

УДК 378.147.016:780.616.432(477.82)

DOI <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.83.12>

Завіруха Л. А., Білозерова О. В., Мархалевич Т. С.

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕГРАЦІЇ ЗНАНЬ ПРО АРТИКУЛЯЦІЙНІ ПОЗНАЧЕННЯ В СОНАТАХ ЙОЗЕФА ГАЙДНА У ЗМІСТ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Досліджено роль артикуляції у творах великої форми віденського класика Йозефа Гайдна. Розглянуто способи трактування артикуляційних позначок у сонатах віденського класика та їх практичне втілення на заняттях з основного музичного інструмента в майбутніх спеціалістів.

Зазначено, що артикуляція в клавірних сонатах композитора виконує найважливіші функції у створенні музичного образу твору та бере участь у композиційних процесах, як-от темоутворення, тематичний розвиток, формоутворення, виявляючи себе як композиційний виразовий засіб.

Визначено сутність поняття "артикуляція" як мистецтво виконувати музику, насамперед мелодію, з певною мірою розчленованості або зв'язності її тонів.

Установлено, що артикуляція забезпечує звукову матеріалізацію інтонаційної виразності твору через наповнення ремарок, штрихів та інших позначень композитора. Знаками артикуляції визначено штрихи (стакато, клиновидне стакато, легато, нонлегато), крапки під лігою (портаменто), ліги та відповідні до образу ремарки (акценти, тенуто, маркато тощо).

Зазначено, що точне дотримання артикуляційних знаків впливає на порядок складання синтаксичних елементів музичної мови (речень, фраз, мотивів, субмотивів), що впливає на характер виконання як частин, так і цілого твору, сприяє створенню яскравого, виразного, емоційного музичного образу.

Особливу увагу звернено на рекомендації щодо розуміння артикуляційних позначень та ремарок у сонатах Йозефа Гайдна, а саме виконання ліг (коротких, довгих, фразувальних), а також штриха стакато, його видів (звичайне та клиновидне стакато).

З'ясовано, що трактування форшлагів у сонатах віденського класика вимагає детального аналізу та тлумачення, оскільки їх виконання в той час було досить різним. Зокрема, слід розрізняти довгі і короткі, затактові (виконуються завдяки попередній тривалості) і незатактові (виконуються завдяки тривалості основної ноти) форшлаги. Таке довільне трактування артикуляційних позначень стосується не лише форшлагів, а й інших мелізмів і вимагає від виконавця розуміння особливостей нотного запису XVIII століття та прийомів музичної мови.

Також у статті проаналізовано особливості виконання трелі та визначено роль артикуляційної цезури в побудові музичної думки.

Зазначено, що важливим етапом роботи в сонатах Й. Гайдна на уроках з основного музичного інструмента є робота над звуком. Він не має бути надто глибоким, тим паче різким чи грубим. Технічні пасажі і прикраси повинні виконуватися легким, прозорим звуком, інколи найтоншим *leggiero*.

Ключові слова: артикуляція, артикуляційні знаки, мелізми, форшлаги, трель, ліги, музичні ремарки, цезура.

Проблема якості фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва є однією з важливих у сучасній системі вищої освіти. Зокрема, на особливу увагу заслуговує проблема виконавської підготовки студентів-піаністів. Адже від того, наскільки майстерно майбутні виконавці володітимуть технічними та виконавськими прийомами гри на музичному інструменті, залежить успіх майбутньої професійної діяльності.

Оскільки навчальний курс з основного фортепіано в закладах вищої освіти спрямований на формування в студентів власного концертно-виконавського і педагогічного досвіду, який базується на вмінні творчо застосовувати теоретичні знання з історії музичного мистецтва та виконавства, відбирати високохудожні зразки інструментальної літератури для ознайомлення та вивчення з учнями загальноосвітніх шкіл, доцільно розглянути та проаналізувати особливості та прийоми виконання артикуляційних знаків періоду віденського класицизму на прикладі творів великої форми композитора Йозефа Гайдна. Також уважаємо доречним зацентувати на практичному втіленні набутих знань на заняттях з основного музичного інструмента.

Проблема правильного трактування музичної артикуляції у творах композиторів різних епох завжди цікавила науковців та педагогів. До неї зверталися Т. Веймеєр, В. Келлер, Т. Маттеї, Х. Ріман, І. Браудо та ін. Процес оволодіння піаністами артикуляційними прийомами досліджений у працях музикантів-педагогів Ф. Блуменфельда, О. Гольденвейзера, К. Ігумнова, Г. Нейгауза, С. Фейнберга. Різні аспекти окресленої проблеми розкриті в дослідженнях Г. Падалки, О. Щолокової, Н. Кашкадамової та інших педагогів-науковців.

Сьогодні питання правильної інтерпретації артикуляційних прийомів стоїть не менш гостро. Цій темі присвячується велика кількість статей та наукових досліджень С. Семчакевича, В. Тітович, С. Підгаєвської та інших.

Однак наше дослідження відрізняється від інших тим, що ми зосередили увагу на трактуванні артикуляційних позначень та орнаментики саме сонат Йозефа Гайдна. Такий аналіз стане в пригоді не лише студентам-бакалаврам, а й викладачам, які мають у репертуарі твори віденського класика.

Мета статті – визначити, конкретизувати та узагальнити основні види артикуляційних знаків та музичних ремарок, притаманних сонатам Йозефа Гайдна; проаналізувати варіанти їх запису, трактування та способи виконання на заняттях з основного музичного інструмента.

Твори великої форми композиторів віденського класицизму завжди займали вагоме місце в репертуарі провідних піаністів-виконавців. Сонати Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена – особливий етап фортепіанної підготовки майбутніх педагогів-піаністів, а також критерій рівня інструментально-виконавської майстерності будь-якого музиканта [2, с. 37]. У дослідженні ми детальніше проаналізуємо особливості музично-виконавської артикуляції сонат саме Йозефа Гайдна.

Зазначимо, що перші сонати композитора названі “сюїта” або “дивертисменти для клавіру”, невеличкі за розмірами, часто мають клавесинний характер. За стилем вони нагадують твори Карла Філіпа Емануеля Баха – учителя Гайдна, у якого юний композитор перейняв методи тематичного варіювання, орнаментики і новаторські фактурні прийоми.

Стиль композитора органічно пов’язаний із середовищем, у якому він ріс, та інструментом, на якому починав писати свої твори. У той час у Відні набуває популярності клавесин. Однак природна стакатна акцентованість кожного звука інструмента, що більше відповідала рухливості й танцювальності, негативно позначалась на виконанні повільних мелодій пісенного типу. Щоб уникнути переривчастості звучання мелодичних ліній, проміжки між її окремими звуками заповнювалися різними прикрасами – “манерами”.

Саме тому для правильного прочитання музики віденського класика Йозефа Гайдна важливо не тільки знати специфіку образного змісту його творів, а й розумітися на питаннях виконавської техніки, а саме артикуляційних позначеннях.

Як зазначає Л. Ройзман, артикуляція в клавірних сонатах Й. Гайдна виконує найважливішу функцію у створенні музичного образу твору та бере участь у композиційних процесах, як-от темоутворення, тематичний розвиток, формоутворення, виявляючи себе як композиційний виразовий засіб [5, с. 43].

Під артикуляцією розуміємо мистецтво виконувати музику, насамперед мелодію, з певною мірою розчленованості або зв’язності її тонів. Також артикуляцію тлумачимо як спосіб і характер виконання синтаксичних елементів музичної мови (субмотивів, мотивів, фраз, речень тощо).

У музичному виконавстві артикуляція входить до структури художньої техніки, оскільки забезпечує звукову матеріалізацію інтонаційної виразності твору через виконання ремарок, штрихів та інших позначень композитора. Знаками артикуляції є **штрихи** (стакато, клиновидне стакато, легато, нонлегато), **крапки під лігою** (портаменто), **ліги** та відповідні до образу **ремарки** (акценти, тенуто, маркато тощо).

Розглянемо основні рекомендації щодо виконання артикуляційних позначень та ремарок у творах великої форми Йозефа Гайдна на заняттях з основного музичного інструмента.

Варто звернути увагу студентів на виконання **ліг**. Розрізняють короткі, довгі та фразувальні ліги. Короткі ліги охоплюють субмотиви та мотиви фрази, визначають основні інтонаційні напрями. Їх треба виконувати обережно: перший звук необхідно брати зверху всією рукою, а останній – на “вдиху”, без додаткової участі кисті, палець робить ніби “підчіп”. Виконуючи дві, три, чотири ноти під лігою, треба пам’ятати про домінування першої ноти. Вона завжди виразніша. Короткі ліги роблять мотиви більш енергійними.

Довгі ліги, які охоплюють звуки долі, такту і навіть двох тактів, вимагають зв’язності виконання. При цьому перший звук під лігою не потребує додаткової атаки, а останній – скорочується і виконується тихіше й легше.

Зазначимо, що фразувальні ліги – редакторські – у нотному тексті з’явилися пізніше, вони визначають контури (межі) фрази.

На заняттях з основного музичного інструмента особливу увагу студента необхідно звертати на закінчення фраз, їх правильне виконання. Попередники Й. Гайдна помітно скорочували останні ноти ліг, що давало можливість грати на клавесині, наприклад, більш виразно. У Й. Гайдна ж остання нота є важливою, її варто витримувати. Таке нововведення запозичене в струнних інструментах.

У своїх творах композитор використовував **два види стакато**: стакато, позначене рискою (*клиновидне стакато*) та *стакато*. Клиновидне стакато (вертикальні позначення над нотою) в нотному тексті, особливо у Й. Гайдна, виконується за бажанням автора. Композитор указував на те, що акустично нота дуже коротка і потребує особливо м’якого завершення фрази. Ми маємо розуміти його запис як більш короткої і завжди тихішої ноти, яка має звучати значно ніжніше, без акценту. Клинки ж, позначені в закінченні фраз, указують на коротке і, відповідно, м’яке закінчення фрази щодо загальноприйнятого способу його виконання.

Тоді замість романтичного трактування клинка, як короткого акцентованого *staccato*, ми повинні розуміти його як запис більш короткої і майже завжди тихішої ноти, ніж тої, над якою стоїть крапка (що більше відповідає старому запису артикуляції). Отже, закінчення ліг у Й. Гайдна, які не позначені крапками скорочування, не повинні помітно скорочуватися.

На особливу увагу в роботі над твором заслуговують артикуляційні **цезури**. Їх виконання надає чіткості і рельєфності окремим деталям звукової побудови. Проте саме ними так часто нехтують студенти під час власної інтерпретації музичного твору. Цезура сприяє з’єднанню або миттєвому роз’єднанню музичної думки, впливає на виразність закінчень або початок, завдяки чому музика набуває особливої виразності.

Варто зазначити, що **меліزم** та різні прикраси автор часто позначав нечітко, непослідовно, трактував їх по-різному і в різних місцях і до того ж покладався на ініціативу піаніста.

Сучасники композитора розшифровували їх також по-різному (наприклад, трактуючи іноді групето, як мордент або як трель), виконавські стилі були дуже індивідуальними. Загалом, за часів Й. Гайдна музиканти не дотримувалися єдиних правил у виконанні, а грали свої твори по-різному.

Зокрема, маленькі, дрібно виписані нотки форшлагом за часів віденського класицизму тлумачилися і як довгі, і як короткі, і як затактові (виконувалися за рахунок попередньої тривалості), і як незатактові (що виконуються завдяки тривалості основної ноти); крім того, вони по-різному відтінялися за допомогою динаміки, штрихів та агогіки.

Таке довільне трактування артикуляційних позначень зовсім не означає, що виконавець не має звертати уваги на орнаментику, зазначену в сонатах; навпаки, він повинен аналізувати її детальніше, щоб із різних варіантів, пропозованих різними редакторами, зуміти обрати найбільш переконливий варіант інтерпретації.

Значних труднощів на заняттях з основного музичного інструмента знає виконання студентом **трелі**. Загальновідомо, що трель – це вид мелізму, швидке багаторазове чергування двох суміжних (віддалених на малу або велику секунду) звуків. Позначається трель знаком *tr*. Хвиляста лінія ~ після *tr* ставиться або для довгих трелей, або в тих випадках, коли трель застосовується до декількох (або залігованих) нот.

Варто зазначити, що Й. Гайдн – перший із великих композиторів, хто вживає знак ~ суто для *пральттрілери*. Трель може починатися з головної ноти – при пральттрілері, позначеному ~ і, як правило, в спадному секундовому мелодійному ході, – а може починатися з верхньої додаткової ноти, маючи характер повтореного затримання.

Щодо **форшлагів**, то в багатьох редакціях творів Й. Гайдна (ред. Леберт, Ріман, Цілхер, Мартінсен, частково Ройзман) дрібні форшлаг-затримання записувалися найчастіше не в оригінальному вигляді, а у вигляді рівних, однаково великих нот. Пояснювалося це тим, що багато піаністів, схильних відтворювати текст, буквально бачачи маленьку нотку форшлаг, машинально грали її як коротку і затактову, що в більшості випадків не виправдано. Однак рівні великі ноти граються тими ж учнями і з тієї ж причини механічно вирівняно, без усякого відчуття виразності, укладеної в музичному затриманні і його вирішенні. Художня сторона виконання знову страждає, хоча, можливо, менше, ніж у першому випадку.

З одного боку, вихід бачимо у підвищенні грамотності студентів, що робить їх здатними розібратися в умовності нотного запису XVIII століття, а з іншого – у розвитку інтонаційного мислення.

Форшлаг Й. Гайдна, записані малими нотами, можуть бути довгими або короткими, ударними й ненаголошеними. Їх тривалість не завжди однозначно зумовлена нотацією, але (на відміну від творчості пізніх композиторів) переважають довгі акцентовані форшлаг, особливо якщо мала нота-форшлаг утворює гармонійний дисонанс.

У сучасному розумінні слово “форшлаг” означає “затримання”, тобто очікуваний консонанс затримується або ховається, тобто запізнюється. Тому під час практичної роботи на занятті з основного музичного інструмента увагу студента варто зосередити на тому, що такі дисонуючі затримання, незважаючи на написання форшлагів, граються “у такт” одночасно з бас-нотою або нотою середнього голосу. Форшлаг, записані четвертними або половинними нотами, відповідають тривалості цих нот; форшлаг, записані восьмими або шістнадцятими, можуть бути як короткими, так і довгими.

Зазначимо, що у Й. Гайдна ще діє старе правило, з якого випливає, що під час запису форшлагів, за якими слідує пауза, нота дозволу звучить лише там, де стоїть пауза. Не тільки форшлаг, записані дрібними нотами, а і виписані затримання, які дисонують, завжди слід знімати м'якше.

Безперечним правилом варто вважати лігу між форшлагом і наступним основним тоном (наступною нотою). Саме тому, що це правило було для музикантів XVIII століття саме собою зрозумілим, у старовинних рукописах і, відповідно, в сучасних текстових виданнях у форшлагів часом відсутні ліги. Їх відсутність призвела до безлічі хибних інтерпретацій.

Як зазначає видатний музикознавець Н. Кашкадамова, Й. Гайдн поєднав різні традиції орнаментики; розшифрування різних позначок у нього буває варіативним. Трелі часто виконувалися з нахшлагами, на необхідність яких указував значок подовженої трелі. Неперекреслені нотки могли позначати довге та коротке виконання, що було скероване до принципів моцартівської орнаментики. Неясним та незрозумілим уважався в Гайдна знак перекресленого шнелера, який часто плутають із перекресленим мордентом [3, с. 213].

Варто сказати, що окремим етапом роботи над сонатами Й. Гайдна на заняттях з основного музичного інструмента є робота над звуком. Звук не має бути надто глибоким, тим паче різким чи грубим, навіть наспівність у виконанні легато не вимагає надмірної наповненості. Технічні пасажі і прикраси мають виконуватися легким прозорим звуком, інколи найтоншим *leggiero*. Увага піаніста має бути зосереджена на кінчиках пальців.

Висновки. Отже, артикуляція в клавірних сонатах Йозефа Гайдна виконує важливу функцію у створенні музичного образу твору та бере участь у композиційних процесах, як-от темоутворення, тематичний розвиток, формотворення, виявляючи себе як композиційний виразовий засіб.

У процесі дослідження, детально розглянувши кожен зі знаків артикуляції, їх види, варіанти написання та виконання, ми виявили, що трактування артикуляційних позначень у той час було досить вільним. Але

це зовсім не означає, що виконавець має право не звертати уваги на орнаментику. Навпаки, це має спонукати виконавця до більш детального її аналізу, щоб із різних варіантів, пропонуєаних різними редакторами, зуміти обрати найбільш переконливий варіант інтерпретації.

Щоб студент міг самостійно проаналізувати та розтлумачити особливості нотного запису творів композиторів різних епох та стилів, педагог має розвинути в нього активне мислення, ініціативу, спонукати до власної пошукової, самостійної творчої діяльності.

Перспективи подальших наукових розвідок убачаємо у дослідженні видів та способів інтерпретації артикуляційних позначень композиторів різних епох та стилів.

Використана література:

1. Браудо І. О. Артикуляція. Ленінград, 1961. 200 с.
2. Грищенко Т. А. Методичні аспекти роботи над творами великої форми у класі фортепіано : методична розробка. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2018. 69 с.
3. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навчальний посібник. Київ : Освіта України, 2009. 415 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. 5-е изд. Москва : Музыка, 1988. 240 с.
5. Ройзман Л. И. Фортепианное творчество И. Гайдна. Избранные сонаты. Москва : Музыка, 1971. 126 с.

References:

1. Braudo I. O. (1961) Artykulyatzia [Articulation]. Leningrad. 200 s. [in Russian].
2. Hryshchenko T. A. (2018) Metodychni aspekty roboty nad tvoramy velykoyi formy u klasi fortepiavo : metodychna rozrobka [Methodical aspects of work on works of large form in the piano class: methodical development]. Slov'yans'k: vyd-vo B. I. Matorina. 69 s. [in Ukrainian].
3. Kashkadamova N. B. (2009) Mystetstvo vykonannya muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh : navch. posib. [The art of performing music on keyboard and string instruments : textbook]. Kyiv : Osvita Ukrainy. 415 s. [in Russian].
4. Neyhauz H. H. (1988) Ob iskusstve fortepiannoi ihry : zapiski pedahoha [On the art of piano playing: teacher's notes. 5th ed.]. Moscow : Muzyka. 240 s. [in Russian].
5. Royzman L. I. (1971) Fortepiannoeye tvorchestvo Y. Gaidna. Izbrannyye sonaty [Haydn's piano works. Selected sonatas]. Moscow : Muzyka. 126 s. [in Russian].

Zavirukha L. A., Bilozeroва O. V., Markhalevuch T. S. Features of the integration of knowledge about articulatory notation in the sonatas of Joseph Haydn in the content of instrumental training of future teachers of music

The role of articulation in the works of the large form of the viennese classic Josef Haydn is investigated in the article. The ways of interpretation of articulation marks in sonatas of the Viennese classic and their practical embodiment at lessons on the basic musical instrument at future experts are considered.

It is noted that articulation in the composer's piano sonatas performs the most important functions in creating the musical image of the work and participates in compositional processes: theme formation, thematic development, form formation, revealing itself as a compositional means of expression.

The essence of the concept of "articulation" is defined, which is interpreted as the art of performing music, and first of all melody, with a certain degree of dismemberment or coherence of its tones.

It is established that articulation provides sound materialization of intonation expressiveness of the work by filling remarks, strokes and other symbols of the composer. Strokes (staccato, wedge-shaped staccato, legato, non legato), dot under the league (portamento), leagues and remarks corresponding to the image (accents, tenuto, markato, etc.) are defined by articulation signs.

It is noted that the exact observance of articulatory signs affects the order of composition of syntactic elements of musical language: sentences, phrases, motives, submotives, which in turn affects the nature of both parts and the whole work, and creates a bright, expressive, emotional musical image.

Particular attention is paid to the recommendations for understanding the articulatory symbols and remarks in the sonatas of Joseph Haydn, namely the performance of the legs: short, long, phrasing, as well as the stroke of staccato, its types (ordinary staccato and wedge-shaped).

It has been found that the interpretation of forewords in the sonatas of the Viennese classics requires detailed analysis and interpretation, as their performance was quite different at that time. In particular, a distinction should be made between long, short, tactful forewords (performed due to the previous duration) and non-tactile (performed due to the duration of the main note). Such an arbitrary interpretation of articulatory notation applies not only to forewords, but also to other melisms and requires the performer to understand the peculiarities of the musical notation of the XVIII century and the techniques of musical language.

Also in the article the peculiarities of trill performance are analyzed and the role of articulatory caesura in the construction of musical thought is determined.

It is noted that an important stage of work in J. Haydn's sonatas in lessons on the main musical instrument is the work on sound. It should not be too deep, especially sharp or rough. Technical passages and decorations should be performed with a light, transparent sound, sometimes the finest leggiero.

Key words: articulation, articulation signs, melisms, foreslags, trills, leagues, musical remarks, caesura.