

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ КЛАВИРНЫХ СОНАТ ГАЙДНА

Тураева Нигора Шоимардановна преподаватель
Специализированная школа искусств, город Бухара

Аннотация: *Статья посвящена проблемам интерпретации клавирных сочинений Й.Гайдна, главным образом сонат. Автор анализирует ключевые этапы работы с нотным текстом, опираясь на важнейшие эстетические закономерности гайдновской эпохи.*

Ключевые слова: *Й.Гайдн, композитор, клавирные сонаты, концерт, симфония, интерпретация, динамика, артикуляция, фраза, синкопа, трио.*

Франц Йозеф Гайдн (31 марта 1732, Рорау-31 мая 1809, Вена)-австрийский композитор, один из основоположников Венской классической школы. Гайдну принадлежит огромная историческая заслуга по формированию и развитию сонатной формы, которая подвергалась поразительным метаморфозам как в его клавирных сонатах, так и в трио, квартетах, концертах, симфониях, что лишний раз свидетельствует о глубоком единстве инструментальной музыки в целом.

Как человек и художник Й. Гайдн формировался в ту пору, когда складывались новые эстетические воззрения, теоретические правила, музыкальное чувство, основанное на живом человеческом чувстве, а не на сухих догматах. Композитор прошел длинный и сложный путь стилевой эволюции от позднего барокко до предромантической эпохи – путь, на котором его современниками были Иоганн Себастьян Бах и Георг Фридрих Гендель, Кристоф Виллибальд Глюк и Вольфганг Амадей Моцарт и, наконец, Людвиг Ван Бетховен.

Гайдн формировался в окружении народно-бытовой музыки Вены. В ту пору Вена была культурным и музыкальным центром Европы. По воспоминаниям современников, Вена была веселым, беззаботным городом, атмосфера беспечности, наивности отразилась в произведениях Гайдна. В них слышен юмор и мягкий свет, легкость и изящество. Человек середины XVIII века чувствовал себя частичкой Божественного распорядка, коему он добровольно и беспрекословно подчинился. Гармония, являющаяся результатом такого порядка, и радостная, жизнеутверждающая вера в Бога, нашедшая проявление в музыке того времени, привлекают сегодня все больше и больше слушателей к красотам гайдновской музыки. Гайдн предполагал, что его современник хорошо знаком не только с правилами исполнения, но и с композиторским стилем своего времени, и что он так же верит в мировой порядок и «высшее мироустройство». В этом отношении

музыка Й. Гайдна очень близка музыке И. С. Баха: оба непоколебимо верили в Бога, оба творили «во славу Божию».

Клавирные сонаты Гайдна есть *terra incognita* для большинства исполнителей, гайдноведов и просто поклонников его музыки. Выдающаяся клавесинистка и пианистка, знаток старинной клавирной музыки Ванда Ландовска писала: «..отводим ли мы Гайдну то почетное место, которое он заслуживает, и действительно ли мы понимаем его музыку?..Гайдн- сам огонь. Его творческие силы были поистине неисчерпаемы. Сидя за клавесином или пианофорте он создавал подлинные шедевры; он знал, как пробудить страсть и привести в восторг душу! Произведения Гайдна велики, потому что заключают в себе собственные источники вдохновения и оригинальности, которые характеризуют их как шедевры». В сущности, о том же говорил знаменитый виолончелист Пабло Казальс: «Многие не понимают Гайдна. У него все построено основательно, но его музыка преисполнена постоянной очаровательной выдумки. Его необъятное творчество изобилует новшествами и неожиданностями. Непредвиденные обороты музыкальной мысли то и дело встречаются у маэстро из Рорау. Осмелюсь сказать, что он способен удивлять больше, чем Бетховен: у последнего иной раз можно предвидеть, что будет дальше, у Гайдна — никогда». На недостаточное внимание пианистов к музыке венского классика и, в частности, к его сонатам сетовал Святослав Рихтер: «Я очень люблю Гайдна, другие пианисты сравнительно равнодушны. Как досадно!». По выражению Глен Гульда, «Гайдн- это самый недооцененный величайший композитор всех времен»

Сегодняшний интерпретатор музыки Й. Гайдна и других композиторов его эпохи сталкивается с несколькими видами трудностей, обусловленных способом нотации, инструментом и осмысленным осознанием духовной стороны музыки.

Для интерпретации сочинений Гайдна особое значение имеет ритмически точная игра. Такт для Гайдна не просто формообразующая единица, а подлинная душа музыки. Точное соблюдение его, равномерность, устойчивость, твёрдость темпа — основные условия хорошего исполнения. Необходимо также принимать во внимание особенности написания нотного текста, в частности, наиболее короткие по длительности ноты, из которых состоят те или иные пассажи: эти ноты как бы лимитируют быстроту темпа, скорость движения. Далее, нельзя пройти мимо ритмического рисунка музыки: из-за быстрого темпа не должны страдать ясность и ритмическая четкость музыки. Быстрота не должна подменяться спешкой, которая отнюдь не в духе Гайдна, как, впрочем, и многих других композиторов. Наконец, существенное значение имеют при определении темпа произведений Гайдна и артикуляционные обозначения, а также орнаментика. Плох тот темп, в котором нельзя исполнить надлежащим образом указанные в нотном тексте украшения и выявить те или иные артикуляционные тонкости. Часто по

артикуляционным указаниям Гайдна, кстати, весьма скрупулезным, можно судить о правильном характере и темпе, о правильной скорости движения.

Й.Гайдн не был пианистом, поэтому исполнительские приемы в его сонатах проще, чем у Моцарта, который был концертирующим виртуозом. Ясно, что к концу XVIII века фортепиано лишило чембало его ведущей роли. В отличие от чембало, фортепиано позволяло пользоваться постепенными динамическими изменениями звучности, ее нарастаниями и спадами, усилениями и ослаблениями. Ранние сонаты Гайдна написаны, скорее всего, для клавесина (или клавикорда), более поздние — в основном для пианофорте. При игре на современных инструментах, необходимо учитывать, что фортепиано гайдновского времени имело ясный и светлый верхний регистр (что давало полную возможность играть певуче и разнообразно по краскам) и, весьма своеобразный нижний регистр. Этот нижний (басовый) регистр обладал достаточной звуковой полнотой, которая, однако, заметно отличалась от глубокого «вязкого» звучания современных роялей. Басы звучали не просто полнозвучно, а по-особому ясно и звонко. Существенно также и то, что фортепиано времен Гайдна в гораздо меньшей степени позволяло звукам сливаться, чем это позволяет фортепиано нашего времени.

В отношении динамики следует помнить, прежде всего о двух обстоятельствах, весьма существенных в эпоху Гайдна. Во-первых, *forte* Гайдна отнюдь не соответствует нашему представлению о *forte*. По сравнению с прошлым мы, несомненно, мыслим звучность по-иному, в более высоких градациях. Наше *forte*, например, куда сильнее и объемнее *forte*, принятого во времена Гайдна. Во-вторых, согласно существовавшей традиции, Гайдн чаще всего довольствовался лишь намеками на динамику, нежели точными и ясными указаниями.

Говоря о педали, нужно помнить о стилистических особенностях художественных произведений той эпохи. И в живописи, и в архитектуре, и в скульптуре художники точно вырисовывают натуру, не допуская никакой размазанности формы (Томас Гейсборо «Портрет мистера Эндрюса с женой», Франсуа Буше «Портрет мадам деПомпадур»). Правая педаль была изобретена лишь в 1782г. Вообще без педали играть не стоит, это значительно обедняет звук, но пользоваться ею в сонатах Гайдна следует крайне осторожно. Бетховен говорил: «Лишь простота может быть понята сердцем». Педаль не должна затемнять ткань, ни один звук не должен длиться дольше положенного.

Особенно много дают для познания стилистических закономерностей клавирной музыки Гайдна указания *sforzato*, которые чрезвычайно характерны для композитора. Они имеют самое разнообразное функциональное значение.

Далее необходимо различать: означает ли *sforzato* синкопированное ударение на слабой доле такта, или же оно только подчеркивает

мелодическую вершину фразы? Интонационные (фразировочные) акценты весьма свойственны Гайдну, и без правильного ощущения их и, разумеется, без правильной соразмерной дозировки хорошее исполнение клавирных сочинений Гайдна попросту невозможно. К обозначению *fr* на одной ноте (в значении *сфорцандо*) Гайдн, как правило, не прибегал (в отличие от Моцарта, который этот знак любил). Крайне редко прибегал Й. Гайдн к так называемой «эхо-динамике». Движения исполнителя должны соответствовать звуковому образу, его руки не должны болтаться по воздуху, когда он играет длинный звук. Очень важно воспитать в себе ощущение снятия «к себе», при игре коротких звуков. Гайдновское *стаккато* также подчиняется принципу речи.

Немалые трудности возникают перед исполнителем и при определении темпа сочинений Гайдна. Здесь необходимы и знание стиля музыки Гайдна, и известный опыт, и должное критическое чутье. Не следует бояться при исполнении Гайдна быстрых темпов. Гайдн их бесспорно не чуждался и, можно сказать, даже любил: многие финалы его сонат красноречиво доказывают это. Во времена Гайдна такие темпы, как *Andante* и *Adagio*, не представляли собой излишне медленного движения, скажем, такого, которое они приобрели в практике музыкантов XIX столетия. *Andante* и *Adagio* Гайдна гораздо более подвижно, чем, например, *Andante* и *Adagio* Бетховена и романтиков. Части сонат Гайдна, помеченные этими обозначениями, никак нельзя исполнять излишне медленно, с несвойственной им патетикой: это идет вразрез со стилистическими закономерностями музыки Гайдна. И об этом надо всегда помнить.

Новизна музыки Й. Гайдна и его современников заключается в том, что в противоположность старому стилю (барокко), внутри одной части преобладает не один *аффект*, а в пределах одной части или пьесы закладываются основы для «психологического развития» и контрастности. Й. Гайдну для этого потребовалось пройти долгий путь развития «классической сонатной формы» с её диалектикой тем. Одной из важнейших составных частей преподавания музыки второй половины XVIII века — было учение о выразительности. «Принцип речи», освоение истинной декламации были, в противоположность нашему времени, одной из главных целей любого обучения музыке. Музыка должна говорить: «говорящая музыка», «говорящее исполнение» на инструментах считаются идеалом, причём не в иносказательном смысле, а в самом прямом, как настоящая речь. Это основной принцип, который с середины XVIII века, как в Германии, так и во Франции становился фундаментальным положением музыкальной эстетики. Как же реализовать это «говорящее пение» на клавире? Испытанное средство — подтекстовка (хотя бы основных тем). Как уже говорилось, в творчестве ранних венских классиков нашли свое выражение идейно-эмоциональный мир и типические образы современных им людей. Для этих композиторов не характерен еще бетховенский «герой» — народный трибун или раздираемый

противоречиями «гений» романтиков. Герой Моцарта и Гайдна, однако, — уже человек нового времени, порвавший со средневековой идеологией, оптимистически смотрящий в будущее, наделенный богатым миром чувствований (особенно у Моцарта). Он не лишен иногда черт «галантности», а порой (чаще у Гайдна) буржуазной патриархальности.

Исполняя сонаты Гайдна, необходимо помнить, что Гайдн был человеком ясным и определенным в своих намерениях. Его сонаты являются ярким тому доказательством.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. И. В. Способин «Музыкальная форма» Изд. «Музыка» М. 1980г.
2. Б. В. Асафьев «Музыкальная форма как процесс» ГМИ. Л. 1963г.
3. К. Мартинсен «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано» М. Классика- XXI, 2002г.
4. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры» М. Классика XXI, 1999г.