



Э. Э. ЧЕРНЫШ

*Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова*

УДК 78.071.1

Артикуляционные знаки как форма проявления инструментальной специфики в клавирных сонатах Й. Гайдна

Вопрос об инструментальной принадлежности клавирных сочинений композиторов второй половины XVIII века является одной из сложных и противоречивых проблем современной музыкальной науки. Особое место в этой области занимает клавирное творчество Й. Гайдна, композитора, творческий путь которого совпал по времени с периодом становления фортепиано и постепенного вытеснения из концертной практики клавесина и клавикорда. Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы показать, как артикуляционные знаки в клавирных сонатах Гайдна могут способствовать уточнению инструментальной атрибутики, раскрывая с новых позиций некоторые вопросы аутентичного исполнительства.

По мнению Л. Кириллиной, «вопрос о том, на каких инструментах следует играть определённые сочинения Гайдна, остаётся открытым; по-видимому, он не допускает совершенно однозначных решений»¹. Проблеме инструментальной идентификации гайдновских клавирных сочинений посвящено немало научных исследований. Можно выделить работы А. Меркулова, Я. Мильштейна, К. Лэндон², разделы монографий В. Розанова, П. Брауна и Б. Харрисона³, этой темы в той или иной мере касались А.Д. Алексеев, П. Бадур-Скода, В. Ландовска, Л. Ройзман⁴ и др.

При этом большинство исследователей высказывают сомнения относительно возможности окончательного разрешения этого вопроса и предпочитают не делать однозначных выводов. Так, К. Лэндон во вступительной статье к «Венскому уртексту» пишет, что «не всегда представляется возможным с точностью определить, какая из сонат была задумана для клавесина, какая для клавикорда или уже для молоточкового фортепиано»⁵. А. Меркулов считает определение инструмента «весьма проблематичной задачей»⁶, при этом приводит высказывание Л. Шомфаи, относящегося к определению инструментальной принадлежности каждого клавирного сочинения композитора как к задаче неразрешимой⁷.

Я. Мильштейн также считает, что «ответить на этот вопрос трудно, а порой даже невозможно»⁸.

Вопрос инструментальной атрибутики важен не только с точки зрения истории музыки. Не меньшее значение он имеет для исполнителей. В наши дни клавирная музыка Гайдна чаще всего звучит на современном рояле, однако для решения вопросов исполнительской стилистики, выбора палитры выразительных средств музыканту необходимо ориентироваться на звуковой идеал композитора, учитывать специфику звучания и возможности того инструмента, для которого был написан исполняемый текст. Насколько выразительным может быть интонирование мотивов и фраз, какова мера динамических нюансов – эти и многие другие вопросы не могут быть решены без учёта выразительных возможностей старинных клавиров.

Для Й. Гайдна вопрос выбора инструмента был чрезвычайно важным, о чём свидетельствует, в частности, одно из писем композитора Марианне фон Генцингер, в котором он советует выбрать для исполнения Сонаты Ноб. XVI:49/59 *Es dur*⁹ фортепиано работы определённого мастера. «Я знаю фортепиано г-на фон Никля, оно великолепное, но для рук Вашей милости слишком тугое; на нём не всё можно исполнить с надлежащей тонкостью. Поэтому я хотел бы, чтобы Ваша милость попробовали инструмент г. Шанца. Его фортепиано обладают совершенно особой лёгкостью и приятностью в обращении. Вашей милости крайне необходимо хорошее фортепиано, а мои сонаты при этом так много выиграют»¹⁰. Для композитора инструментальное воплощение его сочинений представляется настолько важным, что даже между фортепиано разных мастеров он видит принципиальные различия.

Исследователи, занимающиеся вопросами инструментальной принадлежности клавирных сочинений, чаще опираются на такие источники информации, как указание типа инструмента на титульных листах прижизненных изданий, авторские предписания в автографах, упоминания о произведениях в корреспонденции. Если

же в центре внимания оказывается информация, содержащаяся в нотных текстах, то в первую очередь рассматривают динамику и фактуру. Значительно реже в этом аналитическом ряду оказываются знаки артикуляции.

Рассмотрим источники информации более тщательно. Указание инструментальной принадлежности сочинения на титульном листе издания далеко не всегда отражает истинные намерения композитора¹¹, чаще всего оно является лишь данью традициям времени. Если принимать эту информацию буквально, окажется, что все сонаты, имеющие авторское инструментальное предписание, вплоть до Сонаты Hob. XVI:49/59 (где впервые появляется ремарка «для фортепиано»), предназначаются для клавесина.

Динамика в ряду аналитических доказательств инструментальной принадлежности также не может служить бесспорным источником информации. Так, непродолжительные *crescendo* и *diminuendo* были выполнены (в ограниченных динамических пределах) не только на фортепиано, но и на клавикорде. Что касается клавесина, то в конце XVIII века некоторые модели были настолько усовершенствованы, что на них также было возможным воспроизведение эффектов *crescendo* и *diminuendo*¹², что могло найти выражение в нотных текстах в виде динамических указаний.

Анализ фактуры также не является результативным способом определения инструментальной принадлежности. Известно, что в эпоху классицизма типизация фактуры была достаточно высока. И. Розанов считает, что «традиционный метод определения инструментальной предназначённости сочинения по его фактуре, оказывается, является недостаточным», а выводы исследователей, пользовавшихся этим методом, оказываются противоречивыми¹³.

В то же время количество и характер артикуляционных символов в клавирных текстах Гайдна может предоставить исследователю бесценные и убедительные сведения относительно инструментальной природы того или иного клавирного сочинения.

Обращение к артикуляционным знакам как источнику информации может существенно расширить методологию анализа клавирного нотного текста с целью определения его инструментальной принадлежности. В связи с этим могут быть сформулированы и основные задачи настоящей работы: анализ артикуляционных знаков в клавирных сонатах Гайдна, рассмотрение контекста их употребления, а также адекватного способа воспроизведения. Решение подобных задач способствует установлению инструментальной специфики клавирных сонат, что является ключевой проблемой предлагаемой статьи.

Каждый из клавиров второй половины XVIII века обладал уникальной спецификой и собственной палитрой выразительных средств. Й. Гайдн имел в своем распоряжении все основные разновидности клавишных инструментов – клавесин, клавикорд, фортепиано, орган. В его обширном творческом наследии есть сочинения для каждого из этих инструментов.

Научная дискуссия в основном формируется вокруг двух типов клавирного инструмента – клавесина и фортепиано, клавикорд как инструмент для клавирных сочинений Гайдна весьма редко упоминается в данном контексте. Например, А. Меркулов только однажды замечает: «...кстати, клавикордная ориентация *некоторых* сочинений Гайдна также имеет прямое отношение к вопросам исполнения [курсив мой. – Э. Ч.]»¹⁴. В то же время, согласно свидетельствам биографов и современников композитора, Гайдн сочинял исключительно за клавикордом, имевшим для него особое значение до последних дней жизни¹⁵.

Одной из основных выразительных особенностей клавикорда являются специфические штрихи (определение Е. Титова)¹⁶ *Bebüing* и *Tragen der Töne* (термины даются в оригинальном написании, присутствующем в трактатах XVIII века)¹⁷, выполнимые на этом инструменте. *Bebüing* не встречается в клавирных текстах Гайдна, поэтому не рассматривается в настоящей статье. В то же время приём *Tragen der Töne* композитор пользовался часто. В нотном тексте *Tragen der Töne* обозначается точками под лигой, его исполнение К. Ф. Э. Бах описывает следующим образом: «...ноты, изображённые в фигуре IV, играютя связно, но каждая заметно акцентируется. Соединение нот лигой с точками в клавирной литературе носит название *Tragen der Töne*», – и далее добавляет: «...изображённое в фигуре IV имеет отношение только к клавикорду»¹⁸.

Несмотря на то, что в трактатах второй половины XVIII века приём *Tragen der Töne* описывается как специфически клавикордный, не вызывает сомнений, что его исполнение (в отличие от *Bebüing*) технически возможно и на фортепиано. Внимательный анализ текстов сонат Гайдна показывает, что в поздних циклах, определённых для нового молоточкового клавирного инструмента, присутствуют графические обозначения *Tragen der Töne*. Точка под лигой как графический артикуляционный знак присутствует и в Сонате Hob. XVI:49/59, по поводу которой Гайдн написал Марианне фон Генцингер известное письмо, предлагая исполнять её на фортепиано работы Шанца. Есть точки под лигой и в последних циклах Hob. XVI:50/60 – 52/62. Это доказывает, что *Tragen der Töne* в контексте творчества Й. Гайдна является, согласно определению Е. Титова, *специфическим штрихом клавикорда / фортепиано*.

В то же время в клавирных сонатах Гайдна встречаются не только точки под лигой (бесспорно указывающие на приём *Tragen der Töne*), но и точки без лиги. Их значение недостаточно прояснено. Авторы большинства старинных трактатов не делают различий между точкой и штрихом, говоря о том, что оба указания используются для обозначения краткости звука. Так, Ф. Марпург, описывая способы записи «отталкивания», когда нота должна выдерживаться «только до половины», поясняет, что «этот способ обозначается точками над или под нотами», но «чаще всего употребляют для этого маленький прямой штрих»¹⁹. И. К. Ф. Рельштаб также считает оба артикуляционных символа равнозначными: «Ноты,

которые нужно играть толчком, обозначают ' или ·, их выдерживают несколько меньше половины их длительности»²⁰.

Гайдн использовал знак точки сравнительно редко, и что характерно, одновременно с применением стаккато-штриха в том же произведении. Анализ текстов клавирных сонат показывает, что точка употребляется Гайдном в строго определённом контексте: над повторяющимися нотами или при восходящем (нисходящем) поступенном движении в умеренных и медленных темпах. В том же контексте автором используется и приём *Tragen der Töne*. С высокой долей вероятности можно утверждать, что точка в данном случае служит синонимом точки под лигой.

Подтверждением вышесказанному является и то, что в нотном письме композитор не придерживался строгих норм в использовании обозначений. У него есть группа взаимозаменяемых символов, которые применяются им в абсолютно аналогичных случаях. Примерами таких равнозначных символов служат способы обозначения композитором триолей и секстолей, о которых говорится в предисловии Кр. Лэндон к «Венскому уртексту» – это просто цифра 3 (6) над группой нот, цифра 3 (6) под лигой, либо одна лига без цифры²¹.

Джеймс Вебстер приводит другой частый случай неопределённости гайдновской нотации – различия между вариантами *forte* и *forzato* (гайдновский способ записи *sf*). В автографах первое обозначается как *f*, часто используется аналогичная ему форма *f.*, где двоеточие – часть авторского знака. Аналогично в нотных текстах проставляются знаки *p* и *p.* для обозначения *piano*. Принятое Гайдном типичное обозначение для *forzato* – *fz*, при этом время от времени он пишет *forz*, но в роли акцента может выступать и обозначение *f*²².

По аналогии и в случае с точкой можно предположить, что это авторский способ записи приёма *Tragen der Töne*. В своей монографии Б. Харрисон приводит фрагменты автографа Сонаты Hob. XVI:49/59 *Es dur*, I часть: такты 53–56 и 108–113²³. В «Венском уртексте» фрагмент выглядит следующим образом (пример № 1).

Пример № 1 Й. Гайдн. Соната Hob. XVI:49/59 *Es dur*, I часть, т. 53–56. «Венский уртекст»



Однако в тексте автографа, так же как и в первом издании, этот фрагмент выглядит иначе (пример № 2).

Пример № 2 Соната Hob. XVI:49/59 *Es dur*, I часть, т. 53–56. Автограф



Аналогичный мотив появляется в тактах 108–131. В автографе в тактах 108–109 над фигурой из трёх повторяющихся нот стоят точки без лиг, в такте 110 точки стоят лишь над нотами в правой руке, в такте 111 появляются точки под лигой, а в последующих двух тактах артикуляционные знаки отсутствуют (пример № 3).

Пример № 3 Соната Hob. XVI:49/59 *Es dur*, I часть, т. 108–111. Автограф



К. Лэндон совершенно обосновано предлагает унифицированное обозначение – точки под лигой, при этом не оставляя комментариев по поводу внесённых в данный текст изменений, настолько очевидным видится редактору восполнение недостающих обозначений (пример № 4).

Пример № 4 Соната Hob. XVI:49/59 *Es dur*, I часть, т. 108–111. «Венский уртекст»



Действительно, характер приведённых выше примеров подтверждает, что композитор не предполагал различной трактовки знаков точки и точки под лигой, используя их как равнозначные, так как контекст употребления – мелодическая фигура – во всех примерах идентичен. Логично предположить, что и в других случаях употребления точки композитор имел в виду специфический приём *Tragen der Töne*. Подтверждением служит и наблюдение Бернарда Харрисона: точки, как и «обычное обозначение точки под лигой» – не что иное как *равнозначный* последнему способ обозначения *portato*²⁴.

Таким образом, наличие в произведении (в достаточно авторитетном текстологическом издании) знака точки или точки под лигой служит свидетельством инструментальной принадлежности, в частности, из этого следует, что данная соната не предназначена для исполнения на клавесине.

Обратим внимание на то, что количество обозначений *Tragen der Töne* возрастает в текстах сонат, написанных после 1766 года, когда композитор впервые знакомится с музыкальными сочинениями и трактатом К.Ф.Э. Баха. Несмотря на то, что трактат был написан в 1753 году (II часть – в 1762), Гайдн получил возможность изучить его текст позже (около 1766 года)²⁵. Творчество К. Ф. Э. Баха оказало настолько сильное воздействие на композитора, что его стиль на некоторое время «отклонился» в сторону сентиментализма (так называемый «период романтического кризиса»). Заметные изменения произошли и в манере нотной записи, которая становится более детальной. В этом отношении влияние Баха на Гайдна было весьма существенным, так как «сентиментальный» период в ско-

ром времени завершился, а новая манера нотного письма сохранилась и в более поздних сочинениях.

Присутствие в тексте обозначений *Tragen der Töne* – не единственное указание на клавикордно-фортепианную природу. Существует ещё один специфический вид гайдновских артикуляционных знаков, требующий для воплощения особых инструментальных выразительных возможностей. Прежде чем представить его характеристику, необходимо проанализировать общие черты трактовки нотно-графических символов второй половины XVIII века. Анализ руководств клавирной игры показывает, что графические знаки нотного текста обладали в то время значительно большим спектром значений, чем тот, который укрепился за ними в современной музыкальной практике. В частности, намного сильнее был выражен динамический компонент артикуляционного знака во второй половине XVIII века, чем в наше время. Знак короткой лиги для современного исполнителя означает характер плавного сочленения объединённых лигой звуков, в то время как для музыканта XVIII столетия дополнительным и безусловным правилом было динамическое подчёркивание первого звука под лигой.

Среди множества артикуляционных знаков особого внимания заслуживает короткая лига, объединяющая несколько звуков (чаще всего в клавирной литературе встречаются парные лиги). Это обозначение требует для своего воплощения применения комплекса выразительных средств. В трактовке короткой лиги у авторов музыкально-исполнительских трактатов не возникает принципиальных разногласий. По рекомендации И. К. Ф. Рельштаба при исполнении короткой лиги следует обе ноты выдерживать согласно длительности, при этом «начало лиги подчёркивается небольшим усилием пальца»²⁶. Более подробно описывает исполнение лиг К. Ф. Э. Бах: «Ноты, которые должны быть связными, обозначаются стоящими над ними лигами. Этот знак действует в отношении всех нот, находящихся под ним. В фигуре из двух или четырёх таких нот первая и третья нажимаются сильнее, чем вторая и четвёртая, однако же так, чтоб это было едва заметно. В фигуре из трёх нот чуть сильнее нажимается нота, над которой начинается лига»²⁷. Рекомендация выделять первую ноту под лигой встречается практически во всех руководствах. В то же время следует отметить, что подобная тонкая динамическая нюансировка не может быть реализована на клавиатуре. Так, Ф. Марпург, разъясняя правила исполнения форшлагов (аналогичные исполнению короткой лиги, с динамическим подчёркиванием первого звука), уточняет: «...хорошо это можно сделать на клавиатуре и на смычковом клавире, но не на клавиатуре»²⁸.

Одной из характерных стилистических черт музыки Гайдна является нарушение привычных норм, обусловленное игровой логикой. Нарушения периодичности, симметрии проявляют себя на разных уровнях – от структуры периода до композиции музыкальной формы. В этом ряду находятся и приёмы нарушения иерархии тактовых долей.

Исполнительские традиции того времени отличались достаточной устойчивостью. Правило распре-

ления акцентов в такте было следующим: первая доля – сильная, вторая слабая, третья – относительно сильная, четвёртая – самая слабая. Об этом пишет Л. Моцарт: «...наипаче приходит акцент выражения, или крепость тона на главную, или ударяющую ноту, итальянцами *Nota buona* называемую: по силе ударяющая или добрая ноты приметно друг от друга отличаются. Особливо главные ноты суть следующие: в каждом такте первая четверть ударяющая нота. Первая нота полутакта, или третьей четверти в четырёхчетвертном такте, первая нота первой и четвёртой четверти $\frac{6}{4}$ и $\frac{6}{8}$ такта; и первая нота первой, четвёртой, седьмой и десятой четверти в $\frac{12}{8}$ такта. Сии то суть те ударяющие ноты, на кои всегда большая крепость тона приходит...»²⁹. Аналогичные рекомендации содержатся в трактатах Г. С. Лелейна, Д. Г. Тюрка, Ф. Марпурга, Х. Коха и других немецких теоретиков.

В текстах клавирных сонат Гайдна большую роль играют всевозможные способы создания асимметрии фактурно-мелодического рисунка – синкопы, динамические акценты, подчёркивание звуков на слабом времени с помощью украшений и др. Композитор стремится разными способами нарушить привычную квадратность построений, характерную для музыки классического стиля. По мнению О. Лебедевой, «неожиданная акцентировка, нарушающая метрические устои, даёт нам темы как бы в совершенно новом ракурсе, наделяя их иной более острой характеристикой. Быть может, эта черта и составляет одну из наиболее привлекательных и характерных сторон его творчества. В ней источник жизнерадостности, демократизма и юмора композитора»³⁰.

Среди средств нарушения привычной акцентуации внутри такта со строгой иерархией долей выделяется специфический приём акцентирования с помощью знаков артикуляции. Такую функцию выполняют короткие лиги и короткие лиги, оканчивающиеся стаккато-штрихом. Ранее уже говорилось о динамической составляющей этих артикуляционных знаков, которая не может быть реализована на клавиатуре. При помощи коротких лиг, начало которых приходится на слабое время в такте, Гайдн создаёт эффект нарушения ритмической равномерности акцентов, формирует особую *артикуляционную синкопу*. Перенесение акцента на слабое время происходит благодаря действию строгих правил исполнения короткой лиги. В результате музыка приобретает специфический характер лёгкости, шутовности, изящества.

Короткие лиги применяются композитором для создания специальных эффектов, вступающих в противоречие с метрической акцентуацией³¹. Конечно, некорректным будет утверждение, что на клавиатуре невозможно исполнение лиг, но очевидным является различие между степенью выразительности этих штрихов, достижимой на клавиатуре и клавиатуре (фортепиано). В тех случаях, когда артикуляционные знаки в клавирном тексте создают эффект синкопы, нарушая регулярность акцентов на сильную долю, можно утверждать, что текст не ориентирован на клавиатурное воплощение.

Из всего вышеизложенного следуют определённые выводы. *Tragen der Töne* в контексте клавирного творчества Гайдна является специфическим штрихом клавикорда и фортепиано. Наличие одного из рассмотренных в статье способов графического обозначения этого

штриха свидетельствует об инструментальной принадлежности клавирного текста. Присутствие в тексте коротких лиг, призванных создать эффект синкопы, также указывает на клавикордную (фортепианную) природу той или иной клавирной сонаты Й. Гайдна.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. – М.: Композитор, 2007. – С. 320.

² Landon C. Preface // Haydn J. The Complete Piano Sonatas ed. Christa Landon. – Wiener: Urtext Edition; Editio Musica Budapest, 1973. – V. I a. – P. xv–xxv; Меркулов А. М. Клавирные сочинения Й. Гайдна: для клавикорда, клавирина или фортепиано? // Как исполнять Гайдна. – М.: Классика–XXI, 2009. – С. 79–94; Мильштейн Я. И. Стилистические особенности исполнения сочинений Гайдна // Там же. С. 41–54.

³ Розанов И. В. От клавира к фортепиано: из истории клавишных инструментов. – СПб.: Лань, 2001; Brown A. Peter Joseph Haydn's keyboard music Sources a. style. – Bloomington: Indiana univ. press, Cop. 1986; Harrison B. Haydn's Keyboard Music: Studies in Performance Practice. – NY: Clarendon Press Oxford, 1997.

⁴ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учебник. В 3 ч. Ч. 1, 2. – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1988; Бадур-Скода П. Интерпретация Гайдна. Исполнительский комментарий // Как исполнять Гайдна. С. 123–130; Ландовска В. «Гайдн – сам огонь; он знал как пробудить страсть!» // Там же. С. 22–26; Предисловие к изданию: Гайдн Й. Избранные сонаты для фортепиано / вступит. ст., ред. и коммент. Л. И. Ройзмана. – М.: Музыка, 1960. – Вып. 1. – С. 3–6.

⁵ Landon C. Ibid. P. xvii.

⁶ Меркулов А. М. Указ. соч. С. 79.

⁷ Там же. С. 81.

⁸ Мильштейн Я. И. Указ. соч. С. 43.

⁹ Здесь и далее используется двойная нумерация сонат – по каталогу А. Хобокена / «Венскому уртексту» Кристи Лэндон.

¹⁰ Цит. по: Кириллина Л. В. Указ. соч. С. 319.

¹¹ Подробнее об этом: Кириллина Л. В. Указ. соч. С. 260 и далее; Она же. Бетховен Ad Libitum // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: матер. науч.-практ. конф. – М.: Прест, 1999. – С. 175–182; Розанов И. В. От клавира к фортепиано: из истории клавишных инструментов. – СПб.: Лань, 2001; Brown A. Ibid.

¹² Подробно об этом см.: Зенаишвили Т. А. Клавесин эпохи И. С. Баха и «Гольдберг-вариации» на английском клавесине XVIII века // Старинная музыка. – 2005. – № 1, 2. – С. 8–15. Автор считает, что обладателем такого усовершенствованного клавесина работы Б. Шуди был и Й. Гайдн.

¹³ Розанов И. В. Указ. соч. С. 309.

¹⁴ Меркулов А. М. Указ. соч. С. 87.

¹⁵ Harrison B. Clavichord // Oxford Composer Companions Haydn ed. by David Win Jones. – NY: Oxford University Press, 2009. – P. 39.

¹⁶ Е. С. Титов, автор диссертационного исследования, посвящённого вопросам артикуляции, описывая систему

штрихов, выделяет в ней две группы: это штрихи *общие* (универсальные для всех инструментов) и *специфические* (свойственные только одному инструменту, или инструментальной группе) (Титов Е. С. Теоретические основы музыкальной артикуляции: дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2002).

¹⁷ Дословно этот специфический термин возможно перевести с немецкого языка как «звуки, несущие вес». В англоязычной научной литературе чаще всего как синоним используется более привычное современным музыкантам обозначение *portato*. Тем не менее, во избежание терминологической неопределённости, а также с целью подчеркнуть особый характер клавикордного приёма, исчезнувшего из исполнительской практики уже в XIX веке, предпочтительнее всё же оставить этот специфический термин без перевода, в его оригинальном написании.

¹⁸ Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн. 1, 1753 / пер. и коммент. Е. Юшкевич. – СПб.: Earlymusic, 2005. – С. 108.

¹⁹ Заславская П. И. Из истории немецкой клавирной педагогики XVIII века: Ф. В. Марпург, И. К. Ф. Рельштаб: учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. по специал. 070101 Инструментальное исполнительство (фортепиано). – Владивосток: Дальневост. гос. акад. искусств, 2007. – С. 88.

²⁰ Там же. С. 160.

²¹ Landon C. Ibid. V. I a. P. xv.

²² Webster J. The Triumph of Variability: Haydn's Articulation Markings in the Autograph of Sonata no.49 in E-flat // Haydn, Mozart, & Beethoven: Essays in Honour of Alan Tyson, ed. S. Brandenburg. – London: Oxford, 1998. – P. 54.

²³ Harrison B. Haydn's Keyboard Music: Studies in Performance Practice. P. 53. Фрагменты автографа в тексте статьи также приводятся по этому изданию.

²⁴ Harrison B. Performance practice // Oxford Composer Companions Haydn ed. by David Win Jones. – NY: Oxford University Press, 2009. – P. 275.

²⁵ Harrison B. Bach C. F. E. // Ibid. P. 12.

²⁶ Заславская П. И. Указ соч. С. 160.

²⁷ Бах К. Ф. Э. Указ. соч. С. 107.

²⁸ Заславская П. И. Указ. соч. С. 99.

²⁹ Моцарт Л. Основательное скрипичное училище г. Мюнхена с тремя фигурами и одною таблицей. Переведена с немецкого языка последнего издания Павлом Торсоном. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1804. – С. 201.

³⁰ Лебедева О. А. Акцент как выразительное средство в фортепианных сочинениях композиторов-классиков // Размышления и методические рекомендации педагога-пианиста. – Н. Новгород, 2004. – С. 138.

³¹ О том же говорит Б. Харрисон в статье «Performance Practice» (Oxford Composer Companions Haydn. P. 275).

Черныш Эвелина Эдуардовна
концертмейстер кафедры
оркестровых струнных инструментов
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

