

УДК 785.035 (7.03)

## **РОЛЬ МАНГЕЙМСКОЙ ШКОЛЫ В СТАНОВЛЕНИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КЛАССИЧЕСКОГО СТИЛЯ**

*Дарда В. Н.*, соискатель кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург). E-mail: vndarda@yandex.ru

В статье деятельность представителей Мангеймской придворной капеллы как исторического центра становления и развития одной из первых в Западной Европе базовых школ инструментализма рассматривается в аспекте ее влияния на развитие музыкального искусства в Европе. Изучение Мангеймской школы как феномена музыкальной культуры в единстве исторического, теоретического и исполнительского аспектов обусловили выяснение роли одного из важнейших этапов истории западноевропейской музыки – перехода от стиля барокко к стилю классицизма как закономерного и объективного исторического процесса.

**Ключевые слова:** Мангеймская школа, исполнительство, стиль, инструментальные жанры.

## **A ROLE OF THE MANNHEIM SCHOOL IN FORMATION OF THE INSTRUMENTAL CLASSICAL STYLE**

*Darda V. N.*, Competitor of Chair of Music Education and Training, A. I. Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg). E-mail: vndarda@yandex.ru

The activities of the representatives of the Mannheim Court Capella, as the historical centre of formation and development of one of the first in Western Europe basic schools of instrumentalism is discussed in the aspect of its influence on the development of musical art in Europe. The study of the Mannheim School as a phenomenon of musical culture in the unity of the historical, theoretical and performance aspects led to the clarification of the role of one of the most important stages in the history of Western European music, the transition from Baroque style to Classicism as a natural and objective historical process.

**Keywords:** Mannheim school, performance, style, instrumental genres.

В истории становления инструментальных жанров и развития исполнительства на струнно-смычковых инструментах смена музыкальных принципов и концепций в процессе перехода от «музыки небесной» к «музыке земной» произошла, в первую очередь, в исполнительской практике, несколько опередив теоретическое осмысление. В эпоху барокко человек ощущал себя неотъемлемой частью социального и религиозного общества, в рамках которого он обретал себя. В связи с процессами развития инструментальной музыки XVIII век стал эпохой бурного роста симфонических оркестров в придворных капеллах и церквях, ставших средоточием музыкальной профессиональной культуры. Придворные капеллы вытесняют городские музыкальные цеха, коллегии и полупрофессиональные кружки<sup>8</sup>. Высокого мастерства достигли «Духовные концерты» в Париже, придворный оркестр князя Эстергази в Эйзенштадте, Миланский, Санкт-Петербургский, Яромержицкий оркестры. Капеллы Берлина, Мангейма<sup>9</sup> и Вены «...приобретают более широкое значение, чем придворно-домашние капеллы в XVII веке. Не случайные, неопределенные ансамбли, как было ранее, а большие организованные оркестровые составы выдвигаются в различных городах – в Неаполе, Париже, Дрездене, Праге... На первых

<sup>8</sup> Дворянство проводило концерты и «академии», которые были представлены особыми слугами и вассалами, изучавшими музыку в школах по всей стране, и много молодых людей из дворянских семей склонялись к домашним театрам и домашним капеллам потому, что так же хотели быть музыкантами (здесь и далее все цитаты из иностранных источников приводятся в моем перевод. – В. Д.) [28, с. 19–20]. При проверке каталогов (Fasc. 437/8) иезуитской коллегии в архиве пражского замка установлено, что найден, вероятно, Йоганн Стамиц как воспитанник иезуитской школы, записанный как “Joan. Steinmetz” [28, с. 50]. Ученики иезуитской коллегии устраивали музыкальные выступления и в целом по стране... Упомянутые современные данные дают нам возможность хорошо представить Йоганна Стамица в юности. Он так же начал с церковных композиций [28, с. 22].

<sup>9</sup> У Т. Н. Ливановой находим: «При дворе курфюрста в дни, когда не было оперных спектаклей, устраивались концерты, на которые допускались не только местные жители, но и иностранцы» [13, с. 302].

порах камерно-симфоническая музыка связана с музыкой бытовой (серенады, дивертисменты, застольная музыка), произведения исполняются на улице, в домашнем и придворном быту» [12, с. 574].

Социокультурное развитие Западной Европы второй половины XVIII столетия стимулировало новое эмоционально-творческое самовыражение и коммуникативное общение в музыкальной среде. Изменение социально-исторических условий заставляют музыканта осознать себя как независимого, самостоятельного человека и самоидентификация становится для него решающей задачей. С возникновением нового сословия (буржуазии), расцветом нотиздательства и концертирования<sup>10</sup>, как формы исполнительства, выдающиеся композиторы<sup>11</sup> обращаются к сочинению произведений концертных жанров для широкой, «неизвестной» заранее публики. Virtuoz, который хочет завоевать нового зрителя, должен соответствовать совершенно иным требованиям, чем придворный музыкант более раннего периода. Таким образом, в музыкально-культурных центрах зарождался новый тип исполнителя – солист-профессионал.

Преобразование общих культурных процессов в конкретные композиционные и драматургические составляющие музыкального произведения

<sup>10</sup> Т. Н. Ливанова отмечает, что «еще в 1670-е годы скрипач Дж. Банистер организовал в Лондоне платные публичные концерты в собственном доме. А затем платные концерты, в том числе абонементные, вошли в обычай в английской столице, хорошо соответствуя новому общественному укладу страны... Устраивались также платные публичные концерты в Гамбурге, Дрездене, Вене, Неаполе, Праге, Стокгольме и других европейских культурных центрах. Так на протяжении XVIII века формируются те условия и та среда, в которых только и возможно развитие крупных инструментальных жанров обобщающего значения» [13, с. 267].

<sup>11</sup> Феномен «Мангеймской школы» был замечен современниками и, как отмечается, придворный оркестр поражал блеском исполнения. Только гораздо позже в оценках и комментариях смещаются акценты с музыкального искусства капеллы, которое привлекало внимание в источниках, в частности в то время, когда его возглавлял Ян Вацлав Стамиц (Jan Václav Stamic), на работу композиторов, сосредоточенных внутри оркестра [29, с. 36].

(шире – жанра и стиля<sup>12</sup>) осуществляется через исполнительство. Одной из ведущих его форм становится инструментальное *концертирование*, обеспечивающее связь новых музыкально-выразительных средств с их историческими прообразами.

Одной из черт творческой деятельности музыкантов Мангеймской капеллы было продолжение традиции универсального художника<sup>13</sup> эпохи Возрождения с характерным слиянием исполнителя и творца музыки в одном лице. Эта особенность, в том числе, позволила музыкантам Мангеймской школы<sup>14</sup> разносторонне совершенствовать свой профессионализм.

<sup>12</sup> О формировании новых музыкальных направлений и стилей в преддверии французской буржуазной революции пишет Р. Роллан: «...корни искусства таких людей, как Бетховен, имеются уже... в симфониях мангеймцев, в творчестве этого удивительного Й. Стамица, оркестровые трио которого, написанные около 1750 года, означают новую эру» [24, с. 207]. О многочисленных «Orchestertrios» и «Sinfonien» в творчестве Я. Стамица писали в своих трудах Г. Крафт [31], Г. Римаан [22; 23], другие зарубежные и отечественные исследователи.

<sup>13</sup> Т. Н. Ливанова считает, что «единство творческого и исполнительского замысла в музыке мангеймцев, особенно способствовавшее впечатлению целостности их стиля, было достигнуто благодаря исключительному составу капеллы» [12, с. 595].

<sup>14</sup> «Мангеймская Школа как явление в сегодняшнем понимании была образована в среде Мангеймского оркестра курфюрста Пфальцского в 1740 году. Мангеймская капелла была создана ранее, на рубеже XVII и XVIII веков, в царствование герцога Карла Филиппа, предшественника Карла Теодора. Карл Филипп имел свою резиденцию в Силезии, вот тут-то и было создано ядро капеллы, позже перемещенное несколько раз с герцогским двором: в 1707 году он переехал в Инсбрук, затем, с Курфюрстом Иоганном Вильгельмом, – в Дюссельдорф. Когда Иоганн Вильгельм умер (1716) и был избран его младший брат Карл Филипп, который переместился сначала в Гейдельберг с частью его бывшей Силезской капеллы в 1720 году и, наконец, в Мангейм. Здесь капелла была реконструирована отчасти из членов бывшей Силезской и Инсбрукской капелл, частично – из новых членов. В царствование Курфюрста Пфальцского Карла Теодора (1742–1799) оркестр пережил огромный расцвет и в стиле исполнения, и в плане музыки... В 1778 году Мангеймский двор с его знаменитым оркестром переехал в Мюнхен. Только младший капельмейстер оркестра Игнац Хольцбауэр (Holzbauer) остался в Мангейме [29, с. 35].

Исполнительское искусство лидера Мангеймской школы Яна Стамица<sup>15</sup> было гармоничным и уравновешенным по художественному замыслу, форме и инструментальной технике. Игра виртуоза отличалась монументальностью, богатством динамических оттенков, сочным тоном, блестящей техникой двойных нот. Я. Стамиц в своем творчестве объединил динамические возможности струнных инструментов, итальянскую кантабильность, богемскую (чешскую) импровизационность с чертами немецкого народного исполнительства (одноголосную мелодичность и приемы многоголосной игры solo: технику двойных нот, аккордов, скачков, перебросов смычка через струну). Его выразительная, экспрессивная исполнительская техника отразилась на развитии тематизма и кантиленной широте скрипичных, альтовых и виолончельных сонат и концертов, разнообразии динамических оттенков и инструментальных тембров оркестра.

Основой новых принципов концертирования (исполнительства) стала непосредственная передача эмоционально-чувственного начала. Несмотря на тесные отношения папы римского с дво-

<sup>15</sup> В литературе отмечается, что решающую роль в судьбе Мангеймского оркестра сыграла личность Яна Стамица – яркого представителя «переломного времени». Он прибыл в 1742 году в распоряжение курфюрста в качестве виртуоза. Уже с 1743 года ему значительно повышают жалование, что было редкостью, а еще через два года назначают концертмейстером и директором Камерной музыки. Я. Стамиц был самым высокооплачиваемым музыкантом Мангейма. Отец Яна Стамица, Антон Игнатиус, получил в 1710 году назначение в Немецкий Брод на место органиста и декана церкви, был регентом хора, кантором и учителем. Антон Стамиц уже имел имя, или был как минимум очень хорошим музыкантом, так как он занимал ответственное место [28, с. 13–14]. В других источниках находит следующую информацию: Стамиц родился в 1717 году в Немецком Броде (Deutsch-Brod, Богемия) сыном кантора и в 1742 году добился успеха первого скрипача-виртуоза при дворе коронованного кайзера Карла VII во Франкфурте-на-Майне... За свою короткую жизнь (умер Стамиц в 1757 году в Мангейме), являясь исполнителем и руководителем симфонического оркестра, он провел в нем решающую реформу и усовершенствовал его уровень [31, с. 143–144].

ром баварского курфюрста<sup>16</sup>, прорыв к «новой жизни»<sup>17</sup> в Мангейме удается раньше, чем в других европейских городах<sup>18</sup>. В духе мировоззрения эпохи основатель школы Ян Стамиц «переплавил» в своем творчестве предшествующий опыт итальянских<sup>19</sup>, немецких, австрийских композиторов, оригинальные черты славянских (чешских) музыкантов. Народные бытовые и вторичные (например, оперные) жанровые источники свободно

<sup>16</sup> Фактически все мужчины в Мангейме, занимающие видное, важное, значительное положение, как государственные мужи, так и деятели искусства или ученые были тесно связаны с иезуитством или служили по рекомендации папы римского [28, с. 26].

<sup>17</sup> М. В. Иванов-Борецкий говорит о документальных свидетельствах того, что в Германии современники мангеймцев воспринимают их как «проводников буржуазного сентиментализма» [17, с. 452].

<sup>18</sup> Во время правления Карла Теодора (1742–1760) Мангеймский двор был одним из самых блестящих интеллектуальных и артистических центров Европы. Интересы просвещенного правителя были направлены на развитие искусства и науки. Его коллекции живописи и скульптуры приобретались во Франции и Италии, а основные постройки города были сооружены французскими архитекторами. Г. Рима́н пишет, что «Мангеймский театр вмещал в себя пять тысяч человек, а число статистов было больше, чем в операх Парижа и Лондона» [22, с. 294]. Итальянские музыканты подолгу бывали в курфюршестве и, как отмечал Г. Рима́н, «Мангейм и Шветцинген... обладали театрами итальянской оперы» [22, с. 294]. Курфюрст увлекался одновременно французским театром и Вольтером, призывавшем создать национальный театр на немецком языке. У Т. Н. Ливановой находим, что в Мангейме была «совершена попытка создания героической национальной оперы “Тюнтер фон Шварцбург” Гольцбауера, 1776 год» [12, с. 594].

<sup>19</sup> Другие страны были культурно богаче, чем Богемия и перенос резиденции из Праги в Вену уничтожил основные экономические и социальные условия высокого художественного расцвета [28, с. 22]. Дольше, наряду с Таргини (1723 год), задержались в Богемии музыканты, у которых выделяются сходства стиля (преимущественно по форме) со Стамицем: Карло Тессарини (1738 год), предстающий как зрелый мастер стилистических изменений (Magrugs, «Kit. Briefe» II, S. 473) [28, с. 22–23]. Т. Н. Ливанова пишет, что «с 1734 года [Я. Стамиц] находился в Праге, с 1741 года стал придворным музыкантом в Пфальце. Концертировал как скрипач-виртуоз, исполнял свои произведения» [13, с. 301–302].

вплелись в драматургию его симфоний и концертов. Благодаря созданию капелланами большого количества сочинений, ими были «освоены» практически все *инструментальные жанры* XVIII века – симфонии<sup>20</sup> и концертные симфонии<sup>21</sup> (для двух или трех солистов с оркестром), концерты для солиста с оркестром, камерная музыка.

Опираясь на гомофонно-гармоническую функциональность и тщательно отобранный интонационный и ритмический набор семантических знаков, мангеймцы формируют различные образы тематизма сонатного *allegro*. Как мы видим, в музыковедческих анализах симфоний мангеймцев [3; 4; 12–15; 30; 31] и концертов Стамицев [6; 7] четкая, классическая функциональность пронизывает не только строение тем с их гармонической завершенностью полными кадансами, но и их тональное соотношение в части и цикле в целом. Для тематизма произведений мангеймцев была характерна функциональная определенность гомофонной фактуры, при которой отпадала надобность в *basso continuo*.

Мангеймская школа<sup>22</sup> – «технический термин», появившийся в истории музыки в начале XX века, распространился, чтобы стать предметом оживленных дискуссий и полемики, которая занимала музыкальных историков наиболее ин-

<sup>20</sup> Исследуя композиторское наследие Я. Стамица, Г. Рима́н писал, что он «видный представитель *раннего классицизма*, один из тех композиторов, в чьем творчестве совершился переход от итальянской увертюры к симфонии, стал первым, кто регулярно писал симфонические произведения из 4-х частей (с Менуэтом и трио)» (см. [27, с. 817]).

<sup>21</sup> Одним только Карлом Стамицем создано 38 концертных симфоний [9, с. 168]. В. А. Моцарт, будучи в Мангейме, оценил достоинства этого жанра и расширил представления о форме и трактовке как сольных инструментов, так и оркестра в концертной симфонии для скрипки и альты (1779, Es-dur, KV364). Он наметил несколько концертных симфоний для скрипки, альты и виолончели, но не завершил их [21, с. 50].

<sup>22</sup> Немецкий ученый Г. Крафт в очерках по истории музыки пишет, что Г. Фоглер одним из первых ввел этот термин в своем трактате о Мангеймской капелле в 1778 году. При этом Г. Крафт говорит о том, что Г. Фоглер, а позднее и Х. Рима́н к Мангеймской школе относят таких композиторов, как В. А. Моцарт, И. Х. Бах, К. М. Вебер [31, с. 138].

тенсивно примерно до семидесятых годов. Тогда различные мнения и конфликты были урегулированы в компромиссную позицию [29, с. 35]. Яромир Хавлик в своем исследовании рассматривает, среди прочих теоретических дискуссий вокруг Мангеймской школы, «римановские определения отличительных особенностей Мангеймских композиторов» [29, с. 41]. Традиция «переплавки» ритмоинтонаций, свойственных той или иной национальной культуре в общеевропейский тематизм, создавала почву для возникновения различных исследовательских версий, относительно принадлежности композитора к той или иной национальности<sup>23</sup>.

Рационализм как основное внемузыкальное понятие управления изменений во всех областях человеческой жизни и мысли в творчестве мангеймцев становится одним из ведущих принципов. Рациональный подход к созданию произведений позволил типизировать новые принципы сонатности не только на уровне формы ее первой части (сонатного *allegro*), но и на уровне цикла. В. П. Бобровский пишет: «Сонатный цикл четко отделился от остальных циклических [еских] форм лишь в творчестве венских классиков и их непосредственных предшественников – Ф. Э. Баха, композиторов Мангеймской школы... в высоком

<sup>23</sup> С продолжением исследования было установлено, что мангеймские музыканты контактировали с любителем музыки австрийским графом Яном Адамом Квестенбергом (Questenberk, 1678–1752), который имел свою собственную домашнюю капеллу в Яромержице-над-Рокитном (Jarměřice nad Rokytnou) в Южной Моравии, а капелла получила расцвет, когда во главе ее стоял капельмейстер Франтишек Вацлав Мича (František Václav Míča, 1694–1744). Наглядные контакты Квестенберга с Мангеймской капеллой должны были играть немалую роль в последующих дискуссиях вокруг явления Мангеймской школы, в частности, в споре о хороших музыкальных связях между Мангеймом и Богемскими Землями» [29, с. 35]. Т. Н. Ливанова пишет, что «до начала деятельности мангеймцев среди чешских мастеров старшего поколения выделился композитор [Фр. Мича], уделивший большое внимание “предклассической” симфонии и создавший ряд оркестровых произведений самостоятельного значения... автор многих музыкальных произведений (в том числе на чешский текст)» [13, с. 300–301].

идейно-художеств [енном] единстве целого<sup>24</sup>», в котором каждая часть «выполняет особую драматургич [ескую] функцию<sup>25</sup>, раскрывая определенную сторону *единой концепции* (курсив мой. – В. Д.)» (см. [26, с. 204]).

В творчестве мангеймских композиторов так называемые «мангеймские манеры» или *семантические фигуры речи*<sup>26</sup> становятся *нвариантными структурами*<sup>27</sup>, в которых заключается двоякая варьируемость «со стороны семантики и со стороны структуры». Основные признаки функциональности кроются в способе изложения тематизма, развития его потенциала (ядра). Функциональность пронизывает все уровни организации музыкальной материи: от гармонического сопряжения голосов до тонального и ладового сопоставления рельефа и фона, основного и «по-

<sup>24</sup> Об уровне целостности как интегрирующей категории Нового времени, прежде всего композиции как высшего выражения музыкального рационализма, подтверждающего связь с философско-эстетическими принципами Просвещения, пишет И. А. Котляревский. Основным эстетическим понятием в сфере музыкальных эмоций стал не кодифицированный аффект, а живое человеческое чувство [11, с. 6].

<sup>25</sup> А. П. Милка рассматривает функциональность как свойство музыкальной структуры, способное «создавать в сознании воспринимающего *прогноз развёртывания* музыкального произведения, ожидание появления определенных его элементов ... [что] прямо связано с коммуникативной функцией... связующим звеном между *авторским замыслом* и *выразительным эффектом* музыкального средства (курсив мой. – В. Д.)» [19, с. 19].

<sup>26</sup> Ранее в другой статье мной уже было отмечено, что «в процессе анализа концертов для альта с оркестром композиторов Мангеймской школы мы будем понимать так называемые “мангеймские манеры” как семантическую фигуру речи (метроритмическую фигуру “прихрамываний”, мелодическую интонацию “вздохов” и др.) и как конкретный образный смысл (значение) каждой темы» [6, с. 357].

<sup>27</sup> И. С. Волкова пишет: «Инвариантность оканчивается свойственной всем системам, порождаемым *музыкальным языком*: знакам, композиционным и драматургическим процессам, стилям, жанрам (курсив мой – В. Д.)» [5, с. 3]. Далее она рассматривает соотношение интонации с процессуальностью и знака с кристаллической стороной как две стороны музыкальной формы (по Б. В. Асафьеву) [5, с. 8].



бочного» тематизма. Функциональны принципы организации целостности формы как отдельных частей, так и цикла в целом.

Благодаря выделению особых черт тематизма из нерасчлененного единства формы и содержания, создается система образов, подчиненная *художественному мышлению композитора*. Этими чертами становятся структурно-семантические повторы, обладающие звуковысотной, ритмической, фактурно-гармонической и тембровой сторонами. Кристаллизация инвариантного ядра и образование тематизма способствуют воплощению различных драматургических поворотов, проявляющихся в жанрах, формах и интонациях музыкального языка. Именно *сонатный принцип мышления*<sup>28</sup> мангеймцев становится главной *стилевой* особенностью их творчества, позволяющей моделировать новые, эволюционные принципы, в том числе и жанра инструментального концерта.

О повороте в творчестве Мангеймской школы к новому *концертному оркестровому стилю* говорит Г. Крафт [31, с. 137]. В процессе формирования яркого, индивидуального стиля мангеймцы развивали новые эстетические и жанрово-стилистические тенденции времени, основанные на авторской индивидуальности, «творческой свободе». Инструментальный способ мышления композиторов направлен на создание новой семантики виртуозно-концертного стиля и большей выразительности тембровых амплуа (духовых и инструментов скрипичного семейства), в опоре на народно-бытовую жанровость, импровизационность и экспрессивность звучания – все в условиях сонатно-симфонического цикла. Становление сонатного *allegro* направлено на усложнение внутреннего строения тем. Возрастает интенсивность сопряженности и насыщенности выразительных и конструктивных деталей<sup>29</sup>. Главная партия в

<sup>28</sup> В работе «Стиль в музыке» М. К. Михайлов пишет: «...выражение особенностей *музыкального мышления* (курсив мой. – В. Д.), как специфической художественно-творческой формы мышления», [20, с. 51] характеризует *музыкальный стиль*.

<sup>29</sup> Как отмечает Т. Н. Ливанова, «преодолевая структурные традиции бытовой музыки», мангеймцы «дают *драматическое развитие* музыкального материала» [12, с. 592].

сонатной композиции, по словам Ю. К. Евдокимовой, выражала «*гармонический стиль эпохи*», продвигая развитие «от нерасчлененной мотивной целостности к расчлененности тематических форм» [8, с. 98]<sup>30</sup>.

Создание определенного канона строения инструментального сонатно-симфонического цикла в творчестве мангеймцев обеспечивалось последовательным и прочным закреплением выработанных норм написания и исполнения музыкальных опусов. Коммуникативная направленность концертной деятельности влияла на формирование в жанре типизированных принципов эмоционального воздействия на слушателя<sup>31</sup>.

В творчестве композиторов Мангеймской школы приемы стилистики, выраженные семантическими знаками и создающие специфику авторского музыкального мышления, перерастают

<sup>30</sup> У Ю. К. Евдокимовой находим: «В мангеймских симфониях новый стиль представлен в наиболее ясном виде» [8, с. 98]. В творчестве мангеймцев «яркие фольклорные элементы привели к образованию понятия “симфоническая форма”. Эту невероятно сильную новую форму, часто называемую в литературе сравнением “Бури и натиска”, благодаря *выразительному языку* музыкального искусства... современники восприняли как эпохальную» [31, с. 138].

<sup>31</sup> Новая этика мангеймского искусства приобретает пространство с чрезвычайно живыми контрастами, тематизмом и динамикой с их сильным расширением оркестрового языка как в инструментовке, так и в применении новых аффектов [31, с. 139]. У В. В. Медушевского читаем: «Простой опыт оркестрового крещендо мангеймцев породил грандиозные последствия. Дух смыслового движения превратил форму в энергичную конструкцию, образованную взаимодействием меняющихся “магнитно-силовых” полей, напряжений и спадов, омрачений и просветлений. Оркестровое крещендо Мангеймцев восстало на принцип аффекта, ибо почти физиологическим обнаружением роста напряжения ясно указало на посюсторонность чувства. Демонстративное выпадение в земные чувства не привело к деградации искусства, ибо открылась новая возможность: восхождения в высоту в реальности *развития*» [18, с. 4].

в характеристику стиля. Отображение процесса *переживания в движении* становится основой развития сонатной композиции. Контрастное сопоставление тематизма, тональностей, мотивное развитие первой части цикла нацелены на выражение идеи, заключенной в классическом сонатном *allegro*, которую репрезентирует одна из ипостасей – «человек деятельный» (*Homo agens*), а также ее антипод-созерцатель – «человек мыслящий» (*Homo sapiens*), что характерно для вторых частей цикла. «Игровые и танцевальные досуги человечества» (по Б. Асафьеву) [1, с. 83] – «*Homo ludens*» – отражают сущность третьих частей цикла. Как нам кажется, речь идет о процессе формирования «типизированного слоя» (по М. Г. Арановскому), общего «для всех произведений данного жанра (канон)» [2, с. 12].

Я. Стамиц окружал себя талантливыми музыкантами, которые сумели *продолжить и развить заложенную им традицию* сочинения и исполнения музыки<sup>32</sup>. Мангеймская школа внесла особый вклад в развитие музыкальной культуры Европы в целом<sup>33</sup>, оказав влияние на формирование творчества многих чешских, немецких, французских, австрийских и итальянских композиторов,

<sup>32</sup> Развитие мангеймцами красочности звучания оркестра, особенно тембра кларнета и сочетания кларнета с валторнами, гобоями, трубами и литаврами, вдохновило К.-М. Вебера к работе в жанрах концерта, концертино, вариаций и квинтета для кларнета и струнного квартета (ор. 34).

<sup>33</sup> Создавая первые 40 симфоний, Й. Гайдн сознательно опирается на *инструментальный концертный стиль* мангеймцев. Новая виртуозная исполнительская манера наполнила «мангеймские сонаты» В. А. Моцарта (KV 301/293a – 306/300I, по каталогу Кёхеля, в редакции А. Эйнштейна, 1946 год) энергией, приблизившей их к стилю концерта: сложные разработки и искусство вариации, свободные каденции и эффекты «эха». Как признавались впоследствии мастера классики и романтизма, Стамиц, несомненно, был их крестным отцом [31, с. 143].

ров, в числе которых К. Диттерсдорф, И. Х. Бах, Ф. Ж. Госсек<sup>34</sup>, Дж. Б. Самmartини. В. Д. Конен пишет, что по фрагментам произведений Я. Стамица легко принять за В. А. Моцарта<sup>35</sup>. Пересмотр иерархии жанров в творчестве мангеймцев привел к появлению новых жанров<sup>36</sup> и форм, музыкальная драматургия которых содержит обобщенную идею сопоставления, столкновения и развития музыкальных образов. Тщательный отбор мангеймцами средств музыкальной выразительности способствовал формированию нового творческого направления, ведущего к классицизму.

<sup>34</sup> Т. Н. Ливанова пишет, что «симфонии мангеймских композиторов довольно быстро получили известность в других странах, издавались в Париже, Лондоне, Амстердаме; уже в 1751 году в “Духовных концертах” в Париже была исполнена одна из симфоний Я. Стамица, а в сезон 1754/55 года композитор сам побывал в столице Франции, где снова исполнялись его произведения. Мангеймский тип симфонии оказался очень влиятельным в 1750–1760-е годы, особенно во Франции... Госсек свободно достиг здесь [в Париже] уровня мангеймцев: его симфония [Es-dur, около 1760 года] не менее значительна и интересна, чем лучшие их симфонические сочинения... Тип цикла тот же, что у мангеймцев; соотношения частей, характер менуэта и финала соответствуют их образцам... Главная партия весьма развернута (композитор долго не покидает основной тональности) и содержит различные элементы: плавные мелодические фразы с характерно мангеймскими “вздохами”-окончаниями... Побочная партия звучит очень свежо и чуть идилично – у флейт и кларнетов в высоком регистре. Она близка по характеру подобным же темам мангеймцев» [13, с. 309–314].

<sup>35</sup> В. Конен считает, что «даже “Юпитер” сохраняет связь с “фанфарным” обликом героических главных партий мангеймцев (тираты первого мотива главной партии и окаймляющий ее “продолжающий этап”» [10, с. 170].

<sup>36</sup> Венские классики, в отличие от мангеймцев, не оставили ни одного концерта для альта с оркестром.

## Литература

1. Асафьев Б. В. Симфония // Асафьев Б. В. Избр. тр.: в 5 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – Т. 5. – 388 с.
2. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследоват. очерки. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. – 286 с.
3. Бэлза И. Ф. Очерки развития чешской музыкальной классики. – М.: Музгиз, 1951. – 588 с.
4. Бэлза И. Ф. История чешской музыкальной культуры: в 3 т. / отв. ред. Л. С. Гинзбург. – М.: АН СССР, 1959. – Т. 1. – 330 с.
5. Волкова И. С. Понятие инварианта в концепции музыкального языка: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03: защищена 03.11.1986. – Л., 1986. – 21 с.
6. Дарда В. Н. Жанровый инвариант альтового концерта в творчестве композиторов Мангеймской школы // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. П. П. Котляревського. – Харків: Видавництво НТМТ, 2009. – Вип. 25 – С. 354–361.
7. Дарда В. Н. Принцип ratio как основание целостности сонатной композиции представителей мангеймской школы (на примере концерта №1 D-dur для альты с оркестром К. Стамица) // Питання організації художньої цілісності музичного твору: науковий вісник – К.: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 51. – С. 145–149.
8. Евдокимова Ю. К. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопр. музыкальной формы: сб. ст. / под ред. В. В. Протопопова. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 98–138.
9. Карл Филипп Эммануэль Бах (1714–1788). Карл Стамиц (1745–1801) // Шедевры мировой классической музыки. – М., 2005. – Вып. 7. – С. 145–168.
10. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. – М.: Музыка, 1968. – 351 с.
11. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. – К.: Музична Україна, 1983. – 160 с.
12. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. – М.: Музгиз, 1940. – 816 с.
13. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2: XVIII век. – 670 с.
14. Ливанова Т. Н. Искусство XVII века и проблема стиля барокко // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. – М.: Наука, АН, ИИИ Мин. культ. СССР, 1966. – С. 264–289.
15. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977. – 528 с.
16. Мангеймская школа // Музыкальная энцикл.: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1976. – Т. 3. – С. 430–431.
17. Материалы и документы по истории музыки / пер. с итал., франц, нем. и англ., сост. М. В. Иванов-Борецкий. – М.: Музгиз, 1934. – Т. 2: XVIII век. – 602 с.
18. Медушевский В. В. Христианские основания сонатной формы [Электронный ресурс] // Православный педагогический журнал. – 2004. – 35 с. – Электрон. дан. – URL: <http://www.glagol-online.ru>. – Загл. с экрана.
19. Милка А. П. Теоретические основы функциональности в музыке. – Л.: Музыка, 1982. – 150 с.
20. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование / ред. С. Х. Раппопорт. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1981. – 262 с.
21. Понятовский С. П. История альтового искусства. – М.: Музыка, 1984. – 224 с.
22. Риман Г. Корни искусства Моцарта // Рос. музыкальная газета. – СПб., 1916. – С. 111–113.
23. Риман Г. Музыкальный словарь / ред. Ю. Энгель. – М.; Лейпциг, П. Юргенсон, 1901. – 1531 с.
24. Роллан Р. Полн. собр. соч.: в 20 т. / под ред. А. Шишмарской, пер. Н. Шульговского. – Л.: Худ. лит., 1935. – Т. 17: Музыкальное путешествие в страну прошлого. – 320 с.
25. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
26. Сонатно-циклическая форма // Музыкальная энцикл.: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1974. – Т. 5. – С. 204–206.
27. Стамиц Й. // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопян. – М., 2001. – С. 817.
28. Gradenwitz P. Johann Stamitz. Das Leben. Verlag Rudolf M. Rohrer. – Brünn: Wein, 1936. – 56 p.
29. Havlík J. The Mannheim School: Phenomenon and Myth // Czech music. History, 2007. – S. 34–44.
30. Kaiser F. C. Carl Stamitz, biographischer Beitrag, das symphonische // Werk. Thematischer Katalog der Orchesterwerke. – Marburg, 1962 (Biss). – 42 p.
31. Kraft G. Die Mannheimer Schule // Musikgeschichte: Ein Grundriss / Hrsg. von W. Felix, W. Marggraf, V. Reising und G. Schonfelder. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985. – S. 149–153.
32. Riemann H. Musik-Lexikon. Umgearb. – 4-e vollst. – Berlin; Leipzig: Hesse, 1916. – XXXII. – 1276 s.



References

1. Asaf'ev B.V. Izbrannye trudy. Simfoniya. Moscow, AN SSSR Publ., 1957, vol. 5. 388 p.
2. Aranovskij M.G. Simfonicheskie iskanija. Problema zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 godov. Issledovatel'skie ocherki. Leningrad, Sovetskij kompozitor, Leningradskoe otdelenie Publ., 1979. 286 p.
3. Belza I.F. Ocherki razvitiya cheshskoj muzykal'noj klassiki. Moscow, Muzgiz Publ., 1951. 588 p.
4. Belza I.F. Istorija cheshskoj muzykal'noj kul'tury. V 3 tomach. Otvetstvennyj redaktor L.S. Ginzburg. Moscow, AN SSSR Publ., 1959, vol. 1. 330 p.
5. Volkova I.S. Ponjatie invarianta v koncepcii muzykal'nogo jazyka. Avtoref. diss. kand. iskusstvovedenija. 17.00.03. zashchishchena 03.11.1986. Leningrad, 1986. 21 p.
6. Darda V.N. Zhanrovij invariant al'tovogo koncerta v tvorcestve kompozitorov Mangejmskoj shkoly. *Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti*. Zb. nauk. prac'. Khark. Derzh. Un-t mistectv im. I.P. Kotljarevs'kogo. Kharkov, Vidavnictvo NTMT Publ., 2009, iss. 25, pp. 354–361.
7. Darda V.N. Princip ratio kak osnovanie celostnosti sonatnoj kompozicii predstavitelej mangejmskoj shkoly (na primere koncerta no 1 D-dur dlja al'ta s orkestrom K. Stamica). *Pitannja organizacii khudozhn'oi cilisnosti muzichnogo tvorcu*. *Naukovij visnik*. Kiev, Natsional'na muzichna akademija Ukraïni im. P.I. Chajkovs'kogo Publ., 2005, iss. 51, pp. 145–149.
8. Evdokimova Ju.K. Stanovlenie sonatnoj formy v predklassicheskuju epohu. *Voprosy muzykal'noj formy*. *Sbornik statej*. Pod redakciej V.V. Protopopova. Moscow, 1972, iss. 2, pp. 98–138.
9. Karl Filipp Emmanuel' Bah (1714–1788). Karl Stamic (1745–1801). *Shedevry mirovoj klassicheskoj muzyki*. Moscow, 2005, iss. 7, pp. 145–168.
10. Konen V.D. Teatr i simfoniya. Rol' opery v formirovanii klassicheskoj simfonii. Moscow, Muzyka Publ., 1968. 351 p.
11. Kotljarevskij I.A. Muzykal'no-teoreticheskie sistemy evropejskogo iskusstvovoznanija. Kiev, Muzichna Ukraïna Publ., 1983. 160 p.
12. Livanova T.N. Istorija zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda. Moscow, Muzgiz Publ., 1940. 816 p.
13. Livanova T.N. Istorija zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda. Uchebnik. V 2 tomach. 2-e izdanie, pererabotannoe i dopolnennoe. Moscow, Muzyka Publ., 1982, vol. 2. XVIII vek. 670 p.
14. Livanova T.N. Iskusstvo XVII veka i problema stilja barokko. *Renessans. Barokko. Klassicizm. Problema stilej v zapadnoevropejskom iskusstve XV–XVII vekov*. Moscow, Nauka, Akademija nauk, Institut istorii iskusstv Ministerstva kul'tury SSSR Publ., 1966, pp. 264–289.
15. Livanova T.N. Zapadnoevropejskaja muzyka XVII–XVIII vekov v rjadu iskusstv. Moscow, Muzyka Publ., 1977. 528 p.
16. Mangejmskaja shkola. *Muzykal'naja enciklopedija*. Glavnyj redaktor Ju.V. Keldysh. Moscow, 1976, vol. 3, pp. 430–431.
17. Materialy i dokumenty po istorii muzyki. Moscow, Muzgiz Publ., 1934, vol. 2. XVIII vek. 602 p.
18. Medushevskij V.V. Hristianskie osnovanija sonatnoj formy. *Pravoslavnyj pedagogicheskij zhurnal*, 2004. 35 p. Available at: <http://www.glagol-online.ru>.
19. Milka A.P. Teoreticheskie osnovy funkcional'nosti v muzyke. Leningrad, Muzyka Publ., 1982. 150 p.
20. Mihajlov M.K. Stil' v muzyke. Issledovanie. Leningrad, Muzyka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1981. 262 p.
21. Ponjatovskij S.P. Istorija al'tovogo iskusstva. Moscow, Muzyka Publ., 1984. 224 p.
22. Riman G. Kornj iskusstva Mocarta. *Rossijskaja muzykal'naja gazeta*. Sankt-Peterburg, 1916, pp. 111–113.
23. Riman G. Muzykal'nyj slovar'. Redaktor Ju. Engel'. Moscow, Leyptsig, P. Jurgenson Publ., 1901. 1531 p.
24. Rollan R. Polnoe sobranie sochinenij. V 20 tomach. Leningrad, Khudestvennaja literatura Publ., 1935, vol. 17. Muzykal'noe puteshestvie v stranu proshlogo. 320 p.
25. Skrebkov S.S. Khudozhestvennye principy muzykal'nykh stilej. Moscow, Muzyka Publ., 1973. 448 p.
26. Sonatno-ciklicheskaja forma. *Muzykal'naja enciklopedija*. V 6 tomach. Glavnyj redaktor Ju.V. Keldysh. Moscow, 1974, vol. 5, pp. 204–206.
27. Stamic J. Muzykal'nyj slovar' Grouva. Moscow, 2001, p. 817.
28. Gradenwitz P. Johann Stamitz. Das Leben. Verlag Rudolf M. Rohrer. Brünn, Wein Publ., 1936. 56 p.
29. Havlík J. The Mannheim School: Phenomenon and Myth. *Czech music. Histiry*, 2007, pp. 34–44.
30. Kaiser F.C. Carl Stamitz, biographischer Beitrag, das symphonische. *Werk. Thematischer Katalog der Orchester-Werke*. Marburg, 1962 (Biss). 42 p.
31. Kraft G. Die Mannheimer Schule. *Musikgeschichte: Ein Grundriss*. Hrsg. von W. Felix, W. Marggraf, V. Reising und G. Schonfelder. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik Publ., 1985, pp. 149–153.
32. Riemann H. Musik-Lexikon. Umgearb. 4-e vollst. Berlin, Leipzig, Hesse Publ., 1916. XXXII. 1276 p.