**Методическая работа**

**Сонатная форма в фортепианном творчестве Й. Гайдна.**

**Соната C-dur Hob/35.**

**Подготовила:**

Соколова Неля Васильевна, преподаватель по классу фортепиано.

**Место выполнения работы:**

МБОУ ДОД ДШИ им. Г. Кукуевицкого, ХМАО-Югра, г. Сургут, ул. Ленинградская, д.12

**2014 г.**

**Содержание**

1. Введение…………………………………………………………………... 3
2. Основные отличительные особенности сонатной формы Й. Гайдна …3
3. Соната С - dur Hob/35 I часть ……………………………..……………. 5
4. Заключение………………………………………………………………... 8
5. Список литературы………………………………………………………..9

**Введение**

 Фортепианное творчество Й.Гайдна достаточно обширно; композитором создано свыше полусотни сонат, несколько концертов для фортепиано с оркестром, вариации, рондо и другие пьесы мелкой формы.

 Композитор прожил долгую жизнь(1732-1809), он был современником И.С.Баха, Д.Скарлатти, Г.Ф.Генделя, В.А.Моцарта, Л.Бетховена. И, несмотря на то, что многолетняя служба у князя Эстерхази приковывала его к одному месту, он всегда был в курсе музыкальных достижений своих соратников по искусству.

 Й. Гайдн обладал яркой творческой индивидуальностью; его музыка, полная искренней жизнерадостности и оптимизма, близка к песенным и танцевальным истокам австрийского народного мелоса. Радостное, бодрое мироощущение, мужественная энергия, полный огня юмор, патетическая импровизационность и, с другой стороны, мягкая лиричность, светлая грусть, спокойное раздумье-вот примерный круг музыкальных образов, составляющих содержание фортепианной музыки Й. Гайдна.

**Основные отличительные особенности сонатной формы Й. Гайдна**

 Характерной чертой гайдновского стиля является «оркестральность» его фортепианных сочинений: в медленных частях сонат как бы слышится то виолончельная кантилена, то мелодия, исполняемая скрипкой или гобоем; на каждом шагу встречаются такие оркестровые эффекты, как pizzicato басового голоса, противопоставление компактной звучности tutti звучанию отдельных групп инструментов и т.д. Эта особенность, а также присутствие героического и мужественного начала в ряде сонат позднего периода роднит творчество Й. Гайдна со стилем фортепианных произведений Л. Бетховена.

Свои фортепианные сонаты Й.Гайдн сочинял на протяжении всей жизни- с ранней юности до глубокой старости. В первых сонатах он продолжил линию австрийской национальной клавирной школы (образцом Й.Гайдну служили «Партиты» и «Дивертисменты» венского композитора Г.К.Вагензейля). В более зрелых сонатах (как в сонате D-dur Hob.XVI/19) современники усматривали черты, близкие стилю Ф. Э. Баха. Многое воспринял Й. Гайдн у В. Моцарта, особенно в отношении обогащения мелодики и совершенства формы. Это явственно ощутимо, например, в сонатах cis-moll (Hob.XVI/36), G-dur (Hob.XVI/40) и Es-dur (Hob.XVI/49).

 Гайдн, развив сонатную форму и превзойдя в построении ее даже Моцарта, сохраняет 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 в декламации, неприемлемы для галантного стиля. Вся выразительность базируется на тончайших модуляциях динамики, без участия агогических подчеркнутостей декламации. 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, строя способных внести излишество выразительности, т.е. аффектированность. Педализация остается в тех же границах, что и у предшественников Гайдна.

 Следует обратить особое внимание на качество гайдновских тем и способах их развития. Органичной и необходимой становится связь образного строя тематизма с жанром и формой. Устанавливается взаимозависимость композиции и темы: тема отвечает композиции и композиция обязательно потребует включения определенных качеств в тему. Подобная функциональная зависимость тематизма от композиции, формы - основной признак классического стиля. И он явственен в музыке Й. Гайдна. В первых частях сонат Гайдна темы в большинстве случаев структурно оформлены, завершены. В них всегда индивидуализировано ритмическое начало.

 В структуре тем Гайдн тяготеет к законченной мысли-к периодам разных видов: к периодической повторности предложений с варьированием каданса или всей фактуры при повторении (Соната №7 D-dur, Мартинсен, соната №4 g-moll). К темам-периодам, по структуре неделимым на предложения (Соната №6 cis-moll, соната №24 C-dur); к разомкнутым или модулирующим периодам (Сонаты №1Es-dur,№ 2 e-moll); развитые с пространно изложенными вторыми предложениями (Сонаты № 26Es-dur,№42 C-dur); периодам, делимым на три предложения (Сонаты №3 Es-dur, №8 As-dur); к сложным периодам (Соната №9 D-dur). В темах индивидуализированы не только основные выразительные средства - мелодия, гармония, ритм - но и метр, структура, фактура, регистры, тембры. В структуре тем Гайдн любит неожиданные смещения, повороты, ассиметрию, нарушение регулярности, периодичности. Отсюда - своеобразная кривая динамики его тем, индивидуальность структуры; отсюда - капризность и прихотливость, заключенные в строгие рамки классического периода. Отсюда - удивительно здоровый юмор в тех смещениях формы, которые нарочито «ломают» форму. Подобные нарушения можно обнаружить в метре, ритме, структуре, в гармонии и фактуре. Они оригинальны, неожиданны и кратки. После них легко восстанавливается, входит в «норму» музыкальная мысль, но все эти неожиданности придают форме удивительную гибкость, легкость, пластичность и остроумие. Еще более важным качеством тематизма Гайдна становится цепляемость элементов темы, их прочная сопряженность, логическая взаимосвязь, чеканная логика последовательных элементов. В этом взаимодействии главную роль играет гармония.

 Возникновение тем «тезис-антитеза», «вопрос-ответ», «зерно-развитие», «зерно-развитие-результат», «тезис-антитеза-синтез» необходимо связать с именем Гайдна. В его темах можно обнаружить и конрастное противопоставление тематически различных элементов, и выведение противоположного начала из единого путем гармонических смещений, сопоставлений (типа Т-Д Д-Т), и контрастирование тематических элементов с синтезом их в заключительном разделе всего построения.

 Сонатная форма у Гайдна приобрела классически законченные очертания: яркий тематизм, заключающий в себе возможности дальнейшего интенсивного преобразования, действенные способы тематического развития, содержательность композиции, логическое насыщение и осмысление всех компонентов формы.

 Музыка Гайдна – это мягкий свет, ясность контуров и легкость конструкций, а в психологическом плане - наивное чувство и неприхотливый юмор.

**Соната C-dur Hob/35 I часть**

 Эта соната одна из лучших и типичнейших образцов творчества Гайдна. Она полна света, душевной бодрости, тонкого юмора. Слушая ее, словно соприкасаешься с неиссякаемым источником молодости, здоровья и оптимизма. Порой музыка становится грустно-задумчивой или драматичной, но все это лишь кратковременные оттенки общего светлого колорита. Композитор дает их мимоходом, словно напоминая слушателю, что его «герою» не чужды переживания более серьезные и глубокие.

 Основная мысль произведения ярко и лаконично заключена в главной партии - ее начальном восьмитакте. Типично классический период-два взаимоуравновешивающие предложения: «вопрос-ответ», легкая мелодия-песенка с предельно простым сопровождением. Перед нами возникает вполне законченный образ, полный тонких стилистических деталей, по которым сразу заметен творческий почерк композитора (форшлаг в первом такте-какой выразительный штрих! В нем столько гайдновского юмора и задора!). В экспозиции нет значительных контрастов, более контрастна разработка. В самом ее начале, при отклонении в параллельный минор музыка приобретает оттенок серьезности, раздумья. Это длится всего несколько мгновений и вновь возникает прежнее радостное настроение. В каденции характер музыки меняется: нарастание энергии приводит к драматической кульминации, подчеркнутой замедлением темпа (adagio) и необычным для того времени нонаккордом.

 Драматизацией музыки отмечена и реприза - это проведение темы в миноре и кульминация на уменьшенном септаккорде. В конце первой части утверждается господствующий в сонате светлый, жизнерадостный характер.

 Стилистические черты музыки Гайдна ярко проявляются уже в главной партии сонаты. Здесь ясно ощущается бодрый, жизнерадостный характер музыки и гармоническая уравновешенность формы. Музыкальная ткань ясная и прозрачная, подобно звучанию струнного квартета. Все аккорды берутся и снимаются строго одновременно (у автора знаки staccato поставлены в верхнем голосе, но их следует играть и на аккорды в партии левой руки). Педаль в этом построении необязательна, хотя ее можно брать очень коротко для подчеркивания сильных долей такта и четверти с форшлагом.

 Особое внимание следует обратить на метро - ритмическую сторону исполнения, т.к. необходимость ясного ощущения в классических сонатах сильных долей возникает уже в первом такте. Стремясь выделить четвертую четверть с форшлагом, ученики иногда не чувствуют ее затактовую природу. В результате, вместо того чтобы выявить акцент, они искажают метрическую основу сонаты. Создается неясность относительно размера, в котором написана соната.

 Следующий восьмитакт главной партии отличается от предыдущего появлением триольного аккомпанемента, который усиливает стремительность развития и жизнерадостность музыки. В других аналогичных местах сонаты сопровождение ни в коем случае не должно отяжелять звучность. Поэтому, первые триоли в восьмом такте следует несколько обозначить, чтобы подчеркнуть характер нового построения, но затем при появлении мелодии звучность триолей надо смягчить. Ясность и отчетливость, необходимая в триольном аккомпанементе требует почти беспедальной звучности.

 В связующей партии в мелодии появляются обильные и трудные украшения. Их выразительная роль заключается в дальнейшей активизации развития: обращает на себя внимание, что все группетто выписаны на слабых долях такта; тем самым они способствуют более энергичному устремлению мелодических нот к сильным долям. Исполнять украшения надо не только легко, но и не утяжеляя мелодическую линию, ощущать тяготение к сильной доле такта.

 Конец связующей партии надо сыграть очень энергично, полным звуком, чтобы рельефнее выявить грань между ней и побочной партией. Подчеркнуть этот контраст важно, потому что обе партии близки по характеру, и если не заострить внимание на их различие, то экспозиция может показаться однообразной.

 По сравнению со связующей партией, побочная партия носит более мягкий и женственный характер. Иную функцию выполняют в ней группетто. Они призваны подчеркнуть ее изящество, выявить элементы танцевальной пластики. Поэтому и исполнять их надо иначе, чем в связующей партии,- напевно, плавно, словно грациозные приседания в танце.

 Особое внимание нужно обратить на наиболее певучее место в экспозиции (42-44 такты). Здесь необходимо добиться максимальной певучести в мелодии, «скрипичной» мягкости и насыщенности звучания. Достижению цельности мелодической линии в октавах может помочь педаль. Кроме того, важно тонко рассчитать силу звука: после напевной второй октавы *ми* надо очень мягко взять последующие *соль-диез* и *ля* с тем, чтобы лучше связать их и рельефнее сделать *crescendo*.

 В дальнейших построениях экспозиции не содержится никаких принципиально новых задач. В разработке усиливается контрастность музыки, на выявление ее и необходимо обратить внимание ученика. Уже в первом четырехтакте надо сделать замедление и затем вновь с прежней энергией исполнить тему главной партии в F-dur. Особенно важно убедительно сыграть кульминацию - Adagio и предшествующий ей динамический подъем, иначе имеющиеся в сонате элементы драматизма окажутся нераскрытыми.

 Драматический характер музыки и насыщенная фактура требуют в этом разделе густой педали, ее следует менять с каждой новой гармонией.

 В репризе, вследствие некоторых отличий от экспозиции, необходимо использовать кое-где другие краски, например в первом построении главной партии или при проведении ее в миноре.

 **Заключение**

 Внутреннюю ценность сонатам Гайдна всегда придает неисчерпаемое богатство идей и стремление к совершенствованию формы. Благодаря богатству идей Гайдн приходит к смелым и неожиданным оборотам в фактуре, к резкой смене высокого и низкого регистров, к внезапным контрастам в звучании, которые в противовес более отточенной моцартовской фортепианной фактуре, и придают его сонатам зачастую более независимый, свободный, капризный и изменчивый характер.

 Сонаты Гайдна представляют собой незаменимый художественный материал для учащихся - пианистов самой разной степени подготовленности.

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

**Список литературы**

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. - М.: Музыка, 1988 - 415 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. - Л.: Музыка, 1971 – 369 с.
3. Благой Д.Д. Значение образных ассоциаций в работе педагога -пианиста. - М., 1966.
4. Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. - Л.: Музыка,1987 – 299 с.
5. Коган Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста. - М.: Музыка, 1969 - 342 с.
6. Ландовска В. О музыке. - М.: Радуга, 1991 -  438 с.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.: Классика ХХI, 1999 – 228 с.
8. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. - М.: Музыка, 1973 - 450 с.
9. Ройзман Л. Фортепианное творчество Й.Гайдна. Вступительная статья в издании: Гайдн Й. Избранные сонаты. Вып. 1. М., 1960.
10. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. - М.: Музыка, 1964 - 187 с.
11. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. - М.: Классика ХХI, 2001 – 335 с.