**ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД ФОРМОЙ СОНАТНОГО ALLEGRO НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ Й.ГАЙДНА** **С – dur Hob** **XVI/35 Iчасть**

*МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ОТКРЫТОГО УРОКА*

 Автор: Уколова Ольга Анатольевна

**Тема урока:** «Основные принципы работы над формой сонатного allegro на примере сонаты Й.Гайдна С dur Hob XVI/35 Iчасть

**Цель урока**: Формирование правильного воспроизведения полученных знаний, умений и навыков на практике, достижение завершенности и убедительности интерпретации, стилистически верного исполнения произведения венского классика.

**Задачи:**

*образовательные***:**

* выявление формообразующих особенностей произведения, использованных средств музыкальной выразительности, как основных факторов, необходимых для воплощения и раскрытия данного образного содержания сонаты;
* обучение навыкам художественного, стилистически верного исполнения произведений венских классиков, преодоление исполнительских трудностей,
* выявление качественного уровня овладения знаниями и умениями;

*развивающие:*

* активизация процессов аналитико-синтетической деятельности учащихся с целью грамотного прочтения нотного текста с учетом его стилистических особенностей,
* развитие творческого воображения, исполнительского мышления, музыкальной памяти, эмоциональной отзывчивости,
* совершенствование исполнительской техники;

*воспитательные:*

* воспитание эстетического вкуса, музыкального кругозора и грамотности,
* воспитание умения концентрировать внимание на исполнительских и художественных задачах,
* воспитание таких качеств как: самоконтроль, самооценка, целеустремлённость.

**Методы работы:**

* словесный (объяснение, беседа, рассказ);
* наглядно-слуховой (показ, наблюдение, демонстрация пианистических приёмов);
* практический (работа на инструменте);
* аналитический (сравнения, обобщения);
* метод перевода игровой деятельности на творческий уровень при помощи введения в хорошо известную игру новых творческих элементов или создания новых условий;
* метод создания ситуации успеха;
* метод формирования готовности восприятия учебного материала при помощи использования зоны ближайшей цели;
* метод создания проблемной ситуации, которая доступна ребёнку и поэтому «зажигает» его;
* метод стимулирования работы над выразительностью звучания при помощи занимательного содержания или подтекстовки к мелодии.

**Образовательные технологии:**

* развивающего обучения,
* модульного обучения,
* программирования,
* информационно-коммуникативные
* личностно-ориентированные,
* полного усвоения знаний.

**ТСО:**

* пианино;
* метроном.

*По принципу реализации* открытый урок является практическим, на котором показывается освоение ученицей учебного материала в исполнительском творчестве. Данный тип урока не исключает методических заметок преподавателя.

**Структура урока:**

1.*Введение в тему(15мин):*

- эпоха классицизма,

- сонатно-симфонический цикл,

- стилистические особенности клавирных сочинений Й.Гайдна.

2*. Основная часть (25 мин):*

- воспроизведения полученных знаний, умений и навыков в процессе исполнения сонатой формы, на основе музыкально-теоретического и исполнительского анализа;

**-**работа над возникающими техническими и художественными трудностями;

-достижение завершенности и убедительности интерпретации, стилистически верного исполнения.

*3. Рекомендации по подготовке ученика в домашней работе (3 мин)*

*4. Заключение (2мин)*

*5. Литература*

**ПЛАН-КОНСПЕКТ УРОКА**

**1.Введение в тему**

**Эпоха классицизма**

*ПЕДАГОГ*

 Великий испанский виолончелист П. Казальс в 1953 году уверял, что «эпоха Гайдна... еще не наступила» и «многие не понимают Гайдна». И по сей день эти слова все еще не потеряли своего значения, а, следовательно, тема урока, безусловно, актуальна, она, надеюсь, поможет приблизиться к раскрытию многих вопросов интерпретации клавирных сочинений Гайдна.

 «Простой и ясный» Гайдн на самом деле вовсе не так прост и ясен. Для исполнения его произведений необходимо не только владение пианистической техникой, но и необходимо иметь представление о:

*УЧЕНИК*

* эпохе в целом,
* мировоззрении композитора,
* специфике образного содержания его произведений,
* стилевых особенностях его музыки.

*ПЕДАГОГ*

 Во всемирную историю 18 век вошёл как «век разума и просвещения». Торжество свободной человеческой мысли, победившей средневековое мировоззрение, приводит к стремительному развитию естественных наук, литературы и искусства.

 Для этой эпохи характерно:

*УЧЕНИК*

* рождение и взаимодействие многих жанров и художественных стилей,
* широкое распространение в быту музыкальных инструментов и складывавшиеся традиции музицирования,
* возникновение хоровых капелл, оркестров, оперных групп,
* развитие музыкального образования и становление концертной деятельности,
* появление национальной композиторской школы.

*ПЕДАГОГ*

 Ведущим художественным направлением в европейской культуре, искусстве и архитектуре конца 18 – начала 19 века, был *классицизм,* для которого характерно стремление воссоздать дух и форму искусства, стремление к выражению возвышенных и нравственных идеалов.

*УЧЕНИК*

 В музыкальном искусстве «классический» означает образцовый, совершенный, непревзойдённый. Классический стиль в музыке достиг высокого расцвета в творчестве венских классиков: Гайдна (1732 – 1809гг.), Моцарта (1756 – 1791гг.), Бетховена (1770 – 1827гг.).

 Венские классики – это гении «века просвещения», сыгравшие огромную роль в истории и развитии музыкальной культуры 18-19 веков. Самым старшим из них был Йозеф Гайдн. Композитор прожил долгую жизнь, он был современником И.С.Баха, Филипа Эмануила Баха, Д.Скарлатти, Г.Ф.Генделя, В.А.Моцарта, Л.Бетховена. И, несмотря на то, что многолетняя служба у князя Эстергази приковывала его к одному месту, он всегда был в курсе музыкальных достижений своих соратников по искусству.

 С наибольшей полнотой, яркостью в его произведениях раскрыто оптимистическое мироощущение. Лишь иногда оптимизм оттеняется сумрачным настроением, но его всегда преодолевает гайдновское жизнелюбие, юмор, поэтическое восприятие жизни. «Папаша Гайдн»,- с любовью говорили о нём собратья-музыканты, потому что он был добр и в жизни, и в музыке.

 За долгую жизнь Гайдном было написано свыше 100 симфоний, более 80 струнных квартетов, 52(62) сонаты для клавира, несколько концертов для фортепиано с оркестром, около 30 опер и многой другой музыки для различных инструментов.

*ПЕДАГОГ*

**Сонатно-симфонический цикл**

 Сонатно-симфонический цикл сформировался в 18 веке, большое место это форма занимает в творчестве венских классиков. В переводе «цикл» означает многочастность (3,4,и редко – 2части).

 Сонаты составляют основу клавирных сочинений Гайдна, которые он сочинял на протяжении 40 лет. До сих пор точное количество гайдновских клавирных сонат неизвестно. Было принято считать, что Гайдн написал 52 клавирные сонаты, но в 1963 году под редакцией К. Лэндон вышел «Венский уртекст», в который вошли 62 сонаты композитора. Есть предположения, что и это не окончательная цифра, поиски продолжаются...

 В настоящее время произведения Гайдна часто определяются по каталогу Хобокена (кратко обозначаемом *Hob* или *H*), где произведения сгруппированы по разделам и жанрам. Разделы нумеруются римскими цифрами, а произведения – арабскими.

 Многие свои фортепианные сонаты Гайдн создавал для домашнего музицирования или с педагогическими целями. Первые сонаты композитора, известные под жанровым обозначением «партита» или «дивертисмент для клавира». Они миниатюрны по масштабам, ограничены первой-второй октавой, исключительно прозрачны по фактуре.

 Интересны поиски Гайдна в области формы сонат. На протяжении своего творчества композитор применял в основном трехчастную форму (в финале чаще быстрая часть, но бывает также менуэт; первые части встречаются медленные, вариационные и импровизационного склада) и намного реже – двухчастную форму (медленная — быстрая или две быстрые части).

 Во всех сонатах без исключения проявилось высокое искусство *разработки музыкального материала* — одно из самых драгоценных качеств стиля Гайдна.

 Что касается образного строя сонат, то чаще всего – это образы скерцозного и жанрово-танцевального характера. В медленных частях – образы светлой грусти.

Путь развития сонат можно разделить на три периода:

ранний - до 1766 г. (включающий 19сонат),

средний период 1766-82 г. (24 сонат),

поздний - 1784-94г. (9 сонат).

*УЧЕНИК*

 Характерной чертой сонатно-симфонического цикла является применение формы сонатного аллегро в первой части.

 Форма сонатного аллегро (или сонатная форма) – это совершенная форма, передающая жизнь, мысли и переживания людей. Понятие «форма сонатного аллегро» предполагает в первую очередь протяженное развитие, глубину замысла, безусловное наличие контрастных образов и связанные с ними специфические исполнительские задачи, а именно: умение передавать характер каждого образа, умение моментально перестраиваться с одного образа на другой, охватить единым взглядом всю форму целиком. Именно сонатная форма «обладает наибольшими возможностями для отражения сложных и многосторонних жизненных процессов, человеческих характеров, движения чувств человека, для выражения драматических конфликтов, больших идей, глубоких обобщений». Если сравнивать по образному содержанию сонатную форму с литературными жанрами, то много общего находим с романом или повестью.

 В сонатной форме три раздела: экспозиция, разработка, реприза. Часто после этих трех основных частей следует кода.

*Экспозиция*

 Главная партия в основной тональности. Связующая партия модулирует в другую тональность и подготавливает появление побочной партии. Если основная тональность мажорная, то побочная партия звучит в тональности доминанты; если основная тональность минорная, то побочная партия – в параллельной тональности.

*Разработка*

 Здесь происходит видоизменение и развитие тем, темы часто разбиты на отдельные мотивы, модулируют в другие тональности. Эта часть обычно наиболее драматичная, кульминационная для всего произведения, приносит напряжение, которое разрешается только в репризе.

*Реприза*

 Обычно в репризе все партии звучат в основной тональности.

*Кода*

 Кода усиливает ощущение завершенности, законченности произведения, утверждает основной образ.

*ПЕДАГОГ*

**Стилистические особенности исполнения клавирных сочинений Гайдна**

 Как известно, сам Гайдн, в полном согласии с традициями своего времени, был чрезвычайно скуп на какие-либо исполнительские ремарки. Многое у него остается нерасшифрованным, как бы скрытым под завесой нотных знаков и, естественно, требует от исполнителей знания основных стилистических закономерностей его произведений.

 Но, к сожалению, стилистическое своеобразие музыки Гайдна сравнительно мало изучено. Это объясняется общей судьбой творческого наследия Гайдна. Она была на редкость переменчивой. При жизни Гайдна его творчество пользовалось безоговорочным признанием, а уже в эпоху романтизма к музыке Гайдна относились скептически. Для нашего времени характерна несомненная любовь к музыке Гайдна.

 Приступая к изучению клавирной музыки Гайдна, о чем, прежде всего, нужно знать и помнить:

*УЧЕНИК*

1. На стиль музыки Гайдна повлиял его характер и мировоззрение. Пожалуй, более гармоничного мировоззрения не знал ни один композитор: простодушие и благодушие, чистосердечие и довольство миром, наивная вера и жизнерадостность, лукавство. Меланхоличные страницы музыки Гайдна – лишь преходящие эпизоды, легкие облака на ясном небе. Если же изредка мелькают «сгущенные» звучания, резкие тени, то происхождение их надо искать в сфере театральной. В его музыке главное – мягкий свет, ясность контуров и легкость конструкций, а в психологическом плане – наивное чувство и неприхотливый юмор. Гайдн находчив в изобретении различного рода звуковых иллюзий: неожиданных поворотов, лукавых отходов в сторону, забавных концовок, суровых нарастаний, приводящих к шаловливой теме.

 *ПЕДАГОГ*

2. Гайдн как человек и художник формировался в ту пору, когда складывались основы новых эстетических воззрений, признававших высшим моментом музыкального искусства не сухие догмы и теоретические правила, а музыкальный слух и человеческие чувства, согласно которым музыка призвана «овладевать сердцами».

 Не случайно, что именно знакомство с клавирными сонатами Карла Филиппа Эммануэля Баха — этого глашатая эстетического чувства — явилось для Гайдна в период становления его стиля поворотным пунктом, он сумел отказаться от прошлого и переосмыслить его, чтобы увереннее обрести собственный путь в искусстве и решительно двинуться по нему вперед.

*УЧЕНИК*

3. Гайдн как человек и художник формировался в окружении народно-бытовой музыки Вены. Здесь было и знакомство с городской и крестьянской песней, с народными танцами, а также усвоение интонационных начал самых различных национальных культур, причудливо скрещивающихся в Вене. В следствии этого музыка Й.Гайдна глубоко демократична.

*ПЕДАГОГ*

4. Не менее важно и осознание тех специфических условий, в которых создавалась клавирная музыка Гайдна. Прежде всего, возникает вопрос об инструментах (клавирах), для которых писал Гайдн свои сонаты и мелкие клавирные произведения. Были ли это клавесины или же клавикорды, или, наконец, фортепиано? Надо сказать, что ответить точно на этот вопрос трудно. В каждый период своего творчества Гайдн писал для разных типов клавишных инструментов. Пожалуй, ни у одного большого композитора прошлого, сочинявшего клавирную музыку, мы не найдем такого причудливого смешения различных инструментальных особенностей.

 Например: автограф клавирной сонаты си-бемоль мажор, относящейся к 1766 году, содержит самые скупые динамические указания, и поскольку этот автограф Гайдна относится ко времени, когда клавесин все еще занимал достаточно прочное положение, можно предположить, что, сочиняя сонату, Гайдн имел в виду именно клавесин.

 Другой пример: автограф клавирной сонаты до - минор, датированной 1771 годом, уже содержит более богатые динамические ремарки, в частности, имеются такие динамические указания, как forte, piano, sforzato, а также forte-piano (Fp). Но все еще нет даже намека на crescendo и diminuendo, которые могли бы точно свидетельствовать о том, что эти произведения для фортепиано.

 В клавирных сонатах 1773 года на удивление содержится еще меньше динамических указаний, в них лишь два динамических обозначения. Автографы эти указывают на клавесин.

 Только в сонатах, появившихся позднее 1775 года, мы замечаем новую инструментальную направленность. В них содержатся динамические ремарки самых различных видов, в том числе crescendo и diminuendo, ясно показывающие, что фортепиано начинает играть роль в исполнительской практике отнюдь не меньшую, чем клавесин.

 Но вопрос о точной инструментальной принадлежности клавирных сочинений Гайдна представляет скорее исторический интерес, нежели практический. Так или иначе, сонаты играют на современном фортепиано, поэтому правильнее было бы придерживаться фортепианной ориентации.

 При игре на современных инструментах, необходимо учитывать, что фортепиано гайдновского времени имело ясный и светлый верхний регистр и весьма своеобразный нижний регистр, который отличался от глубокого «вязкого» звучания современных роялей так же ясностью звучания. Существенно также, что фортепиано времен Гайдна в гораздо меньшей степени позволяло звукам сливаться, отсюда особый характер legato.

*УЧЕНИК*

5. Динамические указания Гайдна следует понимать достаточно гибко. Гайдну были известны все динамические градации между ***pp***и ***ff***, но, он чаще всего помечал динамику обобщенно ***p*** – ***f***. Следовательно, в произведениях раннего и среднего периода ***p***может означать не только ***p***, но и ***pp***и ***mp***, а ***f***включает градации между***mf***и ***ff***. Использование ***crescendo*** стало характерным для Гайдна лишь в средний и поздний период.

 В отношении динамики следует знать ещё о некоторых обстоятельствах, весьма существенных в эпоху Гайдна. Во-первых, forte Гайдна отнюдь не соответствует нашему представлению о forte. Наше forte куда сильнее и объемнее forte, принятого во времена Гайдна. Разумеется, мы вовсе не должны возвращаться к тому forte, которое было привычно Гайдну, но мы также не должны преувеличивать силу forte, форсировать звучание.

 Во-вторых, Гайдн чаще всего довольствовался лишь намеками на динамику, нежели точными и ясными указаниями. Поэтому к скудной шкале динамических обозначений Гайдна нужно добавлять кое-что и от себя, учитывая смысл произведения, его стилевые особенности. Нельзя заходить чересчур далеко в своих добавлениях.

 С годами Гайдн стал более подробно и более тщательно фиксировать свои исполнительские требования. Особенно много дают для познания стилистических закономерностей клавирной музыки Гайдна указания sforzato. Они имеют разнообразное значение. Прежде всего, указания sforzato означают у Гайдна акцентировку. Сразу же необходимо различать и точно определять, на каком динамическом уровне должно быть исполнено проставленное в тексте sforzato. Одно дело, если sforzato проставлено на общем динамическом уровне forte и совсем другое — если оно значится на общем динамическом уровне piano. В первом случае акцент должен быть достаточно сильным, броским; во втором — более слабым. Говоря о динамической звучности клавирных сочинений Гайдна, можно сказать следущее: она не должна быть грубой, резкой, чрезмерно выпяченной и, главное, не должна идти в ущерб благородству и простоте выражения.

 *ПЕДАГОГ*

 6. Немалые трудности возникают перед исполнителем и при определении темпа сочинений Гайдна. Не следует бояться при исполнении Гайдна быстрых темпов. Часто употребляемое Гайдном в клавирных сонатах темповое обозначение Allegro указывает на достаточно быстрый темп, но отнюдь не чрезмерный. Самый быстрый темп Prestissimo, чуть сдержанней - Presto. К темпу Presto у Гайдна приближаются по скорости темпы Allegro molto и Allegro assai, Allegro con brio.

 Несколько медленнее должны исполняться Allegro moderato , Vivace molto и Vivace assai.

 Не менее часто встречаются в клавирных сонатах Гайдна обозначения Tempo di Menuetto. При исполнении этого темпа следует учитывать, что менуэты Гайдна, в противоположность менуэтам более ранних времен, были сравнительно спокойными по движению, а также менее спокойными, чем менуэты Моцарта. Вот почему менуэты Гайдна нельзя играть излишне быстро. Существенно также, что в любом менуэте Гайдна всегда чувствуется три ритмических удара в такте, а не один удар — на сильную долю.

 Сравнительно редко встречается в клавирных сонатах Гайдна обозначение Allegretto, свидетельствующее об Умеренно быстром и вместе с тем грациозном характере исполнения. У Гайдна оно скорее приближается к Andante, нежели к Allegro.

 Во времена Гайдна такие темпы, как Andante и Adagio, не представляли собой излишне медленного движения, скажем, такого, которое они приобрели в практике музыкантов XIX столетия. Andante и Adagio Гайдна гораздо более подвижнее, чем, например, Andante и Adagio Бетховена и романтиков. Части сонат Гайдна, помеченные этими обозначениями, никак нельзя исполнять излишне медленно, с несвойственной им патетикой: это идет вразрез со стилистическими закономерностями музыки Гайдна.

 Самым медленным темпом у Гайдна является Largo. Обозначение Lento в клавирных сонатах Гайдна совсем не встречается: по-видимому, Гайдн довольствовался термином Largo.

 *УЧЕНИК*

7. Для интерпретации сочинений Гайдна особое и весьма существенное значение имеет *метро-ритм.* Пульс для Гайдна — не просто формообразующая единица, а подлинная душа музыки.

 Однако это не значит, что сочинения Гайдна надо играть механически, бездушно, формально, топорно отбивая каждую четверть и сильную долю такта. Но это и не говорит о том, что у Гайдна совсем не бывает отступлений от основного темпа, нечасто, но и здесь бывают исключения. Так, в клавирной сонате До мажор, относящейся к 1770году, мы встречаем изменения темпа внутри одной части, ясно указанные самим Гайдном.

 *Агогика,* несомненно, помогает естественному исполнению переходов, взаимосвязи отдельных эпизодов. Гайдн здесь не составляет исключения из общего правила. Надо лишь уметь пользоваться агогикой в меру, не переходя дозволенных стилем границ.

 *ПЕДАГОГ*

8. Штрихи. Во-первых, необходимо разобраться с гайдновскими клинышками. У Листа и многих других композиторов клинышки понимаются однозначно: острое акцентированное стаккато. Для Гайдна и его предшественников клинышек ничего подобного не означал. Клинышки указывают на особо короткое легкое звучание или на мягкое завершение фразы. Нота под клинышком почти всегда более тихая, чем та, над которой стоит точка. Ни о каком акценте просто речи быть не может.

 Следующий важный момент – точка под лигой. Этим штрихом Гайдн пользуется реже, но, тем не менее, этот штрих входил в градацию гайдновской артикуляции. Исполнение его – это традиционное укорачивание ноты примерно в два раза.

9. Орнаментика Гайдна. Распространенное ныне убеждение, что во времена Гайдна все музыканты якобы придерживались единых правил в исполнении мелизмов, - не более чем миф. Всегда играли очень по-разному, авторы различных «школ» давали разные варианты расшифровки одних и тех же украшений. Таким образом, у Гайдна и в музыке эпохи того времени мелизмы иногда взаимозаменяемы. Часто выбор предоставляется исполнителю.

 Поэтому вопрос мелизмов нужно рассматривать отдельно, так как это настоящая исследовательская работа, целый научный труд.

*Форшлаги.*  Форшлаги, выписанные мелкими нотами, могут быть у Гайдна долгими или короткими, с ударением или без них. Их длительность не всегда определена нотацией.Форшлаги, нотированные четвертными или половинными нотами, обычно соответствуют длительности этих нот.

 Иногда у Гайдна действует старое правило, гласящее, что при нотировании форшлагов, за которыми следует пауза, нота разрешения звучит лишь там, где стоит пауза. Если нота форшлага сама образует консонанс, как например, при форшлагах, идущих вверх на сексту или октаву, тогда форшлаг играется кратко и безударно.

 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 обязательным, в старинных рукописях и, соответственно, в современных уртекстовых изданиях у форшлагов порою отсутствуют лиги.

 *Трели.* Трели у Гайдна, как и большинство трелей в XVIII веке, начинаются обычно с неаккордовой ноты, чаще с верхней вспомогательной. Но существует множество исключений – при нисходящих последовательностях или же когда трели предшествует форшлаг сверху или снизу, то трель начинается с основного звука.

 При нисходящих и восходящих цепочках трелей для хорошей мелодической связи предпочтительнее начинать каждое звено с основного звука.

 Для длинных трелей молодой Гайдн еще не использовал волнистую линию, а повторяет в таких случаях знак трели в начале следующего такта

 Трели Гайдна почти всегда играются с нахшлагом вне зависимости от того, обозначено это или нет (нахшлаг - прибавление в конце трели двух нот: нижней вспомогательной и главной. Некоторые трели занимают не всю длительность ноты, над которой они обозначены, а имеют «барочную» остановку примерно на половине длительности ноты. Трели, как и все украшения XVIII века, должны звучать всегда быстро и легко, даже в медленных частях.

*Пральтриллеры (неперечеркнутые морденты)*. Молодой Гайдн использует знак трели tr и для пральтриллеров, а иногда также свой «универсальный знак». Эта практика приводит современных пианистов в замешательство, которые не привыкли к тому, что один и тот же знак может иметь несколько значений. Лишь в сочинениях среднего и позднего периода композитор использует зубчатую линию, которая позднее применяется для этого орнамента также Бетховеном и другими композиторами. В отличие от трели пральтриллер начинается с основной ноты и состоит из трех нот. Такое исполнение подтверждается как теорией того времени, так и фактом, что Гайдн выписывал иногда эту формулу нотами.

 Распространенное сегодня исполнение пральтриллера четырьмя нотами, с верхней вспомогательной, следует считать ошибочным. В фортепианном творчестве Гайдна такая последовательность звуков в выписанном виде ни разу не встречается, возможно, что она не предусматривалась композитором.

*Мордент.* Вместо обычного знака мордента (перечеркнутого мордента) Гайдн использовал свой универсальный знак. Поэтому исполнителю необходимо понять из контекста, следует ли этот универсальный знак исполнять как мордент, как группетто или пральтриллер. Нужно помнить, что морденты применялись только в восходящих последовательностях звуков или в начале фразы над более длинной нотой. В начале сонаты h-moll №32 Гайдн выписал мордент нотами, а затем дал сокращенное обозначение.Мордент всегда начинается с сильной доли такта, а не из затакта.

*Группетто.*Группетто служит для придания некоторого блеска нотам, более значительным в ритмическом или мелодическом отношении. Для этого украшения Гайдн пользуется тремя видами обозначений: своим «универсальным знаком», принятым обозначением, а также форшлагом из трех маленьких нот. Хотя теоретически он и делает различие между двумя первыми значками, на практике он был далеко не последователен. В своих рукописях он часто смешивал эти обозначения и к тому же пользовался своим «универсальным знаком», обозначавшим и мордент, и пральтриллер. Запись в виде форшлага часто служит для «объяснения» исполнения в начале произведения. Группетто между двумя пунктированными нотами часто исполняется «помоцартовски», как в начале сонаты G-dur №27.

*УЧЕНИК*

10. Гайдновские сонаты примечательны ещё и тем, что в них впервые используется по тем временам мало изученное средство исполнительства – педаль. Моцарт и Гайдн пользовались этим средством для звуко-красочного эффектом. Издавна принято считать главным фактором, определяющим педализацию произведения, его стилевую принадлежность. Нужно знать и всегда помнить, что определять педализацию нужно исходя в первую очередь из содержания и характера музыки. Необходимо остерегаться применения педали, прежде всего там, где это может затушевать штрихи в мелодии и исказить общую звуковую картину. Играя музыку клавесинистов, нужно применять педализацию скупо, необходимо сохранить точность голосоведения, ясность, отчётливость и остроту звучания, прозрачность фактуры. Не следует оставлять педальное звучание во время пауз, удлинять басы, выписанные короткими длительностями. Нельзя разложенные аккордовые фигурации в аккомпанементах играть с такой педалью, которая сольёт последовательность гармонических звуков в сплошной гармонический фон. Мелодии, состоящие из аккордовых звуков, не должны превращаться в гармонию, объединённую педалью.

 *ПЕДАГОГ*

 11. Характерной чертой гайдновского стиля является «оркестральность» его фортепианных сочинений: слышится то виолончельная кантилена, то мелодия, исполняемая скрипкой или гобоем; часто встречаются такие оркестровые эффекты, как pizzicato басового голоса, противопоставление компактной звучности tutti звучанию отдельных групп инструментов и т.д. 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 в декламации, неприемлемы для галантного стиля Гайдна. Детская простота в соединении с изяществом и грацией, иногда с известной вычурностью - настолько трудны в передаче стиля, что немногие пианисты решаются исполнять произведения этой эпохи. Музыка галантного стиля настолько тонка, что всякое резкое акцентирование, резкие блики и излишества в forte разрушают тонкость ее очарования. Такая же осторожность необходима и в области ритмических отклонений, Педализация остается в тех же границах, что и у предшественников Гайдна.

12. Следует остерегаться субъективной выразительности, которая никогда не будет казаться естественной и непринужденной в звучании фразы Гайдна и Моцарта. «Лишь простота может быть понята сердцем» (Бетховен); преувеличение же или искажение не могут тронуть, в лучшем случае – лишь восхитить. Музыка Гайдна настолько выразительна, что нет необходимости «поливать» ее еще и чужой «личной выразительностью».

**2.Основная часть**

Работа над сонатным allegro является важным этапом в формировании любого музыканта. Изучение этой формы необходимо начинать как можно раньше на примерах сонатин А. Гедике, М. Клементи, Ф. Кулау. В старших классах музыкальной школы ученик знакомится с образцами сонатного творчества венских классиков Гайдна, Моцарта, Бетховена. Благодаря этой работе учащиеся знакомятся с особенностями музыкального языка периода классицизма, у них формируется чувство формы, ритмическая устойчивость, различные приемы звукоизвлечения, точность исполнения всех деталей текста.

 Гайдновская соната **С – dur** , одна из лучших и типичных образцов клавирного творчества Гайдна. Она издана в редакции Хобокена XVI/35 (Hob XVI/35 Iчасть),

относится к среднему периоду творчества композитора, сочинена в 1770-75 году. Первая часть сонаты написана в сонатной форме -  *Allegro con bri,*вторая часть идѐт в медленном темпе - *Adagio*, заканчивается *Финалом Allegro.* Части цикла, контрастируя между собой, раскрывают единый художественный замысел.

 На примере работы с первой частью сонаты хотелось бы осветить некоторые вопросы, связанные с исполнением сонат Й.Гайдна учащимися.

 Данный этап работы над первой частью сонаты – заключительный, цель которого – подготовка к концертному выступлению.

 Первая часть сонаты написана в форме сонатного allegro: экспозиция, разработка, реприза. По характеру она полна света, бодрости, тонкого юмора; в ней заложен неиссякаемый источник молодости, здоровья, оптимизма. Порой музыка становится задумчивой, драматичной, но это – кратковременные оттенки, композитор дает понять, что его герою не чужды глубокие и серьезные переживания.

 Экспозиция представлена главной партией, связующей партией, побочной партией, заключительной партией. Основная мысль сочинения ярко и лаконично заключена в *главной партии.* Роль главной партии, как роль главного героя, ответственна, в ней заложена основная идея всего произведения - она более активная по характеру, чем побочная партия, звучит в основной тональности. Мелодия главной партии - незатейливая детская песенка с простым сопровождением. Форшлаг вносит в характер партии долю юмора и задора. Необходимо добиться бодрого, жизнерадостного характера этой партии, прозрачного характера звучности, подобно звучанию струнного квартета. Все аккорды нужно брать снимать на staccato строго одновременно.

 Тема главной партии состоит из двух элементов, основанных на вопросо-ответной структуре. Первый энергичный, действенный, уверенный, маршеобразный, начинается с восходящего движения по звукам развёрнутого тонического трезвучия с использованием пунктирного ритма, квартового взлётного скачка через форшлаг от VII ступени к тонике, что придаёт данному образу бодрый, озорной характер. Первый и второй элементы четко разделены друг от друга четвертными паузами. Второй элемент занимает сферу доминантовой гармонии, как противопоставление первому. «Аккуратно» спускающееся нисходящее, поступенное, секвенционное движение, с терцовым ходом вниз делает второй элемент главной партии более элегантным и осторожным. Но пунктирный ритм, заимствованный из мотива первого элемента, говорит нам о том, что это две разные стороны единого целого образа. Появление триольного ритма, в аккомпанементе второго предложения главной партии, оживляет движение и привносит полётность и стремительность. Первые триоли в восьмом такте следует несколько обозначить, чтобы подчеркнуть характер нового построения, но затем при появлении мелодии звучность триолей надо смягчить, они не должны отяжелять звучность, их нужно чуть приглушить, но сохранить ясность и отчетливость звучания. Педаль в этом построении не обязательна, но можно ее брать очень коротко для подчеркивания сильной доли такта и только в первом предложении.

 Говоря о метроритмической особенности гл.п., необходимо приучить ученика отчетливо слышать сильные доли такта. Ребенок должен чувствовать затактную природу мотивов, понимать, что это слабое время. Очень часто дети искажают метрическую основу музыки, создается неясность относительно размера, в котором написана соната. Без ощущения тяготения мотивов к сильной доле интонационная составляющая искажается, создаётся неясность относительно размера и нарушается цельность исполнения. Чтобы «не потерять» сильную долю, нужно перед ней делать замах пальцем и резко опустить вниз на цепкий кончик. Это нужно проделывать постоянно.

Форма главной партии на первый взгляд представляет собой период из двух предложений. Но после этого периода есть ещё четыре такта, которые звучат тихо, нежно, отстраненно как небольшое лирическое отступление. Эти дополнительные такты по смыслу лучше привязать к гл.п. как дополнительное предложение, в котором можно услышать преобразованный второй элемент главной партии. Именно здесь впервые до разработки, композитором используется появление субдоминантовой тональности F-dur.

 Побочную партию готовит *связующая*, которая выполняет модулирующую функцию в побочную тональность соль мажор. В *связующей* партии 16 тактов. В аккомпанементе снова появляется триольное движение. В мелодии появляются на слабых долях довольно трудные мелизмы – группетто, которые вносят свою «изюминку» в образном содержании партии, делают мотив элегантным, танцевальным. «Элегантность» украшений впоследствии будут заимствована темой побочной партии. Во втором предложении св.п. фазе секвенционному подвергается второй элемент главной партии, к нему также добавляются украшения. Основную тональную сферу связующей партии занимает доминантовая функция с её модулирующим переходом в побочную тональность. Связующая партия заканчивается энергично на ff пунктирным органным пунктом на доминанте G-dur, как бы рельефней подчеркивая грань между ней и побочной партией. Этот контраст нужно обязательно подчеркнуть, так как связующая и побочная партии близки по характеру.

После цезуры, выраженной паузами, звучит *побочная партия* в тональности доминанты G-dur. *Побочная партия*, как воплощение второго образа, более женственная, лиричная. Группетто подчеркивает изящество партии, танцевальную грациозную пластику. Особое внимание следует обратить на октавный мотив партии – это самое певучее место в экспозиции. Поэтому можно представить, что ее мягко поёт скрипка, достижению цельности этой мелодической линии может помочь педаль. Побочнаяпартия по размерам меньше главной, 8-ми тактовый период чётко отделён от заключительной партии паузами.

*Заключительная партия* выполняет подытоживающую жизнеутверждающую функцию. В заключительной партии триольное сопровождение меняется местами с мелодией, что впоследствии будет использовано в разработке. Постоянный повторяющийся динамический акцент f на слабой доле, резко сменяется на сильной на p, секвенционно спускающийся вниз мотив приводят к двум летящим фразам. А заканчивает экспозицию каденционное предложение, как реверанс, с характерным для танцевальных жанров той эпохи предъёмом.

*Разработка* является самым активным, эмоциональным, кульминационным, развивающимся разделом. Разработка неожиданно начинается со второго элемента главной партии, звучащей в основной тональности, постепенно приходя к доминанте параллельной тональности, словно зависшей в воздухе на фермате. Затем неожиданно развитию подвергается главная партия в субдоминантовой тональности F-dur. Таким образом, композитор выбирает неожиданное решение в сопоставлении тональностей без предварительной подготовки. Первое предложение главной партии, без изменения прозвучавшее в тональности F-dur, словно напомнило нам о первоначальном основном образе и его энергично-шутливом характере. А затем триольное сопровождение меняется местами с мелодией как в заключительной партии экспозиции и музыка приобретает взволнованный характер. Благодаря секвенционному развитию, в разработке активно меняется тональный план. Грозное ведение октавного восходящего движения в басу по звукам уменьшённого септаккорда Ум.VII7 к тональности e-moll приводит к основной кульминации формы. На выдержанном залигованном октавном басу «ми» в триольном движении мелодии тональность e-moll, так и не прозвучит, там используются секвенционное проведение по звукам параллельной тональности a-moll и субдоминантовой F-dur, что вносит своеобразное лирико-драматическое звучание. Следующий кульминационный этап выражен разложенным в басу доминантовым нонаккордом к d-moll, который как новая волна с нарастающей силой обрушивается и застывает в звучании на фермате. Выделенное одноголосное нисходящее разрешение темпом Adagio не спеша переходит к триольному ритму и останавливается на доминантовом аккорде к основной тональности C-dur. Драматическая музыка разработки требует более частой педали.

После разработки наступает тональное успокоение в *репризе,* третьем разделе сонатной формы. В классической сонатной форме реприза в прямом смысле является повторяющимся разделом экспозиции, отличающимся от неё лишь тем, что побочная партия звучит в основной, а не в побочной тональности. Реприза в данной сонатной форме отступает от рамок традиционной. Тема главной партии здесь изменена. Первое предложение главной партии звучит в репризе на октаву ниже, и этот незначительный прием вносит свои изменения в образное воплощение формы. Она приобретает более благородное звучание. Во втором предложении тема главной партии возвращается во вторую октаву, но и там звучит не так как в экспозиции. Она звучит в одноимённом миноре c-moll, приобретает разработочный характер, увеличивается по объёму, вместо 16-ти экспозиционных тактов, звучит 19. Связующая партия в репризе отсутствует, от неё остаётся лишь 4 связующих такта, обыгрывание доминантовой функции и фанфарное звучание доминантового октавного, в пунктирном ритме, баса. Побочная партия в репризе тонально сближается с главной, она в полном размере звучит в основной тональности С-dur. После побочной партии звучит заключительная, но на 11 такте она неожиданно обрывается звучанием уменьшённого вводного септаккорда Ум.VII7 относящегося к тональности G-dur, он словно напоминает о том, что было в разработке. И вновь после такого образного отступления Й. Гайдн вводит еще одно дополнительное проведение темы главной партии в исходном виде, в основной тональности как итог всей части, и утверждение первоначального образного содержания. К этому добавлению можно относиться как к *коде, которая утверждает основной образ.*

**3.Заключение**

 Трудно переоценить роль клавирных сонат Гайдна в учебном репертуаре. И в наши дни сонаты постоянно включаются в программы для учащихся детских музыкальных школ, училищ и колледжей, звучат с концертных площадках, охотно исполняются любителями. Их ценность заключается в том, что они дают представление об эстетике венских классиков, воспитывают тщательность в работе над деталями фактуры, развивают ритмическую организацию и темповую устойчивость, развивают пианизм.

 «Сила Гайдна - в его фантастической изобретательности, и поэтому его музыка постоянно изумляет своей неожиданностью» Пабло Казальс.

 В своем исследовании «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века» Л. Кириллина отмечает: «Трудное у Гайдна содержится не в броских сопоставлениях, не в конфликтной тематической драматургии, не в нагнетании чисто звуковой мощи, а в тех деталях и тонкостях, которые в XVIII веке улавливались знатоками... Гайдн на самом деле порою чрезвычайно глубок, однако это глубина не океана или темного омута, а прозрачного горного озера: при поверхностном взгляде кажется, что дно близко, ибо отчетливо видны все камешки и водоросли, но это лишь иллюзия ясности и безмятежности — приглядевшись, можно заметить, что там, в глубине, происходят свои трагедии и драмы — звуки, интонации, мотивы, ритмы, акценты, паузы ведут себя как живые существа, населяющие эти прозрачные воды».

**3.Рекомендации по подготовке в домашней работе**

* *Контрольное проигрывание*. Игра произведения целиком в эталонном темпе с тщательным выполнением всего освоенного ранее, достижение уверенности, единого темпа, образности и цельности исполнения.
* Исполнение с метрономом в разных темпах с, начиная с медленного, постепенно его увеличивая, качественно выполняя все музыкально-исполнительские задачи.
* Работа над теми элементами фактуры, в которых еще остались какие-либо затруднения и в отношении техники, и в отношении звука; более тонкая художественна отделка.

В частности, техническими и музыкальными проблемами в этой сонате являются: мелизмы, полиритмия, исполнение октав, точность артикуляции (штрихов), звуковое соотношение между мелодией и аккомпанементом, альбертиевые басы, контрастность динамики, агогика, педаль, оркестровость, интонационное строение и характер звучания).

* Игра произведения с разных мест наизусть в нужном характере и темпе.
* Анализ произведения после каждого проигрывания.

**4.Заключение**

 Трудно переоценить роль клавирных сонат Гайдна в учебном репертуаре. И в наши дни сонаты постоянно включаются в программы для учащихся детских музыкальных школ, училищ и колледжей, звучат с концертных площадках, охотно исполняются любителями. Их ценность заключается в том, что они дают представление об эстетике венских классиков, воспитывают тщательность в работе над деталями фактуры, развивают ритмическую организацию и темповую устойчивость, развивают пианизм.

 «Сила Гайдна - в его фантастической изобретательности, и поэтому его музыка постоянно изумляет своей неожиданностью» Пабло Казальс.

 В своем исследовании «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века» Л. Кириллина отмечает: «Трудное у Гайдна содержится не в броских сопоставлениях, не в конфликтной тематической драматургии, не в нагнетании чисто звуковой мощи, а в тех деталях и тонкостях, которые в XVIII веке улавливались знатоками... Гайдн на самом деле порою чрезвычайно глубок, однако это глубина не океана или темного омута, а прозрачного горного озера: при поверхностном взгляде кажется, что дно близко, ибо отчетливо видны все камешки и водоросли, но это лишь иллюзия ясности и безмятежности — приглядевшись, можно заметить, что там, в глубине, происходят свои трагедии и драмы — звуки, интонации, мотивы, ритмы, акценты, паузы ведут себя как живые существа, населяющие эти прозрачные воды».

**5.Список литературы:**

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. - М. : Музыка, 1988.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. - Л. : Музыка,1971.
3. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – М. , 1978.
4. Благой Д.Д. Значение образных ассоциаций в работе педагога-пианиста. – М. , 1966.
5. Брейтгаупт Р. Естественная фортепианная техника. – М. , 1927.
6. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. - Л. :Музыка,1985.
7. Коган Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста. - М. : Музыка, 1969.
8. Коган Г. Вопросы пианизма. – М, 1968.
9. Кременштейн Б. Вопросы педализации в музыкальном училище и вузе. - М. : Музыка, 1984.
10. Кремлёв Ю. Йозеф Гайдн. - М. : Музыка,1972.
11. Ландовска В. О музыке. - М. : Радуга,1991.
12. Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации. Сборник статей «Музыкальное исполнительство и педагогика». - М. : Музыка, 1991.
13. Меркулов А.М. Как исполнять Гайдна. – М. : Классика-XXI, 2004.
14. Попова Т. «Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века».- М. : 1976.
15. Ройзман Л. Фортепианное творчество Й.Гайдна. Вступительная статья в издании: Гайдн Й. Избранные сонаты : Вып. 1. – М. :1960.
16. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. - М. : Музыка, 1964.
17. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. - М. : Классика ХХI, 2001.
18. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. – М. , 1963.
19. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М. : Музгиз, 1961.
20. Новак Д. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. – М. , 1973.
21. Штейнгаузен Ф. Техника игры на фортепиано. – М. , 1926.
22. <https://multiurok.ru/files/osnovnye-printsipy-raboty-nad-formoi-sonatnogo-all.html>
23. <https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-otkritogo-uroka-na-temu-osnovnie-principi-raboti-nad-formoy-sonatnogo-allegro-na-primere-sonati-ygaydn-3882737.html>