

Черныш Эвелина Эдуардовна

ФУНКЦИИ АРТИКУЛЯЦИИ В КОМПОЗИЦИИ КЛАВИРНЫХ СОНАТ Й. ГАЙДНА

Статья посвящена малоисследованной теме функционирования артикуляции в композиции музыкального сочинения. В статье анализируются функции артикуляции на примере двух основополагающих формообразующих принципов в творчестве Гайдна - игры и вариационности - на материале клавирных сонат.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/2-1/52.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. I. С. 213-218. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 78.082.2

Статья посвящена малоисследованной теме функционирования артикуляции в композиции музыкального сочинения. В статье анализируются функции артикуляции на примере двух основополагающих формообразующих принципов в творчестве Гайдна – игры и вариационности – на материале клавирных сонат.

Ключевые слова и фразы: Й. Гайдн; клавирные сонаты; артикуляция; вариационность; игровая логика; исполнительские выразительные средства; композиция.

Эвелина Эдуардовна Черныш

Кафедра оркестровых струнных инструментов

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

evelina1506@mail.ru

ФУНКЦИИ АРТИКУЛЯЦИИ В КОМПОЗИЦИИ КЛАВИРНЫХ СОНАТ Й. ГАЙДНА[©]

Вопросы артикуляции в современном музыковедении традиционно рассматриваются в рамках теории исполнительства – области знания, находящейся в сфере пересечения теории и исполнительской практики. Теория музыки обычно отводит артикуляционным обозначениям в тексте произведения роль декоративного элемента, неспецифического выразительного средства, авторских указаний, адресованных исполнителю и имеющих второстепенное значение. Однако уже в 1970-80-е годы некоторые исследователи обращают внимание на большой потенциал исполнительских выразительных средств в структуре произведения как художественного целого.

Е. В. Назайкинский отмечал, что «сюжетно-тематическое значение в музыке приобретает и тема, и краткий мотив-интонация, и аккорд, и тип фактуры, и способ артикуляции» [5, с. 63]. А по мнению В. В. Медушевского, комплекс таких выразительных средств, как регистр, темп, артикуляция, громкость, тембр, играет решающую роль в создании характера произведения: «...этот комплекс средств лишён конструктивных потенциалов, но зато он чрезвычайно важен в выразительном плане. Изменения даже одного из средств этой группы (например, замены легато на стаккато) достаточно для того, чтобы полностью преобразовать характер и художественный смысл темы» [4, с. 178].

В этом ракурсе актуальным представляется исследование артикуляционных знаков в клавирных сонатах Й. Гайдна – композитора, творившего в период, когда «ведущая роль артикуляции как средства исполнительской выразительности в клавирной музыке... признавалась абсолютно» [6, с. 50]. Особую актуальность представляет рассмотрение функций артикуляции в композиционном строении произведения.

В творчестве Гайдна центральными композиционными моделями являются вариационность и игра. В этих принципах нашли наиболее яркое воплощение основные черты творческого мышления Гайдна: импровизационность, изобретательность, стремление к экспериментированию.

Вариации привлекли интерес композитора ещё в ранний период творчества в качестве формы финалов клавирных сонат, и это не было новаторством. Финалы инструментальных циклов венские композиторы-современники Гайдна традиционно писали в вариационной форме. Впервые появляясь в финале Сонаты № 30/Ноб.XVI:19¹ (1767 год), вариации в дальнейшем занимают своё законное место в структуре сонатного цикла.

Отличительной чертой гайдновских вариаций является полноправное участие в процессе варьирования исполнительских выразительных средств, и в первую очередь артикуляции и орнаментики (а в поздних сонатах – и динамики). Включение исполнительских средств в процесс варьирования имеет два источника:

- «изменённые репризы» К. Ф. Э. Баха;
- исполнительские традиции XVIII века.

В соответствии с традицией середины XVIII века при исполнении в текст добавлялись некоторые импровизированные изменения в случае появления повторов и реприз различных типов. Музыкант в этих участках исполнял варьированный вариант, по собственному вкусу изменяя артикуляцию, динамику, орнаментируя мелодию и т.д. К. Ф. Э. Бах впервые ввёл исполнительские изменения этого типа в структуру сонат в форме «изменённых реприз». Предложенный Бахом новый формообразующий принцип оказал сильнейшее влияние на Гайдна. Под воздействием трактата и сочинений Баха в середине 1760-х гг. в стиле Гайдна происходят заметные изменения. Композитор использует основной принцип баховских «изменённых реприз» – применение средств артикуляции, орнаментики (позже – динамики) для варьирования повторов.

В сонатах Гайдна этот принцип имеет различные формы преломления:

- изменённые репризы заменяют традиционные повторы различного масштаба – повторы в двух- и трёхчастных формах, повторы *da capo*, проведения тем в репризах, повторы рефрена в рондо, вторые предложения тем, повторы в секвенциях и т.д.;
- «исполнительские» приёмы варьирования проникают в качестве метода в вариационные формы;

© Черныш Э. Э., 2012

¹ В тексте статьи использована двойная нумерация сонат: первая цифра дана по «Венскому уртексту» Кристи Лэндон; вторая – по каталогу А. Хобокена.

- на основе введения «ненормативных» варьированных повторов конструируются смешанные формы с чертами вариационности, а также «фирменная» гайдновская форма двойных вариаций¹.

Среди приёмов варьирования особое значение приобретает изменение артикуляции в повторяющихся участках формы. При этом артикуляция зачастую является основным, а нередко и единственным методом варьирования (Соната № 20/18, *Moderato*, т. 36-42; № 30/19, первая часть, т. 26-29, вторая часть, т. 41-47; финал Сонаты № 33/20, главная тема в экспозиции и репризе; конструирование побочной темы на основе варьированных повторов в финале сонаты № 38/23, т. 33-48 и др.).

В сонатах среднего и позднего периодов при повторении темы зачастую можно обнаружить два или более различных варианта артикуляции. Эти варианты нередко поверхностно расценивают как ошибки, текстовые неточности, допущенные переписчиком или редактором. В то же время очевидно, что артикуляционная изменчивость – характерная черта стиля Гайдна.

Например, в финале (рондо с варьируемым рефреном) Сонаты № 59/49 при первом повторе рефрена используются фактурные средства, в то время как изменения, внесённые композитором в последнем повторе, легко принять за ошибку, неточность. Так, в последнем проведении рефрена (т. 87-94) меняется только артикуляция: исчезают обозначения стакато, лиги, а в т. 91 появляется обозначение *Tragen der Töne*². У исполнителя легко может возникнуть желание «унифицировать» артикуляцию, добавив «недостающие» обозначения по аналогии с первым проведением рефрена, однако такие добавления нарушат первоначальный замысел композитора.

Ещё более интересный пример этого рода – финал Сонаты № 58/48. Эта часть написана в сложной смешанной форме рондо-сонаты с вариациями. Наибольший интерес представляет собой рефрен, или главная тема, которая в процессе развития получает новую артикуляционную характеристику (см. Пример № 2).

Пример № 1.

Соната № 58/Ноб.XVI:48. 2 часть. Presto. Т. 1-6

Пример № 2.

Соната № 58/Ноб.XVI:48. 2 часть. Presto. Т. 93-104

¹ Двойные вариации – изобретение Гайдна – имеют форму $ABA^1B^1A^2(B^2)$. Очевидна близость этой схемы трёхчастной форме с минорной серединой и выписанной изменённой репризой ($A || :BA^1: ||$). Первые примеры двойных вариаций в сонатах – это финалы циклов № 37/Ноб.XVI:22 и № 34/33: *Tempo di Menuet*. Традиционную структуру Менуэта с минорным Трио заменяют пятчастные ($ABA^1B^1A^2$) двойные вариации, обнаруживающие родство с трёхчастной формой с варьированным повтором.

² В текстах Й. Гайдна артикуляционный приём *Tragen der Töne* обозначается точками под лигой или точками. Исполняется этот приём, в соответствии с традициями XVIII века, связно, но с подчёркиванием каждой ноты.

В этом проведении единственным изменяемым компонентом в тексте является артикуляция. Кр. Лэндон в своём издании сонат даже делает сноску внизу страницы, предполагая, что гайдновские затактовые лиги, отсутствовавшие при первом проведении рефрена, могут являться ошибкой, своеобразным способом «сокращения» первоначальной артикуляционной фигуры $\square \square$ в т. 2-3 [11, р. 57]. Возможно, этот пример и можно было бы расценивать как ошибку, но рефрен снова появляется в тексте с аналогичными асимметричными артикуляционными лигами в т. 174-185 и 212-231. На самом деле эти «странные» изменения, которые принимаются редактором за небрежность, легко объяснимы с точки зрения особенностей стиля композитора, когда артикуляция становится одним из способов варьирования.

Ещё один пример варьирования артикуляции – единственное изменение, внесённое композитором в последнее проведение мажорной темы двойных вариаций (вторая часть) Сонаты № 49/36. Это изменение – знаки стаккато в первом такте, отсутствующие в первоначальном варианте темы. Данные обозначения также не должны расцениваться как ошибка.

Учитывая особый характер варьирования с активным участием исполнительских выразительных средств, артикуляционную вариативность возможно определить как одну из *характерных черт стиля* Гайдна.

Не меньший интерес представляют артикуляционные *игровые приёмы*. Игра является одним из центральных, стилеобразующих творческих принципов Гайдна, о чём писали многие отечественные исследователи – М. Ш. Бонфельд, Е. И. Варганова, Л. Л. Гервер, Е. В. Назайкинский, Н. М. Смирнова, В. В. Тропп, А. Л. Хохлова и мн. др. Проявления игры в клавирных сонатах многообразны. Условно игровые формы, в которых ведущую роль играют средства артикуляции, можно разделить на три группы.

1. Игра как *универсальный организующий принцип* композиции сонатной формы Гайдна [1]. Основной особенностью игровой композиции сонатной формы Гайдна является монообразность и связанная с этим однотемность экспозиций. Артикуляция в монотематических экспозициях имеет важнейшее значение, участвуя в процессе темообразования, создания центрального в драматургии сонатной формы *контраста основных тем* экспозиции.

Примерами использования артикуляции для создания контрастной характеристики интонационно родственных тем являются главная и побочная темы в сонатах № 19/47, первая часть; № 38/23, третья часть; № 49/36, первая часть; № 60/50, первая часть.

Яркий пример участия артикуляции в темообразовании игровых сонатных форм представляют главная (см. Пример № 3) и побочная (см. Пример № 4) темы третьей части Сонаты № 38/Нов.XVI:23. Здесь артикуляция является основным средством создания тематического контраста.

Пример № 3.

Соната № 38/Нов.XVI:23. 3 часть. Finale. Presto. Т. 1-12

Presto

Вторая тема имеет ту же интонационную основу, что и главная, но звучит в тональности доминанты и в новом артикуляционном «облике» (см. Пример № 4)¹.

¹ Эта парадоксальная черта музыки Гайдна – построение тем сонатной формы как вариантов одной тематической основы – отмечалась многими исследователями, в частности, американский учёный М. Э. Бондс характеризует подобный принцип темообразования как монотематизм либо как результат проникновения в сонатную форму доминирующего у Гайдна принципа вариационности [9].

Пример № 4.

Соната № 38/Ноб.XVI:23. 3 часть. Finale. Presto. Т. 33-44

В данном случае артикуляция реализует композиционную, а не декоративную функцию.

2. Игра как воплощение с помощью музыкальных выразительных средств сюжетного развития действия, или *игра как синтаксис театральности*¹. Это форма игровых отношений «персонажей» инструментального «театра», которыми становятся мотивы, фразы, интонации, темы – любые элементы музыкальной ткани, обладающие яркой персональной характеристикой. В ситуации, когда эти компоненты вступают в активное взаимодействие друг с другом, можно предположить действие игровых законов. Артикуляция в игровых фигурах этого типа играет важнейшую роль. В сонатах можно выделить следующие разновидности игровых фигур этого типа.

- *Игра двух (или более) «персонажей», имеющих свою устойчивую артикуляционную характеристику.*

На основе ярких сопоставлений артикуляционных элементов формируется игровая картина спора «персонажей», полилога (разработка в сонатах № 30/19, первая часть; № 53/34, первая часть).

В первой части Сонаты № 30/Ноб.XVI:19, написанной в сонатной форме, в зоне связующей и побочной партий возникает контраст двух ярких артикуляционных элементов. Основной особенностью первого из них является метрическая акцентуация и «навязчивые» репетиции доминантового тона (см. Пример № 5). Второй элемент отличается асимметричной акцентуацией, со смещением акцентов посредством синкопированных коротких лиг (см. Пример № 6).

Пример № 5.

Соната № 30/Ноб.XVI:19. 1 часть. Т. 19-20

Пример № 6.

Соната № 30/Ноб.XVI:19. 1 часть. Т. 21-22

¹ Автор этой концепции музыкальной игровой логики, имеющей наибольшее распространение в науке, – Е. В. Назайкинский [5].

Эти контрастные элементы играют важнейшую роль в разработке, на их «игре» основано дальнейшее развитие. Разработка начинается с главной темы (т. 43), в изложение которой в середине пятого такта (т. 47) неожиданно «вторгается» мотив с навязчивыми репетициями. С этого момента всё дальнейшее развитие в разработке полностью построено на игровом сопоставлении двух артикуляционных элементов экспозиции. Репетиции перемещаются в партию левой руки, на их фоне слышен диалог двух персонажей – утверждающие интонации восходящего мотива стаккато и неуверенные, сомневающиеся интонации нисходящего голоса (см. Пример № 7).

Пример № 7.

Соната № 30/Нов.XVI:19. 1 часть. Т. 49-50



В такте 53 в диалог вмешивается новый персонаж, ироничный, смеющийся – это мотив с синкопированными лигами. Но и его «речь» через два такта обрывается навязчиво «стучащими» репетициями, словно восстанавливающими «справедливость», уверенно утверждающими сильную долю (см. Пример № 8).

Пример № 8.

Соната № 30/Нов.XVI:19. 1 часть. Т. 53-56

Развитие «победившего в споре» мотива продолжается 6,5 тактов, после чего в левой руке вновь появляются «ироничные» синкопированные октавы. Разработка завершается очередным «утверждением истины», восстановлением ритмической гармонии. Но в целом игровая разработка построена при активном участии артикуляции.

- «Обмен масками» или «игровые переодевания» – ещё одна, наиболее часто встречающаяся игровая фигура. В её основе сближение контрастных тем путём «обмена» артикуляционными характеристиками. Нередко итогом таких взаимоотношений становится «срастание» тем и формирование в заключительном разделе формы компромиссного артикуляционного варианта (сонаты № 32/44, первая часть; № 49/36, первая часть; № 53/34, третья часть).

Так, к примеру, в первой части Сонаты № 32/Нов.XVI:44 каждая из тем экспозиции имеет свою собственную артикуляционную «формулу», которая выполняет важную роль в процессе дальнейшего развития. В частности, начальный мотив главной темы излагается восьмыми стаккато, а заключительную тему характеризуют парные лиги. В разработке главная тема претерпевает изменения, она словно «надевает чужую маску», показывается в артикуляционной манере заключительной (парные лиги в т. 33, 35), словно скрывая своё истинное лицо.

- *Изображение с помощью артикуляции перемен в психологическом состоянии «персонажа»* – другая разновидность игровых фигур второго типа. Этот вид игровых форм встречается в сонатах № 60/50, третья часть; № 48/35, первая часть; № 32/44, первая часть. Нередко примеры «растерянности» в состоянии «героя» можно обнаружить в ложных репризах.

В первой части Сонаты № 32/Нов.XVI:44 артикуляция играет важную роль в ложной репризе, функционально являющейся игровым моментом сонатной структуры, – в т. 48-50 из темы исчезает стаккато. С помощью этого кажущегося незначительным изменения в области артикуляции, которое можно легко расценить как недостаточную тщательность в проработке деталей текста композитором, создается существенное изменение в образной сфере. Тема получает новую характеристику, это словно «заблудившийся» персонаж, который никак не может попасть в «свою» тональность, эти поиски и сомнения изображаются с помощью артикуляции – из темы исчезает «самоуверенное» стаккато.

3. Третья разновидность игровых форм – *игра с общепринятыми правилами*, нарушение строгих норм, конструирование сочинения по собственным законам¹. Такая разновидность игры очень близка классическому понятию комического.

Одним из проявлений юмора в сонатах являются многочисленные темы, основанные на нарушениях метрической равномерности акцентов. Такие нарушения часто формируются посредством артикуляции, при помощи асимметричных затактовых коротких лиг, создающих *артикуляционные синкопы*. Примеров таких «игровых» тем в клавирных сонатах множество. Это, в частности, сонаты № 35/43, третья часть; № 53/34, третья часть; № 36/21, третья часть; № 48/35, первая часть; № 43/28, третья часть.

Как можно было убедиться, артикуляции в игровых приёмах отводится заметная роль. Все перечисленные игровые модальности связывает общий принцип – их звуковое воплощение так или иначе основано на контрасте. Причём контраст в сонатной форме Гайдна – это не контраст образов. В его композиции, как правило, главенствует только один образ – самой игры, а контраст создаётся внешними средствами, как своеобразный «цикл костюмов, в который рядится одна персона» [Там же, с. 15]. В этой ситуации композитор использует все возможности создания контраста, при этом одними из частых участников «маскарада» становятся средства артикуляции.

Таким образом, артикуляционные знаки в сонатах Гайдна нельзя считать второстепенным декоративным элементом, они играют важнейшую роль как в создании образной характеристики тем, так и в композиционных процессах, тесно связаны с концепцией произведения, образным миром гайдновской музыки.

Список литературы

1. **Вартанова Е. И.** Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта: учебное пособие по курсу анализа музыкальных произведений. Саратов: Изд-во Саратовской консерватории, 2003. 24 с.
2. **Кальман Л. Л.** О некоторых формах проявления типичного в инструментальной музыке венского классицизма: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1985. 24 с.
3. **Максимов Е. И.** Клавирные вариации Йозефа Гайдна // Музыковедение. 2010. № 2. С. 8-15.
4. **Медушевский В. В.** О музыкальных универсалиях // Скребков С. С. Статьи и воспоминания. М.: Советский композитор, 1979. С. 176-212.
5. **Назайкинский Е. В.** Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
6. **Смирнова Н. М.** Стилиевые особенности клавирных сонат Й. Гайдна. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2010. 104 с.
7. **Троп В. В.** Клавирные сонаты Гайдна: к проблеме жанра и эволюции стиля: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. 29 с.
8. **Шушкова О. М.** Раннеклассическая сонатная форма: проблемы структурирования. Владивосток: ДВГИИ, 1995. 55 с.
9. **Bonds M. E.** Monothematicism // Oxford Composer Companions: Haydn / ed. by David Win Jones. N. Y.: Oxford University Press, 2009. P. 243-244.
10. **Harrison B.** Haydn's Keyboard Music: Studies in Performance Practice. N. Y.: Clarendon Press Oxford, 1997. 418 p.
11. **Haydn J.** The Complete Piano Sonatas / ed. by Christa Landon. Budapest: Editio Musica, 1973. V. 3.

ARTICULATION FUNCTIONS IN J. HAYDN'S CLAVIER SONATAS COMPOSITION

Evelina Eduardovna Chernysh

*Department of Orchestral String Instruments
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
evelina1506@mail.ru*

The author discusses the little-studied theme of articulation functioning in musical composition, and analyzes articulation functions by the example of two basic formative principles in J. Haydn's creative work – play and variation – by the material of clavier sonatas.

Key words and phrases: J. Haydn; clavier sonatas; articulation; variation; playing logic; performing expressive means; composition.

¹ Источники этой трактовки игры – работы Л. Л. Гервер [2], В. В. Троппа [7], О. М. Шушковой [8].