

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«СВЕРДЛОВСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №1»**

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

Тема: «Сонатное allegro. Стилистические закономерности исполнения
фортепианных произведений венских классиков»

Выполнила: специалист высшей категории,
старший преподаватель
Барановская Елена Александровна

Свердловск 2024г.

Содержание

1	Пояснительная записка.....	2
2	Введение.....	3
3	Структура сонатного allegro.....	4
4	Стилистические особенности венских классиков.....	10
5	Й. Гайдн - основоположник венской классической школы.....	22
	5.1 Черты стиля.....	24
	5.2 Выдающиеся пианисты - исполнители об интерпретации сонат Й. Гайдна.....	35
6	В.А. Моцарт - музыкальный гений.....	38
	6.1 Черты стиля.....	41
	6.2 Исполнение клавирных произведений В. Моцарта.....	50
7	Героический стиль Л.В. Бетховена.....	54
	7.1 Черты стиля.....	57
8	Заключение.....	64
9	Список литературы.....	65

1. Пояснительная записка

Работа над произведениями крупной формы занимает особое место в музыкально-исполнительском развитии учащихся фортепианного отделения. Большое значение для развития ученика имеет работа над сонатой – одной из самых важных форм музыкальной литературы. Главное место в изучении сонатной формы отводится работе над сонатным аллегро Гайдна, Моцарта, Бетховена.

В данной методической разработке уточнены и конкретизированы основные стилистические особенности композиторов венской классической школы, выявлены сходства и различия стилей, приемов звукоизвлечения, средств выразительности, а также даны методические рекомендации для грамотного исполнения учащимися ДШИ произведений крупной формы.

Исполнение сонат требует от ученика уже довольно развитого музыкального мышления и практических элементарных основ формообразования.

Если излагать коротко, то крупная форма предполагает в первую очередь протяженное развитие, глубину замысла, безусловное наличие контрастных образов и связанные с ними специфические исполнительские задачи, а именно: уметь передать характер каждого образа, уметь моментально перестраиваться с одного образа на другой и собрать воедино, охватить единым взглядом все произведение целиком.

Опираясь на свой многолетний опыт, могу констатировать, что исполнение классических сонат учащимися всегда было сопряжено с большими трудностями. Сейчас же с ними справляются единицы. Педагоги ищут компромисс, заменяя сонаты вариационными циклами, незаметно сами теряя квалификацию в работе над ними. А им как раз и отводится важнейшая роль в разъяснении и толковании крупной формы. Они должны основательно владеть знаниями в области специфики выразительных средств, применяемыми композиторами - классиками, интонационно -

стилистическими особенностями исполнения классической музыки, технологией культуры исполнения музыки классического стиля., что поможет не только заразить ученика поэтическим образом, но и дать ему подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фактуры, короче, он должен быть одновременно и историком музыки и теоретиком (Г. Нейгауз).

Исходя из выше сказанного, **цель работы:** систематизировать педагогические знания в сфере изучения стилистических закономерностей композиторов венской классической школы, уметь выявлять сходства и различия в стилях, что поможет легко и доступно научить юных музыкантов исполнять сонатное *allegro*.

Автором представленных методических рекомендаций двигало стремление отобрать наиболее достойный и рациональный материал, проверенный собственной многолетней практикой работы с учащимися фортепианного отделения ДШИ.

2. Введение

В конце 18 века Вене суждено было объединить композиторов, чьим творчеством создано венское классическое инструментальное искусство, обобщившее искания целой эпохи, ставшее и для будущих поколений символом глубокой содержательности и художественного совершенства

Сложившись в пору расцвета немецкого и французского Просвещения, искусство венских классиков (Гайдна, Моцарта, Бетховена) несло новое содержание, раскрывая глубину и сложность человеческой личности. Новое понимание жизни выразилось в музыкальном искусстве в таких образных противопоставлениях, как «человек и судьба», «человек и природа», «личность перед загадками мира». Это содержание приобрело значение вечно живых идей.

Все это было воплощено через логику сонатно - симфонического жанра. Но, подытожив лучшие достижения своих предшественников, эти композиторы создали тот высокий тип классической симфонической музыки, в котором богатство содержания, весь круг образов воплощены в современную художественную форму, где сочетаются чувства и интеллект, трагическое и комическое, точный расчёт и естественность, непринужденность высказывания. Они свершили чудо, совершив тот таинственный переход в иное «качество», который подстать только гениям.

3. Структура сонатного *allegro*

Утверждая новый принцип мышления, венские классики типизируют его в основном в форме сонаты. Сонатой называется циклическое произведение для одного или двух инструментов. Слово «соната» в переводе с итальянского означает «звучать».

Окончательно окристаллизованная классическая сонатная форма, установившаяся в творчестве Гайдна, представляет собой широкую драматическую композицию, возникающую из контрастного сопоставления различных музыкальных образов, мыслей, порой из напряженных и конфликтных столкновений. В начале появляются музыкальные темы - как бы персонажи трагедии или комедии. Возникает завязка. Уже к появлению второй темы конфликт обостряется. В дальнейшем развитие драматического действия достигает своей вершины. В конце концов наступает развязка. Так сложились три главных раздела сонатной формы: I часть написана в быстром темпе, в сонатной форме; II часть идет в медленном темпе; III часть, финал, - вновь в быстром. Части цикла, контрастируя между собой, раскрывают единый художественный замысел.

Сонатная форма



Первая часть (сонатное *allegro*) имеет симметричную форму: экспозицию, разработку и репризу.

Первый раздел сонатной формы



Экспозиция - изложение двух музыкальных мыслей, иногда и целой группы. Первая из них, главная, в основной тональности. Ее интонационное строение определяет характер всего произведения. Ей противостоит вторая тема, в большей или меньшей степени контрастная по отношению к первой.

Она называется побочной. Написана или в тональности D, или, если соната минорная,- в параллельной.



Сонаты 17-18 веков не имели яркого контраста между темами главных и побочных партий. Иной раз побочная партия представляла собой буквальное повторение главной, однако в новой тональности. Случаи отсутствия тематического контраста нередки в сонатах Гайдна и Моцарта. Однако, с постепенным углублением содержания сонатных циклов, контрастность между темами сонатной экспозиции становилась все более заметной и рельефной.

В богатых и сложных по своему содержанию произведениях появлению побочной партии нередко предшествует широкое развитие основной музыкальной мысли. Такое промежуточное изложение называется связующей партией, построенное на развитии ярких оборотов главной партии. В более сложных по содержанию сонатах новая тема - мелодически рельефная и выразительная - появляется иной раз в пределах тонально неустойчивого связующего изложения. Неискушенный слушатель может принять ее за побочную партию. Следует помнить, что одним из признаков побочной партии служит ясная тональная оформленность, устойчивое изложение в

новой тональности, подготовленное предшествующим развитием связующей партии. Напротив, новые тематические образования в пределах связующей (особенно часты в сонатах Моцарта), несмотря на самостоятельность своего мелодического облика и глубину лирического содержания, всегда тонально неустойчивы. Своим динамическим напряжением они подготавливают появление собственно побочной партии, порой даже уступающей своей предшественнице в отношении богатства и яркости мелодического содержания.

Новая тема, появляющаяся иногда в конце экспозиции, называется заключительной партией. Ее функция - закрепление новой тональности (многократные повторы одного и того же мотива, опора на К). Она логично и закономерно завершает экспозицию. Для классической экспозиции характерно отчетливое выделение моментов вступления каждой темы (остановка движения, пауза, изменение динамики фактуры).

Характеристика партий в экспозиции

Главная партия выполняет ключевую роль:

- содержит ведущую музыкальную мысль;
- задает активный («мужественный») характер движения;
- утверждает основную тональность.

Связующая партия (может отсутствовать) – «ход» к ПП.

Побочная партия вторична:

- имеет лирически-пассивный («женственный»), созерцательный характер;
- утверждает тональность доминантовой сферы.

Заключительная партия -

предварительная попытка снять экспозиционное противоречие; имеет неяркий тематизм, связанный с ГП и ПП.

Суть экспозиционного конфликта -

контраст главной и побочной партий:

тезис - антитезис

Разработка тонально неустойчива. Это второй крупный раздел сонатной формы. Основан на динамическом развитии, на столкновениях и напряженной борьбе ведущих музыкальных тем и образов. Они раскрываются как бы с различных точек зрения, по-новому.

Второй раздел сонатной формы



Разработка представляет наиболее яркий и динамический этап развития всей музыкальной композиции. Тональный план - постепенное удаление от тональности экспозиции (основной и доминантовой) в первой ее половине и возвращение к главной тональности во второй. Часты остановки на доминантовой гармонии (доминантовый предикат), что предупреждает о подходе к последнему разделу – репризе.

Темы ГП и ПП в разработке:

- путешествуют по различным тональностям,
- дробятся на отдельные мотивы,
- обнаруживают родство и несовместимость.

Конфликт доводится до **кульминации**, отмеченной:

- неустойчивостью гармонии;

Сравнивая сонаты различных исторических эпох, нетрудно убедиться в том, как постепенно возрастало в сонате значение разработки. В старинной сонате разработка разворачивалась как бы «на коротком дыхании» и обычно не

достигала значительных размеров. У Моцарта разработка никогда по величине не бывает больше $\frac{2}{3}$ первой части; часто она ограничивается $\frac{1}{3}$. В старинных классических сонатах нередко можно встретить сонатную композицию и без разработки, состоящую из двух разделов: экспозиции и репризы. Так построены некоторые из более простых по своему замыслу сонат композиторов 18 века: Д. Скарлатти, Ф.Э. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта. У Бетховена значение разработки неизмеримо возрастает. Она становится как бы широкой ареной борьбы, динамическим центром.

Реприза – возвращение, утверждение исходного музыкального материала экспозиции, однако в несколько измененном виде.



Яркой гранью, отделяющей разработку с ее тональной неустойчивостью и напряженностью от репризы, служит самый момент возвращения главной темы (обязательно в основной устойчивой тональности произведения). Вслед за тем повторяется основной материал экспозиции, но в несколько измененном виде. Важнейшее из отличий - исчезновение острого тонального контраста между главной и побочной партиями (что особенно заметно в минорных сонатах). В некоторых сонатах тематический материал экспозиции в репризе проходит не полностью. Чаще всего опускается какой - либо из эпизодов связующей партии или же одна из побочных. Возможен и пропуск

главной партии. В таком случае реприза начинается прямо с побочной, как, например, в первой части сонаты с похоронным маршем Ф. Шопена. Происходит это потому, что ярко драматическая разработка Шопеновской сонаты построена исключительно на мелодических оборотах главной темы, получившей здесь настолько интенсивное и напряженное развитие, что возвращение в репризе к ее первоначальному изложению не представлялось бы эстетически оправданным.

Сближение тем в репризе

Проведение ГП и ПП в основной тональности, выявление их внутреннего родства.

Восприятие произошедшего конфликтного развития как необходимого единого процесса - целенаправленного и целесообразного.

Функция репризы - «оправдание истории» или личной судьбы.

Нередко после репризы следует заключение, своего рода эпилог, завершающий общую экспозицию всего произведения. Такой раздел называется **кодой**.

4 Стилистические особенности венских классиков

Фортепианное письмо ранних венских классиков выделяется прозрачностью, и в этом отношении оно еще связано с традициями клавесинного стиля. Ему не свойственно монументальное аккордовое изложение. Полифонический склад, контрапункт, присущие композиторам эпохи «барокко», уступают место гомофонно-гармоническому письму, с явно выраженной мелодией и четким аккомпанементом.

Фактура характеризуется заметно выраженной дифференциацией партий отдельных рук. Как правило, мелодия излагается в правой руке в диапазоне первой-второй октавы. В партии правой руки обычно сосредотачиваются также фигурации. Мелодическая фигурация строится на основе мажорной и минорной гаммы. Весьма обычны мелодические фигурации в виде цепочки из форшлагов. Многие фигурации можно рассматривать как составленные из различных орнаментальных формул.

Партия левой руки выполняет обыкновенно функцию сопровождения. Как и в партии правой руки, в ней вырабатываются определенные типы изложения - своего рода фактурные формулы. К таким формулам относятся так называемые **«барабанные басы»** (повторение одного звука). Они нередко применяются в быстрых сочинениях, где подчеркивают активный характер музыки. Встречаются повторения в виде ломаных октав – так называемые **маркизовы** басы. Наконец, весьма распространены **альбертиевы** басы. У ранних венских классиков альбертиевы фигурации обычно применяются в местах спокойного характера или задорно-шутливого, а не бурного драматического, как у Бетховена. Встречаются фигурационные пассажи, которые нередко приобретают самостоятельное значение, насыщают музыку стихией движения. Гармоническая фигурация состоит преимущественно из арпеджио простейших аккордов, главным образом из трезвучий и доминантсептаккордов. Гармонические функции T-S-D в пределах мажорного и минорного лада - таков круг гармонических средств, широко использованных Гайдном, Моцартом, Бетховеном. В пределах этих простых гармонических средств музыка обнаруживает изумительное богатство. Это относится к тематическим и ладовым контрастам, тональным и модуляционным планам, к мелодии, фактуре. Последовательная смена моментов устоя и неустоя, тяготения и разрешения распределяется не только на малые отрезки музыки (строения и развития темы), но и на большие.

Венские композиторы выработали универсальный по выразительности музыкальный язык - гибкий, опирающийся на хорошо знакомые интонации,

общепонятные для слушателей. Вырабатывается не только характерный тип интонаций, но весь строй музыкальной речи, отличающийся четкостью изложения, внятностью произнесения каждой мысли.

Образно-эмоциональному строю сонатного *allegro* присуще большая моторная устремленность, (ноты изобилуют различными итальянскими терминами: *vivace*, *allegro*, *presto*, выражающие жизненный ритм всей эпохи), четкость ритмики, закономерность чередования штрихов и фактурных приемов, исполнительское удобство приемов мелкой техники.

Ретроспектива творчества композиторов свидетельствует о том, что каждый из мастеров венской классической школы обладал уникальной индивидуальностью. У Гайдна просматриваются черты австрийского фольклора, выражающиеся в танцевальном характере фактуры, четких аккордовых кадансах и подчеркнутых сильных долях. Его стилю свойственны галантность, юмор, шутка и народно-жанровая окраска. Моцарт, будучи универсальным художником, тяготел к разнообразным оттенкам лирического переживания. Его стиль отличается изысканностью мелодического строя и гармонии более светского, городского звучания. Стиль же Бетховена тяготел к философии, драматизму и героике. Он буквально нанизывает вертикальные аккордовые созвучия, собирая их в напряженные гармонические последовательности драматического характера.

Весомый отпечаток на стили несут направления, в которых творили композиторы: ранний Гайдн – галантный стиль «рококо», Бетховен – «буря и натиск», в то же время Моцарт знаменует расцвет классической школы.

Если у Гайдна и Моцарта клавирное звучание можно охарактеризовать как прозрачное, камерное, то благодаря Бетховену, звучание фортепиано впервые стало сродни оркестровому. Вместе с тем, великих композиторов венской школы объединяет виртуозное владение приёмами композиции и разнообразными стилями музыки: от народных песен до полифонии эпохи барокко.

Камерность стиля сонат проявляется в детализированности их музыкального языка, в важной роли выразительных «подробностей». Развитие отличается большой сконцентрированностью из-за малого звукового пространства.

В области **формы** для венского классического стиля характерно ощущение единой сквозной линии, расчлененность фраз, а также периодичность и симметричность мелодических и ритмических структур, представляющих собой восьми или шестнадцатитактные построения (периоды, предложения, завершающиеся К).

У Гайдна-типично классические периоды - два взаимоуравновешивающих предложения: «вопрос»-«ответ». Они, как правило, четки по структуре, легко членятся, что придает им ясность, делает удобными для развития. Бетховена называют «строителем крупной формы». Для него характерно единство всех частей цикла, двойственность материала главной партии, в ее разработочности, в превращение экспозиции в разработку и наоборот.

Тембральность— ещё одно характерное средство выразительности для композиторов венской школы. Сонаты И. Гайдна связаны с тембром клавесина. В творчестве В.А. Моцарта более гибкая и подвижная динамика, особенно в лирических темах. Звучание их сонат напоминает звучание струнного квартета или оркестра. Совершенствование механики фортепиано привели к большим динамическим сдвигам в творчестве Л.В. Бетховена, они приобретают масштаб звучания полного состава симфонического оркестра.

С детьми следует изучать особенности окраски инструментов симфонического оркестра, чтобы эти звуки жили в слуховом представлении

Грациозная и изящная музыка эпохи Гайдна, Моцарта требует осторожного и тонкого обращения с **динамикой**.

Первые фортепиано не обладали звучностью современного инструмента. Вследствие этого не всегда следует понимать *f* Моцарта буквально: оно представляет эквивалент нашего *mf*. Forte Гайдна также не

соответствует нашему представлению о *f. Forte* нашего времени сильнее и объемнее *f*, принятого во времена Гайдна. Композитор был противником всяких преувеличений, и динамическая сторона не составляет здесь исключение. Звучность не должна быть грубой, резкой, а значит не должна идти в ущерб благородству и простоте выражения.

Для Моцарта характерен динамический диапазон от *p* до *f*. «Страсти, какими бы сильными они ни были, никогда не должны выражаться в отвратительной форме, и музыка, передавая самые ужасные ситуации, никогда не должна оскорблять ухо, а напротив, еще услаждать его при этом, следовательно, всегда оставаться музыкой...», - писал он отцу.

Обозначения *crescendo* и *diminuendo* не выставлялись, т.к. у исполнителей восходящее направление ассоциировалось с усилением эмоционального напряжения и всегда сопровождалось *crescendo*.

Следует прислушаться к словам известного пианиста В.Гизекина: «Если исполнитель уменьшит различия всех динамических уровней, то есть снизит на пятьдесят процентов, то эти указания могут, пожалуй служить отправной точкой для исполнения».

Бетховенская динамика отличается от моцартовской. Особенностью бетховенской динамики является контрастность. Динамику Бетховена можно охарактеризовать как неожиданную, внезапную, как «*dinamica subito*». Он насыщает инструментальную музыку идеей героизма и активного действия.

Диапазон от *p* до *f* для Бетховена слишком узок. Динамика расширяется от *ppp* до *ff*. Бетховен записывает в тексте и *cresc*, и *dim*. (длительное нарастание напряженности, спад, приближение удаление). Эффект противоположных динамических решений, когда *cresc.* сопровождает движение мелодии вниз, а *dim* – вверх выразительно используется Бетховенем.

В построении сонатного цикла одним из приемов является контрастная динамика.

Немалые трудности возникают перед исполнителем при определении темпа сочинений Гайдна. Точное соблюдение ритма, равномерность, устойчивость, твёрдость темпа – основные условия хорошего исполнения его сонат. Не следует бояться быстрых темпов. Гайдн их не чуждался и даже любил. Подчас эти темпы достигали головокружительной высоты.

Гайдн не оставил никаких метрономических обозначений темпа, поэтому при точном определении темпа приходится учитывать характер музыки.

Моцарт относился крайне отрицательно к излишне быстрым темпам. Ни на что Моцарт не жаловался так сильно, как на порчу его сочинений главным образом путем преувеличения темпа. Гораздо легче, говорил Моцарт, сыграть пьесу быстро: «В быстром темпе можно не ударить несколько звуков и этого никто не заметит. Но что же в этом хорошего?».

Бетховен считал главнейшими четыре темпа: *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*. *Andante* композитор рассматривал как относительно медленный темп. Касательно средней скорости движения, Бетховен, по-видимому, придерживался общепринятого мнения: ещё задолго до изобретения Мельцелем метронома за среднюю норму принималась частота, соответствующая пульсу организма человека, то есть примерно 80 ударов в минуту. Отмечая нелепость итальянских терминов, якобы регламентирующих скорость музыкального движения, Бетховен с гораздо большим уважением отзывается о тех «словах», которыми определяется характер выразительности. Добрая половина всех бетховенских характеристик, связанных с обозначением *Largo* и *Adagio* сопровождается такими терминами, как *Cantabile* (певуче) и *Con espressione* (с чувством). Темпы *Andante* и *Andantino* также сопровождались словами «*cantabile*», и очень часто словами «*maestoso*» (величественно), «*agitato*» (возбужденно), «*scherrando*» (шутливо). Излюбленным спутником бетховенского *Allegro* является, конечно, *Con brio*. Исключительной прераготивой скорых темпов являются «*con fuoco*» (с огнём) и «*risoluto*» (решительно).

Артикуляция.

XVIII век называют «золотым веком артикуляции». Одним из главенствующих принципов, влияющим на музыку времени Гайдна было учение о выразительности – так называемый «Принцип речи», лозунгом которого было утверждение, что «музыка должна говорить». Вплоть до наступления эпохи романтизма так называемая «говорящая музыка» считалась идеалом. Этот принцип во всей своей полноте проявляется в гайдновских произведениях. В них должна слышаться живая человеческая речь, а не кричащие эмоции, мешающие восприятию этой поистине мудрой музыки.

Артикуляция Моцарта - это иногда смычковые штрихи, иногда - оркестровка, часто – вокал. Она всегда должна быть органичной и никогда не казаться перегруженной.

Бетховен придавал большое значение целостным движениям руки, использованию ее силы и веса. Отсюда - более глубокое звучание, более сочное legato.

Подробнее с артикуляционными обозначениями можно ознакомиться в последующих разделах моей разработки, когда я перейду непосредственно к характеристике стилей венских классиков. Пока хочется остановиться на общих закономерностях использования штрихов legato и staccato.

Штрихи.

В ходе повседневных занятий часто возникает проблема интерпретации штрихов, т.к. в произведениях венских классиков их выбор обусловлен особенностями устройства инструмента. Так, И. Гайдн писал в клавесинной технике и поэтому у него нет такого разнообразия, как у В.А. Моцарта, который, стремился преодолеть отрывистость клавесина, пытался достичь певучести. Не случайно сочинения В.А. Моцарта отличаются большим разнообразием технических приёмов. В эпоху Л.В. Бетховена фортепиано ещё более совершенствовалось, что открыло огромный простор для новых средств выразительности.

Лиги.

Гайдн и Моцарт не знали фразировочных лиг и в нотах их не обозначали. Выражение «фразировка» появилось лишь в XIX столетии и относилось только к мотивным или тематическим образованиям в мелодии.

Обозначение лиг самими композиторами происходило от способа записи скрипичных штрихов. Подразумевалась смена смычка. В большинстве случаев лиги записывались потактно или заканчивались перед тактовой чертой.

Артикуляционная лига, как правило, охватывает две - три ноты. Последнюю ноту нужно отделить от последующей. Тот факт, что у Моцарта редко встречаются длинные лиги, объясняется ограниченной длиной скрипичного смычка.

Редакторам произведений Моцарта нельзя доверять, особенно, когда в нотном тексте расставлено много лиг, в том числе и длинных. Если Моцарт, в соответствии с практикой своего времени, не обозначал артикуляции, имелась в виду игра *non legato*.

Бетховен обращался свободно с лигами. Иногда они охватывали несколько тактов.

Staccato.

Первое, что необходимо сделать – это разобраться с клинышками Гайдна. Для Гайдна и его предшественников клинышки указывают на особо краткое и следовательно мягкое завершение фразы, по сравнению с общепринятым способом исполнения. Известно, что клинообразное стаккато, которое выставлял И. Гайдн, обозначало высшую степень стаккато.

Следующий интересующий момент – точка под лигой. Это традиционное укорачивание ноты примерно в 2 раза. Концы лиг, не снабженные знаками укорачивания, не должны сколько -нибудь заметно укорачиваться, ибо пропетая полностью последняя нота в коротких лигах – важное новшество. Перед паузами стаккато следует понимать не как знак сокращения длительности, а как предупреждение, чтобы исполнитель обратил

внимание на паузу, а не оставался "сидеть" на клавише или прикрывался "педалью".

Для обозначения staccato Моцарт употреблял два ясно отличающихся друг от друга знака, а именно: точку и черточку (которая в современном начертании изображается как клин). Моцарт не видел никакой разницы между черточками и клиньями. Точка означает у Моцарта более мягкое, «круглое» staccato, а черточка – более резкое, «острое». Кроме того, Моцарт использовал черточку как знак акцента. Большие интервалы и ритмически разнообразные мелодические последовательности требуют скорее staccato, тогда как мелодические диссонансы (задержания, проходящие ноты) следует играть связно. Non legato рекомендуется главным образом в тех местах, которые носят «нейтральный» характер.

Бетховен различал три вида отрывистого звучания, один из которых обозначается клиньями, другой – точками, третий – точкой над лигой.

Основа грамотного стилового исполнения лежит в правильности **звукоизвлечения**, владении разнообразными приемами **туше**, поиски которых направляются пониманием характера воплощаемого образа. Атака звука будет отличаться в эпизодах, предназначенных для деревянных и медных групп духовых инструментов, а также воплощение звука смычковых инструментов.

Legato не является у Моцарта господствующим видом звукоизвлечения, в гораздо большей степени – non legato и отчасти – staccato. Большинство пассажей исполнялось отчетливой скороговоркой.

Легато при исполнении Гайдна не должно быть излишне глубоким. Певучесть в исполнении legato не требует излишней сочности. Технические пассажи и украшения должны исполняться легким, прозрачным звуком, иногда в тончайшем *leggiero*. Звуки не должны склеиваться. Это наше non legato.

Бетховенская специфика legato в большей мере приближается к плавно льющейся речи, чем к кантиленности итальянского *bel canto*.

К обозначению sf на одной ноте Гайдн, как правило, не прибегал. В этом отношении он отличается от Моцарта, который любил этот знак, и часто проставлял его в тех местах сочинения, где было необходимо сперва взять звук достаточно резко, а затем внезапно его ослабить. Бетховен также использовал этот знак.

Орнаментика.

Именно в своем искусстве орнаментирования интерпретатор 18 века представлял перед публикой в ожидании суда как художник, обладающий либо хорошим, либо плохим вкусом. Импровизационная орнаментика не отдавалась на волю одного вдохновения. Это была целая наука, основанная на строгих законах. Их необходимо было узнать до того, как приступить к разукрашиванию шедевра. К счастью, Карл Филлип Эммануэль Бах, Кванц и многие другие оставили подробные трактаты, которые и служат для нас руководством. Они руководят нами в искусстве должным образом употреблять форшлаги, группетто, арпеджио, трели.

Гайдновская орнаментика трансформировалась вместе с его композиторским стилем. Они с Моцартом оставили очень мало правил трактовки мелизмов. Отсюда у интерпретаторов встречаются спорные моменты. Бесконечное разнообразие клавирно-фортепианных сонат Гайдна неизбежно приводит к выводу, что его мелизмы допускают различные толкования. При исполнении украшений в сонатах Моцарта нужно всегда помнить о том, что они не должны затемнять мелодическую линию.

Мелодический язык Бетховена очищается от разного рода украшений, типичных для искусства 18 века, которые, словно кружевом, оплетали мелодический остов темы. Бетховен, в отличие от Гайдна и Моцарта, мало использует приемы изысканной орнаментики, плавных ритмических рисунков, прозрачности, уравновешенности и симметрии музыкальной тематики. Он, как представитель новой эпохи, выражает свои мысли при помощи иных интонаций — динамики, беспокойства, резкости,

контрастности. Его музыка получает иное звучание: более насыщенное, плотное, драматическое, музыкальные темы лаконичны и сурово просты.

Перед юными музыкантами стоит разрешение вопроса правильной **педализации**. По наблюдению А. Гондельвейзера «педаль должна быть прозрачной и абсолютно чистой». Педаль тесно связана со звуком, динамикой, для выделения опорных точек, акцентов. В работе возможно придерживаться принципа Н. Голубовской: «Никогда не нужно забывать о прозрачности Бетховенской фактуры – полифонической, полиритмической. Излишняя педаль может утопить много драгоценных мыслей и звучаний. Но там, где поддерживает разбушевавшуюся стихию, её не надо бояться».

Работая в классе, приоритетом является применение трёх приёмов: анализ формы, аккомпанемента, наличие сквозных тем. Очень часто изучаемое в музыкальной школе сонатное *allegro*, это основной тип музыкального мышления и развития, которое требует понятия единства формы и содержания. На уроке нужно учиться осмысливать трёхчастную форму (экспозиция, разработка, реприза), анализировать контуры и характеристики образов основных партий, их контрастность. Огромное внимание следует уделять развитию сквозной линии «горизонтالي», так как невнимательность в данном направлении может привести к темпо – ритмической неустойчивости. Не менее важным является необходимость ярко и убедительно передать динамический подъём, который усиливает напряжённость и драматизм в разработке. Главное, о чём нужно помнить, играя репризу – это не повтор экспозиции, а совершенно новые стороны художественного замысла, иная ладовая окраска тем побочной и заключительной партии.

Задача педагога состоит в том, чтобы научить юного исполнителя находить соответствующие каждому из композиторов индивидуальные пианистические и стилевые особенности. Полезно в обучении применять «метод сравнительной стилевой характеристики», в ходе которого преподаватель обращает внимание учащегося на сходство и различия

музыкальных средств выразительности, гармонических оборотов, формообразование, фактуру, динамику, характер артикуляции и инструментальную принадлежность. Наиболее доступное для детского восприятия является контрастное сопоставление музыкального материала по большим законченным отрезкам формы. Так как все партии заметно отличаются по характеру, жанровой окраске, ладо - гармоническому оснащению, то учащимся легче даются средства их исполнительского воплощения.

Более сложны для восприятия явления контрастности внутри партий. Здесь на близких расстояниях происходят изменения ритмо - интонационной сферы, артикуляционных штрихов, голосоведения, фактуры. Все это требует умения гибко переключаться на новые звуковые и технические задачи

Метро - ритмическая организация придает музыке ясность, активный жизнеутверждающий характер. Необходимо приучать учащихся при исполнении классических сонат всегда очень отчетливо ощущать сильные доли такта. Особенно это важно в затактных построениях и при синкопах, так как без ощущения постоянных центров тяготений мотивов к сильной доле в этих случаях происходит как бы смещение тактовой черты и смысл музыки искажается. Важно точно выдерживать паузы, длительности нот, ощущать фразировку и как следствие – выдерживать единый темп, основой которого должна быть пульсация, т.к. время играет важную роль в драматургии музыкальной формы. Необходимо ясно представлять характер звучания - ясный, прозрачный, подобно звучанию струнного квартета; все аккорды надо брать и снимать строго одновременно

Важнейшим условием овладения учеником сонатной формой является воспитание у него умения охватить различные образы и воплотить в одно целое, т.е. ощущение **единой сквозной линии музыкального развития**, воспитание пространственного мышления, исполнительской воли, метро-ритмического чувства (агогика), умение переключаться, с одного момента на другой, включая цезуры, паузы, при сохранении единства темпа.

Изучая произведения крупной формы, расширяется музыкальный кругозор обучающегося, приобретается навык чтения текста, работы над качеством звука, аппликатурой, педалью.

В процессе работы над музыкальным произведением, с учащимися целесообразно проводить беседы, содержащие в себе факты, повлиявшие на формирование стиля эпохи, ее развития, эстетики культуры, характерных особенностях в искусстве, великих композиторах того времени.

Творчество композиторов венской школы - это ценнейший материал для исполнения произведений, написанных композиторами различных периодов исторического развития, вплоть до современных авторов. Именно в этом жанре требуется сочетание интеллекта, глубоких знаний и умений в области средств фортепианной выразительности, развитого эмоционального мира, крепкой технической подготовки. Часто именно здесь проверяется музыкальная одарённость молодого исполнителя.

5 Й. Гайдн - основоположник венской классической школы

Клавирный стиль Гайдна сравнительно мало изучен. Дело в том, что Гайдн писал в то время, когда на смену клавикорду и клавесину появлялись новые разновидности молоточковых инструментов. Отсюда ранние произведения были ориентированы на клавесинное звучание, а поздние соответствовали звучанию современным Гайдну моделям фортепиано. Гайдн был одним из первых композиторов, гениально раскрывших замечательные возможности нового инструмента. Слушая его сонаты, кажется, что играет струнная группа оркестра, или солирует на фоне аккомпанемента скрипка, или же звучит весь оркестровый состав.

Стилистические же особенности творческого наследия Гайдна эволюционировали на протяжении его творческого пути. В связи с этим изменялись не только исполнительские принципы, но и эстетические

воззрения, что сделало гайдновский стиль клавирной музыки весьма сложным для изучения и анализа.

К жанру клавирно - фортепианной сонаты композитор обращался на протяжении всей своей творческой жизни. До нас дошли свыше 50 сочинений этого жанра, из которых лишь 5 сонат написаны в миноре, остальные – мажорные.

Гайдна нередко – и вполне справедливо – называют «отцом клавирной сонаты». не смотря на то что он не являлся создателем жанра. Вместе с тем, значение гайдновских сонат для развития клавирной музыки весьма трудно переоценить. Они отражают и процесс становления клавирной сонаты – от еще простых по фактуре, гармонии, форме первых сонат, еще называемых партитами и дивертисментами, до развернутых и пианистически трудных поздних.

Первая группа появилась в 1760 году. Это время становления художественного стиля музыканта. Здесь наблюдается влияние Ф. Э. Баха: обилие мелизмов, характерное для «галантного стиля». Именно в творчестве этих лет определяются характерный для него образный мир - светлый, проникнутый действительностью, часто веселостью, остроумием, но также и глубоким лиризмом (примерно 19 сонат). 1770-е годы приносят еще 18 сонат. Среди них – ярко эмоциональные минорные с moll, h moll, а также шесть мажорных. Это важный рубеж в творчестве Гайдна. Неожиданно в его музыку вторглись новые, вовсе не свойственные ему до той поры настроения: напряженность, страстность, сумрачность - чувства, порождаемые душевной неустроенностью, жаждой лучшего, горьким разочарованием. Гайдн предстал мятежным, патетичным. Этот период совпал с началом движения «Буря и натиск» в немецкой литературе. В 1780-м году еще 11 сочинений. Здесь осознание красоты и разумности мира возобладало над ощущением драматизма жизни, ее противоречивости и конфликтности. Теперь преобладает светлое жизнеутверждающее начало. Это пора зрелости. Определился музыкальный тематизм: народно-жанровый.

Если сравнивать произведения Гайдна и Моцарта, то нельзя не заметить, что клавирно - фортепианная музыка Гайдна (особенно ранние его произведения) технически проще моцартовской: в ней практически отсутствует блестящий виртуозный элемент, типичный для стиля Моцарта. Однако это наблюдается в основном в ранних гайдновских сонатах: после знакомства с сонатами Моцарта, Гайдн стал стремиться к пианистическому блеску и более разработанной музыкальной форме, что ещё раз подтверждает эволюцию стиля композитора. Методу работы Гайдна, писавшему свои клавирно-фортепианные произведения, была свойственна оркестральность композиторского мышления. Благодаря этому, Гайдн приходит к смелым находкам фактуры, резким сменам регистров и внезапным контрастам звучания, – всё вместе это придаёт его сонатам независимый, свободный и, подчас, капризный, изменчивый характер звучания. По мнению исследователя творчества Гайдна Пауля Бадур-Скода, «богатством музыкальных открытий и многообразием форм его сонаты превосходят даже моцартовские и бетховенские».

5.1. Черты стиля

Музыка Гайдна полна света, душевной бодрости, тонкого юмора. Слушая ее, словно соприкасаешься с неиссякаемым источником молодости, здоровья, оптимизма. Герой его сонат - личность светлая, наделенная богатым миром чувств. Поэтому произведения Гайдна отличаются характером бодрым и жизнерадостным, с преобладанием мажорных тональностей, где много света и жизненной энергии. Встречаются в музыке Гайдна и грустные, даже трагические настроения. Но они редки и лишь по контрасту больше подчеркивают общий радостный тон, сияющую улыбку и здоровый народный юмор. Темы сонатного *allegro* обычно отличает сконцентрированность интонаций, детализированность изложения (фразировка, тонко выписаны штрихи). Нередко в них можно уловить те или другие жанровые истоки (танец,

марш). Типично классические периоды - два взаимоуравновешивающих предложения: «вопрос»-«ответ». Гайдновские темы производят впечатление «знакомых незнакомцев» Они, как правило, четки по структуре, легко членятся, что придает им ясность, делает удобными для развития. Рельефность образов его сонат часто достигается в первую очередь при помощи ритма, динамики, регистровых сопоставлений.

Один из характерных способов мелодического письма - фигурационные движения: пассажи нередко имеют у него самостоятельное значение, насыщая музыку стихией движения. Отсюда тематический материал как бы «распыляется», приобретая новые качества динамики, объемности. Отсутствие резких контрастов вызывает определенные трудности у исполнителя. Но здесь важно услышать интонационный строй музыки.

Интересны **разработки** его сонатных allegro. При относительно небольших размерах они отличаются огромной насыщенностью развития, тематический материал подвергается здесь особенно детализированному «анализу».

В тщательной проработке материала используются специфические приемы фортепианного изложения. Это «регистровая» перекраска одного и того же тематизма и регистровые контрасты. Гайдн часто использует прием контрапунктического развития- это моменты значительного концентрирования напряжения.

Остановимся более подробно на самых важных моментах интерпретации клавирно - фортепианных сонат Гайдна, а именно на темпе, динамике, артикуляции и орнаментике.

Темп. Немалые трудности возникают перед интерпретатором сонат Гайдна при выборе темпа. Гайдн не оставил никаких метрономических обозначений темпа, поэтому при точном определении темпа приходится учитывать характер музыки. Необходимо принимать во внимание особенности написания нотного текста, в частности наиболее короткие по длительности ноты пассажей лимитируют быстроту темпа, скорость

движения. Далее нельзя пройти мимо ритмического рисунка. Из-за быстрого темпа не должна страдать ясность и ритмическая четкость. Существенное значение имеют при определении темпа и артикуляционные обозначения, и орнамента. Существует ещё немаловажная проблема – единство темпа, основой которого должна быть пульсация, т.к. время играет важную роль в драматургии музыкальной формы.

Современник Гайдна Иоганн Кванц предлагал метод определения темпа, при котором в качестве метрической единицы следует использовать биение пульса здорового человека, равного 80 ударов в минуту. Тогда, при размере $\frac{4}{4}$ обозначение темпа Allegretto будет иметь вид: $\text{♩} = 80$ (один удар пульса на каждую четверть такта). В темпе Allegro assai вид будет: $\text{♩} = 80$ (один удар пульса на половину такта). Темп Adagio cantabile будет иметь обозначение: $\text{♩} = 40$; Adagio assai: $\text{♩} = 40$.

При обозначении alla breve по Кванцу всё ускоряется ровно вдвое: Allegro assai будет иметь обозначение: $\text{♩} = 160$, Allegretto: $\text{♩} = 80$ и так далее. Данный метод Кванца свидетельствует о склонности композиторов той эпохи к темпам не менее быстрым, чем наши современные темпы. Поэтому не следует бояться быстрых темпов при исполнении сонат Гайдна – композитор любил использовать быстрые темпы: многие финалы его сонат красноречиво подтверждают это.

В то же время, метод Кванца указывает, что темпы Andante и Adagio не были излишне медленны, какими их представляли в практике музыкантов, начиная с XIX столетия. Andante и Adagio Гайдна – более подвижные темпы, чем современные нам Andante и Adagio. Поэтому, те части сонат Гайдна, где имеются такие обозначения темпа не следует интерпретировать слишком медленно: это является нарушением гайдновского стиля.

Можно предложить схему темповых обозначений, встречающихся в клавирных сонатах Гайдна:

Prestissimo – самый быстрый темп, предельно быстро;

Presto – крайне быстро (не предельно);

Vivace molto – несколько быстро, медленнее;

Allegro – достаточно быстро, но отнюдь не чрезмерно;

Andante – подвижно;

Moderato – умеренно, во многом зависит от характера, фактуры, динамики, ритма;

Adagio – не должно исполняться чрезмерно медленно, отличается от широко-протяжного adagio Бетховена;

Largo – самый медленный темп у Гайдна.

Динамика. Как уже отмечалось, первое фортепиано, пришедшее на смену клавесина, не обладало звучностью современного инструмента. Оно звучало тише. Вследствие этого Forte Гайдна не соответствует нашему представлению о f. Forte нашего времени сильнее и объемнее f, принятого во времена Гайдна. Композитор был противником всякого рода преувеличений, и динамическая сторона не составляет здесь исключение. Звучность не должна быть грубой, резкой, а главное не должна идти в ущерб благородству и простоте выражения.

Кванц очень точно сформулировал исполнительское требование времени Гайдна: *«Далеко недостаточно соблюдать piano и forte только в тех местах, где они обозначены; каждый исполнитель должен продуманно привносить их в те места, где они не стоят. Для достижения этого умения необходимы хорошее обучение и большой опыт».*

Артикуляция. Как уже отмечалось выше, на музыку времени Гайдна влияло учение о выразительности – «Принцип речи», «говорящая музыка». Этот принцип во всей своей полноте проявляется в его произведениях, в которых музыкальная речь должна быть абсолютно естественной, правдивой, без лишней вычурности; в ней должна слышаться живая человеческая речь. В частности, staccato Гайдна явно подчиняется речевым принципам: знак гайдновского staccato почти всегда обозначается композитором знаком в виде

«капельки»; этот знак означает деление на слоги, – как в естественной речи человека, но не разрозненное «перерубание», расчленяющее фразу.

В нотных текстах клавирно-фортепианных сонат Гайдна используются следующие артикуляционные обозначения:

Вертикальная чётточка (штрих). Наиболее часто встречающееся артикуляционным указанием в клавирной музыке композитора. Штрих служит для обозначения обычного стаккато, укорачивающего длительность ноты.

Точки под лигой. Этим штрихом Гайдн пользовался реже; он означает специфический приём игры, берущий начало в клавикордной школе, при котором ноты играютсЯ связно, при этом каждая заметно акцентируется. В отличие от последующих веков, в XVIII веке этот знак служит для обозначения разновидности скорее legato, чем non legato. 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 legato, заимствованной у струнных инструментов.

Точки. В автографах Гайдна встречаются нечасто, и, в отличие от более позднего обозначения острого звука, употребляются в более близкому по стилю штриху – точке под лигой.

Клинышек над нотой. У Гайдна данный штрих не всегда указывает на то, что данный звук нужно сыграть отрывисто, на staccato. Подобное обозначение встречается зачастую в окончаниях фраз, и в таких случаях клинышки указывают на краткое и мягкое завершение фразы, а совсем не на острый акцент. Вместо трактовки клинышка, как короткого акцентированного staccato, его нужно понимать, как запись более короткой и почти всегда тихой ноты по сравнению с той, над которой стоит точка.

Парные лиги. По-другому называются артикуляционными лигами и служат средством связывания звуков и расстановки артикуляционных

акцентов. Последний звук под лигой укорачивается, а первая нота под лигой динамически подчёркивается.

Длинные лиги. Охватывают звуки такта или даже двух тактов. Такие лиги не требуют активной атаки первого звука, но последняя нота под лигой укорачивается (в соответствии с приёмом основной артикуляции).

Tenuto. Указывает на необходимость выдерживания ноты в соответствии с её длительностью.

Встречающиеся в тексте указания *sforzato* означают у Гайдна акцентировку: в его время ещё не употреблялись современные нам специальные обозначения > или ^ – вместо них применялось обозначение *sforzato*. Исполнителю нужно различать на каком динамическом уровне должно быть исполнено указанное в нотах *sforzato*. На общей динамике *forte* акцент должен быть достаточно сильным и броским; на общем динамическом уровне *piano* акцент должен быть более слабым, иногда – даже еле различимым.

Характер артикуляции в клавирно-фортепианных сонатах Гайдна зависит от положения в фактуре: в медленных пьесах связно играет лишь мелодический голос, а сопровождение выполняется более кратким штрихом, выполняя функцию разделения фактурных пластов. Многие профессиональные исполнители советуют обязательно связывать лигой различные виды диссонансов и их разрешения; при этом (так же, как и при исполнении форшлагов) первый звук должен быть подчёркнут. Таким способом исполняются задержания, диссонирующие гармонии с последующим разрешением, синкопы. Так же на выбор артикуляционного штриха влияет интервальное строение: широкие интервалы исполняются раздельно, узкие – более связно.

Для интерпретатора клавирного наследия Гайдна важно знать, что фортепиано времени композитора существенно отличалось по звучанию от нашего современного инструмента. В частности – верхний регистр фортепиано того времени имел более ясный и светлый оттенок, а нижний

регистр не имел привычной нам вязкости, что придавало звучанию музыки времени Гайдна особую ясность. Гайдновское фортепиано, в силу своих конструктивных особенностей не позволяло звукам сливаться, что повлияло на особый характер legato того времени, больше похожее на современное нам non legato. Исполнение требовало меньшего веса руки и более чёткой артикуляции и подвижности пальцев.

Орнаментика. Эпоха Гайдна стала переходной от клавишинного к фортепианному стилю, что повлияло на употребление и исполнение орнаментики. Гайдн опирался не на строгие нормы и правила, а на исполнительский вкус и чутье пианиста.

Орнаментика признана изгонять из произведения монотонность и однообразность. Она имеет двойную функцию: вертикальную, обогащающую гармонию, и горизонтальную, украшающую мелодию.

По мнению Пауля Бадура-Скоды, «орнаментика Гайдна находится, можно сказать на пол пути между К.Ф.Э. Бахом и Моцартом». Гайдновская орнаментика трансформировалась вместе с его композиторским стилем.

Бесконечное разнообразие клавирно-фортепианных сонат Гайдна неизбежно приводит к выводу, что его мелизмы допускают различные толкования.

Исполнение орнаментальных украшений не подчиняется у Гайдна строгой схеме, а вытекает из конкретных особенностей каждого отдельного эпизода: его характера, движения мелодии, темпа. Музыка композитора настолько разнообразна, что не имеет смысла приводить расшифровку украшений к общему знаменателю: мелизмы в сонатах Гайдна могут иметь совершенно различное толкование. Известно, что в интересующую нас эпоху большинство трелей исполнялось с заключением (Nachschlag). В отношении того с какого звука следует начинать трели, существует свобода выбора. А. Алексеев пишет: «В отношении звуков, обозначенных мелкими нотами, до конца XVIII столетия, в теории, в общем, сохранилось старое правило, по которому их следовало расшифровывать за счёт следующей длительности».

Остановимся на наиболее распространённых украшениях, встречающихся в клавирно-фортепианных сонатах Гайдна.

Форшлаг. Форшлагы Гайдна, нотированные малыми нотами, могут быть долгими или краткими. Безусловным правилом, не знающим исключений, следует считать лигу между форшлагом и последующим основным тоном. Именно из-за того, что это правило было для музыкантов XVIII века само собою разумеющимся, в старинных рукописях и, соответственно, в современных текстовых изданиях у форшлагов порою отсутствуют лиги.

Различают два вида форшлага: акцентируемые и не акцентируемые. Акцентируемые форшлагы играют за счет главной ноты, а не акцентируемые за счет предыдущего времени.

Акцентируемые форшлагы используют в следующих случаях:

- Если форшлаг равен по длительности. Необходимо отметить, что особого различия между простым и перечеркнутым форшлагом в творчестве Гайдна нет. Перечеркнутый форшлаг стал употребляться как короткий только с XIX века.

- Если форшлаг снизу, то он повторяет предыдущую ноту.

- Если главная нота намного длиннее по сравнению с форшлагом, в этом случае главную ноту необходимо исполнять с акцентом.

- Форшлаг из нескольких нот, как восходящие, так и нисходящие, следует исполнять акцентировано.

Не акцентируемые форшлагы играют коротко. Без акцента они исполняются в следующих случаях:

- Форшлаг снизу, если главная нота имеет разрешение.

- Форшлаг снизу, если это скачок.

- Если форшлаг усиливает акцент ноты.

Мордент. Для обозначения мордента Гайдн использовал знак . Мордент у Гайдна всегда начинается с опорного звука такта. Необходимо строго предостеречь от порочной практики начинать его из затакта.

Различают два вида мордента: перечеркнутый – опевание основного звука с помощью нижнего вспомогательного звука и неперечеркнутый – опевание основного звука с помощью верхнего вспомогательного звука.

Перечеркнутый мордент исполняется в таких случаях:

- При восходящем мелодическом движении.
- Если мордент стоит над длинной нотой.
- Между двумя нотами одинаковой высоты, если украшаемая нота ниже остальных.

- Если под обозначением стоит знак альтерации.

Неперечеркнутые морденты употребляются в таких случаях:

- При нисходящем мелодическом движении.
- Между двумя нотами одинаковой высоты при нисходящем предыдущем движении
- Если выписано окончание трели, но знак **tr** исполняется как мордент.
- Если мордент исполняется двухголосно.

Группетто. Группетто Гайдн использует нечасто. Правила исполнения группетто следующие:

- если знак группетто стоит над нотой, то начинать следует со вспомогательного звука.
- если группетто перечеркнуто, то с нижнего вспомогательного, если нет– то с верхнего. Однако в произведениях Гайдна не всегда удается следовать данным правилам. Чаще всего при исполнении группетто вспомогательный звук резко диссонирует с гармонией.

Трель. Трели у Гайдна, как и большинство трелей в XVIII веке, начинаются обычно с неаккордовой ноты и должны звучать всегда быстро и легко. Необходимо учитывать начальный и конечный звук трели.

Трель необходимо начинать с главной ноты в следующих случаях:

- Когда трели предшествует соседняя более высокая нота.
- Если вспомогательный звук трели образует диссонанс гармонией.
- Когда трель предваряет восходящее движение.

Во всех остальных случаях трель начинается со вспомогательного звука.

В целом, можно сказать, что для Гайдна характерна взаимозаменяемость мелизмов, которая дает возможность исполнителю самому решать, какое из украшений выбрать в данном случае.

Изящество и детская непосредственность в сочетании с грациозностью, а иногда – и с вычурностью в сонатах Гайдна представляют определённую трудность для современного исполнителя, чьё мировоззрение оказывается под влиянием эпохи романтизма. Излишняя эмоциональность исполнения может лишить самой сути гайдновских произведений: свежести и детской наивности.

По словам Пауля Бадура-Скоды «Музыка Гайдна настолько выразительна, что нет необходимости "поливать" её ещё и чужой "личной выразительностью", так же как простое блюдо – чересчур пряным соусом».

Агогика. Рубато. Агогика, правильно понятая и примененная в меру, помогает естественному исполнению переходов, взаимосвязи отдельных эпизодов. Ведь сыграть произведение пластично, гибко, можно только прибегая к агогике. Гайдн здесь не составляет исключение из общего правила.

Рубато также необходимо при исполнении сочинения Гайдна. Одно несомненно: темп и характер сопровождения должен оставаться у Гайдна в еще большей степени неизменным, не подвергнутым влияниям ускорений и замедлений мелодии.

В период со второй половины XIX века и по первую треть XX века под воздействием романтического музыкального искусства появилось множество редакций-интерпретаций, мало соответствующих стилю эпохи создания произведения. В них изменения оригинального текста в наибольшей степени коснулись авторской лигатуры и артикуляции: мелкие потактовые лиги заменялись более длинными, фразировочными, что было продиктовано стремлением романтического времени к певучести и широте дыхания. Примером использования такой лигатуры служит редакция гайдновских сонат

Г. Римана (1895 год). Ещё одним средством создания более широких мелодических линий была обильная педализация. В частности, она встречается в редакции М. Пресмана (1919 год). К «романтизированным» редакциям, относится и редакция Б. Бартока (1912 год), в которой значительно обогащается динамика сонат. В своей редакции Барток используя такие обозначения как *fortissimo* и *pianissimo*, Иногда усилению звучности соответствует ускорение движения и, наоборот, ослаблению звука – замедление. Также при помощи дописывания отдельных голосов и штилей Барток преобразует скрытое голосоведение в сопровождении в более явное, рельефное. Помимо этого, для редакции Бартока характерна большая темповая и агогическая свобода, что отражено во многих исполнительских ремарках.

С конца 1920-х годов появились редакции, которые часто называют «полууртекстами» Это редакция Г.Цилхера и очень распространённое издание сонат Гайдна под редакцией К. Мартинсена. В 1960-1966 годах издательство «Музыка» выпустило три тома избранных сонат под редакцией Л. И. Ройзмана. Среди многочисленных редакторских работ, безусловно, выделяется так называемый «Венский уртекст» К. Лэндона. Одним из важных достоинств этого издания является хронологический порядок в расположении сонат. Другая важнейшая особенность заключается в самом отношении к нотному тексту, который основан прежде всего на автографах композитора и рукописных копиях, а не на печатных изданиях, хотя бы и прижизненных.

В 20-30-е годы XX века романтические редакции стали всё больше вытесняться изданиями уртекстов. Процесс очищения авторского текста от накопившихся редакторских наслоений проходил непросто и занял не одно десятилетие.

Клавирная музыка Гайдна (сонаты, рондо, вариации) – важная по своему значению часть его огромного творческого наследия. Среди данных произведений имеются истинные шедевры, сохраняющие интерес и по сей день и входящие в концертный и педагогический репертуар. Многие свои

фортепианные сонаты Гайдн создавал для домашнего музицирования или с педагогическими целями.

Борис Асафьев так определяет стиль Гайдна: «В его музыке главное – мягкий свет, ясность контуров и мягкость конструкции, а в психологическом плане – наивное чувство и неприхотливый юмор».

Антон Рубинштейн в «Лекциях по истории фортепианной литературы» так отзывался о творчестве Йозефа Гайдна: «Он не страдал за человечество. Это – дедушка, который зазывает к себе детей (а дети – это публика) и раздаёт им конфеты, подраживая немного, потому что он был всё же себе на уме; это – лукавый старичок».

По выражению пианиста Глена Гульда, «Гайдн – это самый недооцененный величайший композитор всех времен!». «Без Гайдна не было бы ни Моцарта, ни Бетховена», – считал П.И Чайковский.

5.2. Выдающиеся пианисты - исполнители об интерпретации сонат Й. Гайдна

А. Рубинштейн.

Исполнил семь сонат Гайдна. Все в них мило и весело. Гайдн вечно улыбается, шутит, словно старый ребенок; но это — не предшественник Бетховена. «А теперь я обращаюсь к моим коллегам, к присутствующим пианистам и пианисткам. Заметили ли вы, что я всегда играл Гайдна на левой педали? Во времена Гайдна не существовало инструмента со столь сильным звуком, как наш современный.

Мария Барина.

Гайдн (1732— 1809), развив сонатную форму и превзойдя в построении ее даже Моцарта, сохраняет тот же характер галантного стиля. Музыка Гайдна прозрачна, грациозна, свежа, местами по-детски наивна и шутлива. Звук при исполнении Гайдна не должен быть излишне глубоким: даже певучесть в исполнении *legato* не требует излишней сочности. Технические пассажи и

украшения должны исполняться легким, прозрачным звуком, иногда в тончайшем *leggiero*. Никакие ритмические отклонения, привносящие характер патетичности и аффектированности в декламации, неприемлемы для галантного стиля. Вся выразительность базируется на тончайших модуляциях динамики, без участия агогических подчеркнутостей декламации. Детская простота в соединении с изяществом, грацией, иногда известной вычурностью — настолько трудны в передаче стиля, что весьма немногие пианисты решаются исполнять произведения этой эпохи. Чаще всего простота и ритмическая точность делают исполнение ученически-мертвым; если же исполнитель впадает в другую крайность, стремясь к эмоциональности, стиль лишается главных характерных черт — наивности и свежести.

Пабло Казальс.

«Многие не понимают Гайдна — познание его глубины только начинается». Многие не понимают Гайдна. У него все построено основательно, но его музыка преисполнена постоянной очаровательной выдумки. Его необъятное творчество изобилует новшествами и неожиданностями. Непредвиденные повороты музыкальной мысли то и дело встречаются у маэстро из Рорау. Осмелюсь сказать, что он способен удивить больше, чем Бетховен: у последнего иной раз можно предвидеть, что будет дальше, у Гайдна — никогда. Он ускользает, у него наготове уже что-то новое, и он постоянно преподносит нам неожиданные сюрпризы.

Ванда Ландовска

«Гайдн - сам огонь, он знал как пробудить страсть! Меня интересует: отводим ли мы Гайдну то почетное место, которого он заслуживает, и действительно ли мы понимаем его музыку? Как часто еще можно слышать восклицания, в которых сожаление смешано с пренебрежением: «Добрый старый папаша Гайдн!», что означает: «Очень милая музыка, но такая наивная, такая старомодная, такая простая!» Почему? Гайдн — сам огонь. Его творческие силы были поистине неисчерпаемы. Сидя за клавесином или пианофорте, он создавал подлинные шедевры; он знал, как пробудить страсть

и привести в восторг душу! Так разве можно считать его музыку старомодной и бедной? Произошло это, вероятно, потому, что ее несправедливо игнорировали, над ней посмеивались, вместо того чтобы, изучив ее, всерьез осмыслить. Насколько глубже могли бы мы проникнуть в творения Бетховена, если бы досконально знали симфонии и сонаты Гайдна! Произведения Гайдна велики не потому, что являются ступенями к Бетховену, а потому, что заключают в себе собственные источники вдохновения и оригинальности, которые характеризуют их как шедевры.

Нам неведомо (за исключением нескольких случаев), на каком именно инструменте Гайдн подразумевал исполнение каждой своей сонаты, ведь почти все современные ему издания имеют на титульном листе указание: «Для клавесина или пианофорте».

Некоторые из его сонат действительно могут исполняться на любом из этих инструментов, так как мы знаем, что пианофорте гайдновского времени с его кристальными и прозрачными звучаниями имело больше сходств с клавесином, нежели с современным фортепиано.

Яков Мильштейн.

Гайдн как человек и художник формировался в окружении, если так можно выразиться, народно-бытовой музыки Вены. С последней он тесно соприкасался с юных лет. Здесь было и знакомство с демократической (городской и крестьянской) песней, то есть с песней, которая бытовала в различных кругах народа, и приобщение к искусству танцев, которое потом так замечательно претворил в своем творчестве сам Гайдн. При игре на современных инструментах, необходимо учитывать, что фортепиано гайдновского времени имело ясный и светлый верхний регистр (что давало полную возможность играть певуче и разнообразно по краскам) и весьма своеобразный нижний регистр. Этот нижний (басовый) регистр обладал достаточной звуковой полнотой, которая, однако, заметно отличалась от глубокого, «вязкого» звучания современных роялей. Басы звучали не просто полнозвучно, а по-особому ясно и звонко.

Ранние сонаты Гайдна написаны для одного типа инструмента, поздние — для другого. Пожалуй, ни у одного большого композитора прошлого, сочинявшего клавирную музыку, мы не найдем такого причудливого смешения.

В отношении динамики следует помнить прежде всего о двух обстоятельствах, весьма существенных в эпоху Гайдна.

Во-первых, Forte Гайдна отнюдь не соответствует нашему представлению о Forte. Наше Forte, например, куда сильнее и объемнее Forte, принятого во времена Гайдна. Разумеется, мы вовсе не должны возвращаться к тому Forte, которое было привычно и желательно Гайдну (да это было бы и невозможно): наше ухо слишком привыкло к акустически более сильному звучанию. Но мы также не должны, играя те или другие сочинения Гайдна, преувеличивать силу Forte, форсировать звучание.

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

6 В.А.Моцарт - музыкальный гений

Клавирная музыка Моцарта отразила два важных исторических процесса: переход от клавесина и клавикорда к фортепиано и стабилизацию классического сонатного цикла (трёхчастного) в сонате и концерте.

Важную часть творческого наследия составляют фортепианные сонаты. В них отразилась эволюция композиторского стиля Моцарта. Впечатляет

многогранность образного мира сонат, отражение в них широкого круга жизненных явлений. В сонатах Моцарта ощутимо влияние его оперной эстетики и индивидуализация образов, характеров, передача динамики ситуации, психологических состояний. Всего Моцарт создал 19 клавирных сонат. Его сонатное творчество можно разделить на три периода:

- раннего Зальцбургского (1774 - 1775 гг.);
- Парижского периода (1777 - 1778 гг.);
- Венского периода (1784 - 1789).

Первые сонаты сочинялись в 18 - 19 лет (влияние И. С. Баха и Й. Гайдна.). В так называемый майнгеймско-парижский период - зрелость. Последние 6 сонат ярко индивидуальны. Сонатные экспозиции многотемны, разработки сжаты.

Моцарт дружил с Гайдном и посвятил ему шесть венских квартетов. По сравнению с Гайдном, у него более решительное и интеллектуальное развитие. Объединяет их способность создавать солнечно - радостные произведения. Но это лишь одна сфера творчества великого классика. Другая, где он значительно выше Гайдна, - область лирико- поэтическая. При всей ясности своего ума, трезвости и логичности мышления, Моцарт – всегда поэт, поэт лирический, сообщаящий своим творениям какой – то особый, сердечный, ласкающий оттенок. В самой личности Моцарта было много этой чудесной внутренней теплоты и обаяния. Мужественный человек и художник, он привлекал к себе душевной чуткостью и мягкостью характера.

Наиболее характерна для творчества Моцарта та область любовной лирики, которая была воплощена в образе Керубино. Чистота первой любви, неясные юношеские грезы о счастье, первый трепет неопытного сердца – все это запечатлено в произведениях Моцарта с поразительной силой.

Исполнение произведений Моцарта для пианиста является очень трудной задачей. Проникновение в глубины его музыки затрудняет ее обманчивая внешность. Завораживающая звуковая красота, техническое совершенство, безупречная чистота стиля рожают ощущение простоты и

ясности. Однако истинный смысл его музыки скрыт за внешней красотой, изяществом, грацией. И только осознание содержательности музыкальной формы, насыщенность смыслом каждого мгновения этой музыки приоткрывает неповторимость моцартовского художественного строя.

Российский пианист Денис Мацуев в одном из интервью сказал: «Моцарта считаю очень сложным. Играть его концерты в Большом зале для меня каторга, катастрофа - необъяснимое состояние».

Австрийский пианист Артур Schnabel писал: «Учителя задают Моцарта потому, что в его музыке не слишком много нот. А взрослые избегают играть Моцарта из-за огромной значимости этих нот... Играя сонату Моцарта, я никогда не уверен, что постиг ее полностью. Поэтому я могу работать над ней бесконечно».

Н.Перельман, известный своими меткими афоризмами, довольно язвительно говорит о поверхностных интерпретациях Моцарта: «Сонаты - олеографии... с румяными темпами, безмятежно порхающими пальчиками и инфантильно - идилической дурью завсегдатаи вступительных экзаменов в консерваторию». Чичерин считает, что музыка Моцарта неимоверно сложна, ей присуща глубочайшая концентрированность при внешней простоте - и это причина ее малой доступности, трудности понимания. «Космизм,... бездонная глубина, демонизм начинают открываться только XX веку». В своем «Исследовательском этюде о Моцарте» он писал: «Он (Моцарт), ближе всего к Леонардо да Винчи. «Джаконда есть музыка Моцарта в красках».

Что необходимо учесть исполнителю, интерпретирующему Моцарта? Здесь главным является понимание того, что Моцарт в первую очередь композитор оперный, и путь к содержанию его фортепианных сонат следует искать в выявлении связей с театрально - оперными произведениями. Вывод этот подтверждается сведениями о той огромной роли, которую играл театр в культурной жизни Австрии XVIII века, и значении оперного жанра в жизни Моцарта. Любое его инструментальное сочинение предстает как воплощение конкретных человеческих характеров и игра персонажей.

Универсален и вместе с тем неповторим **музыкальный язык** Моцарта. Многие современники композитора не понимали его и не принимали. Смелые сплетения голосов часто пугали их. То, что нам слышится сейчас как гармоничное слияние, во времена Моцарта воспринималось чуть ли ни как неоправданная острота и жесткость звучания. В музыке Моцарта ясно слышатся многие приемы, устремленные в будущее, опережающие свое время. Изобилие мыслей, сложность их соотношений, смелость контрастов, внезапность переходов - все обуславливало новизну стиля. Самое главное, что так неотразимо воздействует на слушателей - это поэтическая одухотворенность и красота выражения в музыке, тонкое изящество, филигранная отточенность, душевная чуткость, высокий артистизм.

6.1 Черты стиля

Фортепианный стиль Моцарта непосредственно связан с его исполнительским искусством. Элегантная, отчётливая, певучая, идущая от сердца игра Моцарта составила эпоху в истории пианизма.

Безупречность и чистота голосоведения, гармоничное соединение всех разноплановых элементов, ясная и прозрачная фактура, сквозь которую буквально «просвечивает» каждый голос, будь то мелодия или контрпункт, или гармонически фигурационное сопровождение - характерные особенности его стиля.

Основой музыки Моцарта всегда является **мелодия** - ясная, простая и выразительная. Моцарт - один из ярчайших мелодистов. Он говорил, что мелодия - «сущность музыки». В ней много хроматизмов, задержаний. Часто в мелодии наблюдается трезвучное строение, способствующее созданию мужественно - героического образа. Каждая деталь тонко отделана, глубоко содержательна и может обрести самостоятельность, отчего так важно, чтобы отчетливо был слышен не только рисунок мелодии в целом, но и отдельные мотивы и любой «малый» штрих.

Построение мелодии у Моцарта чаще ступенчатое, то есть мелодия редко движется длительно в одном направлении и редко охватывает большой диапазон, не изменяя направления. Именно потому, что она возникает подобно мелодии со словами, она ближе к человеческой речи с её частыми интонационными понижениями и повышением.

Небывалую выразительность композитор придает фигуративной мелодии, которой широко пользуется Гайдн. Мелодия и мелодические фигуры настолько неразграничены, что одно незаметно переходит в другое.

Большинство пассажей Моцарта исполняются отчетливой скороговоркой, преимущественно стакато (или *rosso legato*). В то же время в зависимости от характера музыки возможно и более связанное исполнение, ассоциирующееся с гибким вокальным интонированием, колоратурой. Неоднократно встречается в письмах Моцарта выражение: «Пассажи должны струиться как по маслу». В любом случае интонационное строение должно быть ясно выявлено.

Все всегда удобно для исполнения, по - настоящему пианистично, часто использует устоявшийся прием венской классической фортепианной музыки: сочетание альбертиевых басов левой руки с мелодией правой. В гармоническом стиле основными являются функции T-S-D.

Моцарт в силу своей природы был врагом всяких преувеличений. Ограниченные динамические возможности тогдашнего фортепиано ему не мешали. Звучность в его произведениях всегда должна быть благородна и аристократична. *Forte* и *piano* остаются основными знаками динамики в текстах не только клавесинных, но и фортепианных произведений, хотя в последних он изредка уже употребляет *f* и *p*. Чем можно это объяснить? Не привычкой ли Моцарта к обозначениям *f* и *p*, поскольку он с детского возраста много лет играл на клавесине? Возможно, что это и имело некоторое значение. Однако главное — в другом. Вдумаемся в эстетическое *credo* Моцарта, высказанное им в письме к отцу: «...Страсти, какими бы сильными они ни

были, никогда не должны выражаться в отвратительной форме, и музыка, передавая самые ужасные ситуации, никогда не должна оскорблять ухо, а напротив, еще услаждать его при этом, следовательно, всегда оставаться музыкой...». Разве из этих строк не следует, что Моцарт и в исполнении должен был избегать динамических крайностей?

Вальтер Гизекинг советует снизить динамическую шкалу на 50%; К. Сен-Санс считает, что моцартовское *forte* – это наше *mf*.

О моцартовских контрастах динамики Н.Перельман сказал, что это «почти всегда - контрасты интонаций в диалоге сильного со слабой, властного с покорной, мужественного с женственной». Даже короткие звенья секвенций необходимо наполнять различными тонкими эмоциями (не просто «раскрашивать»).

Обозначения *crescendo* и *diminuendo* не выставлялись, т.к. у исполнителей восходящее направление ассоциировалось с усилением эмоционального напряжения и всегда сопровождалось *crescendo*.

Моцарту ведомы и сладкое упоение звуками и темные глубины чувства. Многообразие его настроений неисчислимо, но и в моменты наивысшего напряжения звучность его остается прозрачной и прекрасной.

Задумываясь над столь важным вопросом, как выбор **темпа**, необходимо всегда помнить о следующем: впечатление, что характер движения вялый, создается нередко потому, что звучность слишком густа. Чем она прозрачней, тем движение представляется более подвижным. *Allegro*, судя по воспоминаниям современников, Моцарт трактовал в умеренных темпах. При достаточно подвижных темпах композитор использовал указания *Presto* или *Allegro assai*. В письме отцу Моцарт писал: «Играть быстро гораздо легче, чем медленно: в трудных пассажах можно выпустить несколько нот и никто этого не заметит. Но разве это красиво?».

Моцарт протестовал каждый раз, когда ясность и ритмическая точность страдают из-за слишком быстрого темпа. Каждый интерпретатор, выбирая правильный темп, должен пользоваться известной свободой в пределах,

обязательных в художественном отношении. Абсолютно и единственно правильного темпа, конечно не существует.

Что касается **агогики и рубато**, то у Моцарта заметные сдвиги темпа в пределах одной части не нужны и вредны. Хороший музыкант почти никогда не будет изменять темп в пределах одной темы или замкнутого музыкального отрывка. В первую очередь агогика должна помогать естественному исполнению переходов, неизбежных из-за нескольких тем в сонатных формах. Было бы, однако, неправильным при каждом переходе прибегать к агогическим колебаниям. Здесь многое зависит от тонкого чутья исполнителя. Правильное рубато – одна из самых трудных проблем, которую приходится решать исполнителю произведений Моцарта. Основной признак правильного рубато состоит в том, что темп сопровождения остается неизменным, не подвергаясь влияниям незначительных ускорений и замедлений в мелодии.

Закономерность штрихов Моцарта.

Большое место в выразительной сокровищнице Моцарта занимает **артикуляция**. Иногда это - оркестровка, иногда – смычковые штрихи, часто – вокал в разнообразных проявлениях. Она всегда должна быть органичной и никогда не казаться перегруженной. Пожалуй, ни один композитор не подвергался такому безграничному произволу редакторов, как Моцарт, особенно его фортепианные произведения. Расставленные многочисленными редакторами, штрихи резко отличаются от подлинных авторских. Так, лиги композитора представляются редакторам дробящими мелодию.

Лиги Моцарта и Бетховена не представляют собой символ, знак акустического legato. Их функции тоньше и богаче. Legato – значит связно, связано в некоторое единство, а не просто в смысле непрерывности. Штрихи, их обозначения проще понять в смычковой музыке. Ноты, взятые на один смычок, как бы вытекают из первой ноты, извлекаемой атакой смычка. Группа нот связана и подчинена атакующей ноте (это подчинение может быть обусловлено гармонически, интонационно, ритмически, часто по всем линиям

вместе, но связывающая в группу значимость её начала, на которую падает атака, остаётся в силе). Таким образом, становится понятным, почему Моцарт обозначал legato то полутактовой лигой, то лигой над целым тактом, то лигой над двумя тактами. Тот факт, что у Моцарта редко встречаются длинные лиги, объясняется ограниченной длиной скрипичного смычка. Однако не нужно думать, что как только кончилась лига, нужно оторвать руку от клавиатуры. Это говорит лишь о том, что кончилось движение руки. Но разве у скрипача вместе с окончанием смычка кончается фраза?

Короткие лиги связаны с единым дыханием фраз, подсказывают рукам верную пластику, четкость произнесения. Артикуляционная лига всегда короткая и редко охватывает больше трех нот. Последняя нота под артикуляционной лигой отчленяется, то есть играется staccato. Во многих случаях такая лига соседствует с точками или клинышками, указывающими на staccato. Если артикуляционная лига стоит над двумя нотами одинаковой длительности, она указывает, что акцент приходится на первую ноту.

Юный Бетховен, услышав исполнение Моцарта, сказал: «Тонкая, но очень дробная игра». Действительно, даже в рамках короткого мотива, у Моцарта может быть несколько артикуляционных смен, что создает мелкий и непривычный план членения (Соната фа мажор. К.332, финал). Высказывание Бетховена очень примечательно, как для понимания особенностей стиля Моцарта, так и эволюции исполнительских норм.

Одна из характернейших черт письма Моцарта - атака гармонического задержания, иногда выраженное длинным форшлагом, иногда выписанного. Атака эта выражается новой лигой. Длинный форшлаг, диссонирующая вспомогательная нота, приходящая вместо аккордовой, - могущественное средство выразительности, не потерявшее силу и в наши дни. Если у Шопена мелодия незаметно wpływa в эти задержания, то у Моцарта этот приём чаще встречается на новой гармонии или на новом положении аккорда. Диссонирующая нота как бы разрубает мелодию своей смелостью,

неожиданностью и должна быть отделена, не должна сливаться с предыдущим течением мелодии.

Перемена гармонии, опора мелодии на новую гармонию почти всегда влечёт атаку, новую лигу. Атаки при помощи лиг подсказывают верное произнесение.

Legato не является у Моцарта господствующим видом звукоизвлечения; в гораздо большей степени – non legato и отчасти – staccato.

Если Моцарт, в соответствии с практикой своего времени, не обозначал артикуляции, имелась в виду игра non legato. В тех произведениях, где нет никаких указаний, нужно уметь самому решить, где играть связно, а где отрывисто. Если речь идет о концерте для фортепиано, то помогает детальное изучение оркестровой партии. Тщательно выписанные обозначения вполне могут послужить отправными точками при восполнении артикуляционных указаний.

Моцартовское **staccato** требует исключительно богатой шкалы выразительных оттенков. Играть отрывисто нужно по-разному, необходимо учитывать длительность, силу и окраску звука.

Для обозначения staccato Моцарт употреблял два ясно отличающихся друг от друга знака, а именно: точку и черточку (которая в современном начертании изображается как клин). Моцарт не видел никакой разницы между черточками и клиньями.

Точка означает у Моцарта более мягкое, «круглое» staccato, а черточка – более резкое, «острое». Кроме того, Моцарт использовал черточку как знак акцента. Даже над нотами самой крупной длительности, которые никак нельзя было играть staccato в обычном смысле слова, Моцарт писал черточки. Для обозначения совсем мягкого staccato – вид non legato – он пользовался сочетанием точки под лигой. Большие интервалы и ритмически разнообразные мелодические последовательности требуют скорее staccato, тогда как мелодические диссонансы (задержания, проходящие ноты) следует играть связно. Non legato рекомендуется

главным образом в тех местах, которые носят «нейтральный» характер. Моцарт любил знак *sf* и часто проставлял его в тех местах сочинения, где было необходимо сперва взять звук достаточно резко, а затем внезапно его ослабить.

Изучая штрихи Моцарта, убеждаешься в их закономерной последовательности и тонкости нюансировки.

Еще одна трудность, встающая перед исполнителем Моцарта – **орнаментика**. Есть множество мест, особенно в медленных частях его сонат и концертов, которые являются лишь эскизами. Они оставлены исполнителю, дабы тот их разработал и украсил.

При исполнении украшений нужно всегда помнить о том, что они не должны затемнять мелодическую линию. Надо поиграть ее без орнаментики, чтобы понять, что она собой представляет, и потом, добавляя украшения, играть их так, чтобы мелодия всегда оставалась основной. Особенно важно при исполнении медленных частей, играть украшения неторопливо, чтобы они вливались в мелодию, а не звучали как «инородное тело».

Ну, а как быть с **педалями**? Нужно ими пользоваться или нет?

Слух наш воспитан звуковым объемом нашего рояля, его динамическими возможностями. Искусственное их обеднение в угоду условному стилю воспринимается нами как бедная красками выразительность. Тонкость и разнообразность моцартовской фактуры, естественно, требуют тонкости и разнообразия педализации. Мы знаем, что у пианофорте моцартовского времени наличествовали коленные рычажки либо педали. Их эффект был аналогичен действию педалей нашего современного фортепиано. К тому же описание достоинств штейновского пианофорте, которое оставил Моцарт, а также отзывы о его собственной манере игры являются ясными указаниями на то, что педалями пользоваться необходимо, но делать это следует осторожно, дабы гармоническая и мелодическая ткань не становилась грузной, а оставалась ясной, легкой и прозрачной. Педаль сравнительно редко должна бить продолжительной – большей частью она лишь призвана

подчеркнуть некоторые моменты; в то же время звучность ни в коем случае не должна быть сухой и жесткой. Очень трудно исполнение Моцарта именно из-за прозрачности музыки, скупой педалью, когда каждый звук, взятый немного слабее или сильнее, слышен особенно отчетливо, чего не бывает, если мы играем много нот с насыщенной педалью. Однако, несмотря на то, что педаль здесь еще нельзя назвать фактурно – необходимой, она все же служит не только красочным, но и гармоническим целям.

У Моцарта есть и **оркестральные эффекты** (solo и tutti), где предполагается противопоставления характерных индивидуализированных тембров полноте звучания всего оркестра, причем, оркестра, скорее камерного, чем симфонического (Соната соль мажор, К.283, 1ч., Соната до минор, К.457, 1ч.).

Технику фортепианной игры можно свести к немногим приемам, с которыми постоянно приходится иметь дело. Таким, как пальцевая игра (стаккато, легато), подкладывание первого пальца, трели, октавы, аккорды и т.д.. Пальцевая игра требует по возможности закругленного положения пальцев, запястье следует стремиться держать в расслабленном, а не зажатом состоянии. Игра стаккато опирается на быстроту пальцевого удара, а для достижения легато нужны плоские пальцы, помощь оказывают и динамические градации.

Предпосылкой для игры без толчков является эластичность запястья и молниеносное реагирование первого пальца при подкладывании. Наилучшее положение руки в гаммах – диагональное. Особенно важно обратить внимание на свободу во всем теле, на ненапряженные плечи, расслабленные мускулы шеи. Моцарт был против неестественной осанки. Неэластично извлеченный звук ничего не стоит. Только поющий и свободно взятый звук может проникнуть в сердца слушателей. Необходимо стремиться к светлой окраске звучания. Но добиваться этого нельзя, конечно, резкой и стеклянной игрой. При такой игре звук нашего рояля становится менее привлекательным, особенно на фортиссимо. Слишком резкая игра создает впечатление

некоторой грубости, что абсолютно не соответствует духу моцартовской музыки.

Для того, чтобы добиться быстрого трельного вибрирования, рекомендуется пользование легкими вращательными движениями предплечья от локтя. Лучше медленная и ровная трель, чем быстрая и спотыкающаяся.

У Моцарта очень часто встречаются ломанные октавы. Играются они вращательными движениями предплечья, а иногда и всей руки. Пальцы при этом фиксированы и практически неподвижны. Чрезвычайно тонкого исполнения требуют сопровождения. Во многих случаях Моцарт прибегал к примитивному сопровождению в виде альбертиевых басов, простых фигураций. Их исполнение очень трудно. Они должны звучать не механически, а помогать мелодии. Играя такой аккомпанемент слабее, нельзя относиться к нему безучастно, надо уметь оттенить каждую смену гармоний, причем все вместе должно звучать абсолютно органично.

Затакт у Моцарта, как и у Бетховена, чаще имеет взрывчатый характер. В отличии от шопеновских всплывающих секст (ноктюрны E- dur, Es – dur), у Моцарта затакт чаще состоит из группы нот, но сильное время атакуется. Вообще же музыке Моцарта, как, впрочем, и Бетховена, более свойственен хорей – начало на сильном времени, особенно в медленных частях.

Не только после затакта, но и внутри музыкальной фразы сильное время часто атакуется. У Моцарта отсутствуют «пустоты», служащие лишь для перехода к следующему разделу.

По словам А.Энштейна, «Моцарт - врожденный пианист и произведения его хорошо ложатся в пальцы. Как часто ощущаешь в стиле клавирных пьес Гайдна влияние другой инструментальной сферы, тогда как у Моцарта все струится и льется из-под легкой руки пианиста!».

Моцарт – великий композитор, и не надо бояться передавать его величие. У Асафьева есть глубоко правильная мысль, что «Моцарт движется к психологическому реализму через художественное познание реального чувства любви» Эта мысль, думается, в значительной степени объясняет

причину жизненности музыки Моцарта, причину ее столь сильного длительного властвования над сердцами потомков.

6.2. Исполнение клавирных произведений В. Моцарта.

Гольденвейзер. «О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений».

Исполнение произведений Моцарта является для пианиста очень трудной задачей. Сочинения его отличаются исключительной прозрачностью и поэтому каждый звук в них, как говорится, на счету. Ничего нельзя скрыть ни педалью, ни преувеличенной силой - все должно быть абсолютно предельно ясным. Поэтому большинство исполнителей, которые часто играют на эстраде очень сложные и технически трудные вещи, больше всего волнуются при исполнении Моцарта. Очень трудно в немногих звуках уметь сказать так много.

Огромный вред приносили редакторы сочинений Моцарта. Композитор в смысле лиг и динамических оттенков писал в нотах мало. Если у него идет непрерывное движение ровных нот, например 16-х, он лиг большей частью не помечал. Само собой разумеется, что эти ровные ноты надо играть *legato*.

При передаче сочинений Моцарта чрезвычайно трудно добиться совершенства звучания. Играя эту прозрачную музыку, можно лишь очень скупой пользоваться педалью. Она лишь призвана подчеркнуть некоторые моменты. В то же время звучность ни в коем случае не должна быть сухой и жесткой. Очень трудно исполнение Моцарта именно из-за прозрачности музыки, скупой педали, когда каждый звук, взятый немножко слабее или сильнее, слышен особенно отчетливо, что не бывает, если мы играем много нот с насыщенной педалью.

Часто думают, что Моцарта надо играть каким-то «сниженным» звуком и чуть ли не бормочут что-то себе под нос. Между тем, мелодии Моцарта должны звучать очень напевно, светло. Чрезвычайно тонкого исполнения

требуют все сопровождения. Во многих случаях Моцарт прибегал к примитивному сопровождению в виде «альбертиевых басов» и простых фигураций. Их исполнение очень трудно. Они должны звучать не механически, а помогать мелодии. Играя такой аккомпанемент слабее, нельзя относиться к нему безучастно, надо уметь оттенять каждую смену гармонии, причем все вместе должно звучать абсолютно гармонично. Кроме того, раз и навсегда надо запомнить, что у Моцарта нет пассажей, что все его кажущиеся пассажи представляют собой мелодическую линию.

Особо упомяну о моцартовских украшениях. Не говоря о том, что их необходимо играть правильно, надо сказать, что они предъявляют большие требования к исполнению в художественном отношении. Очень часто звучание украшений напоминает вкусы дикарей - тех, что любят носить кольца в носу и вообще украшать себя предметами, которые больше того, что они украшают. При их исполнении надо всегда помнить о том, что они не должны затемнять мелодическую линию. Надо проиграть ее без орнаментики, чтобы понять, что она собой представляет и потом, добавляя украшения, играть их так, чтобы мелодия всегда оставалась основой. Особенно важно при исполнении медленных частей моцартовских сонат играть украшения неторопливо, чтобы они вливались в мелодию, а не звучали как инородное тело.

Голубовская. «Об артикуляции фортепианных произведений Моцарта».

Фортепианные штрихи Моцарта следует рассматривать подобно скрипичным: не как формальную прерывистость звучания, а как выразительный нюанс, подчеркивающий интонационное строение, гармоническое действие. Не нужно думать, что как только кончилась лига, нужно оторвать руку от клавиатуры. Это говорит лишь о том, что кончилось движение руки. Но разве у скрипача вместе с окончанием смычка кончается фраза?

Построение мелодии чаще ступенчатое, т.е. мелодия редко движется длительно в одном направлении и редко охватывает большой диапазон. Артикуляция занимает большое место в выразительной сокровищнице Моцарта. Иногда это оркестровка, иногда - смычковые штрихи, часто вокал в разнообразных проявлениях оперное *bel canto*, оперные характеристики - то драматическая, то шаловливо - лукавая музыкальная речь по колоратуре.

Частая смена лиг в певучих местах и паузы внутри мелодии - своеобразная моцартовская манера - придают его музыке особую вокальную выпуклость. Лиги не обязательно означают разрыв звучания, они подсказывают рукам верную ритмику и динамику. Нередко Моцарт часто упоминает в оценке музыкантов исполнителей слово **вкус**.

Перельман. «В классе рояля»

У Моцарта контрасты динамики. Почти всегда контрасты интонаций в диалоге сильного со слабой, властного с покорной, мужественного с женственной. Вспомнить начало сонаты до минор.

Л. Оборин

«Моцарт - это Рафаэль в музыке; ключ к сонатам Бетховена.

Некоторые пианисты исполняют Моцарта маленьким звуком, нежно, мило, солнечно. Это не совсем правильно. Моцарт человечен. Ему свойственны и нежность, и улыбка, и радость, и слезы, и горе, и трагедия. Эмоционально Моцарт очень насыщен. В Моцарте должно быть внутреннее. Но эмоции должны проявляться в ограниченной динамической амплитуде. В Моцарте должно быть внутреннее *rubato*.

Пассажи Моцарта - эмоциональное состояние в развитии. Играть Моцарта нужно строго. Все отклонения должны быть уравновешены. Исполнение должно быть простым, серьезным, искренним. Многие штрихи идут от скрипки. Грация - от скрипичных штрихов.

В Моцарте нельзя быть ленивым! Все должно быть на месте, как человек, хорошо одетый, с отличными манерами, который не может себе позволить какой-либо фривольности. При проведении совместного анализа с

обучающимися нужно заострять внимание на различии в динамике и характере артикуляции.

А Рубинштейн

Вся специфика особого туше заключена в подушечке пальца. Такое туше производит четко очерченный и плотный звук – самостоятельный и очень определенный. Его отточенный контур предотвращает слипание с окружающими звуками. В этой автономии заключена его собственная жизнь. Оказываясь во взаимодействии, такие звуки – короткие или длинные (это зависит от их нотных стоимостей), легатные или стаккатные, связанные или отдельные – переходят один в другой и льются, не наползая на соседа и не растворяясь в некой бесформенной массе. При всей взаимозависимости эти звуки сохраняют свои индивидуальные качества в самой многочисленной компании. Их последовательность образует органичную и неразрывную цепь. Эти зернистые звуки, которые можно уподобить постукиваниям изящного молоточка, помещенные на фоне ясного сопровождения, выводят мелодию чистейшего *bel canto*. Что же касается басовых нот, то они полновесны, но при этом не тяжелы.

Из такого особого контакта пальцев с клавишами и рождается истинное качество звучания пианофорте. Его свежесть и новизна чаруют нас.

Подлинная краска пианофорте, усиленная соответствующим туше, раскроет нам и заставит понять во всем их значении полноту и задушевность моцартовской фразы.

Ну а как быть с педалями? Отзывы о собственной манере исполнения Моцарта указывают на то, что педалями пользоваться необходимо, но делать это следует осторожно, дабы гармоническая и мелодическая ткань не становилась грузной. А оставалась ясной, легкой и прозрачной. Другая трудность – это орнаментика. Импровизированная орнаментика не отдавалась на волю одного лишь вдохновения. Это была целая наука, основанная на очень строгих законах. Карл Филипп Эммануэль Бах, Кванц и другие оставили подробные трактаты, которые и служат для нас руководством.

Сегодня Моцарта преподносят двумя различными способами. Один – это Моцарт чистый, острый, блестящий, сухой и очень строгий с точки зрения темпа. Фортепианные произведения исполняются без педали, но довольно тяжелым туше, дабы продемонстрировать присущее Моцарту величие. Другая манера – Моцарт маленький, изысканный, очень утонченный и псевдоэлегантный по звучанию; все это для того, чтобы убедить нас в извечном очаровании Моцарта. В первом случае его раздувают, во втором из него выпускают воздух. У одного Моцарт кричит, у другого бормочет себе под нос.

Моцарт ненавидел любые разрушительные преувеличения, всяческую натушливость и фейерверки. Знаменитая своей восхитительной простотой, своей волнующей и глубокой экспрессией, игра Моцарта одерживала верх даже над искусством Клементи, его грозного соперника.

Музыка Моцарта чрезвычайно богата юмором. Юмор Моцарта, в отличие от наивно простоватого, слегка грубого юмора Гайдна, несравненно более облагороженный. Юмор Моцарта искрится и пенится как старое вино.

Моцарт – это не слащавость и не артистизм, Моцарт – это пробный камень; он помогает нам воспитывать вкус, интеллект, чувства. Здесь простое, благородное, здоровое и бесконечно просветленное человеческое сердце обращается к нам на божественном языке музыки.

7 Героический стиль Л.В. Бетховена

Музыка – посредница между жизнью ума и жизнью чувств.

Л.В.Бетховен.

Если в школе ученик знакомится преимущественно с образцами сонатного творчества Гайдна и Моцарта, то в училище наибольшее внимание уделяется изучению сонат Бетховена.

Бетховен - художник, стоявший на грани двух эпох. «Музыка должна высекать огонь из людских сердец» - говорил Бетховен. Этот прометеевский

девиз дает представление о величии задач, которые ставил перед искусством композитор.

В музыке Бетховена жизнь отразилась во всем ее разнообразии: бурные страсти и отрешенная мечтательность, драматическая патетика и лирическая исповедь, картины природы и сцены быта. Б. Асафьев писал: «Сонаты Бетховена – это вся жизнь человека. Кажется, что нет эмоциональных состояний, которые так или иначе не нашли бы здесь своего отражения, нет душевных конфликтов, которые не преломились бы в музыкально - философском плане...».

Фортепианные сонаты Бетховена составили эпоху в фортепианной музыке. Он гениально постиг выразительные возможности этой формы, наполнив ее драматическими контрастами и противопоставлениями, динамичным развитием тем и невероятной силой чувств, щемящим лиризмом и напряженной борьбой. Мощные драматические столкновения, высокая философская лирика – все это можно встретить в грандиозном цикле фортепианных сонат Бетховена

Характер исполнительства Бетховена по существу своему был совершенно новым. Отбросив блестящую изысканно - грациозную манеру письма своих предшественников, он смело и дерзко раздвигает рамки фортепиано, опрокинув все представления, привычные для слушателей музыкальных салонов Вены и создает монументальный героический стиль, который таил в себе огромной силы взрывчатую энергию, насыщенную раскаленным жаром революционной эпохи. Он, как никто, услышал и воспринял призывы своего времени. Пафос нового ощущения жизни слышен в страшном воодушевлении и напряженности динамики.

Мир образов композитора разнообразен. Его герой не только смелый и страстный, он наделен тонко развитым интеллектом. Это борец и мыслитель.

Бетховен - величайший **строитель крупной формы**. Он первым использовал прием так называемого «конфликтного симфонизма», в основу

которого заложил противопоставление и столкновение ярко контрастных музыкальных образов. Этот конфликт становится движущей силой его произведений. Чем глубже контраст образов, тем драматичнее конфликт сонаты. Именно конфликтность является главной драматургической идеей в сонатной форме Бетховена. Она заключена в двойственности материала главной партии, в ее разработочности и образной многослойности, в превращении экспозиции в разработку и наоборот, в сохранении разработочности в репризе и коде. И еще, что не менее важно, основу драматургии сонатной формы Бетховена составляет сквозное развертывание. Как правило, все части находятся в строгом равновесии. Отчетливо различаются начало, середина, где доминирует развитие, и логически выстроенное завершение всей композиции. Все разделы сонатной формы Бетховен трактует как ступени развития (волны разработки).. Становление формы у Бетховена – это ни что иное, как живой процесс зарождения идеи и ее логического раскрытия. Пройдет много лет и подобная сонатная форма будет развита гениальным советским композитором XX века Д.Д. Шостаковичем.

По мысли Е. Либермана «Перелистывая их, не устаешь поражаться непохожести сонат друг на друга. Тридцать две различные концепции, тридцать два музыкальных сюжета, тридцать две трактовки сонатного *allegro* и циклической сонатной формы. Пользуясь литературной терминологией, можно говорить о них, как о тридцати двух музыкальных романах со своими героями, судьбами, конфликтами».

Фортепианные сонаты Бетховена выдвигают перед интерпретатором чрезвычайно многообразные задачи. Одной из самых важных является воплощение эмоционального богатства музыки композитора, сочетание лирической непосредственности с горячим накалом чувств.

Бетховен с необыкновенной точностью выражал в тексте своих произведений свои художественные намерения. Уметь прочесть их сквозь нотные знаки, довести до слушателя – трудное искусство. Он одним из

первых начал сопровождать нотный текст подробными ремарками, выписывая не только динамические указания, темпы, но, нередко, проставляя даже педаль, аппликатуру и метроном, что до сих пор вызывает множество дискуссий среди музыкантов и исполнителей.

Слушая и исполняя сонаты Бетховена, становится совершенно очевидным, что все они требуют от исполнителя технического мастерства, глубокого понимания, сосредоточенного внимания, поскольку высокое искусство композитора насыщено не только драматическими, но и прекрасными лирическими образами, которые выделяются нежностью и глубиной, особенно в *Adagio* и *Largo*.

7.1. Черты стиля

К характерным приёмам бетховенского фортепианного стиля относятся: фактурная многоплановость, ярчайшие динамические контрасты, сопоставление далёких регистров, богатая педализация. Бетховен расширял границы фортепианной музыки, обогащал ее героическими образами и философскими размышлениями, опираясь на стиль выдающихся предшественников.

Все средства выразительности, используемые Бетховеном, помогли сложить качественно новый фортепианный стиль, ставший благодатной почвой для пышного расцвета пианизма 19 века.

Бетховенским сочинениям присуща большая внутренняя динамика, громадная ритмическая энергия, резкие динамические контрасты, обилие синкоп и акцентов, оркестральность звучания. Круг образов более контрастен, психологически более насыщен. Отсюда более глубокое звукоизвлечение, более сочное звучание *legato*, мужественность, конфликтность музыкальных тем. Бетховен не разделял господствующей доктрины о необходимости игры «одними пальцами». Он придавал большое значение целостным движениям руки, использованию ее силы и веса. Слишком смелые для своего времени, эти

двигательные принципы не смогли получить в те годы распространения. Бетховенская мелодика необыкновенно выразительна – она не просто звучит, она говорит, кричит, шепчет. Многие песенные темы наследия композитора наделены этими же чертами. Ему присущи контрасты мрака и света, яростные схватки и бурные страсти.

Первоосновой его мелодики являются трубные сигналы и фанфары, призывные и маршевые обороты. Часто используется трезвучие (тема финала 5 симфонии). Из того же источника рождаются и бетховенские ритмы. Все это сформировало стиль Бетховена. Именно это и отличает бетховенский музыкальный язык от произведений венских классиков, резко выделяет его, ставя на новый уникальный уровень. Мы не знаем, как играл сам Бетховен. Сохранились сведения об эмоциональности и яркости его исполнения. Карл Черни отмечал, что игра Бетховена «отличалась необычайной силой, характерностью, неслыханной виртуозностью и беглостью. Никто не мог сравниться с ним в скорости исполнения гамм, двойных трелей, скачков. Глубокая эмоциональность, казалось бы, должна была мешать технике, но ничуть, наоборот, живость и энергичность, авторское новаторство - вот что привлекает и завораживает. Сохранились его собственные высказывания. Он говорил, что во всяком пианисте всего ценнее чувство, а не техническое совершенство.

Его посадка во время игры была образцово спокойной, благородной и красивой, без малейшей гримасы; пальцы его были сильными и на кончиках сплющены от частой игры. Он требовал от других такого же несравненного legato, каким владел сам».

Исполнителю следует помнить, что в бетховенской музыке огромное значение имеет **метроритм**. Его организующая роль довольно значительна как в произведениях остро драматических, так и в лирических, и в скерцозных. Ритм несёт в себе заряд мужественности, воли, активности. Маршевые и танцевальные ритмы, нашедшие отражение в целом ряде произведений (например, финал сонаты «Аврора») – символы торжества, радости,

победы. Напряженный ритм усиливает эмоциональный накал произведения и придает музыке особую действенность и упругость. Благодаря четкой ритмической пульсации даже паузы становятся более напряженными и многозначительными (соната №5 часть I, тема главной партии). Усиливая роль ритма в лирической музыке, Бетховен повышает ее внутреннее напряжение (соната № 15, часть I). В своих сочинениях он допускает *rubato*, ускорение и вообще в указаниях заметно отличается от Моцарта.

Динамика композитора столь же индивидуальна, как и другие выразительные средства его музыки — мелодия, гармония, ритмика, фактура и т. д. Вспомним, как указывали динамику до Бетховена. Композиторы, писавшие музыку для клавесина, употребляли обычно лишь два обозначения: *forte* и *piano*.

Для Бетховена этот диапазон был слишком узок. О специфике использования Бетховеном фортепиано образно говорит П. Беккер: «Мысли Бетховена разрастаются далеко за пределы фортепианного выражения. Со звоном рвутся струны, и кажется, будто под руками демонического виртуоза рушится инструмент, который способен дать лишь отдаленный намек на то, чего добивается от него творческая воля. Сердито захлопывает Бетховен крышку рояля: «Он все-таки остается несовершенным инструментом».

Приводим обозначения динамических уровней, которые использовались Бетховеном в записи фортепианных произведений: *ppp*; *piu pp*; *pp*; *piu p*; *p*; *mp*; *mezza voce*, - *sotto voce*; *m/*; */*; *piu f*; *ff*. Эмоциональная напряженность музыки Бетховена часто находит свое выражение сразу во всех этих видах динамического контраста.

Указанный перечень знаков отражает историческое завоевание Бетховена — расширение границ силы звучности фортепиано.

В построении сонатного цикла одним из приемов является контрастная динамика. Динамику Бетховена можно охарактеризовать как неожиданную, внезапную, как «*dinamica subita*». Нередко динамически контрастируют начало экспозиции и начало репризы. Если для начала главной партии в экспозициях Бетховен обычно указывает *p*, то после

разработки, которая всегда у Бетховена богата "событиями", наступает динамическая реприза, в которой главная партия предстаёт обогащённая средствами звуковой и фактурной динамики. Динамика *subito* часто используется композитором и в сопоставлении уровней конца одного раздела сонатного *allegro* с началом соседнего. Очень мало у Бетховена сонатного *allegro*, в которых переход от разработки к репризе отличается плавностью. Динамика имеет большое значение и в создании кульминации. Кульминационными по силе звучности являются и *pp*, *ff* (иногда *ppp*). В сонатном *allegro* имеется и главная кульминация, которая большей частью приходится на конец разработки или на коду.

Очень точно указывает он место и продолжительность *crescendo* и *diminuendo*, определяя их пунктирной линией (в рукописях композитор обычно пишет двойную пунктирную линию, то есть = = = = =). Если линия не выписана, то окончание *crescendo* и *diminuendo* все же легко узнать, так как эти нюансы обязательно приводят либо к какому - нибудь определенному динамическому уровню, либо к акценту. Иногда *crescendo* продолжается до обозначения *diminuendo* (и наоборот). Как и в отношении динамических уровней, композитор стремится указать меру *crescendo* и *diminuendo*.

Музыка Бетховена - переломный период фортепианной фактуры. Обращаясь к приемам изложения музыки предшествующей эпохи, Бетховен обогащал их и в связи с новым содержанием своего искусства, коренным образом переосмысливал. Например, в финале сонаты № 1 по - новому зазвучали альбертиевы басы. Им придан характер «кипящей фигурации», тогда как у Моцарта они служили, спокойным фоном для нежных лирических мелодий. В отличие от Моцарта, Бетховен нередко придавал альбертиевым фигурациям массивность, раскладывая аккорды не полностью, а частично. «Барабанные» басы приобретают в некоторых сочинениях Бетховена характер взволнованной пульсации («Аппасионата»). Треолями порой выражается душевное смятение (в той же сонате). Очень своеобразно композитор применяет их с целью создания трепетно вибрирующего фона.

Далее, созданию внутреннего напряжения музыки способствовала и энергичная переброска фигурации из среднего регистра в низкий. Кроме того, Бетховен постепенно расширил диапазон звуков, охватываемых альбертиевыми басами путем увеличения позиции руки в пределах разложенного аккорда. Напомним, если у Моцарта это обычно была квинта, то у Бетховена – октава, а в поздних сочинениях иногда и более широкий интервал.

Мелодический язык Бетховена очищается от разного рода украшений, типичных для искусства 18 века, которые, словно кружевом, оплетали мелодический остов темы. Освобожденная от лишней мелизматике, всевозможных проходящих вспомогательных задержаний, хроматизмов, мелодия приобретает непривычную ранее простоту, строгость. Темы повелительные и героические. Бетховен проявляет тяготение к трезвучным лапидарным темам. Там же, где вплетаются мелизмы в мелодию или немелодические звуки, они принимают на себя эмоционально - смысловую нагрузку, равную основным опорным звукам мелодии.

Плотность, монументальность фактуры сочетается у Бетховена с насыщением ткани «воздухом», созданием «звуковой атмосферы». Особенно это характерно для лирических образов. Бетховен концентрирует в темах огромную внутреннюю энергию, которая определяет динамику последующего развития. Во многом интенсивность развития зависит от типичной для Бетховена контрастности образующих тему элементов. Контрастность внутри темы приводит к своеобразному «взрыву», перерастает в конфликт главной и побочной партий, динамизирует все разделы сонатного *allegro*, превращаясь в сильнейший стимул роста самой формы.

Пульс. Это может быть пульс человека, находящегося в состоянии сильного душевного подъема, однако отнюдь не нервной взвинченности, пульс пламенно чувствующей волевой натуры. При исполнении произведений Бетховена необходимо ощущение исполнителем ритмической пульсации.

Крайне важно помнить о том, что ритмический пульс должен быть живым. Пульс музыки в зависимости от характера может и должен изменяться.

Штрихи.

Стаккато. Бетховен различал три вида отрывистого звучания, один из которых обозначается клиньями, другой – точками, третий – точкой над лигой. Зависимость исполнения различных видов стаккато от длительности нот соответствует Гайдну. Существует постоянная зависимость степени отрывистости при игре *staccato* от темпа произведения.

Специфика *legato* в большей мере приближается к плавно льющейся речи, чем к кантиленности итальянского *bel canto*.

Педаль. Бетховен первый начинает обозначать, предписывать педаль. По сравнению с предшественниками, в произведениях Бетховена ее роль значительно возрастает. Она усиливает контрастность исполнения, красочность, придает большую певучесть мелодии и насыщенность фактуры «воздухом». В своих фортепианных сочинениях Бетховен первый из композиторов начинает использовать и отмечать в нотах педаль, но делает это там, где она призвана изменить фактурную ткань. Педаль, по мнению автора, служит краской, динамической и ритмической опорой, а иногда изменяет фактуру. Далее, поскольку паузы и штрихи также имеют важное значение, то педаль должна быть предельно точной

Бетховен великолепно знает новый инструмент и очень любит его. Он доверяет фортепиано такие грандиозные звуковые образы, которые до него никто не осмеливался воспроизводить.

Рояль он видит как оркестр. Чутко ощущая его симфоническую природу, он становится для композитора тем «инструментом», который более всего отвечает его творческим требованиям. Это еще одна из реформ, оказавшая влияние на будущее исполнительского искусства, на судьбу рояля, который навсегда стал королем всех инструментов.

Использование приемов оркестрового письма способствует яркости и красочности музыки. Перебрасывание мотивов из одного регистра в другой вызывает представление о различных оркестровых тембрах. Композитор не столько подражает звуку валторны, тромбона, фагота, сколько вписывает в фортепианную фактуру характеристики, свойственные этим инструментам. Обращение исполнителя к оркестральности направляет его воображение к пониманию интонационной природы сочинения, регистров, педализации.

Подводя итоги сказанному, можно сделать следующие выводы:

- Бетховен проявил себя великолепным мастером в области фортепианной фактуры;
- смело противопоставлял крайние регистры, широко использовал педаль, употреблял массивные аккордовые созвучия;
- создал фортепианный стиль, далекий от изысканно-кружевной манеры клавесинистов;
- сумел увидеть в еще несовершенном фортепиано будущий рояль – инструмент, который по мощи и разнообразию красок способен соперничать с оркестром.

Пианизм Бетховена сложился не без влияния драматического искусства начала XIX века. Тогда артист в порыве страсти должен был кататься по земле, рвать на себе волосы, скрежетать зубами, кричать. Великий русский актёр Мочалов, современник Пушкина, стоял на рубеже эпох и уже стремился к более простой игре, причём характерно, что эта сдержанная игра не имела успеха у публики; когда же он переходил на декламацию, даже «переигрывал» – публика восторгалась. В наши дни сочинения Бетховена интерпретируются сдержанно. Возможно, это результат осмысливания Бетховена в стиле XX века, и нужно отрешиться от ошибочного убеждения, будто как раз XIX век отличался сдержанностью. Нет, в бетховенскую эпоху играли с чувством, с пафосом, декламационно.

Приступая к работе над бетховенскими сонатами, важно прежде всего раскрыть ученику масштабы стоящих перед ним задач. Надо рассказать им о его мужественной борьбе художника и человека, о его эстетических идеалах. Являясь автором огромного количества произведений, Бетховен никогда не останавливался на достигнутом. Он постоянно стремился вперед к новым вершинам и открытиям, что позволило ему намного опередить свое время. Творчество Бетховена было, есть и будет источником вдохновения для многих новых поколений композиторов.

8 Заключение

Воспитание культуры исполнения фортепианных произведений классической школы невозможно без основательного овладения знаниями в области специфики выразительных средств, применяемых композиторами классиками, интонационно-стилистических особенностей исполнения классической музыки, технологий культуры исполнения музыки классического стиля.

Постепенное накопление слухового опыта, кропотливая работа с различными редакциями их сравнительный анализ, понимание композиционного мелодического и гармонического содержания, выбор наиболее предпочтительного варианта фразировки, динамических оттенков, мелизматики, педализации послужат развитию творческого мышления, инициативы и самостоятельности учеников.

9. Список литературы

Чемберджи В. «О Рихтере его словами» // ООО «Издательство АСТ», 2017 г.

Зимин П. «История фортепиано и его предшественников» // Москва, «Музыка», 1968 г.

Алексеев А. – «История фортепианного искусства», части I, II // Москва, «Музыка», 1988 г.

Бадура-Скода П. «Интерпретация Гайдна» // Paris, 1982 г., перевод с немецкого Т.С. Мкртчян под редакцией С.В. Грохотова

Тропп В. «Клавирные сонаты Гайдна. К проблеме формирования жанра и эволюции стиля» // Российская академия имени Гнесиных, 2001 г.

Лэндон К. Предисловие к изданию клавирных сонат Гайдна // Будапешт, 1973 г.

Перельман Н. «В классе рояля» // Классика-XXI, 2007 г.

Ландовска В. «О музыке» // Москва, «Радуга», 1991 г.

Рубинштейн А. «Лекции по истории фортепианной литературы» // Москва, Музыка, 1974 г.

Бадура-Скода Е. и П. «Интерпретация Моцарта» // Москва, «Музыка», 1972 г.

«Как исполнять Гайдна, составитель Меркулов А. // Москва, Классика, 2009 г.

Асафьев Б. «Избранные труды» // Москва, издательство Академии наук СССР, 1952 г.

Корредор Х. «Беседы с Пабло Казальсом» // Перевод с французского Е. Амосовой, Ленинград, 1960 г.

Асафьев Б. «Избранные труды» // Москва, издательство Академии наук СССР, 1952 г.

Лэндон К. Предисловие к изданию клавирных сонат Гайдна // Будапешт, 1973 г.

«Как исполнять Бетховена», составитель А. Засимова. М. Издательский дом «Классика» -2007г.

«Как исполнять Моцарта», составитель Меркулов А// Москва, Классика 2009г.