

Комитет по образованию «Кингисеппский муниципальный район»

МБУ ДО «Центр эстетического воспитания и образования детей»

## **Стилистические особенности исполнения клавирной музыки Й.Гайдна**

*Подгот овила ВЕРХОВЦЕВА М.Б.  
Преподават ель форт епиано*

*2021*

- **ВВЕДЕНИЕ**
- **КЛАВИРНЫЕ СОНАТЫ**
- **ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**
- *Динамика*
- *Артикуляция*
- *Темп*
- *Орнаментика*
- **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**
- **ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА**

## ***СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ Й.ГАЙДНА***

Йозеф Гайдн – австрийский композитор, один из представителей венской классической школы. Его творческое наследие велико. Только фортепианных сонат созданных им – более пятидесяти. Они занимают значительное место в репертуаре учащихся класса фортепиано. И приступая к работе над сонатой, передо мной, преподавателем, встает вопрос о стилистически верном прочтении и исполнении учеником произведения эпохи венских классиков. Важно, чтобы ученик понял то, что невозможно исполнить произведение хорошо, не имея ясного представления о закономерностях стиля музыки того времени. Зная индивидуальные стилистические черты исполняемого произведения, ученик не будет их смешивать с другими по своему желанию.

На этапе знакомства ученика с произведением, необходимо в ходе беседы обратить его внимание на место, окружающую среду, на всю ту обстановку при которой творил композитор. Как человек и художник, Й. Гайдн формировался в окружении, если так можно выразиться, народно-бытовой музыки Вены. Здесь было и знакомство с городской и крестьянской песней, приобщение к искусству танцев, и усвоение интонационных начал различных национальных культур, причудливо скрещивающихся в Вене. На этом этапе знакомства, думаю было бы не лишним порекомендовать ученику поближе познакомиться с культурой, архитектурой, бытом того времени, прибегая к просмотру исторических фильмов, или использовать интернет ресурсы.

В ранних клавирных сонатах весьма заметно влияние сонат Ф.Э. Баха, которыми Гайдн увлекался в молодые годы. Эти влияния сказываются в типе мелодики, в гармонической смелости и ритмической свободе, в обилии мелизматики, характерной для «галантного» стиля. Сонаты того периода скромны по размерам и даже не носят названия сонат, а именуются партитами, дивертисментами. Их формы сжаты, фактура старомодна, нередко они имеют явственно клавесинный характер. Только в 1771 году появляется заголовок соната по отношению к сонате №20 до-минор. Позднее стало принято называть сонатами все сочинения Гайдна, написанные в этой форме. Необходимо напомнить ученику о том что клавирная соната 18 века держалась на трех основаниях: она вобрала в себя ансамблевые конструкции барокко, традиции бытового оркестрового музицирования и интонационную лексику салонного танца 17-18 веков. Это и определяет стилистику клавирных произведений Гайдна, которые могут быть значительно более ярко интерпретированы тембро-акустическими средствами современного фортепиано. Возможно для лучшего понимания содержания музыки Гайдна помогло бы исполнение клавирных сонат в ансамблевой форме, соответственно традициям той

эпохи, когда было принято свободно менять исполнительские составы и развертывать клавир в камерный ансамбль или оркестровую партитуру. Но сейчас такая традиция не используется.

Конечно, клавирный стиль Гайдна менялся постепенно и получил полную завершенность в последних сонатах.

## ДИНАМИКА

Исполняя клавирные сочинения Гайдна, необходимо учитывать, что звучание фортепиано того времени заметно отличается от звучания современных инструментов. Например, *forte* Гайдна отнюдь не соответствует нашему представлению о *forte*. Мы мыслим звучность по иному, то есть наше *forte* более сильное и объемное, нежели во времена Гайдна. Но все же, исполняя те или иные произведения автора мы не должны преувеличивать силу звука, форсировать звучание. *Forte* при исполнении музыки Гайдна не должно быть таким же, как скажем, при исполнении музыки Листа или Прокофьева: оно должно быть слабее и дифференцированнее.

Что касается смены *forte* и *piano*, не смягченной авторскими указаниями на постепенный переход от одного оттенка к другому, то здесь исполнителю следует брать за образец не контраст звучностей, а оркестровый прием чередования звучности всего оркестра с репликами отдельных оркестровых групп.

Поскольку композитор чаще всего ограничивался лишь намеками на динамику, нежели точными, ясными указаниями, невольно приходится добавлять кое-что и от себя. Поэтому важно следить чтобы исполнение динамических оттенков проходило в строгом соответствии со смыслом произведения, согласно его стилевым особенностям и закономерностям, и не превышало дозволенной меры. Нельзя через чур далеко заходить в своих добавлениях. Обилие динамических нюансов не менее вредно, чем их отсутствие: оно не должно разрушать, дробить мелодическую линию.

С годами Гайдн стал более подробно и тщательно выписывать свои исполнительские требования. Среди его поздних сочинений есть такие, которые позволяют точнее судить о характере его динамики.

К стилистическим особенностям клавирной музыки Гайдна, относятся и указания *sforzato*, которые наиболее характерны для композитора. Они имеют самое разнообразное функциональное значение. Прежде всего указания *sforzato* обозначают у Гайдна акцентировку, но нам надо точно определить, на каком динамическом уровне должно быть исполнено, проставленное в тексте *sforzato*. Если *sforzato* проставлено на общем динамическом уровне *forte*, то акцент должен быть достаточно ярким и сильным. Если же на общем динамическом уровне *piano*, то акцент должен быть более слабым и даже еле слышным.

В отличие от Моцарта, Гайдн не пользовался обозначением *forte* и *piano* (*fp*) на одной ноте. Редко он использовал так называемую «эхо-

динамику», предполагающую изменение звучности при повторении отдельных фраз. Применяя этот эффект при исполнении сочинений Гайдна, необходимо соблюдать известную осторожность и быть экономным, так как при неумеренном употреблении эффекта эходинамики можно раздробить единую линию развития музыкального материала.

Звучность, при интерпретации сочинений Гайдна не должна быть резкой, грубой, чрезмерно выпяченной, и главное не должна идти в ущерб благородству и простоте выражения.

## **АРТИКУЛЯЦИЯ**

Вопросы связанные с соотношением *legato* и *stokkato*, с пониманием значения разновидностей *stokkato* - точек и вертикальных черточек, а главное – с умением применять их в различном контексте, также должны быть важны для исполнителя гайдновских сочинений. Например клинышек над нотой не всегда указывает на то, что данный звук нужно сыграть отрывисто на *stokkato*. Такое обозначение часто встречается в окончаниях фраз и в таких случаях клинышки указывают на краткое и мягкое завершение фразы, а не на острый акцент. Вместо трактовки клинышка, как короткого акцентированного *stokkato*, его нужно понимать, как запись более короткой и почти всегда тихой ноты по сравнению с той, над которой стоит точка.

Еще один штрих- точка под лигой. Этим штрихом Гайдн пользовался реже. Его традиционное исполнение – укорачивание ноты примерно в 2 раза. В том случае, когда концы лиг не снабжены знаками укорачивания, исполнять их нужно более мягко, что является отражением техники легато, заимствованной у струнных инструментов.

## **ТЕМП**

При определении темпа сочинений Гайдна перед исполнителем встают некоторые вопросы.

Прежде всего необходимо учитывать характер музыки: искрометные финалы сонат требуют наиболее подвижного темпа, части помеченного *ларго* – медленного. Такие темпы как *Andante* и *Adagio* во времена Гайдна не представляли собой излишне медленного движения, эти темпы гораздо более подвижны, чем у Бетховена и романтиков. Части сонат, помеченные этими обозначениями нельзя исполнять излишне медленно, с несвойственной им патетикой: это идет вразрез со стилистическими закономерностями музыки Гайдна. Об этом надо знать и помнить.

Также нужно принять во внимание особенности написания нотного текста: наиболее короткие по длительности ноты, из которых состоят те или иные пассажи, как бы сдерживают скорость движения, темпа. Важно учитывать ритмический рисунок музыки: его четкость и ясность не должны страдать из-за быстрого темпа.

Большое значение при определении темпа имеют артикуляционные обозначения и орнаментика. Плох тот темп, при котором нельзя исполнить надлежащим образом указанные в тексте украшения и выявить артикуляционные тонкости. Часто по артикуляционным указаниям Гайдна можно судить о правильном характере и темпе.

Что бы принять правильное решение при выборе темпов в произведениях Гайдна, необходимо хорошо знать и понимать сам характер гайдновских обозначений темпа. Важно знать, к каким именно указаниям темпа он прибегал чаще всего и что они у него означали.

Схема темповых обозначений, встречающихся в клавирных сонатах Гайдна.

*prestissimo*- наибо́льшей темп, исполняется предельно быстро. Встречается в только один раз в сонате соль мажор, относящейся к 1780 году.

*presto*- должно исполняться крайне быстро, но не предельно. Следует стремиться к тому, что бы в нем ясно и отчетливо звучали все украшения и артикуляционные штрихи. Этот темп встречается в клавирных сонатах 20 раз.

К темпу *presto* у Гайдна приближаются по скорости темпы *allegro molto* и *allegro assai*. Эти темпы встречается не часто.

Несколько медленнее должны исполняться *vivace molto* и *vivace assai*, встречающиеся в сонате *e moll* и в сонате *d-dur* означающие весьма оживленное движение, но все же менее быстрое, чем *presto*.

Наиболее употребляемое Гайдном в клавирных сонатах темповое обозначение *Allegro* указывает на достаточно быстрый темп, но отнюдь не чрезмерным. В чистом виде встречается в сонатах 24 раза. С различными добавлениями, свидетельствующими о желании композитора либо несколько увеличить скорость, либо напротив, несколько ее уменьшить.

Не менее часто встречается обозначение *tempo di menuetto*. При исполнении этого темпа, следует учитывать что менуэты Гайдна, в противоположность менуэтам более ранних времен, были сравнительно спокойными по движению танцами. Поэтому менуэты Гайдна нельзя играть излишне быстро. Важно знать, что в любом менуэте Гайдна всегда встречается 3 ритмических удара в такте, а не один на сильную долю.

Сравнительно редко встречается обозначение *allegretto* - 4 раза, свидетельствующее об умеренно быстром и вместе с тем грациозном характере исполнения. Пожалуй, оно скорее приближается к анданте, нежели к аллегро.

Некоторые трудности представляет у Гайдна исполнение темпа *andante*. Встречается в сонатах 12 раз. Из них один раз с добавлениями *con moto*, 2 раза – *con espressione*. Эти добавления свидетельствуют, что Гайдн в отдельных случаях, к сожалению не многочисленных, стремился

помочь исполнителю в уточнении скорости движения *andante*. Слова *con moto* указывают на желание композитора исполнять *анданте* в более подвижном темпе. Слова *con espressione* на его желание играть *анданте* более спокойно (соната *g-dur*) В остальных случаях исполнителю предстоит самому решать вопрос о том, как исполнять то или иное *анданте* :играть его более подвижно или более спокойно.

Часто встречаемое обозначение *moderato* (20раз) также доставляет исполнителю много забот. Один умеренный темп далеко не равен другому. Немало зависит от характера музыки, фактуры, динамики, ритма музыкальной ткани.

*Adagio*, проставленное в клавирных сонатах встречается 15 раз, не должно исполняться слишком медленно.

Самым медленным темпом является *Largo*, встречается в сонатах дважды. Причем в одном случае к нему добавлено *sostenuto*, как бы подчеркивающий предельно медленный характер движения.

*Lento* в клавирных сонатах не встречается ни разу.

*Largetto* – темп более быстрый чем *Largo*, и что особенно важно, более быстрый чем *Adagio*. исполнителю надо об этом помнить.

Для хорошего исполнения сочинений Гайдна необходимо ритмически точная игра, устойчивость и твердость темпа. Однако это не значит, что надо исполнять механически бездушно, формально, отбивая каждую четверть и сильную долю такта. Более того это не значит, что в пределах одной части или эпизода у Гайдна совсем не бывает отступлений от основного темпа. Разумеется, частые сдвиги темпа в пределах одной части исключены. Они абсолютно не в духе его стиля и могут лишь испортить исполнение. Хотя в более поздних сочинениях встречаются исключения. Агогика примененная в меру, несомненно помогает естественному исполнению переходов, взаимосвязи отдельных эпизодов. Невозможно сыграть произведение пластично, гибко не прибегая к агогическим средствам, но нельзя переходить дозволенных стилем границ.

*Rubato*,хоть и необходимо при исполнении сочинений Гайдна, но в очень умеренных дозах. В этом стилевые особенности музыки Гайдна существенно отличаются от стилевых особенностей его великих современников, например Моцарта, у которого даются ясные и недвусмысленные указания на исполнение *Rubato*. У Гайдна таких указаний мы не найдем, поэтому решать эту проблему сложно.

Несомненно одно- темп и характер должен оставаться у Гайдна в большей степени неизменным, невзирая на некоторые ускорения и замедления в мелодии. За этим очень важно следить исполнителю. Конечно, не возможно хорошо исполнить медленные части сонат не прибегая к искусному *Rubato*, ведь оно сообщает исполнителю живость и выразительность. Разумеется, *Rubato* совсем не затрагивает исполнения быстрых частей произведения.

## ОРНАМЕНТИКА

### форшлагги

Форшлагги Гайдна, нотированные малыми нотами, могут быть долгими или краткими, ударными и безударными. Их длительность не всегда однозначно predetermined нотацией, но все же преобладают долгие акцентированные форшлагги. Если малая нота форшлага образует гармонический диссонанс, то такие диссонирующие задержания играют обычно в такт, одновременно с басовой нотой или нотой голоса. Форшлагги, нотированные четвертными или половинными, обычно соответствуют длительности этих нот; форшлагги записанные восьмыми или шестнадцатыми, могут быть как краткими так и долгими. Следовательно, форшлаг, нотированный восьмой, вполне может иметь длину половинной ноты, как например, в Сонате g-dur менуэт такт 28. Если нота форшлага сама образует консонанс как например, при форшлагах идущих вверх на сексту или октаву, тогда форшлаг играет кратко и безударно.

Есть такие форшлагги, которые следует играть на современный лад-затактно и легко. Соната №37, 1 ч, такты 17-19.

Правилом, не знающим исключений, следует считать лигу между форшлагом и последующим основным тоном. Из-за того, что это правило было для композиторов само собой разумеющимся, в старинных рукописях и соответственно, в современных изданиях у форшлагов порой отсутствуют лиги. Их отсутствие привело к множеству неверных интерпретаций. Не только форшлагги, нотированные мелкими нотами, но и выписанные диссонирующие задержания всегда следует привязывать к разрешению, которые должны сниматься мягко, как например, в Сонате №35 2ч такт 4.

### Трели и перечеркнутые морденты

Трели у Гайдна, как и большинство трелей 18 века, начинаются с неаккордовой ноты. Для исполнения гайдновских трелей больше подходят указания Кванца, нежели рекомендации К. ф. Баха, ведь учителем Гайдна по композиции был итальянец Порпора.

Трели, как и почти все украшения 18 века должны звучать всегда быстро и легко. В противоположность трели Баха, в трелях Кванца основной звук несколько акцентирован сильнее верхней вспомогательной ноты.

Перечеркнутый мордент состоит у Гайдна из трех нот, в отличие от обычной длинной трели, начинается с основного звука.

Вместо принятого обозначения мордента Гайдн пользуется знаком ~. Поэтому исполнителю надо понять, как исполнять этот универсальный знак - как мордент, как группетто или перечеркнутый мордент. Зная, что морденты применялись только в восходящих последовательностях знак в начале фразы ставили над более длинной нотой, выбрать украшение нетрудно. В начале си –минорной сонаты №32 Гайдн выписал мордент нотами, а затем сразу сокращенное обозначение. Мордент всегда

начинается с опорного звука. надо строго следить за правильностью его исполнения, и не начинать его из-за такта.

### Группетто

Для этого украшения композитор пользуется тремя видами обозначений: своим универсальным знаком ~, принятым обозначением , а также форшлагом из трех маленьких нот. Группетто прежде всего служит для придания некоторого блеска нотам, более значительным в ритмическом или мелодическом отношении.

Запись в виде форшлага часто служит для объяснения исполнения в начале произведения. Например соната №29 и 48 группетто начинается над нотой на доле такта, то перед ним Вариации с дур. Группетто между двумя пунктированными нотами часто исполняется вначале. Соната № 27 пунктирный ритм здесь обостряется.

### Арпеджио

Гайдн обозначал арпеджиато либо косой поперечной чертой примерно в середине аккорда, либо при помощи маленьких нот. Предполагалось простое восходящее разложение аккорда. Во многих случаях арпеджирование предоставлено выбору исполнителя. В фортепианной фактуре арпеджио в правой руке почти всегда следует играть в такт, с отчетливым подчеркиванием самой высокой ноты.

Менее распространенные украшения Гайдн большей частью нотированы маленькими нотами. Эти украшения, согласно теории 18 века также следует играть в такт и мягко, то есть подчеркивая последнюю ноту мелодии. Следует предостеречь от часто встречающейся ошибки, когда их исполняют из-за такта.

### Форшлаг

Их длительность нельзя определить однозначно. Наряду с обычными ритмическими длительностями при исполнении форшлагов, могут исполняться ноты, которые составляют примерно треть или пятую часть длительности, потому их невозможно точно записать. Длинный форшлаг означает не только определенную высоту и длительность звука, но и подчеркивание ноты и ее связь легато с неакцентированным разрешением.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Рассмотрев проблемы стилистически верной интерпретации, я понимаю, что это лишь фундамент для исполнительского творчества. Работая с учеником над клавирной сонатой, необходимо побуждать его творчески «домысливать» музыкальное произведение, что несомненно вызовет у ученика живой интерес к музыке давних времен.

Список литературы

Алексеев А. История фортепианного искусства. ч.1,2.М,1988

Кремлев Ю.Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества.-М., «Музыка»,1972.

Меркулов А.М. Клавирные сочинения Й. Гайдна:для  
клавикорда,клавесина или фортепиано?/Как исполнять

Гайдна.Составитель Меркулов.А.- М., 2009

Музыкальная инциклопедия.Редактор Келдыш Ю.-М., «Советская  
энциклопедия»,1973.

Ройзман Л. Фортепианное творчество Й.Гайдна.Вып.1.М,1960

Терегулов Е.Как читать фортепианную музыкуЙ.Гайдна.-М.,  
«Биоинформсервис»,1996.

Справочник. Творческие портреты композиторов. 1990

Интернет infoclassics .net