**«Как исполнять сонаты Й. Гайдна»**

Из воспоминаний современников композитора мы узнаем, что Гайдн поднял музыкальное искусство на недосягаемую ступень совершенства. Гайдну приписывают большую роль в формировании и развитии сонатной формы. Его произведения прошли непростой путь от барокко до предромантического периода. Произведения Гайдна обогатила народно-бытовая музыка, в окружении которой композитор формировался, определённую роль сыграла и атмосфера, царящая в те времена в Вене - в центре культуры и искусства Европы. Беспечность, веселость, юмор, легкость, изящество. В творчестве великого венского классика мы слышим и веру в «высшее мироустройство». Радостная, жизнеутверждающая гармония, привлекает своей красотой.

Многие музыканты считают, что не все понимают основательность музыки Гайдна, очаровательность его сочинений, изобилие находок, новшеств, неожиданных оборотов «музыкальной мысли», способных удивлять.

Гайдн создавал настоящие шедевры и по мнению музыкантов, знал, как «привести в восторг душу!» Творения Гайдна очень ценил Святослав Рихтер, а канадский пианист Глен Гульд считал его «величайшим композитором всех времен»! Гайдн дал жизнь мелизмам, великолепно обогатил гармонию и мелодию своих сочинений, украсил их в ритмическом и мелодическом звучании. И, конечно, для воспроизведения такой музыки, необходимо мастерство, определённость ритма, устойчивость темпа, ясность, безукоснительное исполнение всех символов, соблюдение равномерности. Поспешность не свойственна Гайдну. Чёткая артикуляция, тонкое и точное исполнение требуется и при игре украшений. Кроме того фортепиано времён Гайдна имело ясное, светлое, певучее звучание, а значит, необходима тщательная работа над динамикой, так как именно в ней заключается мир образных возможностей, звукового многообразия, выразительного мелодического и гармонического движения, внутренней жизни произведения. В то же время надо учитывать, что уровень звучности на оттенков во времена Гайдна был менее сильным и объёмным, чем мы представляем это себе сегодня. Более того, по мнению композитора Кванца Иоганна Иоахима, «…далеко недостаточно соблюдать piano и forte только в тех местах, где они обозначены; каждый исполнитель должен уметь … привносить их в те места, где они не стоят. Для достижения этого умения необходимы хорошее обучение и большой опыт».

Очень внимательно следует относиться к указанию sforzato в клавирной музыке Гайдна и, конечно, понимать при этом, означает ли этот штрих ударение на слабой доле, или мелодическую вершину фразы, что очень характерно для музыки Гайдна. Успешное исполнение клавирных сочинений композитора предполагает и правильное ощущение интонационных, фразировочных акцентов. А вот такой символ fp на одной ноте, в значении сфорцандо, Гайдн применял не часто. Очень важно, при исполнении сочинений Гайдна, учитывать соответствие пианистических движений звуковому образу, обращать внимание на извлечение длинных звуков, добиваться певучего исполнения, избегать трескучести, в этой ситуации струнные, или духовые инструменты, как впрочем и вокалисты находятся в более выгодных условиях. Стаккато у Гайдна подчиняется принципу речи. В часто встречающихся штрихах, по две ноты, тонко выделять следует первые. Большую роль следует отводить выбору темпа. Специалисты считают, что Andante и Adagio у Гайдна не означают слишком медленный темп. Гайдн не избегал быстрого темпа, как замечают исследователи его творчества, даже любил его. Доказательство этому многие финалы его сонат. И части сонат, отмеченные Andante и Adagio, не стоит исполнять излишне медленно.

Основоположник венской классической школы был очень плодовит. Гайдн сочинил 104 симфонии, 83 струнных квартета, более 50 сонат, большое количество концертов и камерных ансамблей, вокально-симфонические произведения, произведения малой формы. Сонаты в творчестве композитора занимают одно из центральных мест. Безусловно, для грамотного исполнения музыки Гайдна, важно не только разбираться и понимать суть художественного образа, стиля, но владеть исполнительской технологией. К клавирным сонатам композитор обращался на протяжении всего творческого пути, клавирный стиль Гайдна постепенно менялся и достиг совершенной формы в последних сонатах.

Светлый, ясный верхний регистр фортепиано гайдновского времени, позволял играть певуче и богато по краскам, и в дополнение- достаточно полная звучность нижнего регистра, в отличии от «вязкого» звучания современных роялей. Поэтому, исполняя Гайдна, не следует форсировать звук. А учитывая «оркестральность» фортепианных сонат, когда в одних частях звучит виолончельная кантилена, в других скрипка или гобой, смену forte и piano надо рассматривать, как чередование звучности всего оркестра и реплик отдельных инструментов или групп инструментов. Композитор не делал точных указаний относительно динамики, динамические оттенки должны быть связаны с содержанием произведения, со смыслом, со стилевыми особенностями, с закономерностями. При этом, конечно, всегда нужно учитывать меру. Как говорилось выше, sforzato, в разном значении характерно для композитора. Это и акцент, однако, следует понимать на каком уровне его следует исполнять. При динамике forte акцент –яркий, сильный, при piano - мягкий, слабый, иногда «шёпотом». Чтобы объяснить, ученику, как это воспроизвести, можно проговорить акцент в речи, которую произносишь шёпотом. И важно отметить, что Гайдн не часто использовал «эхо-динамику», то есть изменение звучности в повторяющихся фразах. Штрихи, артикуляция в сочинениях Гайдна в произведениях венских классиков на первом месте. Staccato -может быть разным. Клинышки над нотами не всегда означают, что надо сыграть остро. – это запись короткого, тихого звука, по сравнению с нотой, отмеченной точкой, как острое staccato. В окончаниях фраз клинышки означают краткое, мягкое завершение фразы, а не острый акцент. Точки под лигой - ноты укорачивание в два раза, а если в конце лиги нет знаков укорачивания, ноты с точками под лигой следует исполнять более мягко, в технике legato, скопированной у струнных инструментов. Очень нелегко определить темп для произведений Гайдна, прежде всего необходимо разобраться в характере. Финалы сонат требуют живого темпа, части в темпе Largo следует играть медленно. При выборе темпа важна и особенность изложения нотного текста. К примеру, пассажи из коротких длительностей должны сдерживать скорость движения. И, конечно, следует учитывать артикуляцию, орнаментику, понимать, что ясность и ритмическая чёткость музыки не должна пострадать из-за быстрого темпа. Ритмичность и устойчивость темпа - необходимые требования для исполнителя. Что касается мелизмов, то они могут иметь различное толкование. Различают два вида форшлага:

акцентируемые - за счет главной ноты и не акцентируемые - за счет предыдущего времени. С акцентом форшлаги исполняют если:

1) форшлаг и основной звук равны по длине. (Гайдн различия между простым и перечеркнутым форшлагом не делал, перечеркнутый форшлаг исполнялся коротко только с XIX века).

2) если возникает ритмическая фигура;

3) если форшлаг снизу (он повторяет предыдущую ноту);

4) восходящие форшлаги, если главная нота намного длиннее форшлага.

5) форшлаги из нескольких нот, восходящие и нисходящие.

Без акцента форшлаги исполняют:

1) если форшлаг снизу, и главная нота имеет разрешение (форшлаг исполняется коротко)

2) если форшлаг снизу, и если это скачок;

3) если форшлаг усиливает акцент ноты.

Таким образом, форшлаги восьмыми или шестнадцатыми нотами могут быть долгими или краткими, ударными или безударными. Форшлаги четвертными или половинными нотами, обычно соответствуют длительности этих нот. Видя маленькую ноту форшлага, дети, обычно, играют ее как короткую и затактовую, что не всегда неоправданно.

Знак tr у Гайдна встречается редко. В обозначениях трели, группетто и мордента Гайдн различия не делал. Мордент может быть обозначен: tr, ~, ^^^. Чаще знак ^^^ заменяется символом ~, а где не остаётся времени для воспроизведения трели и группето, возможно исполнение мордента.

Начинается мордент с главной акцентируемой ноты. Различают два вида мордента:

перечеркнутый - вспомогательный звук снизу,

неперечеркнутый - вспомогательный звук сверху.

Неперечеркнутые морденты исполняют:

1) при нисходящем мелодическом движении

2) если он прописан между двумя нотами одинаковой высоты при нисходящем предыдущем движении;

3) если выписано окончание трели, но знак tr исполняется как мордент;

4) если мордент следует играть двухголосно.

Перечеркнутый мордент исполняют:

1) при восходящем мелодическом движении;

2) если мордент стоит над длинной нотой;

3) если он между двумя нотами одинаковой высоты, и украшаемая нота ниже остальных;

4) если под обозначением стоит знак альтерации.

Итак, неперечёркнутый мордент у Гайдна состоит из трех нот и, в отличие от длинной трели, начинается с основного звука. Для Гайдна характерна взаимозаменяемость мелизмов. Что касается группетто, то, если знак стоит над нотой, то исполнять его надо со вспомогательного звука, перечеркнутое группетто - с нижнего, неперечеркнутое – с верхнего звука. Есть условия, при которых группетто состоит из пяти нот и начинается с основного звука:

1) при нисходящем движении мелодии;

2) при восходящем движении мелодии;

3) если группетто между двумя звуками одинаковой высоты;

4) если в произведении медленный темп и после ноты следуют паузы.

При исполнении трели необходимо учитывать первый и последний звуки мелизма. Трель начинается с главной ноты, если:

1) ей предшествует соседняя более высокая нота;

2) если вспомогательный звук трели диссонирует с гармонией;

3) если трель предваряет восходящее движение;

4) в определенной формуле.

Во всех остальных случаях трель исполняется со вспомогательного звука. Итак, трели могут начинаться с основного звука и со вспомогательного. В большинстве случаев их следует играть с прибавлением в конце трели двух нот: нижней вспомогательной и главной, называется это добавление нахшлагом. Гайдн окончание мелизма выписывал редко, но вводить его всё же нужно. Что касается педали, то в произведениях венского классика применялась фактура, позволяющая исполнение и без педали, авторское указание на этот счёт, можно увидеть только в некоторых поздних сонатах. К примеру, в сонате № 50 (С-dur). Пользоваться педалью в произведениях Гайдна рекомендуется крайне осторожно. Ни один звук не должен длиться дольше положенного. Первое обозначение выглядело следующим образом: «with the open pedal». Сегодня трудно представить себе исполнение сонат венских классиков без педали. Это – море красок, дыхание, настроение, живость мелодии, богатство гармонии. Однако профессор Московской консерватории С. Е. Фейнберг в книге «Пианизм как искусство» называет педаль в произведениях стиля венских классиков «лимитированной», то есть экономной и очень точной. В то же время, учитывая оркестральность сонат венских классиков, надо понимать, что педаль необходима для определённой окраски каждого голоса, предполагаемого инструмента, группы инструментов, которые включаются в сонату. Но в то же время, педаль, влияя на богатство красок, не должна отрицательно сказываться на тонкостях фортепианного туше. Мы не можем терять грань между legato и staccato, или стереть различие в приёмах: un poco legato, non troppo legato, leggiero, martellato. В книге «Искусство педализации» профессор Ленинградской консерватории Надежда Голубовская предлагает следующие случаи педализации в музыке венских классиков:

-на «тяжелый» такт,

-на начало коротких лиг,

-на трель,

-на протяженные звуки,

-на синкопы,

- sf,

-на далекие басы,

-на перекрещивание рук,

- на аккорды.

В низких регистрах – педаль более сдержанная, в верхних – смелая. Очень важно не подменять педалью legato. Некоторые пианисты исполняют сонаты классиков абсолютно без педали, считая, что «…всегда следует сочетать чистоту звучания с богатством выразительности – ведь совершенная передача классической формы не обедняет самые глубинные чувства композитора». В этом случае исполнитель придерживает клавиши пальцами, порой, до смены гармонии. Именно такое исполнение отмечалось термином «легатиссимо». Исследователи творчества И. Гайдна считают, что в поисках образа идеальной сонаты, композитор довёл до совершенства пять типов разработок: контрастную, с новым витком экспозиции, с преобразованием экспозиции, с доведением основной линии до драматической кульминации, с заданной драматизацией при изменении темы. Другая особенность фортепианных сонат- «ритмическая изобретательность», непростая для исполнения, особенно для молодых, начинающих пианистов.

Существует множество редакций сонат Гайдна. Корректную педаль представляет А.Б. Гондельвейзера, подчёркивая опорные ноты мелодии. В редакции К. Мартинсена и В. Вайсмана педаль не указана, так как это - Urtext с некоторыми дополнениями от редакторов. Одна из лучших редакций, 62 сонаты, «Полное собрание клавирных сонат» в редакции Кристы Ландон.

Используемая литература :

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. – М.: Музыка, 1988г.

2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры.- М.: Классика XXI, 1999г. 3. Ройзман Л. Фортепианное творчество Й. Гайдна. М., 1960г. Вып.1

4. Бадура Скода П. К вопросу об орнаментике Гайдна //Как исполнять Гайдна: Сб. статей, сост. А. Меркулов. М., 2009.

5. Бадура Скода П. Интерпретация Гайдна (исполнительский комментарий) //Как исполнять Гайдна: Сб. статей, сост. А. Меркулов. М., 2009.

6. Баринова М Очерки по методике фортепиано. ч. 2. Л., 1926.

7. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978. 7. Вюрер Ф. Соната c-moll (Ноb.XVI/20) //Как исполнять Гайдна: Сб. статей, сост. А. Меркулов. М., 2009.

8. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л., 1985. 10. Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. Л., 1987.

9. 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.

10. Кремлев Ю. Краткие заметки о гайдновских клавирных сонатах //Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. М., 1972.

11. Мартинсен К. А. Предисловие к изданию клавирных сонат Й. Гайдна //Как исполнять Гайдна: Сб. статей, сост. А. Меркулов. М., 2009.

12. 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.

13. Розанов И. От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов. СПб., 2001. 14. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1969.