

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ЛЮМОНОСОВА НАТАЛІЯ ОЛЕГІВНА

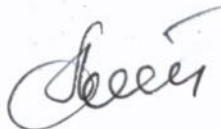
УДК 78.072+7.03

РАННІ СОНАТИ Я. ГАЙДНА ТА ПРОБЛЕМИ
ЇХ РЕДАКЦІЙНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Спеціальність 17.00.03 - музичне мистецтво

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ - 1998





00761986 (.)

48
Дисертацією є рукопис
Дослідження виконано на

музичної етнографії
ОДЕСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ ім. А. В. НЕХДАНОВОЇ

Науковий керівник - МАРКОВА ОЛЕНА МИКОЛАЇВНА,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії музики
та музичної етнографії Одеської
державної консерваторії
імя А. В. Нежданової

Офіційні опоненти - ДЕМЕНКО БОРИС ВАДИМОВИЧ,
доктор мистецтвознавства, доцент,
Київський державний інститут
культури і мистецтв

РОЩИНА ТЕТЯНА ОЛЕКСАНДРІВНА,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, Національна музична академія
України ім. П. І. Чайковського

Провідна установа - Харківський державний інститут
мистецтв ім. І. П. Котляревського

Захист дисертації відбудеться 25 XI 1998 р.
о 15 год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради
Д 50. 27. 01 по захисту дисертацій на здобуття наукового
ступеня доктора наук Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського за адресою: 252001, Київ,
вул. Архітектора Городецького 1/3, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці
Національної музичної академії.

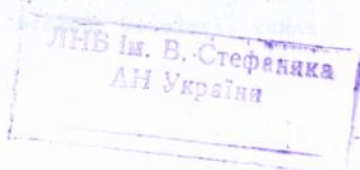
Автореферат розіслано 23 XI 1998 р.

Вчений секретар спеціалізованої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

Коханик
І. М. КОХАНИК

Творчість Гайдна є невичерпним джерелом дослідницьких пошуків, бо питання його композиторського стилю залишаються до кінця не з'ясованими й досі. Публікація творів Гайдна, зокрема фортепіанних, за уртекстами розпочалася лише в останні десятиліття. Суттєвим був внесок Гайдна як першого представника віденської класичної школи у становлення нових жанрів та форми інструментальної музики. Жанр фортепіанної сонати займає серед них чи не найважливіше місце.

У російській та українській музикознавчій літературі фортепіанні сонати Й. Гайдна розглядаються лише вибірково й побіжно у працях Б. Асаф'єва, А. Альшванга, Н. Дилекторської, Н. Горюхіної, Ю. Крепльова, Т. Попової, О. Рабиновича. Однак у жодній з праць згаданих авторів немає аналізу ранніх сонат, створених у 1760-1770-х роках. Ці сонати, на жаль, ігноруються й укладачами вибраних сонатних творів композитора, редакторами-упорядниками збірок класичних сонат. Не звертається до них і виконавці. Видання ранніх сонат можна розшукати лише у деяких уртекстах (К. Лондон, 1966, Австрія, Г. Федер, 1965, Німеччина). У даній роботі вивчення ранніх сонат Гайдна спрямоване на визнання шляхів їх введення у виконавську практику. Показово, що у найбільш повні збірки сонат композитора все ж не включаються одинадцять із загального числа двадцяти двох ранніх творів. Це пояснюється прагненням редакторів відібрати лише зразки, що знаються їм ближчими до зрілого стилю Гайдна. Однак всі без винятку ранні сонати мають неабиякі художні якості, що повинно зробити їх привабливими для виконавців та для використання в учбовому репертуарі. Ці твори цікаві й тим, що відкривають дослідникам шляхи формування авторського стилю, демонструють творчі знахідки, пошуки у галузі форми, тематизму, вирішення проблеми циклу. Постановка і з'ясування цих



питань надають запропонованому дисертаційному дослідженню актуальності.

Особистий внесок дисертанта у вивчення ранніх сонат Гайдна полягає у здійсненні науково обгрунтованої власної редакції творів, написаних до 1766 року. Редакторській роботі передувало ґрунтовне дослідження стильових процесів зазначеного часу, особливостей системи нотного запису, а також аналіз всіх складових образного змісту, форми, музичної мови обраних творів. Редакторські доповнення та уточнення стосувалися динаміки, агогіки, фразування, артикуляції, розшифровки нелізматика. Всім вищезазначеним обумовлена наукова новизна дисертації.

Музикознавчий аналіз сонат, проведений у роботі, спрямовано на виконавську практику, вирішення специфічно виконавських творчих завдань. Окрім характеристик тематизму, засобів його розвитку, аналізу форми, спостережень, що стосуються архітекτονіки циклу, особлива увага спрямована на виконавські репарки та з'ясування їх сутності. Важливими стилістичними ознаками слугували за часів Гайдна орнаментика та нелізматика. У дисертації вперше подається підкріплена нотними прикладами систематизація орнаментики композитора. Докладний аналіз ранніх сонат також здійснюється вперше і стає підтвердженням наукової обгрунтованості запропонованої виконавської редакції авторського тексту.

Мета роботи - аналіз сонат Гайдна 1760-1770-х років з точки зору їх стилістико - художньої самостійності, а також здійснення і наукове обгрунтування їх виконавської редакції.

Відповідно до мети визначені завдання роботи:

1. Огляд клавірних сонат Я.Гайдна у контексті розвитку жанру клавірної сонати у європейській музиці першої половини

XVIII ст.

2. Аналіз сонат 60 - 70-х років XVIII ст. у історико-стилістичному та виконавському аспектах.

3. Редакція тексту ранніх сонат Гайдна і обґрунтування її наукової розважливості та практичної доцільності.

Методологічною базою дослідження слугували наукові концепції, що стосуються теорії виконавства (праці О. Алексєєва, Б. Асаф'єва, Л. Баренбойна, Л. Гінзбурга, О. Гольденвейзера, Я. Гофмана, Г. Когана, Г. Нейгауза, З. Холопової), підходи до наукового редагування, запропоновані О. Гольденвейзером, А. Меркуловим, М. Михайлович, погляди на становлення та розвиток сонатної форми Г. Аберта, С. Богатирьова, Н. Горюхіної, А. Климовицького, Ю. Тюліна, Ю. Холопова та ін.

Результативність проведеного дослідження полягає у розширенні існуючих уявлень про ранньокласичний етап становлення клавірної сонати, у поповненні виконавського класичного репертуару завдяки запропонованим редакціям мало відомих і здебільшого відсутніх в українських бібліотечних зібраннях сонат Гайдна. Дисертація є особистим внеском автора у вивчення стилю Гайдна на прикладі його клавірної творчості, а також у з'ясування суті виконавських проблем сучасного функціонування його неосяжної музичної спадщини.

Все вищезазначене свідчить про практичну цінність дослідження. Воно може стати у пригоді музикантам-виконавцям, сприяти поповненню концертного та педагогічного репертуару. Висновки і спостереження дисертації можуть бути використаними у курсах історії зарубіжної музики та історії виконавства.

Роботу було виконано за планом наукових досліджень Одеської державної консерваторії ім. Н. Мейхданової. А п р о б а ц і я

основних положень дисертації здійснювалася під час її обговорення на кафедрах історії музики та спеціального фортепіано Одеської консерваторії, на засіданні відділу спецфортепіано Одеської спеціальної музичної школи ім. проф. П. С. Столярського. Дисертацію також розглянуто і схвалено на засіданні методичної ради Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського, на зібранні Асоціації педагогів-піаністів України. Десять сонат Гайдна у редакції дисертанта включено до педагогічного репертуару Одеської консерваторії (клас проф. Л. Н. Гінзбург).

Головні теоретичні положення дисертації зафіксовано у публікаціях автора.

Дисертаційне дослідження обсягом 180 сторінок складається із Вступу, чотирьох розділів, загальних Висновків, Списку використаних джерел, який має 153 найменування і Додатків (108 сторінок).

ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У Вступі з'ясовується актуальність вибраної теми, визначається предмет та мета дослідження, акцентується його наукова новизна та практична спрямованість. Автор починає розгляд історії клавірної сонати з детального огляду початкового етапу її формування, що займає ціле століття, рахуючи від виходу збірки Фрескобальді "Flori musicali" (1635) і до прижиттєвої публікації тридцяти клавірних сонат Д. Скарлатті. Для з'ясування витоків жанру аналізується більш загальний контекст самостійного розвитку інструментальної музики та процеси її відгалуження від музики вокальної та вокально-інструменталь-

ної. Це зачіпає також коло проблем, пов'язаних із становленням всієї системи музичних жанрів бароко.

У вступі дається огляд літератури по всіх аспектах і темах, що зачіпаються у дослідженні.

Перша глава має назву "Шляхи розвитку клавірної сонати у європейській музиці першої половини XVIII століття". У ній названо імена попередників Гайдна у галузі клавірної сонати і коротко охарактеризовано внесок кожного у розвиток жанру.

Враховуючи висновки дослідників, творчість Д. Фрескобальді можна вважати початком шляху формування класичного сонатного allegro, бо різноманітність творчих спрямувань цього композитора надала початок розвитку таких форм, як варіації, сюїта, партита. У творчості Фрескобальді з'явилися початки майбутньої форми сонатного allegro. Поступово формується принцип, який буде головним для сонати: показ основної теми та її розвитку.

У творчості А. Кореллі - спадкоємця традицій болонської школи - визначається передумови для формування і розвитку старовинної сонати. Маються на увазі і коло музичних образів, і контрастність частин циклу, і характерне зіставлення тем у повільному та швидкому русі, а також поява виразних мелодій широкого дихання.

Фактичними авторами перших сонат для клавіра стали Б. Паскуїні та його знаменитий учень Доменіко Скарлатті (1685 - 1757). При всій різноманітності впливів, нестабільності структури, наслідування окремих ознак багатьох жанрів того часу у ранній клавірній сонаті, що представлена у творчості Скарлатті та його послідовників, відбувається кристалізація сонатного тематизму, визначення його функцій, принципів побудови, методів розвитку. Найважливішого значення набуває при цьому по-

шук чіткої структури початкової тематичної побудови - головної теми, що відрізняється особливою імпульсивністю, концентрує в собі ознаки нового гомофонно-гармонійного стилю і, за висновком дослідників, стає ланкою, що найбільш активно визріває і впливає на композицію в цілому.

Д.-Б. Саммартіні прославився насамперед як творець "передкласичної симфонії" - концертного твору, що виконувався як самостійний тричастинний цикл. Крім того, Саммартіні проявив себе новатором у галузі сонати. У його творах типу тріо-сонати вже намітилися функції частин циклу, головної та побічної партії у сонатному allegro. Але клавірні сонати Саммартіні двочастинні. Вони являють собою своєрідний симбіоз клавірної сонати Д. Скарлатті та ренесансної двочастинної сюїти (відносно повільно - досить швидко).

Таким чином, італійська школа значно вплинула на клавірну творчість Гайдна, зокрема, на формування циклу (дво-, три та чотиричастинні приклади ранніх сонат), гомофонного складу фактури (це проявилось в опорі на танцювальність, особливо у хорових частинах), на розвиток тематизму (приклади варіаційності, співставлення та контрасту), на розвиток та значення тем у сонатному allegro (роль головної та побічної партій у експозиції та розробці).

Особлива сторінка в історії клавірної сонати - французька клавірна школа. Це творчість Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо та Л. К. Дакена.

Ф. Куперен продовжував традиції клавесиністів Ж. Ш. Шамбоньєра, Ж. А. Д'Англебера. В сюїтах Куперен звернувся до вільного циклу, який будувався за принципом різноманітності, подібності та контрасту мініатюр. Знаменитий музичний теоретик і композитор Ж. Ф. Рамо у першу половину свого творчого шляху створив

близько п'ятдесяти сольних клавесинних п'єс, об'єднаних в п'ять сюїт. У своїх сюїтах Рамо виходить за межі камерності, прагнучи декоративного письма, використовуючи нові технічні прийоми. Л. К. Дакен писав головним чином у стилі рококо. Йому притаманні витончена галантність, багатство прикрас, використання прийомів фігураційного варіювання тем, прозоре гомофонне письмо.

Необхідно визнати, що французька клавирна школа мала великий вплив на клавирну творчість Й. Гайдна. Це, по-перше, проявилось у ясній та прозорій мелізматиці, яка йде від французького рококо, та синтезує в собі німецьку стриманість та французьку витонченість і любов до варіювання.

Передісторію сонатної форми необхідно шукати у надрах поліфонічної музики та її безпосередньому попереднику - старосонатній формі, котру, як відзначає Н. Горюхіна, не можна пов'язувати лише з однією країною або національною школою. Як вважають дослідники, вирішальну роль у становленні сонатної форми відіграли такі композитори, як Г. Гендель, Й. С. Бах, Ф. Е. Бах.

У творчості Г. Генделя сформувалися основні риси старовинної сонатної форми: гомофонний тематизм, двочастинна композиція, тональні співвідношення у першій частині. Уперше з'явився і затвердився основний принцип сонатності - співставлення протилежних начал (співвідношення головної і побічної тональності і тематичний контраст). Безпосередньо процес становлення форми сонатного allegro проходив у суто поліфонічних формах. Це найяскравіше простежується у творчості Й. С. Баха, причому в усіх творах вокальної та інструментальної музики.

Поліфонічна форма Й. С. Баха своїм тональним планом (Т - Д, Д - Т) випереджає композиційну структуру старосонатної форми.

Досягнення Я. С. Баха у цій сфері: експозиція контрастів тональностей, ладу, засобів викладення, розвитку структури. Складаються певні типи фактури, характерні структури, що відрізняються у партіях експозиції. Яскраві зміни відбуваються у побічній партії - тут кристалізуються стійкі заключні формули, каданси, доповнення, необхідні для ствердження нової тональності.

Значну роль у розвитку клавірної сонати догайднівського періоду відіграв К. Ф. Е. Бах. Заслуга композитора полягає перед усім у розробці і вдосконаленні ще нестійких форм, народжених в Італії та Франції, тобто диференціюванні частин сонати на основі емоційного контрастування і підкорення кожної з них вже відчутним законам тематичної єдності.

Великим внеском у розвиток та становлення класичного сонатного *allegro* була творчість композиторів Мангеймської школи. Вони, з одного боку, з'єднали досягнення тріо-сонати, оркестрової світи, оперної увертюри, з другого - суттєво вплинули на подальший розвиток не тільки симфонічної, а й камерної музики.

Таким чином, розглянуту нами творчість італійських, французьких та німецьких композиторів можливо вважати тип базисом, на якому відбувалися становлення, формування та розвиток клавірної музики Я. Гайдна.

Створення клавірної музики було нерозривно пов'язане зі специфікою, засобами і можливостями самого інструмента - клавіра - у всіх його різновидах. Безпосередніми попередниками сучасного фортепіано можна вважати клавикорд, клавіцимбали, спінет, клавіцетрій, клавесин.

Але наприкінці XVII ст. музикантів перестали задовольняти ці існуючі інструменти, особливо клавикорд (через

слабкість звучання) та клавесин (через механістичність звуку). Можливості удосконалення обох інструментів були вичерпані. Виникла потреба у створенні нового клавішного інструмента, який би поєднував у собі якості попередніх та одночасно відповідав вимогам творців та слухачів.

У XVIII ст. нове фортепіано співіснувало з клавикордом і клавесином. Між цими інструментами тривала довга боротьба. Спочатку вони існували як цілком самостійні й рівноправні, оскільки фортепіано було ще недостатньо довершено за ігровими та звуковими якостями. Поступово фортепіано витіснило клавесин, що співпало із закінченням доби поліфонічного інструментального стилю. На перший план виступає новий інструмент - молоточкове фортепіано.

Зі специфіків інструментарія тісно пов'язані проблеми виконавства. У XVIII ст. виникають дві манери клавірної гри: legato та pop legato. Гра legato була більш характерною для клавикорда. Вона культивувалася в Іспанії та Франції. Гра pop legato пов'язана з Англією, Італією та Німеччиною. У той час виконавців цікавили три сфери гри на клавирі: правильна постановка пальців, добрі прикраси, добре виконання.

У XVIII ст. в Італії склалася нове розуміння виконавства, завдяки значному впливу скрипкового та оперного мистецтва, а також стилю бельканто. Наближення звучання інструмента до виразності людського голосу стає основною тенденцією у виконавстві.

Таким чином, стислий історичний огляд шляхів розвитку клавірної сонати засвідчує таке.

У рамках одночастинності сформувалась трикомпонентна сонатна форма, яка складалася з експозиції, розробки та репризи. В цій формі намітилися функції партій в експозиційному

розділі. Головна тема є носієм головної думки, вона дає матеріал для розвитку. Побічна партія хоча й нерівноправна з головною, проте, контрастна їй, і це також уможливає подальший музичний розвиток.

В експозиційному та репризному розділах з'явилися чіткі тональні співвідношення. Головна тема проходить в основній тональності, далі йде перехід в тональність доміанти і у ній вже звучить побічна тема. В репризі побічна проходить в основній тональності, стає її закріпленням.

Виникає новий сонатний принцип розвитку, заснований на чіткому, яскраво характерному тематизмі. Прикладом цього є головні теми в експозиції, які дають багатий матеріал для розвитку у розробковому розділі. Під час проведення цих тем у репризі виникає почуття спільності та завершеності.

Посів панівне місце гомофонно-гармонічний стиль викладення. Це стосується вже не тільки головної або побічної теми, а й всієї сонати.

Соната стала трактуватися як циклічна форма, утвердився тричастинний цикл, оснований на контрастному співставленні частин.

На цій базі створювалися ранні сонати Й. Гайдна.

Д р у г а г л а в а має назву "Огляд клавірних сонат Й. Гайдна. Ранні сонати у контексті творчості композитора 60-х років XVIII ст.". Точна кількість клавірних сонат Й. Гайдна невідома. Каталог Антоні ван Хобокена (найповніший каталог творів Й. Гайдна, виданий у Майнці, 1957 р.) фіксує 55 сонат, хоча у поширених виданнях їх набагато менше (найповніше - під редакцією К. Мартінсена, 1937 р., у якому зібрано 52 сонати). Найбільшу кількість сонат Гайдна містить "Віденський уртекст"

("Wiener Urtext Edition"), упорядник К. Лендо, видало у Будапешті у 1973 р. В цьому уртексті міститься 62 сонати, з яких 7 представлени тільки початковими тенани (NN 21 - 27), оскільки ноти цих творів загублені і збереглися лише голографії каталогів робіт Я.Гайдна ("Entwurf Katalog"). Деякі сонати (NN 1, 2, 4, 6, 7, 8, 10, 14, 17, 18, 19, 28, 40, 41) представлені тільки у даному уртексті. В інших відомих виданнях вони відсутні.

Творчість Я.Гайдна можна поділити на такі періоди: I - 1732 - 1759 рр., II - 1760 - 1780 рр., III - 1780 - 1809 рр.

У ранній період з'являються перша меса (F-dur, 1750), перший струнний квартет (1755), музика до "Кривого риса" Я. Курца (1751, 1758).

Другий пов'язаний з переїздом Я.Гайдна до Естерхаузу, його одруженням з А.Келлер. З'являються перша симфонія (1750) та перша клавірна соната (1760).

Третій період пов'язаний зі смертю Н.Естерхазі і переїздом Я.Гайдна до Відня. Ці роки насичені поїздками, гастролями (Бонн, Брюссель, Бристоль, Лондон). Написані останні сонати (NN 59-63), квартети (NN 68-83), симфонії (NN 83-104), ораторії "Створення світу", "Пори року", меси.

Періодизація клавірних сонат не співпадає з періодизацією творчості Я.Гайдна в цілому. Ми пропонуємо її також розділити на три періоди: I - до 1766 р. (NN 1-29); II - 1767- 1781 (NN 30-53); III - 1782-1785 (NN 54-62).

До першого періоду увійшли сонати, написані до 1766 р. включно. Це - початок формування стилю, пошуків у галузі клавірної сонати. До другого періоду увійшли сонати, більш щільно пов'язані з подіями особистого життя композитора. Третій період починається із знайомства Гайдна з В. А. Моцартом.

Виникають нові прийоми розвитку, новий тематизм.

Точного датування кожної з сонат не існує. Відомо, що перша клавирна соната з'явилася у 1759 р. Решта помічені у дослідженні та уртекстах датою "до 1766 року". "Віденський уртекст" К. Лондон включає 29 сонат, написаних до 1766 року.

Необхідно відзначити, що Гайдна на ранньому етапі творчості цікавили різноманітні проблеми. Це питання циклу та проблеми сонатного *allegro*, становлення та принципи розвитку тематизму, питання мотивно-тематичної розробки, різноманітність форм у циклі - від сюїти до варіацій та рондо, можливості інструментів. Це коло проблем неможливо було вирішити виключно у жанрі клавирної сонати, симфонії або квартету. Існував взаємозв'язок та взаємовплив цих жанрів. Таким чином, є можливість говорити про вплив жанра симфонії на жанр квартету та клавирної сонати. І навпаки. Цей вплив можна відчути вже з перших творів, зокрема, таких, що написані до 1766 року.

Розглядаючи ранні сонати Гайдна, необхідно зауважити, що у них переважають мажорні тональності (лише соната N 19 написана в тональності e-moll). Композитор використовує тональності з невеликою кількістю ключових знаків (до трьох, лише одна соната написана в тональності E-dur), причому переважають тональності дієзного нахилу. В ранніх сонатах переважає тричастинний цикл (шістнадцять з двадцяти двох), дві сонати чотиричастинні, решта - двочастинні. Менует виконує роль другої частини в одинадцяти сонатах, роль третьої - в десяти. Дві сонати написані без менуета, у сонаті N 19 третя частина помічена авторською ремаркою "Tempo di Menuet". Характерно те, що у менуетах є середня частина - тріо. В десяти сонатах перша частина написана у повільному темпі (*Andante* або *Moderato*). Перша частина сонати N 7 являє собою тему з варіаціями basso

ostinato, хоча кожна з варіацій може бути представлена як та-
нень класичної сюїти (тема - алеманда, 1 варіація - куранта, 2
варіація - гавот, 3 варіація - хига).

Підводячи підсумки, можна дати характеристику ранньому
стилю Гайдна. Як відзначають дослідники, дуже великим є значен-
ня Гайдна в області інтонації та мелодизму. Одна з головних
якостей - це народність мелодизму, звернення до фольклору
австрійців, чехів, угорців, циган, сербів та ін.

За думкою Б. Асаф'єва, яскравим історичним явищем була
гармонія Гайдна, зі своїми специфічними рисами, які проявилися
вже на самому ранньому етапі. Це стосується введення та роз-
витку мажоро-мінорного ладу, збільшення ролі субдомінантових
гармоній, широкого використання натуральної медіанти.

Найбільш визначне надбання ранньої творчості Гайдна -
формування класичного сонатного allegro. Завершуючи ранній
період, Гайдн приходить до чіткого за формою та наповненого за
змістом типу форми, який стає основним на подальші десяти-
тиріччя.

Т р е т ь я г л а в а має назву "Редакція клавірних сонат
Гайдна як відбиття виконавських традицій і стилів".

Стиль виконання творів минулих століть постійно зміню-
ється. З кожною новою епохою відбувається процес "переінтону-
вання" (термін Б. Асаф'єва), коли твір, що виник в одну
стилістичну добу, відтворюється в умовах іншого часу. Такій
зміні сприяє редагування авторських текстів, бажання редактора
роз'яснити наміри композитора, наблизити його звучання до су-
часного розуміння.

З середини ХІХ - до початку ХХ століття з'являються ре-
дакції, що не дуже відповідають стилю епохи композитора. Їх

можна віднести до так званих "романтичних" редакцій. До середини ХХ століття переважають різного роду уртексти, що спираються на рукописи і перші прижиттєві видання композитора. Такі редакції можна назвати "деромантизуючими" (термін А. Меркулова).

За хронологією найбільш ранньою є редакція І. Мошелеса (приблизно, 1850 р.), до аналізу якої ми звертаємося у першу чергу. У редакції Мошелеса видно прагнення деякої романтизації музики, особливо у зазначенні педалізації та динаміки. Така редакція не повністю відповідає стилю гайдновської клавірної музики. По-перше, існуюче за часів Гайдна нове молоточкове фортепіано не могло охопити такі великі динамічні діапазони, які зустрічаються у редакції Мошелеса. По-друге, надмірне використання педалі "замазувало" прозорий, ясний характер гайднівського тематизму. Що до тривалих фразувальних ліг, то стає питання про зністовність пасажів. Мошелес вважає пасажі технічними засобами, які не мають ніякого значення, хоча для Гайдна - це мелодійна лінія, яка існує у багатьох ранніх сонатах.

Німецький музикознавець Х. Ріман (1895 р.) як і Мошелес був представником Лейпцізької піаністичної школи, але пізнього етапу її розвитку. Ця редакція ще більше спотворила стиль раннього Гайдна. Ріман виправляє авторські штрихи, і тому стає неможливим для виконавця та дослідника розмежувати авторський та редакторський текст.

Редакція Р. Тейхмюллера (1929 р., Лейпціг, 32 сонати) демонструє стійкість романтичної виконавчої традиції на початку ХХ ст. Дана редакція представлена як суто романтична. Тейхмюллер намагається посилити кантиленність і широту гайднівської музики, насаджуючи романтичний "спів на фортепіано". Це

один засіб романтизації - посилена педалізація, завдяки якій затушовуються дрібні штрихи та створюються широкі мелодичні лінії і цілі "поток" звучання.

Рітчизняну лінію в редакціях представляє М. Пресман (1919 р., Москва, 36 сонат). У цій редакції Пресман дотримується академічного, традиціоналістського напрямку. Редактор підходить до творів Гайдна з романтичних позицій, але з характерним для фортепіанного виконавства початку ХХ ст. внесенням конструктивістських елементів. Очевидні стилістичні перепади на зразок "фортепіанна кантилена" та "оркестральність" ХІХ ст. - лаконізм безпедальної гри.

Редакція Б. Бартока (1912 р., Париж, 37 сонат) відбиває принципи його піанізму. Більшість суто бартоківських позначень викарбувано дрібним шрифтом, на відміну від багатьох авторських, що було досить новим явищем. Барток змінює порядок розміщення сонат у редакціях: не за хронологічним принципом, а за ступенем складності. (Цим принципом, не дуже логічним та вірним, далі користувалися деякі редактори сонат Гайдна).

У редакції К. Мартінсена (1737 р., Москва, 42 сонати) зафіксована установка на збереження авторського тексту в цілому, у недоторканості. Втручання редактора такі: розшифровка мелізмів, проставлення агогіки, динаміки, фразування, вказання до педалізації. Головним є те, що всі редакторські зміни друкуються дрібним шрифтом або беруться у дужки. Таким чином відбувається розмежування редакторських правок і авторського тексту. Такий тип нотації, при якому викарбувані два рядки ліг, динамічних указань тощо - авторські та редакторські - отримали назву "напів-уртекстів". Вони характеризуються наступним чином: 1) відсутні ліги фразувального характеру і навіть "яруси" ліг; 2) відсутні детальні динамічні позначення; 3)

менше вказань темпових відхилень, вказань на характер виконання; 4) істинні авторські позначення стали більш рельєфними.

Такі якості можна знайти у наступних виданнях сонат Гайдна: К. Песлер (1916-1920), видання Брейткопфа і Гертеля, Лейпціг, 42 сонати; В. д'Енді (1920) Париж, 40 сонат; Г. Цилхер (1932) Музгіз, 40 сонат; К. Мартінсен (1937) Музгіз, 42 сонати; Л. Ройзман (1960-1966), видавництво "Музика", 36 сонат; Г. Зільцер (1977), видання Брейткопфа, Лейпціг, 42 сонати.

Таким чином, подана порівняльна характеристика редакцій сонат Гайдна надає можливостей провести музикознавчий виконавський аналіз ранніх сонат Гайдна та представити власну концепцію редакції ранніх сонат. Запропонована редакція ранніх сонат Гайдна базується на тенденції наближенню звучання сучасного фортепіано до звучання клавесину або нового фортепіано XVIII ст., наближення характеру виконання до епохи Гайдна. Пропоновану редакцію можна назвати напів-уртекстом, оскільки розшифровка мелізматики надається дрібними нотами, у дужках вказуються суто авторські вказівки. Також повністю збережені усі авторські ліги, штрихи, динаміка.

Четверта глава має назву "Музикознавчий виконавський аналіз ранніх сонат Я. Гайдна". У даній главі представлено описання ранніх сонат Гайдна (створених до 1766 р.). Проведено редагування нотного тексту: проставлена динаміка, агогіка, фразування, артикуляція, розшифровані мелізми. Цей музикознавчий виконавський аналіз дозволяє виявити особливості стилістики ранніх сонат Гайдна. Завдяки цьому аналізу можна простежити деякі межі творчості Гайдна.

У перших частинах ранніх сонат відбувається становлення класичного сонатного allegro. У перших сонатах з'являються

риси старосонатної форми, неповна реприза, багатофункціональність головної теми, дві побічні теми, передикт на органічному басу, сонатна форма без розробки. Поступово Гайдн приходять до класичного зразка сонатного *allegro* (див. соната N 11).

Ранні сонати Гайдна - це приклад становлення тричастинного класичного сонатного циклу. Композитор "апробує" форму дво-частинної, тричастинної, чотиричастинної сонати, змінюючи послідовність частин у циклі та кожного разу її не повторюючи. З'являються тричастинні цикли, де всі три частини написані у сонатній формі, або такі ж цикли, де всі три частини - це спроба створити сонатний цикл без звертання до форми сонатного *allegro*. Свої сонатні цикли Гайдн створює або за принципом контраста, або взаємодоповнення в галузі тематизму, його розвитку та образного змісту.

Таким чином, формуються дві основні послідовності частин циклу:

1. Швидке сонатне *allegro*, менует з тріо та швидкий фінал.
2. Швидке сонатне *allegro*, повільна частина та менует з тріо.

У ранніх сонатах, написаних до 1786 року, Гайдн не зупиняється на якомусь одному з цих типів циклу, продовжуючи експериментувати.

Неоднозначна і роль менуета у ранніх сонатах Гайдна. Коли він виконує функції жанрової частини, Гайдн звертається до народного, танцювального тематизму, частого використання нелізматики. Тріо у такому випадку не дуже контрастує з основним тематичним матеріалом менуету. Коли менует виступає заключною частиною, його тематизм відрізняється загальними формами руху, використанням швидких темпів, простою мелодикою. У

цих випадках менует влігає роль образного та стилістичного контрасту з тріо. Іноді Гайдн пише менует без тріо з маленьким повільним розділом у середині. Таким чином, у ранніх сонатах триває процес становлення форми менуета, його ролі і змісту.

У чотиричастинній симфонії, у квартеті Гайдн у ці роки вже приходять до певної ролі менуета у циклі. Але ж соната продовжує бути своєрідною творчою лабораторією для композитора.

Цікавими є пошуки форми у повільних частинах циклу. У ранніх сонатах знаходимо приклади простої двочастинної, складної дво та тричастинної форми, складеної репрізної тричастинної форми з елементами сонатності, складної двочастинної форми зі зміненою репрізою. Іноді з'являються приклади повільної частини у формі сонатного *allegro*. Ці приклади засвідчують, що повільні частини сонат виявляються найбільш влячним ґрунтом для експериментів. Це ліричний центр циклу, своєрідна сповідь і тому авторська фантазія безмежна.

У ранніх сонатах Гайдна відбувається і деякий синтез форми. У сонаті N 4 третя частина являє собою тричастинну форму - двічі повторений менует і тріо. У сонаті N 7 перша частина поєднує в собі варіації *basso ostinato*, класичну сюїту та подвійні варіації на тему верхнього голосу.

Ірредований виконавський аналіз ранніх сонат Гайдна дозволяє зробити деякі висновки щодо музичних засобів виразності.

Агогіка у ранніх сонатах Гайдна незначна. Якщо у нотах зустрічаються відхилення від темпу - вони виписані самим автором. Найчастіше це *ritenuto* та *accelerando*. Автор запропонував редакції зберігати всі гайднівські зауваження, вводючи свої власні, які надруковані дрібним шрифтом. Агогіка Гайдна тісно пов'язана з мотивним членуванням мелодії, з гармонічною струк-

турою, а також з динамікою сонат (вона розвивається паралельно динаміці).

Динаміка у творчості Гайдна - це результат завоювань Мангеймської школи. Головні нововведення у клавірних сонатах такі:

- поступеневі динамічні спади і наростання (це використовується у перших та заключних частинах, коли вони написані у формі сонатного allegro та у швидкому темпі);

- наближення фортепіано до звучання оркестру (особливе у повільних частинах, коли вони виступають у ролі образного контрасту у циклі, а також у швидких частинах, коли пропонується динаміка *f*, *ff* і дозволяє фактура);

- залежність динаміки від фактури (цей принцип проявляється у всіх частинах ранніх сонат Гайдна: чим прозоріше і ясніше фактура - тим різноманітніше динаміка, тим частіші динамічні зміни та перепади і навпаки, коли фактура насичена і охоплює великі діапазони, динаміка стає менш різноманітною);

- використання динаміки "луни" (стосується всіх ранніх сонат Гайдна, це один з найулюбленіших динамічних засобів композитора).

Артикуляція Гайдна вельми різноманітна, вона охоплює усі три зони: legato, *non legato*, staccato, а також велику кількість проміжних відтінків. Разом з тим фразувальні ліги відрізняються від артикуляційних, оскільки вони об'єднують дрібне мотивне членування. Фразування у ранніх сонатах залежить від фактури, темпу, характеру твору. У швидких частинах використовуються великі фразувальні ліги, у менуєтах та тріо фразувальними лігами можуть об'єднуватися кілька нот. На характер фразування дуже впливає зміст кожної фрази. Редактор об'єднує фразувальними лігами закінчену музичну думку, не

звертаючи уваги на її довжину. Що стосується артикуляції, то найчастіше з'являється коротке staccato (особливо у жанрових частинах), а також staccato під лігою (у повільних частинах та тріо).

Аналіз кожної сонати проведено таким чином:

- загальна характеристика циклу;
- характеристика частини;
- докладний розбір кожної частини за формою;
- характеристика тематизму;
- роль кожної теми у експозиції, розробці та репризі;
- формотворча роль гармонії;
- жанрові характеристики;
- обґрунтування та пояснення редакторських пропозицій;
- висновки після кожної частини та після всього циклу.

Таким чином, проведена робота дозволяє зробити наступні висновки:

1. Становлення жанру клавірної сонати свідчить про специфічно інструментальну його основу, "інструментально озвучену вокальність", про спеціальну "серйозність" жанру, орієнтованого на артистично-майстерне виконання багатотемного, різноманітного за образом структурою твору.

2. Жанр сонати має глибинний зв'язок з виразністю інструменталізму бароко та водночас світськи-театральну образну установку, яка визначає класицистську специфіку жанрової типології.

3. Жанр клавірної сонати пройшов інтенсивний процес становлення протягом XVII - початку XVIII століття від сонати - скіти до пере класичної італійської сонати та класики віденської школи.

4. Сонати Й. Гайдна відіграли значну роль в акумуляції показників клавірної сонати або зв'язуючої ланки між італійською, французькою, англійською та німецькою школами.

5. У ранніх сонатах Й. Гайдна відбувається симбіоз показників передкласичної та класичної сонати, яка перебуває в стадії становлення.

6. Ранні сонати Й. Гайдна виявляють зв'язок з італійською клавірною школою XVII - XVIII ст. Переважає тип сонати-суїти, у більшості випадків однотональної, з яскравими показниками жанрово-ритмо-темпових варіацій на задану структуру (риси старосонатної, сонатної форми і у швидких, і у повільних, і у жанрових частинах).

7. Характерною рисою є стислість форми, завдяки більш яскравим, порівняльно з сонатами італійських композиторів, фактурно-тематичним та тонально-функціональним контрастам. У таких випадках спостерігається уніфікація інтервального складу тем (іноді у ритмічній організації та тонально-висотному плані).

8. Мелізматика Й. Гайдна наслідуює досвід попередніх століть, особливо, німецької та французької клавірних шкіл. Вона стає прикладом для наступних поколінь композиторів, як класиків, так і романтиків.

9. Одним з особливостей ранніх сонат є фактурно-регістрова контрастність тем та їхнього подальшого розвитку. Це відбувається здебільшого у тих частинах, характер яких наближається до побутової музики (найчастіше - менуета). Все це визначає лінію формування Віденського фортепіанного стилю, в якому клавір поступово набуває оркестральності звучання.

Основні положення дисертації знайшли відображення у публікаціях автора:

1. Людмила Гінзбург. Педагог. Виконавець. Людина: Монографія. РВВ обласного управління друку. - Одеса, 1993. - 5,0 д. а.

2. Редакція сонат Гайдна як проблема музикознавства. Методична розробка. В. 1. Одеське обласне управління статистики. - Одеса, 1996 р. - 23 с.

3. Редакція сонат Гайдна як проблема музикознавства. Методична розробка. В. 2. Одеське обласне управління статистики. - Одеса, 1996 р. - 24 с.

4. Ранні сонати Й. Гайдна та сучасна редакція їх виконання // Матеріали міжнародного музикологічного семінару "Трансформація музичної освіти: культура та сучасність". - Одеса, 1998. - С. 42 - 43.

5. Невідомі сторінки фортепіанної творчості Й. Гайдна. // Журнал "Музика", № 6, 1998. - С. 18.

Ломоносова Ч.О. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтерпретації. - Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 - музичне мистецтво. - Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 1998.

Дослідження присвячено вивченню невідомих сторінок класичної творчості Й. Гайдна - ранніх сонат, написаних до 1766 року. У роботі зроблено аналіз ранніх сонат Гайдна з точки зо-

ру їх стилістико-художньої самостійності, а також запропоновано наукове обґрунтування їх виконавської редакції. У додатках до дисертації представлено нотний текст сонат з редакторськими пропозиціями.

К л ю ч о в і с л о в а: соната, сонатна форма, сонатний цикл, редакція, інтерпретація, виконання, мелізматика, уртекст, редагування.

Ломоносова Н. О. Ранние сонаты Й. Гайдна и проблемы их редакторской интерпретации. - Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 - музыкальное искусство. Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, Киев, 1998.

Исследование посвящается изучению неизвестных страниц клавирного творчества Й. Гайдна - ранних сонат, написанных до 1766 года. В работе проведен анализ ранних сонат Гайдна с точки зрения стилистико-художественной самостоятельности, а также предложено научное обоснование их исполнительской редакции. В Приложении к диссертации представлен нотный текст сонат с редакторскими предложениями.

К л ю ч е в ы е с л о в а: соната, сонатный цикл, сонатная форма, редакция, интерпретация, исполнение, мелізматика, уртекст, редактирование.

Lomonosova Nataliya Olegivna. - The early sonates by J. Gaidne and the problems of their editorial interpritation. - Manuscript.

Dissertation satisfying the degree for Candidat of Art Criticism according to the discipline 17.00.03 - musical art.

- P. I. Tchaikovsky National Academy of Ukraine, Kyiv, 1988.

The exploring is devoting to studing of the unknown pages of piano creative works of J. Gaidne - early sonates wich wroten before 1.88. In the work was made the analisis of the early sonates of Gaidne from the point of seeing of their stylistic and artistic independence, and also is proposing the scientific basis of their executoring editing. In the dissertation's Appendix is offering the note text of sonates with edit proposes.

Key words: sonata, the sonat cycle, the sonat sha-pe, wording, interpretation, performance, melizmatic, urtext, edit.

848154

АВ 41.177

Мист.

ООП ООУС
г.Одесса
Думская пл.2
зак.№ 356 тир.100 экз.



Мист