи гобої, розраховуючи на високий професіоналізм музикантів, що працювали в епоху, коли прийом вібрато майже не застосовані. Трапляються повноцінні складні партії оркестрових флейт, що опонують скрипкам або використовуються *colla parte* (разом з партією) солістів в аріях. Значну активність виявляють флейти як в оперних, так і ораторіальних номерах. Хоча флейтовий образ загалом зберігає свій вокальний символ та рідко порядкує у верхньому регістрі, опера «*Asteria*» (1737, «*Non vi dolga o piagge amene*», дія 3) «закликає» флейту до пристрасних тирад, помічених *fortissimo* та спрямованих до F_3 – проблематичної ноти для барокової флейти¹⁶.

Цікаво, що концерти А. Гассе для флейти вирізняються не лише прискіпливістю до шліфування деталей форми та яскравою фантазією, але й притаманними оперним творам конкретними запозиченнями. Наприклад, головна тема фіналу Концерту

D-dur ідентична арії з комічного інтермецо «Закоханий письменник», що слугує підтвердженням належності композиції творчості А. Гассе.

На жаль, сьогодні флейтові концерти цього німецького композитора виконуються вкрай рідко, хоча у XVIII ст. вони були дуже популярними, і не лише в Німеччині. Ч. Бьорні згадує навіть, як англійський джентльмен містер Хемпсон, що проживав в Італії, в один з вечорів «чудово виконав два-три складних флейтових концерти А. Гассе»¹⁷. Опрацювання нової мови, що дала би змогу якнайвиразніше передати думки, почуття і бажання митця, суспільства XVIII ст., окреслити контури нового світу в мініатюрній моделі опери, ораторії чи концерту, не залишило достатньо часу А. Гассе для наповнення його витворів справжнім багатоманіттям та суперечливістю реального світу, що стало б запорукою тривалого успіху мистецької спадщини майстра. Досвід підказує, що навіть у XXI ст. музиканти та слухачі, визнаючи самотужню манеру письма та вклад митця в становлення стилю швидше віддадуть перевагу еkleктичним творам, наповненим поверховою віртуозністю, аніж композиціям великого Адольфа Гассе.

¹ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. – М. : Музыка, 1988. – Вып. III. – 448 с. – С. 247.

² Ямпольский И. Концерты Моцарта для скрипки с оркестром. – М. : ГМИ, 1961. – 38 с. – С. 14.

³ Küster K. Konzerte für Flöte. Voraussetzungen um 1700 // Handbuch Querflöte. Instrument, Lehrwerke, Aufführungspraxis, Musik, Ausbildung, Beruf. – Kassel : Bärenreiter, 1999. – 357 s. – S. 237.

⁴ Тараканов М. Инструментальный концерт // Искусство. – М. : Знание, 1986. – № 1. – С. 13–20.

⁵ Блуме Ф. Нація та суспільство в музиці Бароко // Епохи історії музики в окремих викладах. – О. : Будівельник, 2004. – Т. II. – 237 с. – С. 65.

⁶ Powell A. The Flute. – Yale University Press, 2002. – 347 p. – P. 92.

⁷ І. Гронфельд подає відомості про 60 флейтових концертів А. Гассе, у яких авторство композитора незаперечне. Серед них – твори в таких рідкісних для барокової флейти тональностях, як B-dur, g-moll, E-dur.

⁸ Grönfeld I. Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis, Band 2 (Haussier-Quantz). – Tutzing : Schneider, 1993. – 453 s. – S. 32–70.

⁹ У бароковій концертній формі обриси тем (риту-

АНДРІЙ КАРП'ЯК. ПЛЕКАННЯ НОВИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ ФОРМ...

нелів) та епізодів (інтермедій) можуть варіюватися в досить значних межах, число тем та самостійних тематичних елементів також не встановлено цілком однозначно, різноманітним може бути і групування розділів. Тема повторюється звичайно зі зміною своєї величини. Найчастіше ці зміни спрямовані на зменшення її масштабів. Скорочення може прогресувати і на певній ділянці приводить до того, що чітко протиставлені на початку стійкі проведення теми у вигляді великих побудов і розробкове дроблення в інтермедіях зближуються та змішуються. Зазвичай за цим проходить відновлення теми у її початковому значенні.

¹⁰ The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vol. – London, 2000. Електронні текстові дані (361 Мб). – 1 ел. опт. диск (CD-ROM).

¹¹ Холлопов Ю. Концертная форма у Й. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. – М. : Сов. комп., 1974. – С. 119–150.

¹² Solum J. The Early Flute. – New York : Oxford University Press, 1995. – 164 p. – P. 116–117.

¹³ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. – С. 382.

¹⁴ К.-Ф. Бах писав у листі до А. Гассе, що він найбільший у світі брехун: у композиції на дванадцять обов'язкових голосів у композитора рідко буває більш ніж три реальних, але, цікаво, що ними він створює настільки «божественний» ефект, якого годі чекати від насиченої партитури (див. : Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М. : Музыка, 1967. – 290 с. – С. 229).

¹⁵ Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М. : Музыка, 1967. – 290 с. – С. 126.

¹⁶ Powell A. The Flute. – P. 94–95.

¹⁷ Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. – Ленинград : Государственное Музыкальное издательство, 1961. – 203 с. – С. 112.

Статья приоткрывает детали процесса мировоззренческих и структурных трансформаций жанра флейтового концерта, произошедших в первой половине XVIII в. Чрезвычайно взвешенно, постепенно, показательно изменения формы и содержания композиции для солирующего инструмента и оркестра проявились в творчестве Иоганна-Адольфа Гассе. Предложенное исследование способно помочь в решении проблем репертуара и вопросов спорного авторства ряда композиций эпохи классицизма.

Ключевые слова: эпоха, стиль классицизма, жанр флейтового концерта, музыкальная форма.