



Клавирные сонаты Й. Гайдна.  
Стилистические особенности  
исполнения

Статья

Авторы  
преподаватели фортепиано  
Вербловская Н.А., Лазуткина С.А.

Санкт-Петербург

Сестрорецк

2017



## ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление .....	2
I. Обзор клавирных сонат Гайдна. (по Ю. Кремлеву) .....	4
II. Стилистические особенности исполнения клавирных сонат Гайдна .....	6
1. Новые эстетические направления. ....	6
2. Народно-бытовое окружение .....	7
3. Мировоззрение Гайдна .....	8
4. Эпоха смены инструментов .....	8
5. Стилистика отдельных аспектов исполнения .....	10
Динамика .....	10
Темпы .....	12
Артикуляция .....	14
Ритм, агогика <i>rubato</i> .....	16
Орнаментика .....	17
Педализация .....	19
Редакции, уртексты .....	20
Литература .....	21

## Вступление

Йозеф Гайдн является создателем классической клавирной сонаты. Примерно с середины 60-х годов XVIII века и на протяжении 40 лет сложилась и выкристаллизовалась эта важная сфера творчества Гайдна, в области которой ему принадлежат чрезвычайные исторические заслуги.

«Й. Гайдн обладал яркой творческой индивидуальностью; его музыка, полная искренней жизнерадостности и оптимизма, близка к песенным и танцевальным истокам австрийского народного мелоса. Радостное, бодрое мироощущение, мужественная энергия, полный огня юмор, патетическая импровизационность и, с другой стороны, мягкая лиричность, светлая грусть, спокойное раздумье – вот примерный круг музыкальных образов, составляющих содержание фортепианных сонат Й. Гайдна.

Характерной чертой гайдновского стиля является «оркестральность» его фортепианных сочинений: в медленных частях сонат как бы слышится то виолончельная кантилена, то мелодия, исполняемая скрипкой или гобоем; на каждом шагу встречаются такие оркестровые эффекты, как *pizzicato* басового голоса, противопоставление компактной звучности *tutti* звучанию отдельных групп инструментов и т.д. Эта особенность, а также присутствие героического мужественного начала в ряде сонат позднего периода роднит творчество Й. Гайдна со стилем Л. Бетховена». (Л. Ройзман)

Точного числа созданных Гайдном клавирных сонат мы не знаем. Каталог А. ван Хобокена, наиболее универсальный и приводящийся во всех доступных сегодня редакциях клавирных сонат Й. Гайдна фиксирует более 50 сонат, хотя в распространенных изданиях их гораздо меньше. При создании своих клавирных сонат, Гайдн проделал огромный путь: от образцов скарлаттиевских до эпизодов, родственных Шуберту; «от предклассического стиля к классицизму; от «клавесинного» к «фортепианному», обнаруживая при этом все возрастающее усовершенствование выразительных средств и динамики. Одновременно с этим вырисовывается путь от проявления обобщенных чувств к более индивидуальному выражению, предвосхищающему черты романтизма» (П. Бадура-Скода).

Гайдн не был пианистом. Поэтому исполнительские приемы в его сонатах проще и менее развиты, чем у Моцарта – концертирующего виртуоза, хотя в поздних сонатах Гайдн стремится к более разработанной форме и пианистическому блеску. Внутреннюю ценность сонатам Гайдна придает не внешнее оформление, а неисчерпаемое сверкание идей и стремление к совершенствованию формы.

«Богатством открытий и многообразием форм его сонаты превосходят даже моцартовские и бетховенские... Относительное отсутствие виртуозности восполняется требованием к исполнителю широко проявлять свое творческое участие... Доверие между композитором и исполнителем проявлялось в эпоху создания сонат в обычаях нотной записи, когда даже выбор темпа, динамики, артикуляции, применение украшений отданы были на усмотрение играющего» (Пауль Бадура-Скода).

Гайдн самобытен, самодостаточен и самоценен. «У него все построено основательно, но его музыка преисполнена постоянной очаровательной выдумки... Он способен удивить больше, чем Бетховен: у последнего иной раз можно предвидеть, что будет дальше, у Гайдна – никогда! Он ускользает, у него наготове уже что-то новое, и он постоянно преподносит нам неожиданные сюрпризы» (Пабло Казальс).

«Гайдн приходит к смелым и неожиданным оборотам в фактуре, к резкой смене высокого и низкого регистров, к внезапным контрастам в звучании, которые придают его сонатам независимый, свободный, капризный, изменчивый характер» (Фридрих Бюрер)

Необычайные контрасты настроений от трагического *Adagio* до безудержного гайдновского веселья делают его клавирные сонаты кладом эмоциональных высказываний, неисчерпаемой сокровищницей мыслей и идей.

Главной мерой состава клавирных сонат Гайдна является трехчастность, в самых последних сонатах – двухчастность (сжатие формы).

### **Обзор клавирных сонат Гайдна. (по Ю. Кремлеву)**

Из дошедших до нас клавирных сонат Гайдна девятнадцать возникли до 1787 года включительно. Ранние клавирные сонаты Гайдна еще очень скромны по размерам и даже не носят названия сонат, а именуются «партитами» и «дивертисментами для клавира».

Их формы сжаты, фактура порою старомодна (см., например, начало Первой сонаты с его мордентами), нередко они имеют явственно клавесинный характер:

#### **Соната C-dur (Ноб.XVI/1), ч. I**

Это дает себя знать в особой прозрачности и преобладании определенного регистра (первая и вторая октавы).

Дух французских клавесинистов ощутим в чудесном трио менуэта Двенадцатой сонаты, первой части Четырнадцатой сонаты и других.

Тем не менее уже в этих сонатах прочно заложены элементы будущего. Так, например, во второй части «Largo» Второй сонаты (си бемоль мажор) упорное обыгрывание квинты тоникой предвещает эффекты подобного рода у романтиков:

#### **Соната B-dur (Ноб.XVI/2), ч. II**

В начале трио менуэта Шестой сонаты (соль мажор, до 1766 года) находим модуляционную цепь доминант септаккордов; подобные цепи играют значительную роль у Бетховена и романтиков, у Гайдна они встречаются не раз.

Сонатное аллегро первой части Девятнадцатой сонаты обширно, отличается богатством тематического состава, активным развитием ритмики, полновесностью клавирной фактуры, а также драматизмом разработки. Местами музыка как бы предваряет Бетховена.

1773 год – год создания шести сонат (по указателю Хобокена № 21-26).

В них еще крепки традиции клавесинной прозрачности звучания и специфической орнаментальной виртуозности, хотя эти сонаты явно тяготеют к новой клавирной фактуре. Сонаты №21-24 носят многочисленные отпечатки перелома, произошедшего в творчестве Гайдна.

Последние такты экспозиции первой части Двадцать третьей сонаты совсем близки по фактуре и интонациям к кадансам клавирных сочинений Моцарта, а фа-минорное Adagio этой сонаты звучит почти романтично. Поэтическая пасторальность Adagio заставляет вспомнить о чудесных трелях перед кодой финала бетховенской «Авроры».

#### **Соната F-dur (Ноб.XVI/23), ч. II**

В первой части Двадцать четвертой сонаты очень выразительны моменты драматизированной тождественности. Adagio этой сонаты показывает, насколько еще крепки традиции клавесинной прозрачности звучания и специфической орнаментальной виртуозности в сонатах Гайдна, несмотря на то, что эти сонаты тяготеют к новой клавирной фактуре.

К 1776-1780 годам относится публикация новых клавирных сонат Гайдна. Все они свидетельствуют о быстром формировании нового клавирного стиля, а некоторые из них содержат замечательные проявления зрелости и прогрессивности творческого мышления Гайдна.

Разработка первой части Двадцать седьмой сонаты обнаруживает нового, патетического Гайдна (типичные минорные нарастания и сопоставления, присущие впоследствии и музыке Моцарта).

#### **Соната G-dur (Ноб.XVI/27), ч. I**

Трио менуэта Двадцать восьмой сонаты написано в ми-бемоль миноре и свидетельствует о росте роли тональностей с большим количеством знаков.

В начале разработке первой части Двадцать девятой сонаты характерен драматизм гармонических сопоставлений. Первые два такта Adagio этой сонаты содержат распространенную в тогдашней музыке фигуру «вопроса» и «ответа» в мелодии и гармонии (тоника-доминанта и доминанта-тоника). Замечательно изящна в этой части орнаментальная мелодическая линия на фоне «альбертиевых басов» тридцать вторыми.

Тематизм первой части Тридцать пятой сонаты очень прост и наивен, темы ее – из простодушнейших у Гайдна. Обращают на себя внимание резкие *sforzati* на последних долях тактов при переходе к заключительной партии (подобные эффекты позднее очень любил Бетховен), ложная доминанта (ре-минора) перед репризой и введение контрастного одноименного минора (до-минор) в репризу.

Первая часть Тридцать шестой сонаты подлинный шедевр, предвещающий патетический стиль Бетховена.

#### **Соната cis-moll (Ноб.XVI/36), ч. I**

Примечательны хроматические гармонии (такты 20-22), ритмическое торможение (такт 26), бурные нарастания ритмического фона шестнадцатых в разработке.

Здесь «фон» окончательно теряет пассивность и становится тематической фигурацией (как, скажем, в финале «Лунной сонаты» Бетховена!). Отметим также размах клавирной фактуры (например, применение ломаных октав, впоследствии любимых Бетховеном).

Средняя часть Тридцать седьмой сонаты (Largo e sostenuto) напоминает интерлюдия бетховенской «Авроры» и в ней отчетливо слышны венгерские национальные элементы.

В Тридцать восьмой сонате Adagio предвещает патетический стиль и даже фактуру пианизма Бетховена. Все эти примеры говорят о смелых и прогрессивных тенденциях в творчестве Гайдна.

В 1780-е годы был сочинен и опубликован ряд новых клавирных сонат Гайдна.

Для этих сонат показательны две тенденции: одна из них – рост роли рондовых форм (сонаты №40, 48 состоят целиком из рондовых форм), другая – замена в ряде случаев трехчастности двухчастностью – сокращение, сжатие сонатного цикла (двухчастные сонаты №40, 41, 42, 44, 48, 51). В большинстве случаев мы имеем в этих сонатах медленную первую часть и быструю вторую.

В первой части Сорок первой сонаты примечателен довольно продолжительный органнй пункт доминанты, подготавливающий репризу.

Финал Сорок третьей сонаты привлекает внимание формой развитого рондо со связями и разработочными элементами.

Характерна интонация тритона в первой части Сорок шестой сонаты – уже в духе романтиков (в частности, Беллини)

## **Соната As-dur (Hob.XVI/46), ч. I**

Волнует размах обширной разработки в первой части. Обаятельно Adagio этой сонаты, гибкая фактура которого содержит немало моцартовских элементов.

Ярко патетичны восклицания печали Сорок восьмой сонаты, предвещающие Бетховена.

Замечательную Сорок девятую сонату, которую сам Гайдн называл предназначенной «только и навсегда» для Марианны Генцингер, следует считать едва ли не лучшей из поздних клавирных сонат Гайдна.

## **Соната Es-dur (Hob.XVI/49), ч. I**

Богатство эмоционального содержания (выраженное, скажем, исключительным многообразием красок, оттенков и ритмики в экспозиции первой части) сочетается тут с удивительной естественностью, непринужденностью и легкостью форм.

В Сорок девятой сонате сосредоточено множество достижений выразительного стиля Гайдна, добытых путем долгой и напряженной творческой эволюции. Самая же суть - в том, что все факторы и компоненты музыкальной формы не самоцельны: они служат воплощению живого, трепетного движения эмоции, в котором мы встречаемся и с активностью, и с созерцательностью, с моментами раздумий и решительных утверждений.

Повсюду, сквозь некоторые условности манер эпохи прорастают искренность и глубина переживания. Ясна попытка Гайдна обрести гармонические и мелодические краски лирической мягкости. Но и от своей жизнерадостности и остроумия Гайдн не отказывается никогда (рондовый финал Сорок девятой сонаты в жанре менуэта).

В первой половине 90-х годов возникли последние клавирные сонаты Гайдна (№50-52), сочиненные для известной тогда пианистки Терезы Янсен.

В финале (Presto) Пятьдесят первой сонаты Л. Новак усматривает бетховенские черты.

В Пятьдесят второй сонате (ми-бемоль мажор, 1794 год), пожалуй, наиболее замечательны первые две части с их разнообразной и полнокровной клавирной фактурой. Впечатляет темпераментность и подвижность образов первой части с ее колоритной игрой регистров, эмоциональными контрастами, тональными сопоставлениями. Аналогичные качества во второй части, где поражает задумчивая проникновенность печальных и заключительных тактов (нечто аналогичное, хотя и гораздо более глубокое, мы находим во второй части Пятой фортепианной сонаты Бетховена).

Что касается Пятидесятой сонаты (до-мажор, 1774-1775 годы), то ее первая часть напоминает о чертах бетховенской токкатности (см., например, Третью фортепианную сонату Бетховена), а вторая часть увлекает полнотой и гибкостью лирики.

Итак, следует признать Гайдна родоначальником новых тенденций данного жанра, связанных с растущим богатством фактуры, развитием пластики голосоведения и разнообразием гармонических функций.

### **Стилистические особенности исполнения клавирных сонат Гайдна**

Приступая к изучению клавирных сонат Гайдна необходимо помнить о некоторых особенностях в общеэстетическом плане, напрямую и непосредственно отразившихся на формировании его творчества.

### **Новые эстетические направления.**

В эпоху Гайдна в музыке XVIII века складывались основы новых эстетических воззрений, приведших к музыкально-стилистическому перелому. Это вызвало появление новых музыкальных жанров и форм. Церковный стиль сменяется светским, *style gallant* вступает в свои права. Вместо полифонической фактуры большое значение приобрела гомофонно-гармоническая фактура, хотя зачастую в музыкальную ткань произведений включались драматизирующие ее полифонические эпизоды. Появляется, в частности, сонатно-симфонический цикл, где контрастирование тем осуществляется внутри части произведения, на чем и основана форма и принципы развития так называемого сонатного *allegro*.

Противопоставление контрастных образов внутри одной части цикла и возникновение на этой основе внутреннего конфликта явилось отражением противоречий окружающей действительности того времени. Высшей мерой достижений музыкального искусства ставятся не сухие догматы и обязательные к применению теоретических правила, а музыкальное впечатление, слух, чувство, основанное на живых человеческих эмоциях и ощущениях. Гайдну были очень близки музыкально-эстетические взгляды, согласно которым он считал своим призванием пробуждать чувства в человеке, «овладевать сердцами» и душами людей, «возбуждать или успокаивать страсти».

В период становления стиля Гайдна знакомство с клавирами сонатами Карла Филиппа Эмануэля Баха – провозвестника эстетического чувства – стало мощным стимулом развития творческого гения Гайдна. Сам Гайдн этого не скрывал: «Кто меня основательно знает, тот найдет, что я очень многим обязан Эмануэлю Баху, что я его понял и прилежно изучал» - так признавался Гайдн в старости в ореоле своего творческого величия.

Гармоническая смелость, ритмическая свобода, приемы тематического варьирования и орнаментики, новые фактурные приемы – далеко не полный перечень знаний, почерпнутых при изучении Гайдном творчества Карла Филиппа Эмануэля Баха. Заслуги Эмануэля Баха, создателя новой трехчастной сонаты, не только в его произведениях, но и в тех литературных трудах, которые открывают нам его взгляды на искусство клавесинистов и их эстетические требования. Книга «Die wahre Art das Clavier zu spielen» является сокровищницей прекраснейших мыслей великого музыканта, из которых многие не утратили огромной ценности и для современности, в особенности для изучения стилей.

Но при всех красотах творчества Карла Филиппа Эмануэля Баха в его музыке недостаточно присутствие гармонического материала. И Гайдн (а также Моцарт) существенно развил и усовершенствовал сонату в гармоническом и технически-виртуозном отношении.

Музыка этой эпохи грациозна, изящна. Известная вычурность сочетается с детской простотой и наивностью. Воспроизведение этих качеств достаточно трудно с точки зрения стиля и требует от исполнителя большого мастерства. В связи с вышесказанным во всех деталях и нюансах исполнения сонат Гайдна необходимо «эмоциональность подчинять эстетике галантного стиля, не терпящего излишеств и чрезмерных аффектов». (М. Баринова)

В целом же Гайдн «соединил южно-немецкое и австрийское наследие с теорией своего северо-германского учителя, а так же модифицировал и расширил его по своему личному усмотрению» (К. Лэндон)

## ***Народно-бытовое окружение***

«Искусство Гайдна – последняя яркая вспышка инструментальной музыки замковой или усадебной культуры». (Б. Асафьев)

С юных лет Гайдн тесно соприкасался с народно-бытовой культурой так называемой «музыкой Вены». Для понимания стилистических особенностей музыки Гайдна необходимо разбираться в оттенках интонационных начал самых различных национальных культур, причудливо скрещивающихся в Вене. Это и демократическая (городская и крестьянская) песня, бытовавшая у населения крупных центров и деревень; и искусство танца, которое воссоздал в своем творчестве Гайдн, а позднее Моцарт и Шуберт; и окружение дивной красоты природой, воссозданной затем в звуковых образах. Это и симбиоз инструментальной итальянской музыки, славянских мотивов, венгерских напевов – многонациональность Вены – удачно расположенного музыкально-этнографического центра – «жадно усваивавшего и объединявшего стекавшие в него разнородные течения, придавая им специфическую окраску, поступь и ритмы – ритмы жизнерадостного города, не потерявшего связи с бытом окружающих его усадеб, сел и деревень». (Б. Асафьев)

Гайдн объединил в своем творчестве этот многообразный звуковой материал, вылепил из него свой неповторимый стиль – характерный однородный сплав, и обогатил своим жизнелюбивым оптимистическим гением.

## ***Мировоззрение Гайдна***

Очевидно, что для изучения стилистических особенностей клавирных сонат Гайдна, необходимо понять какой личностью был этот великий композитор.

«Пожалуй, более гармоничного мировоззрения не знал ни один композитор: простодушие и благодушие, чистосердечие и довольство миром таким, как он есть, наивная вера и жизнерадостность, овеванная вдобавок здоровым деревенским смехом, не лишенным, конечно, лукавства. Меланхолические страницы музыки Гайдна – лишь преходящие эпизоды, легкие облака на ясном небе. Если же иногда изредка мелькают «сгущенные» жуткие звучания, резкие тени, позволяющие принимать их за предвосхищения мрачного романтического колорита последующей эпохи, то происхождение их, вероятно, надо искать в сфере театральной, в эффектах и контрастах полународной мелодрамы или в марионеточных играх, ибо Гайдн не был чужд театру и, судя по некоторым новым данным, оставил ряд сценических произведений, возбуждающих живой интерес...

В его музыке главное – мягкий свет, ясность контуров и легкость конструкций, а в психологическом плане – наивное чувство и неприхотливый юмор. Гайдн неистово находчив в изобретении различного рода звуковых иллюзий: неожиданных поворотов, лукавых отводов в сторону, забавных концовок, суровых нарастаний, приводящих к игровой и шаловливой теме, шуточных выступлений инструментов под маской серьезности, многообещающих приготовлений, кончающихся взрывами хохота. Гайдн любит созорничать посредством динамических антитез или капризных и прихотливых смен мотивов или целых эпизодов. Он – художник жанра» (Б. Асафьев).

## ***Эпоха смены инструментов***

В то время, когда Гайдн создавал свои клавирные сонаты, клавишный инструментальный претерпел существенные изменения.

Во времена молодости Гайдна фортепиано еще не было достаточно распространенным и усовершенствованным инструментом.



Наиболее ранние из сохранившихся клавирных автографов Гайдна относятся ко времени, когда клавесин и клавикорд еще занимали в клавирной музыке достаточно прочное и устойчивое положение.

«Лишь к концу XVIII века фортепиано лишило чембало его ведущей роли. И этот процесс постепенного оттеснения чембало на задний план нашел вполне адекватное отражение в клавирных сонатах Гайдна. Его последние сонаты ясно и наглядно свидетельствуют о том, что и он со временем стал предпочитать фортепиано чембало и писать с расчетом именно на этот быстро прогрессирующий инструмент.

Вполне можно понять и объяснить, чем именно, какими качествами привлекло к себе Гайдна молоточковое фортепиано. В отличие от чембало, молоточковое фортепиано позволяло пользоваться постепенными динамическими изменениями звучности, ее нарастаниями и спадами, усилениями и ослаблениями. Облегчало оно также и применение различных приемов звукоизвлечения, что было весьма существенно с точки зрения новых эстетических требований. Гайдн это знал, чувствовал и, естественно, постепенно изменял свой клавирный стиль, получивший полную законченность, завершенность как раз в последних сонатах...

Кроме того фортепиано гайдновского времени имело ясный и светлый 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.» (Яков Мильштейн)

Для каких же инструментов писал Гайдн свои сонаты? Ведь он творил в то время, «когда одна форма клавишных инструментов непрерывно сменяла собой другую, когда уходил в прошлое клавесин, а на смену клавикорду появлялись все новые и новые разновидности молоточковых инструментов. Непрерывно менялась не только материальная база, но и эстетические вкусы, эстетические предпочтения и привязанности...

Были ли это клавесины той или иной разновидности, или же клавикорды различных конструкций, или, наконец, фортепиано, все сильнее и сильнее заявлявшие о своих правах? Ответить на этот вопрос трудно, а порой даже невозможно. Причиной тому является то обстоятельство, что ранние сонаты Гайдна написаны для одного типа инструмента, поздние – для другого. Пожалуй, ни у одного большого композитора прошлого, сочинявшего клавирную музыку, мы не найдем такого причудливого смешения различных инструментальных особенностей». (Яков Мильштейн)

Вопрос о клавишном инструменте, для которого писал свои клавирные сочинения Гайдн, остается остро дискуссионным у современных исследователей его творчества.

Автор книги «История фортепиано и его предшественников» П. Н. Зимин писал, что Гайдн «посвятил фортепиано сравнительно небольшую часть своих сочинений». А. Д. Алексеев утверждает скорее обратное: «В сущности, даже ранние сонаты Гайдна и Моцарта, не говоря о зрелых, - произведения *фортепианные*, хотя мы и находим в них обозначения «для клавесина или фортепиано»».

К. Мартинсен отмечал, что в раннюю эпоху нашего Hammerklavier'a вошли поздние клавирные сочинения Гайдна, которые композитор помечал со все нарастающей тщательностью. Л. И. Ройзман, напротив, считал, что «лишь очень немногие ранние сочинения предназначались Й. Гайдном для клавикорда или клавесина; подавляющее же большинство сонат создано Й. Гайдном для молоточкового фортепиано, которое после 1760 года начало все более активно вытеснять из музыкальной практики все остальные виды клавишно-щипковых инструментов.

Таким образом, вопрос о звуковом идеале исполнения той или иной сонаты Гайдна требует внимательно исследования инструментальной стилистики, тщательного размышления и самостоятельных решений. Необходимо обращаться к первоисточникам –

автографам клавирных произведений Гайдна и постараться разобраться в содержащихся в них авторских указаниях.

Например, наиболее ранний фрагмент автографа Клавирной сонаты си-бемоль мажор, относящейся, по всей вероятности, к 1766 году (Ноб.XVI/18), содержит самые скупые динамические указания, по которым можно предположить, что сочиняя сонату, Гайдн имел в виду именно клавесин.

Предназначенность для клавесина может ориентировать пианистов на использование в игре определенных выразительных средств, отвечающих возможностям этого инструмента: так называемой террасообразной динамики в чередовании разделов, выровненной громкости звуков в мотивах и фразах, одинаковости в силе звучания голосов в полифонических эпизодах и т. д.

«В клавирных сонатах 1773 года содержится еще меньше динамических указаний. Мы встречаем в них лишь два динамических обозначения, из которых одно выражает эхо-эффект. Автографы и адекватные им первые издания указывают на чембало как инструмент, для которого предназначались данные сонаты.

Только в сонатах, появившихся позднее 1775 года, мы замечаем новую инструментальную направленность. Появляются более дифференцированные динамические оттенки, а порой – в некоторых автографах и копиях – даже *crescendo*.

Особенно ясно это заметно в сонатах, изданных в 1780 году у Артариа в Вене. В них содержатся динамические ремарки самых разных видов, ясно показывающих, что фортепиано начинает играть роль в исполнительской практике отнюдь не меньшую, чем клавесин». (Яков Мильштейн)

Итак, вопрос об отношении Гайдна к различным клавишным инструментам своего времени, о специфике его музыкально-инструментального мышления требует тщательного внимания и изучения. Педагогу необходимо проявить свое понимание этого вопроса и интуицию, бесспорно, опираясь на многочисленные исследования известных музыкантов в этой области.

### **Стилистика отдельных аспектов исполнения**

«В тесной связи с инструментальными предпочтениями Гайдна находятся и другие стилистические особенности интерпретации его произведений. Как известно, сам Гайдн, в полном согласии с традициями своего времени, был чрезвычайно скуп на какие-либо исполнительские ремарки. В лучшем случае мы находим у него указание темпа да несколько динамических и агогических указаний – и ничего больше. Многое у него остается нерасшифрованным, как бы скрытым под завесой нотных знаков и, естественно, требует от исполнителя определенной фантазии, а главное – знания основных стилистических закономерностей его произведений». (Яков Мильштейн)

### **Динамика**

При исполнении клавирных сонат Гайдна необходимо учитывать стилистические особенности практически всех аспектов исполнения музыкального произведения – динамики, темпа, агогики, штрихов, орнаментики и много другого.

В отношении динамики необходимо принять во внимание следующее. Во-первых *forte* Гайдна не соответствует нашему слышанию *forte*. «По сравнению с прошлым, мы, несомненно, мыслим звучность по-иному, в более высоких градациях. Наше *forte* куда сильнее и объемнее *forte*, принятого во времена Гайдна. Разумеется, мы вовсе не должны возвращаться к тому *forte*, которое было привычно и желательно Гайдну... Но мы также не должны, играя те или другие сочинения Гайдна, преувеличивать силу *forte*, форсировать звучание. *Forте* при исполнении музыки Гайдна не может быть таким же,

как, скажем, при исполнении музыки Листа или Прокофьева: оно должно звучать слабее и дифференцированнее». (Яков Мильштейн)

Сен-Санс в 1915 году писал: «Первые фортепиано далеко не обладали мощной звучностью больших современных инструментов. Вследствие этого не всегда следует понимать *forte* Моцарта буквально, оно представляет собой эквивалент нашего *mezzo forte*»

Примечательны слова В. Гизекинга: «Если исполнитель Гайдна значительно уменьшит различия всех динамических уровней, то есть снизит динамическую шкалу приблизительно на пятьдесят процентов, то эти указания могут, пожалуй, послужить отправной точкой для исполнения».

«Во-вторых, согласно существовавшей традиции, Гайдн чаще всего довольствовался лишь намеками на динамику, нежели точными и ясными указаниями. Поэтому к скудной шкале динамических обозначений Гайдна, так или иначе, приходится добавлять кое-что и от себя. Однако при этом всегда следует помнить одно из важнейших исполнительских требований времён Гайдна, четко сформулированное его современником Кванцем: «Далеко не достаточно соблюдать *piano* и *forte* только в тех местах, где они обозначены; каждый исполнитель должен уметь продуманно привносить их в те места, где они не стоят. Для достижения этого умения необходимы хорошее обучение и большой опыт».

Вместе с тем, соблюдая это правило, следует также учитывать, что исполнение динамических оттенков должно проходить в строгом соответствии со смыслом произведения, согласно его стилевым особенностям и закономерностям и ни в коем случае не превышать дозволенной меры. Нельзя заходить чересчур далеко в своих добавлениях. Обилие динамических нюансов не менее вредно, чем их отсутствие: оно не должно разрушать, дробить мелодическую линию». (Яков Мильштейн)

В более поздних сочинениях Гайдн гораздо подробнее и тщательнее фиксировал свои исполнительские требования.

Отличный пример дифференциации динамических оттенков – Соната D-dur, относящаяся к 1782-1784 годам (Ноб.XVI/42), и Соната Es-dur, созданная в 1794 году (Ноб.XVI/52). «Здесь имеются не только обозначения *forte* и *piano*, но и обозначения *fortissimo* и *pianissimo*, а также, что, пожалуй, всего важнее, указание *crescendo* или аналогичного ему *f – più f – ff* (нет нужды специально подчеркивать, что *ff* и *pp*, применяемые Гайдном чрезвычайно редко, заслуживают особого внимания). Эти сонаты можно плодотворно использовать для изучения стиля Гайдна, в частности, стиля его динамики». (Я. Мильштейн)

Л. Ройзман дает следующий совет исполнителю гайдновских сонат: «При исполнении гайдновских фортепианных сочинений смена *forte* и *piano*, не смягченная авторскими указаниями на постепенный переход от одного оттенка к другому, должна ощущаться достаточно выпукло; однако исполнителю следует при этом брать за образец не контраст звучностей мануалов (клавиатур) клавесина, а чисто оркестровый прием чередования звучности всего оркестра с репликами отдельных оркестровых групп.»

При исполнении сонат Гайдна необходимо использовать «*crescendo* и *diminuendo*; здесь, как и в других случаях, все решает чувство меры. Следует учитывать, что и Гайдн, и Моцарт, не предписывали часто *crescendo* и *diminuendo* не потому, что считали их ненужными, а потому, что полагали их сами собой разумеющимися. Показательно в этом смысле, что Моцарт нередко выставлял обозначения *crescendo* при понижениях мелодической линии, а *decrescendo* – при мелодических подъемах, то есть там, где эти указания не очевидны». (А. Меркулов)

К. Лэндон прослеживает процесс появления обозначений *crescendo* и *diminuendo* в рукописях и первых печатных изданиях. Несомненно, что Гайдн всячески приветствовал новые возможности фортепиано. Так, в письме своей знакомой в июне 1790 года Гайдн сожалеет, что больше не умеет сочинять сонаты в духе ее стержневого клавира, хотя и

очень хорошего, и сокрушается, что у нее нет фортепиано, на котором «все можно выразить лучше»,

«Особенно много дают для познания стилистических закономерностей клавирной музыки Гайдна указания *sforzato*, которые чрезвычайно характерны для композитора. Они имеют самое разнообразное функциональное значение. Прежде всего указания *sforzato* означают у Гайдна акцентировку. Во времена Гайдна совсем еще не употребляли обычные для XIX века и столь привычные для нас специальные знаки вроде  $>$ ,  $<$ ,  $>$ . Вместо них чаще всего применялось обозначение *sforzato*. Необходимо различать и точно определять, на каком динамическом уровне должно быть исполнено поставленное в тексте *sforzato*. Если *sforzato* поставлено на общем динамическом уровне *forte* – акцент должен быть достаточно сильным, броским; если на общем динамическом уровне *piano* – более слабым, порой даже еле слышимым». (Яков Мильштейн)

Кроме того *sforzato* может обозначать интонационный (фразировочный) акцент, свойственный Гайдну. Необходимо различать, означает ли *sforzato* синкопированное ударение на слабой доле такта или оно только подчеркивает мелодическую вершину фразы. Необходимо правильно и соразмерно дозировать *sforzato*.

К обозначениям *forte* и *piano* (*fp*) на одной ноте (в значении *sforzando*) Гайдн не прибегал (в отличие «от Моцарта, который любил этот знак и часто поставлял его в тех местах сочинения, где было необходимо сперва взять звук достаточно резко, а затем внезапно его ослабить») (Яков Мильштейн)

Гайдн не был чужд эффекту «эхо-динамики» предусматривающему изменение силы звучности на более тихую при повторении отдельных тактов, но прибегал к нему крайне редко. «Применяя этот эффект при исполнении сочинений Гайдна, необходимо соблюдать известную осторожность и быть экономным. Нет ничего проще, чем с помощью неумеренного употребления эффекта эхо-динамики раздробить единую линию развития музыкального материала и тем самым значительно ухудшить исполнение.

Вообще, Гайдн, ... был противником всякого рода преувеличений. И динамическая сторона исполнения не составляет здесь исключения. Звучность при интерпретации сочинений Гайдна не должна быть грубой, резкой, чрезмерно выпяченной, и, главное, не должна идти в ущерб благородству и простоте выражения». (Яков Мильштейн)

## **Темпы**

Определенные трудности возникают перед исполнителем при определении темпа сочинений Гайдна. Необходимо знать музыку Гайдна, обладать определенным опытом и интуицией, критически относиться к определению темпа, исходя из множества соображений относительно эстетических взглядов эпохи, когда жил и созидал Гайдн.

«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. К тому же сохранившиеся свидетельства современников Гайдна подтверждают, что в ту пору ощущение скорых темпов было отнюдь не менее быстрым, чем в наше «быстролетящее» время, и что подчас эти темпы достигали поистине головокружительной быстроты». (Яков Мильштейн)

В частности Кванц предложил схему, в которой он при определении темпа исходил из естественного биологического аспекта человека – биения пульса – 80 ударов в минуту. Согласно этой схеме при размере **C**: половина равна 80 (*Allegro assai*) – один удар пульса на половину такта; четверть равна 80 (*Allegretto*) – один удар пульса на каждую четверть такта; четверть равна 40 (*Adagio cantabile*) – один удар пульса на каждую восьмую такта; восьмая равна 40 (*Adagio assai*) – два удара пульса на каждую восьмую такта. Для размера *alla breve* по схеме Кванца все ускоряется ровно вдвое, то есть: половина равна 160 (*Allegro assai*) – один удар пульса на каждый такт; половина равна 80 (*Allegretto*) – один удар пульса на каждую половину такта; четверть равна 80 (*Adagio cantabile*) – два удара пульса на каждую четверть такта и т. д.

Схема Кванца имеет определенные недостатки. Так, например, скорость: четверть равна 160 была практически недостижима на старинных клавишных инструментах. Но тем не менее эти указания Кванца свидетельствуют о склонности композиторов той эпохи к быстрым темпам, кроме того из схемы вытекает то обстоятельство, что «во времена Гайдна такие темпы, как *Andante* и *Adagio*, не представляли собой излишне медленного движения, скажем, такого, которое они приобрели в практике 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». (Яков Мильштейн)

Л. Ройзман отмечает следующее: «Относительно темпа различных пьес интересно отметить, что *Allegro* обычно шло вдвое быстрее, чем *Andante* (одна четвертная нота в *Allegro* равнялась одной восьмой в *Andante*). Темп одного и того же танца заметно варьировался: например, менуэт не обладал во всех случаях одним, присущим ему темпом; среди гайдновских менуэтов встречаются довольно медленные (М.М. = 84) и наряду с этим - подвижные (М.М = 100).»

Евгений Терегулов высказывает следующую точку зрения относительно темпа *Allegro*: «*Allegro* Гайдна – темп не соответствующий *allegro* в современном понимании, ибо при ясной пульсации четвертей он кажется завышенным. Здесь надо вспомнить, что во времена Гайдна быстрые темпы были спокойнее, чем теперь, а медленные несколько скорее. Может быть, точнее для современного исполнителя ремарка *Allegro ma non troppo*».

В связи с отсутствием авторских указаний математических или метрономических исчислений темповой пульсации, приходится учитывать ряд обстоятельств. «Необходимо учитывать самый характер музыки: искрометные финалы сонат Гайдна, естественно, требуют наиболее подвижного темпа, части, помеченные *Largo* – наиболее медленного темпа. 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... Наконец, существенное значение имеют при определении темпа произведений Гайдна и артикуляционные обозначения, а так же 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 скупым, можно судить о правильном характере и темпе, о правильной скорости движения». (Яков Мильштейн)

Тот же исследователь Гайдна, Яков Мильштейн, предлагает свою схему темповых обозначений, встречающихся в клавирных сонатах Гайдна (статья «Стилистические особенности исполнения сочинений Гайдна» в сб. «Как исполнять Гайдна», М. Классика XXI, 2009).

Самый быстрый темп *Prestissimo* у Гайдна означает наибо́льший темп и должен исполняться соответствующим образом – предельно быстро. Подчеркнем еще раз, что не нужно бояться быстрых темпов у Гайдна, особенно в его жизнерадостных финалах: они должны играть легко и быстро, они так задуманы, они свидетельствуют об определенной грациозной манере его письма, чуждой какой-либо тяжеловесности.

Второй по скорости темп *Presto* исполняется крайне (но не предельно) быстро. Необходимо, чтобы в этом темпе все ноты, украшения и артикуляционные штрихи звучали ясно и отчетливо.

Темпы *Allegro molto* и *Allegro assai* приближены по скорости к темпу *Presto*. Их метрономическое обозначение примерно: четверть равна 76-80. Примерно такая же скорость у темпа *Presto ma non troppo*.

Темпы *Vivace molto* и *Vivace assai* означают весьма оживленное движение, но менее быстрое, чем *Presto*.

Часто употребляемое Гайдном в клавирных сонатах *Allegro* указывает на достаточно быстрый, но не чрезмерный темп. Различные добавления к темпу *Allegro* свидетельствуют о желании Гайдна несколько увеличить скорость движения, либо ее немного уменьшить (*Allegro molto*, *Allegro assai*, *Allegro con brio*, *Allegro moderato*).

*Tempo di minuetto* очень часто встречается в клавирных сонатах Гайдна. При исполнении этого темпа следует учитывать, что менуэты Гайдна, в противоположность менуэтам более ранних времен, были сравнительно спокойными по движению танцами. Вот почему менуэты Гайдна нельзя играть излишне быстро. Как уже отмечалось, менуэты Гайдна различны по скорости движения. Есть менуэты, скорость темпа которых не должна превышать «четверть равна 84-88», а есть и такие, которые должны исполняться в темпе, приблизительно равным «четверть равна 152-156» и даже «четверть равна – 160-168». Существенно также, что в любом менуэте Гайдна всегда чувствуется три ритмических удара в такте, а не один – на сильную долю.

Темп *Allegretto* свидетельствует об умеренно быстром и грациозном характере исполнения и скорее приближается к *Andante*, нежели к *Allegro*.

Темп *Andante* встречается у Гайдна достаточно часто и лишь в немногочисленных случаях имеет уточняющие гайдновские добавки: *Andante con moto*, *Andante con espressione*. Поэтому исполнитель должен сам решить вопрос о том, играть ли *Andante* более подвижно или более спокойно.

Темп *Moderato*, умеренный темп, также не во всех сонатах одинаков. Немало зависит от характера музыки, фактуры, динамики, ритма и других компонентов музыкальной ткани.

*Adagio* не должно исполняться чрезмерно медленно. Там, где Гайдн хотел подчеркнуть его протяжный характер, он добавлял к нему обозначение *e cantabile*.

Самый медленный темп у Гайдна – *Largo* и *Largo sostenuto* – предельно медленный характер движения.

И, наконец, темп *Larghetto* – более быстрый, чем *Largo*, и, что особенно важно, более быстрый, чем *Adagio*.

### **Артикуляция.**

В отношении исполнения штрихов в клавирных сонатах Гайдна, не достаточно только видеть авторские ремарки. Необходимо еще правильно понять, что именно он имел в виду.

«Первое, что необходимо сделать, это разобраться с гайдновскими клинышками. Гайдн этот штрих щедрой рукой разбросал, чуть ли не на каждой странице. У Листа и многих других композиторов клинышки понимаются однозначно: острое акцентированное *staccato*. Для Гайдна и его предшественников клинышек ничего подобного не означал.

Он указывал лишь на то, что нота акустически очень краткая – и ничего больше, а ее качественные характеристики добавлялись лишь привходящими обстоятельствами: *f* или *p*, конец лиги или отдельная нота, *Adagio* или *Allegro* и т.д... Клинышки указывают на особо краткое и, следовательно, мягкое завершение фразы по сравнению с общепринятым способом исполнения. Отметим, что на клавесине чем короче нота, тем она тише для восприятия.

Вместо романтической трактовки клинышка как короткого акцентированного *staccato* мы должны понимать его как запись более короткой и почти всегда более тихой ноты, чем той, над которой стоит точка (что больше соответствует старинной записи артикуляции). При этом ни о каком изначально вложенном в понятие «клинышек» акценте просто не может быть и речи... Рассмотрим пример:

## Соната c-moll (Ноб.XVI/36), ч. I

При прочтении клинышка как акцента мы имеем структуру, где счет «раз» и «три» подчеркнуты в правой руке, а «два» и «четыре» - в левой, за счет вилок, неизбежно возникающих в левой от нижнего *до* к верхнему. При этом интонация вдоха в правой несколько нивелируется. При правильном прочтении - клинышек в конце лиги – короткая, но слабая нота; интонация вдоха в правой будет дополняться той же интонацией в левой, где вилок от нижнего *до* к верхнему будут выглядеть противоположно: >. Трудно не согласиться, что второй вариант не только музыкальнее первого, но и точнее передает характер темы». (Е. Терегулов)

Следующий важный момент – точка под лигой. «Этот штрих также входил в градацию гайдновской артикуляции. Исполнение его ясно для всех – это традиционное укорачивание ноты примерно в два раза.

Таким образом, уточнив значение клинышка и точки, можно с уверенностью сказать, что *концы лиг Гайдна, не снабженные знаками укорачивания, не должны сколько-нибудь заметно укорачиваться.*

Последнее очень существенно. В предыдущие эпохи последние ноты лиг заметно укорачивались, что давало возможность играть на органе и клавесине выразительно. Штрихи Гайдна начинают отличаться от последних, ибо пропетая полностью последняя нота в коротких лигах – важное новшество. Несомненно, не укорачивающаяся последняя нота под лигой – отражение техники *legato*, позаимствованной у струнных инструментов. В этом случае межартикуляционная цезура сводится к минимуму». (Е. Терегулов)

Необходимо обратить внимание на исполнение коротких лиг.

«Существует и поныне мнение, что маленькие лиги, охватывающие два или три звука и имеющие скрипичное происхождение, не должны приниматься во внимание при исполнении клавирной музыки. Это суждение подвергается критике и вытесняется современной практикой исполнения, для которой характерно стремление подчеркнуть мелкие лиги, не теряя при этом выразительности фразы в целом». (А. Меркулов)

В предисловии к изданию сонат Моцарта К. Мартинсен и В. Вайсман отмечали: «Точка зрения, будто штриховые лиги в классической клавирной музыке заимствованы из музыки скрипичной и поэтому не всегда являются обязательными, в наше время не должна иметь место».

С. Фейнберг назвал штрихи смычковых инструментов «видимым дыханием музыки»: «Не отрывая глаз от правой руки скрипача, можно следить за движением самой музыки, за напряжением, спадом и сменой звучащих образов... Выставленные наподобие штрихов лиги отличаются наибольшей выразительностью».

Н. Голубовская указывала, что фортепианные штрихи Моцарта следует рассматривать «не как формальную прерывность звучания, а как выразительный нюанс, объясняющий, подчеркивающий интонационное строение, гармоническое действие, ритмическую иерархию».

Исторические свидетельства подтверждают необходимость выразительного оттенения мелких лиг. Известно правило Ф. Э. Баха: нота, с которой начинается лига (также отдельная нота, следующая за лигой), «получает несколько более сильный нажим». Этот маленькой акцент большей частью достигается тонким, часто едва заметным предшествующим выделением.

«Во избежание недоразумений необходимо специально оговорить, что «прорисовка» мелких штрихов никак не отменяет важности выразительного произнесения фразы в целом. И Гайдн, и Моцарт безусловно понимали значение фраз, но обозначать фразировку в тексте было не принято, еще со времен Баха считалось чем-то унижительным указывать музыканту начало и конец фразы» (А. Меркулов)

Употребление таких типов исполнения, как *legato*, *marcato*, *leggiero*, оживляющих произведения, соответствуют самым строгим представлениям о стиле Гайдна.

М. Барينو́ва отмечала что «звук при исполнении Гайдна не должен быть излишне глубоким: даже певучесть в исполнении *legato* не требует излишней сочности. Технические пассажи и украшения должны исполняться легким, прозрачным звуком, иногда в тончайшем *leggiero*.»

Я. Мильштейн предупреждал, что «фортепиано времен Гайдна в гораздо меньшей степени позволяло звукам сливаться, чем это позволяет фортепиано нашего времени (отсюда перевес в ту пору *non legato* над *legato* и вообще особый характер *legato*)».

П. Бадуря Скода дает свое понимание использования *staccato*: «Гайдн почти всегда пользовался знаком *staccato* в виде «капельки». Этот знак, как правило, обозначает деление на слоги, но не их «отрубание». Перед паузами *staccato* следует понимать не столько как знак сокращения длительности, сколько как предупреждение, чтобы исполнитель обратил внимание на паузу, а не оставался «сидеть» на клавише или «прикрывался» педалью».

А. Меркулов отмечает часто встречающуюся особенность в авторском письме Гайдна «артикуляция часто влияет на прочтение предыдущего такта или группы нот, указывая на то, что в них артикуляция другая и не должна исполняться по аналогии».

Тот же автор констатирует: «Вопросы, связанные с соотношением *legato* и *staccato* при исполнении клавирных сонат Гайдна, с пониманием значения разновидностей *staccato* – точек и вертикальных черточек, а главное – с умением применять их в различном образно-эмоциональном контексте, злободневны и поныне. Для многих остается неразрешимой проблема использования *staccato* как и коротких лиг в медленной и печальной музыке»

### ***Pum, агогика rubato.***

Ритмически точное исполнение клавирных сонат Гайдна имеет особое, очень важное значение для их воспроизведения.

«Такт для Гайдна - не просто формообразующая единица, а подлинная душа музыки. Точное соблюдение его, ритмическая равномерность, устойчивость, твердость темпа – основные условия хорошего исполнения.

Однако это не значит, что сочинения Гайдна надо играть механически, бездушно, формально, отбивая каждую четверть и сильную долю такта». (Я. Мильштейн)

Вместе с тем М. Барино́ва советует соблюдать осторожность «в области ритмических отклонений, способных внести излишество выразительности, то есть аффектированность... Никакие ритмические отклонения, привносящие характер патетичности и аффектированности в декламации, неприемлемы для галантного стиля. Вся выразительность базируется на тончайших модуляциях динамики, без участия агогических подчеркнутостей декламации».

Агогика Гайдна требует тонкого стилистического чутья, ибо именно она позволяет пластично, гибко, естественно сыграть музыкальное произведение.

Частые сдвиги темпа у Гайдна в пределах одной части исключены (они абсолютно противоречат его стилю). Но, не смотря на это, все же встречаются отступления от основного темпа, указанные самим Гайдном (особенно в поздних сочинениях).

Например, «в Клавирной сонате соль минор (Ноб.XVI/44), относящейся к 1770 году, и в Сонате до минор (Ноб.XVI/20), относящейся к 1771 году, мы встречаем изменения темпа внутри одной части, ясно указанные самим Гайдном... В последующих сонатах Гайдн применяет подобного рода обозначения неоднократно» (Я. Мильштейн)

Далеко не все места в музыке сонат Гайдна, требующие более свободного исполнения помечены авторскими ремарками. Например, без *rubato* невозможно хорошее исполнение медленных частей. «Именно оно сообщает исполнению живость и выразительность. Разумеется, *rubato* почти не затрагивает исполнения быстрых частей в сочинениях Гайдна: здесь оно смерти подобно». (Я. Мильштейн)



Употреблять *rubato* следует еще в более умеренных дозах, чем агогические отступления. В этом плане стилевые особенности музыки Гайдна существенно отличаются от стилистических особенностей его великих современников (Моцарт требовал применения *rubato* и давал конкретные указания по его исполнению).

«Агогика, правильно понятая и примененная в меру, несомненно помогает естественному исполнению переходов, взаимосвязи отдельных эпизодов. Если не всегда, то во многих случаях темповая свобода представляется необходимой... Однако при этом никогда не следует забывать, что Гайдн был человеком вполне ясным и определенным в своих намерениях. Он, как правило, записывал ноты так, как хотел, чтобы их играли. Изменения в ритме исполнения у него являются скорее исключением из правила, нежели правилом». (Я. Мильштейн)

### **Орнаментика**

«Нотация XVIII века предоставляла исполнителям достаточно большую свободу в толковании украшений и даже в их выборе. Особенно это относится к Гайдну, неразборчиво и непоследовательно проставлявшему знаки украшений, так что один и тот же знак можно представить себе и как перечеркнутый мордент, и как группетто, и как трель. К тому же в то время в разных странах и даже в разных частях одной страны не было и абсолютно одинаковых правил расшифровки украшений... Нельзя забывать, что во времена Гайдна и Моцарта исполнитель имел право (и даже должен был) по своему украшать мелодическую линию с помощью разнообразных «манер», особенно при повторных проведениях какой-нибудь темы». (А. Меркулов)

На исполнение орнаментики в исследованиях музыковедов и в педагогической практике бытуют различные точки зрения. Некоторые даже пытаются сформулировать догматические правила, обязательные для исполнения всех видов украшений.

«К счастью, мы обладаем возможностью услышать исполнение различных мелизмов в живом звучании именно так, как их представлял себе Й. Гайдн. Свообразными «грампластинками» являются сохранившиеся до наших дней записи небольших пьес Й. Гайдна (их немногим более 30) на валиках механических органов. Эти инструменты - так называемые «часы с флейтами» - принадлежали в XVIII столетии к излюбленным музыкальным игрушкам для которых сочиняли музыку и В. А. Моцарт и Л. Бетховен». (Л. Ройзман) Известно, что Гайдн слушал эти записи и они его удовлетворяли.

Рассмотрим отдельные виды украшений.

### **Форшлагги.**

«Форшлагги, выписанные мелкими нотами, могут быть у Гайдна долгими или короткими, с ударением или без него. Их длительность не всегда однозначно определена нотацией. В отличие от сочинений более поздних композиторов, тут преобладают долгие ударные форшлагги, особенно когда следующая нота на один тон ниже. Напротив, форшлагги с нижней ноты часто безударны, иногда затактны. Исполнение форшлаггов, как правило, вытекает из музыкального контекста и предполагает знание стиля». (П. Бадуря Скода)

Многие редакторы музыки Гайдна выписывали мелкие форшлагги-задержания (долгие форшлагги) не в оригинальном виде, а в виде ровных, одинаково крупных нот. Например, в предисловии к редакции клавирных сонат Й. Гайдна К. А. Мартинсен пишет: «Чтобы избежать трудностей в прочтении, многочисленные длинные форшлагги большей частью выписаны. Нотный форшлаг я обозначил слабо гравированным акцентом, который в этом издании не имеет иного значения». Следовательно, это соответствует:

Аргументировалось это неосведомленностью учеников и дилетантов, играющих машинально маленькую нотку форшлага как короткую и затактовую, хотя это исполнение в большинстве случаев не оправданно. К сожалению таким образом набранные крупные

ноты играют часто механически ровно, без выразительности, заключенной в мелодическом задержании и его разрешении. Таким образом необходимо развивать интонационное мышление учащихся, которое «становится сверхчувствительным к мельчайшим «интонациям-словам», какими бы длительностями они не записывались. В идеале исполнитель должен настолько чутко слышать трепетные и одухотворенные смены диссонансов и консонансов в мелодии, чтобы даже в формально ровных пассажах (особенно в небыстрых разделах) увидеть и показать скрытые, не выписанные композитором вздохи-стоны форшлагов-задержаний. В лирических эпизодах «долгие форшлагги» как бы растягиваются, в музыке же героико-драматической – как бы укорачиваются». (А. Меркулов)

### **Трели и неперечеркнутые морденты (пральтриллеры)**

Что касается трели, важно знать, как её начать и как закончить. Согласно правилам, существовавшим в XVIII веке, большинство трелей начиналось обычно с неаккордовой ноты.

Г. Цилхер в предисловии в издании клавирных сонат Гайдна пишет: «Я не мог руководствоваться застывшей схемой и считаю неверным строгое правило «трели всегда сверху»».

С ним соглашается П. Бадуря Скода: «К области сказок следует отнести мнение о том, что определенные украшения (например трели) должны исполняться только одним единственным способом: все они без исключения должны начинаться с верхней вспомогательной ноты (независимо от того, звучит ли это красиво, или некрасиво, естественно или неестественно)».

К. Лэндон в предисловии к своему изданию высказывает ту же точку зрения: «Вообще трель начинается с верхней вспомогательной ноты, но так же и с основной ноты: это каждый раз следует решать в связи с контекстом музыки».

Итак, трели у Гайдна обычно начинаются с верхней вспомогательной ноты. Но существует также множество исключений – при нисходящих последовательностях или же когда трели предшествует форшлаг сверху или снизу.

В ранних сонатах трели обозначались Гайдном знаком *tr*, для длинных трелей он повторял этот знак в начале следующего такта. В более поздних сонатах Гайдн использует волнистую линию.

Относительно завершения трели Л. Ройзман пишет, что на основании сохранившихся записей сочинений Гайдна можно внести «ясность в спорный вопрос о «заключении» трели. Оказывается, в интересующую нас эпоху большинство трелей исполнялось с «заключением» (*nachschlag*)».

Итак, трели Гайдна почти всегда в конце играют с нахшлагом, вне зависимости от того, обозначено это или нет. Некоторые трели занимают не всю длительность ноты, над которой они обозначены, а имеют «барочную» остановку примерно на половине длительности ноты.

Этот же знак *tr* использует Гайдн во времена своей молодости и для пральтриллеров, а иногда и свой характерный знак перечеркнутого группетто, использовавшегося только им и получивший название «гайдновский орнамент». Лишь в зрелости и в поздний период Гайдн употребляет зубчатую линию, используемую для обозначения неперечеркнутого мордента.

Пральтриллер состоит из трех нот и начинается с основного тона. Гайдн иногда даже выписывал эту формулу нотами:

## Соната G-dur (Hob.XVI/39, Landon 52), ч. I, т. 18

### Мордент.

«Вместо обычного знака мордента Гайдн использовал свой универсальный знак перечеркнутого группетто. Исполнитель, следовательно, опять-таки должен (как и в случае со знаком *tr*) догадаться, следует ли тут исполнять мордент, группетто или пральтриллер. Но, поскольку известно, что в принципе мордент игрался при восходящей последовательности нот или же в начале фразы над длинной нотой, выбор правильного орнамента не представляется трудным. В начале Сонаты h-moll (Hob.XVI/32, Landon 47)

Гайдн выписал мордент нотами

Мордент всегда начинается с сильной доли такта». (П. Бадура Скода)

### Группетто

Вместо обычного знака группетто Гайдн использовал свой характерный знак перечеркнутого группетто, который ставил над нотой и задумывал исполнять скорее из-за такта, чем на сильную долю.

Иногда он выставлял свой знак между двумя нотами:

### Группетто с основной ноты

Это соединение пральтриллера и группетто, состоящее из четырех нот и начинающееся с основной ноты

### Арпеджио

Как и Моцарт, Гайдн обозначал арпеджио либо косой поперечной чертой, примерно в середине аккорда, либо при помощи маленьких нот.

В фортепианной фактуре арпеджио в правой руке почти всегда следует играть «в такт», с отчетливым подчеркиванием самой высокой ноты

## Соната Es-dur № 49, ч. I, т. 106-107

### Аншлаг, шлейфер и др.

«Менее распространенные украшения Гайдн большей частью нотировал маленькими нотами, например:

Эти украшения (в оригинале часто нотировавшиеся без лиг), согласно теории XVIII века, также следует играть в такт и мягко, то есть, подчеркивая последующую ноту мелодии. Следует предостеречь от часто встречающейся ошибки, когда их исполняют из затакта». (П. Бадура Скода)

Исходя из этого краткого обзора мелизмов, используемых Гайдном в своих сонатах, можно сделать вывод, что «исполнение орнаментальных украшений не подчинялось строгой школьной схеме, а вытекало из конкретных особенностей каждого отдельного эпизода (его характера, движения мелодии, темпа и т.д.)». (Л. Ройзман)

Кроме того у Гайдна и в музыке его эпохи мелизмы иногда взаимозаменяемы. Часто выбор предоставляется исполнителю: сыграет ли он группетто, пральтриллер или длинную трель. Исполнитель может добавлять собственные украшения, главным образом в медленных, певучих частях. Как правило, при повторении части, орнаментика должна быть обогащена. Однако не следует добавлением слишком большого количества мелизмов затемнять спокойное и ясное ведение мелодических линий.

### **Педализация**

Гайдн обозначение педали не выставлял, но это не означает, что исполнитель не должен применять правую педаль. Необходимо осторожно применять педаль там, где она может снивелировать штрихи в мелодии и исказить общую звуковую картину.

Нельзя также забывать, что педальная звучность на инструментах Гайдна и Моцарта была во многом иной, чем на современных.

М. Барринова указывает: «Правая педаль употребляется очень редко, так как она вредит ясности мелодических рисунков и арабесок. Левая педаль уместна, как колорит в эпизодах, требующих особой окраски».

А. Гольденвейзер пишет: «Педаль не должна затемнять ткани: в такой прозрачной музыке, как у Гайдна или Моцарта, ни один звук не должен длиться дольше, чем написано». Отсюда вывод, что необходимо внимательно относиться к длительности нот, особенно к моменту, когда звуки перестают звучать: их нельзя ни передержать, ни недодержать.

Г. Цилхер также предостерегает: «Осторожное использование педали часто выгодно подчеркивает звучание. Не надо только «растаптывать» гайдновскую грацию и прозрачность: итак, экономное пользование педалью, прибегая к помощи всех оттенков туше!»

### **Редакции, уртексты**

Редакции музыкальных произведений очень сильно влияют на осмысление музыки учащимися и педагогом. Некоторые издания выходят за рамки ныне принятых представлений о стиле интерпретации музыки Гайдна. Этот стиль постоянно меняется.

С. Е. Фейнберг писал: «В каждую эпоху господствует та или иная манера игры; экспрессия, характерная для одного времени, может превысить меру выразительных средств, свойственной другой эпохе». Эти стилевые процессы условно называют «осовременивание («модерноцентризм», по выражению М. Друскина).

В. Ландовска пишет об этом так: «За редкими исключениями, мы до сих пор знаем только два рода исполнения старинной музыки. Ее или заливают в современную форму, изменяя движение, оттенки, преувеличивая выражение, или же исполняют ее, как говорят, *стильно*, с тусклым и чопорным хладнокровием, так тяжело, беззвучно и монотонно, что получается впечатление, будто присутствуешь на погребении незнакомого покойника».

«Рождение редакций-интерпретаций, не соответствующих... стилю эпохи создания произведения, особенно характерно для периода примерно со второй половины XIX века по первую треть XX столетия, что связано с сильнейшим воздействием романтического и позднеромантического музыкального и музыкально-исполнительского искусства.

Поэтому можно сразу охарактеризовать эти редакции как «романтизирующие»». (А. Меркулов) Из них можно упомянуть редакции моцартовских клавирных сонат И. Мошелеса. З. Леберта, Л. Кёлера. К. Рейнике. М. Пресмана, Л. Леви, «Фразировочную редакцию» сонат Гайдна Г. Римана и другие.

Необходимо особо отметить редакцию Б. Бартока (около 1912 года) – это одна из самых смелых и ярких редакторских работ, где он «выступил с позиций осовременивания музыки венских классиков, активного ее приближения к строю чувств и мыслей человека своего времени. Венгерский музыкант значительно динамизирует эту музыку,

«интенсифицируя» все исполнительские средства выразительности: динамику, агогику, темпоритм, педализацию, голосоведение». (А. Меркулов)

«Редакции Бартока моцартовских и гайдновских сонат представляют большой интерес, как создание незаурядной личности, как яркий памятник своего времени и один из существенных этапов в эволюции творческих взглядов на искусство венских классиков» (А. Меркулов). Но здесь ученику требуется особо внимательное руководство опытного педагога, чтобы избежать различного рода преувеличений.

Приблизительно с 30-х годов XX века «романтизирующие» редакции вытесняются изданиями уртекстов, то есть, текстов подлинных, не отредактированных. В сознании музыкантов происходит качественный скачок в отношении музыки прошлых эпох. Теперь эта музыка воспринимается как по-своему значимая, совершенная и не требующая никакого «переиначивания».

В. Ландовска писала: «Романтизм, конечно, обладает достоинствами несравненными, но, как и всякое другое направление, грешит «недостатками своих достоинств». Увеличительное стекло, предлагаемое им для того, чтобы представить нам все в больших и величественных размерах, подобно тому, как столетие тому назад нам показывали лишь все тонкое и деликатное, начинает приедаться».

Наше время справедливо окрестили «эпохой уртекстов». В 1920 году изданы сонаты Гайдна в редакции В. д'Энди, известного знатока старинной музыки. Эта работа во многом приближается к уртекстам.

Первое академическое издание клавирных сонат Гайдна было осуществлено К. Пэслером в 1918-1920 годах в издательстве Брейткопфа и Гертеля. Это издание ценили и использовали все последующие редакторы гайдновских уртекстов

В 1932 году появилась редакция Г. Цилхера. Она и поныне переиздается за рубежом и распространяется в нашей стране. Ее можно назвать «полууртекстом», где обозначения автора и редактора напечатаны разным шрифтом.

В 1937 году появилось очень распространенное у нас издание гайдновских сонат под редакцией К. Мартинсена.

В 1960-1966 годах издательство «Музыка» выпустило три тома избранных сонат Гайдна под редакцией Л. И. Ройзмана; это в своей основе уртекст, научно выверенный и корректный.

Процесс издания гайдновских клавирных уртекстов нарастает лавинообразно: в США, Германии, Венгрии, Австрии выходят все новые издания. Среди этих редакторских работ выделяется «Венский уртекст» клавирных сонат Гайдна Кристи Лэндон (Австрия, 1964-1966 гг.). Бадуря Скода охарактеризовал его как «превосходное издание». Эта работа заняла почетное место в ряду достижений гайдноведения последних десятилетий.

Использование современных редакций клавирных сочинений Гайдна в практической работе автоматически не гарантирует стильной интерпретации. Необходимо также слушать записи и концертные выступления, которые «с понятными оговорками можно рассматривать как своего рода «звучащие редакции»... Кстати, тот факт, что с 1930-х годов резко сократилось число редакций, принадлежащих выдающимся артистам, во многом объясняется наступлением «эры грамзаписи»: совершенство новых «музыкальных консервов» оказалось несравненно выше, чем «запись» своей трактовки при помощи редактирования текста». (А. Меркулов)

В завершение работы приведу слова А. Меркулова: «Практика интерпретации музыки Гайдна и Моцарта последних десятилетий, несмотря на все разнообразие характеризуется в целом несомненным поворотом в сторону усиления историчности трактовок, все большего использования исторически точных, исторически обусловленных исполнительских средств. Активно развивается процесс дальнейшей деромантизации исполнительского стиля, тенденция к все большей его «классицизации». Значительно суше и звонче стал пианизм, динамика стала существенно тоньше, агогика – строже, яснее прорисовываются штрихи, применение педали резко ограничилось и т. д. Тенденции

исторического свойства проявляются и в передаче импровизационной манеры игры, свойственной исполнительской культуре XVIII века».

### Литература

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. 3-е изд., доп. М. 1978
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л., 1961.
3. Бадура Скода П. К вопросу об орнаментике Гайдна //Как исполнять Гайдна: Сб. статей, сост. А. Меркулов. М., 2009.
4. Бадура Скода П. Интерпретация Гайдна (исполнительский комментарий) //Как исполнять Гайдна: Сб. статей, сост. А. Меркулов. М., 2009.
5. Баринова М. Очерки по методике фортепиано. ч. 2. Л., 1926.
6. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978.
7. Вюрер Ф. Соната с-moll (Ноб.XVI/20) //Как исполнять Гайдна: Сб. статей, сост. А. Меркулов. М., 2009.
8. Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю. Статьи, рецензии. Л., 1988.
9. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л., 1985.
10. Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. Л., 1987.
11. Зимин П. История фортепиано и его предшественников. М., 1968.
12. Казальс П. «Многие не понимают Гайдна – познание его глубины только начинается» //Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом /пер. с франц. Е. К. Амосовой и Б. Н. Бурлакова. Л., 1960.
13. Кремлев Ю. Краткие заметки о гайдновских клавирных сонатах //Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. М., 1972.
14. Ландовска В. О музыке. М., 1991.
15. Мартинсен К. А. Предисловие к изданию клавирных сонат Й. Гайдна //Как исполнять Гайдна: Сб. статей, сост. А. Меркулов. М., 2009.
16. Меркулов А. Вступительная статья «Как у Гайдна все свежо и современно!» //Как исполнять Гайдна: Сб. статей, сост. А. Меркулов. М., 2009.
17. Меркулов А. Клавирные сочинения Й. Гайдна: для клавира, клавесина или фортепиано? //Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства. Сб. трудов Московской консерватории. М., 1991.
18. Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации//Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность/сост. Т. А. Гайдамович. М., 1991.

19. Мильштейн Я. Стилистические особенности исполнения сочинений Гайдна //Как исполнять Гайдна: Сб. статей, сост. А. Меркулов. М., 2009.
20. Ройзман Л. Фортепианное творчество Й. Гайдна//Гайдн Й. Избранные сонаты для фортепиано. Вып. 1/Вступительная статья редакция и комментарии Л. Ройзмана. М., 1960.
21. Розанов И. От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов. СПб., 2001.
22. Терегулов Е. Как читать фортепианную музыку Й. Гайдна. М., 1966.
23. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1969.
24. Цилхер Г. Предисловие к изданию клавирных сонат Гайдна //Как исполнять Гайдна: Сб. статей, сост. А. Меркулов. М., 2009.