**Методическая разработка открытого урока по теме**

**Особенности исполнения клавирных сочинений Й.Гайдна.**

**Работа над сонатным allegro.**

**Эндеберя Е.В.**

1. Междисциплинарный курс 01.04. Дополнительный инструмент - фортепиано.
2. Форма проведения занятий - индивидуальная.
3. Продолжительность открытого урока – 45 минут.
4. Сведения об ученике: Кияшев Савва 1 курс специальность «Теория музыки». Каверин Вячеслав 2 курс специальность «Хоровое дирижирование».
5. План открытого урока:
	1. Тип урока: комплексный тип урока, содержащий теоретическую и практическую части.
	2. Цель открытого урока: открытый урок для коллег, обмен педагогическим опытом.
	3. Задачи открытого урока:

- образовательные - формирование у обучающихся общих и профессиональных компетенций: организация собственной деятельности, определение методов и способов выполнения профессиональных задач, профессионального и личностного развития; использование информационно-коммуникационных технологий для совершенствования профессиональной деятельности; целостное и грамотное восприятие и исполнение музыкальных произведений; выполнение теоретического и исполнительского анализа музыкального произведения, применение базовых теоретических знаний в процессе поиска интерпретаторских решений;

- развивающие - выработка у обучающихся умений, навыков, технических приёмов, необходимых для исполнительского мастерства; развитие творческой инициативы учащегося;

- воспитательные – общее гармоническое развитие личности молодого музыканта, формирование и развитие нравственных и эстетических качеств, демонстрация элементов авторского подхода в мотивации – состоянию внутренней заинтересованности студента, а также подготовке учащегося к выступлениям в различных мероприятиях.

5.4. Методы обучения

- словесные (беседа, рассказ, объяснение);

- наглядные (показ на инструменте);

- практические (работа на инструменте над образом, формой, чувством ритма, над развитием музыкального слуха, над пианистическим аппаратом);

- личностно-ориентированные учет индивидуальных способностей обучающейся;

- информационно-коммуникативные - сравнения, анализ, обобщение, метод звуковой наглядности, метод диалога, рефлексия.

5.5. Средства обучения - музыкальный инструмент, аудио и видео материалы.

6.Содержание урока.

Структура урока:

Клавирное творчество Й.Гайдна в контексте эпохи 18 века и в наши дни.

Особенности динамики, артикуляции, фразировки и орнаментики в клавирных сонатах Й. Гайдна.

Обзор редакций клавирных сонат Й.Гайдна.

Исполнение студентом С. Кияшевым первой части сонаты Й.Гайдна соль мажор (12 в редакции Мартинсена)

Работа над разнообразием образов, целостностью формы, артикуляцией, звукоизвлечением, мелизматикой.

Исполнение студентом В.Кавериным первой части сонаты Й.Гайдна соль мажор (17 в редакции Мартинсена)

Работа над разнообразием тембровых красок, динамическими контрастами, штриховыми особенностями, ритмической пульсацией и ощущением метра.

6.1. Вводная часть.

Клавирные сочинения занимают в творчестве Йозефа Гайдна одно из центральных мест и включают в себя сонаты, концерты для фортепиано с оркестром, вариационные циклы, а также произведения малой формы. Обращаясь к вопросам исполнения музыки композитора, нельзя не сказать о том вкладе, который внёс Гайдн в развитие мировой музыкальной культуры.

Прежде всего, он стал одним из основоположников венской классической школы. С его именем связано развитие жанров симфонии, квартета, сонаты. Творческое наследие Гайдна огромно. Им создано 104 симфонии, 83 струнных квартета, более 50 сонат, большое количество концертов и камерных ансамблей различных составов, а также вокально-симфонические произведения.

Новизна музыки Й. Гайдна и его современников заключается в том, что в противоположность старому стилю (барокко), внутри одной части преобладает не один аффект, а в пределах одной части или пьесы закладываются основы для «психологического развития» и контрастности. Й. Гайдну для этого потребовалось пройти долгий путь развития «классической сонатной формы» с её диалектикой тем. Одной из важнейших составных частей преподавания музыки второй половины XVIII века — было учение о выразительности. «Принцип речи», освоение истинной декламации были, в противоположность нашему времени, одной из главных целей любого обучения музыке. Музыка должна говорить: «говорящая музыка», «говорящее исполнение» на инструментах считаются идеалом, причём не в иносказательном смысле, а в самом прямом, как настоящая речь. Это основной принцип, который с середины XVIII века, как в Германии, так и во Франции становился фундаментальным положением музыкальной эстетики.

Гайдн стал известен и любим в России еще при жизни. В 1808 году он был избран почетным членом Филармонического общества в Петербурге. Огромный успех имели исполнения его «Сотворения мира» уже в 1801 году и позднее в Петербурге и Москве. В 1795 году в Москве была исполнена одна из симфоний композитора, и с этого времени в музыкальных магазинах обеих столиц распространялись гайдновские сочинения, в том числе и клавирные.

 В 1870 — 1890-х годах Гайдна играл в концертах А.Г. Рубинштейн — играл исключительно Вариации f-moll. В знаменитом цикле лекций по истории фортепианной литературы он исполнил еще восемь сонат и две пьесы. В Москве те же Вариации в 1875 году публично исполнил Н.Г. Рубинштейн, говоривший о пьесах Гайдна и Моцарта, что «эти вещи трудно играть, потому что их надо играть безукоризненно» Толчок исполнению Гайдна в Москве дал в 1885 году В.И. Сафонов, который ввел в репертуар студентов сонаты Гайдна. Приверженность музыке Гайдна пронесли через всю жизнь ученики Сафонова: А.Скрябин, Д.Шор, М.Пресман (осуществивший в 1915 году первую в России редакцию фортепианных сонат Гайдна), Е.Бекман-Щербина (сыгравшая, в частности, в декабре 1942 года в цикле лекций-концертов сонаты As-dur и Es-dur и все те же Вариации f-moll).

Среди великих пианистов 20-21веков, исполнявших клавирные сочинения Й. Гайдна, хотелось бы назвать имена С.Рихтера, Г. Гульда, А. Шиффа, А.Б. Микеланджели, В. Ландовски, П. Бадура-Шкода, В. Горовица, Р. Бухбиндера, М. Плетнева и мн.др.

6.2. Основная часть урока

К жанру клавирной сонаты композитор обращался на протяжении всего творческого пути. Сам термин «соната» впервые появился применительно к сонате c-moll, написанной в 1771 году.

 Из более чем пятидесяти сонат, зафиксированных в каталоге А. ван Хобокена, лишь пять написаны в миноре: c-moll (Hob. XVI/20), h-moll (Hob. XVI/32), e-moll (Hob. XVI/34), cis-moll (Hob. XVI/36), g-moll (Hob. XVI/44).

Первые сонаты, названные «партитами» или «дивертисментами для клавира», ещё достаточно скромны по размерам и зачастую носят клавесинный характер. По стилю они близки сочинениям Карла Филиппа Эмануэля Баха, у которого Гайдн учился приёмам тематического варьирования, орнаментике и новаторским фактурным приёмам.

Доподлинно неизвестно, какие из сонат были написаны для клавесина или клавикорда, а какие для фортепиано. В автографе до-минорной сонаты уже содержатся динамические указания forte, piano, sforzato, но нет обозначений crescendo или diminuendo, свидетельствующих о фортепианной направленности.

Правда, crescendo, которое могло бы указать на молоточковое фортепиано, значится в первом оригинальном издании сонаты, появившемся в 1780 году у Артария в Вене, но так как этого обозначения нет в автографе, не исключена возможность, что оно было добавлено позже.

В сонатах, изданных после 1780 года, появляются более дифференцированные динамические оттенки, а на титульных листах значится Per il Clavicembalo o Fianoforte, доказывающее, что в исполнительской практике фортепиано стало играть не меньшую роль, чем клавесин.

В тесной связи с инструментальными предпочтениями композитора находятся другие стилистические особенности интерпретации его произведений, касающиеся динамики, артикуляции, темпа и орнаментики.

Как известно, фортепиано гайдновского времени имело светлый и ясный верхний регистр, который давал возможность играть певуче и разнообразно по краскам, и своеобразный нижний регистр, обладавший звучанием, которое заметно отличалась от глубокого, «вязкого» звучания современных роялей.

Что касается смены forte и piano, не смягчённой авторскими указаниями на постепенный переход от одного оттенка к другому, то здесь исполнителю следует брать за образец не контраст звучностей мануалов клавесина, а оркестровый приём чередования звучности всего оркестра с репликами отдельных оркестровых групп.

Согласно существовавшей традиции, Гайдн чаще всего ограничивался лишь намёками на динамику, нежели точными и ясными указаниями, поэтому важно, чтобы восполнение динамических оттенков проходило в соответствии со смыслом произведения.

Характерными для композитора являются указания sforzato, имеющие самое разнообразное функциональное значение. Несомненно, они обозначают у Гайдна акцентировку, но при этом необходимо понимать и различать, на каком динамическом уровне должно быть исполнено проставленное в тексте sforzato.

Вопросы, связанные с соотношением legato и staccato, с пониманием значения разновидностей staccato - точек и вертикальных черточек, а главное - с умением применять их в различном контексте, также должны быть важны для исполнителя гайдновских сочинений.

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

Следующий момент - исполнение точки под лигой. Этим штрихом Гайдн пользовался реже. Его традиционное исполнение до Гайдна - укорачивание ноты примерно в 2 раза. В том случае, когда концы лиг не снабжены знаками укорачивания, исполнять их нужно более мягко, что является отражением техники legato, заимствованной у струнных инструментов. Фразировочные лиги - редакторские, в нотном тексте появились позже, они обозначают контуры фразы.

Исполнение орнаментальных украшений не подчиняется у Гайдна строгой схеме, а вытекает из конкретных особенностей каждого отдельного эпизода: его характера, движения мелодии, темпа.

Форшлаги, выписанные восьмыми или шестнадцатыми нотами, могут быть долгими или краткими, ударными или безударными. Их длительность не всегда однозначно определена нотацией. Форшлаги, нотированные четвертными или половинными нотами, обычно соответствуют длительности этих нот.

Трели могут начинаться как с основного звука, так и со вспомогательного. В некоторых случаях их следует играть с нахшлагом.

Неперечёркнутый мордент (пральтриллер) состоит у Гайдна из трех нот и, в отличие от длинной трели, чаще начинается с основного звука. Для обозначения мордента Гайдн использовал знак перечёркнутого группетто. Мордент обычно применяется в восходящих последовательностях звуков или в начале фразы над длинной нотой и всегда начинается с основного звука.

Для обозначения группетто Гайдн пользуется своим универсальным знаком перечёркнутого группетто, а также форшлагом из трех мелких нот. Чаще всего этот знак стоит над нотой и исполняется из затакта, а не на сильную долю. Также он может находиться между двумя нотами.

Говоря о педали, нужно помнить о стилистических особенностях художественных произведений той эпохи. И в живописи, и в архитектуре, и в скульптуре художники точно вырисовывают натуру, не допуская никакой размазанности формы (Томас Гейсборо «Портрет мистера Эндрюса с женой», Франсуа Буше «Портрет мадам де Помпадур»). Правая педаль была изобретена лишь в 1782г. Вообще без педали играть не стоит, это значительно обедняет звук, но пользоваться ею в сонатах Гайдна следует крайне осторожно. Педаль не должна затемнять ткань.

Приступая к изучению клавирно-фортепианных сонат Гайдна, следует знать о существовании различных редакций этих произведений, первые образцы которых восходят ещё к XVIII столетию. Вплоть до начала 70-х годов XVIII века фортепианные сонаты Гайдна существовали лишь в рукописях. Лишь в 1774 году венский издатель Й. Курцбёк впервые опубликовал 6 сонат композитора, а в 1778 году издатель И. Ю. Гуммель выпустил в свет ещё 6 сонат. Годом позже в парижском издании ученика Гайдна И. Плейеля была опубликована первая из 12 тетрадей гайдновских сонат.

Первое наиболее полное издание сонат было осуществлено фирмой Брейткопф и Гертель в Лейпциге (1800-1806 годы). Также в период с 1780 по 1790 год отдельные сонаты композитора издавались в Англии и Франции. Из других изданий фортепианных сочинений Гайдна можно назвать французское 1840 года под редакцией А. Дёрфеля (1850-1855 годы) и издание А. Лемуана (1863 год).

В период со второй половины XIX века и по первую треть XX века под воздействием романтического музыкального искусства появилось множество редакций-интерпретаций, мало соответствующих стилю эпохи создания произведения. В них изменения оригинального текста в наибольшей степени коснулись авторской лигатуры и артикуляции: мелкие потактовые лиги заменялись более длинными, фразировочными, что было продиктовано стремлением романтического времени к певучести и широте дыхания. Примером использования такой лигатуры служит редакция гайдновских сонат Г. Римана (1895 год). Ещё одним средством создания более широких мелодических линий была обильная педализация. В частности, она встречается в редакции М. Пресмана, выполненной в 1919 году.

К «романтизированным» редакциям, относится и редакция Б. Бартока (1912 год), в которой значительно обогащается динамика сонат. В своей редакции Барток используя такие обозначения как fortissimo и pianissimo, при этом сопровождая их указаниями molto espressivo, pesante, tranquillo, agitato.

В 1920 году в издательстве Брейткопф и Гертель вышли три тома клавирных сонат Гайдна под редакцией К. Пэслера.  Это издание, основанное на автографах композитора, в дальнейшем использовали в своей работе многие редакторы гайдновских уртекстов.

С конца 1920-х годов появились редакции, которые часто называют «полууртекстами». Что особенно интересно, в них обозначения автора и редактора напечатаны разным шрифтом. Это редакция Г. Цилхера (издание Breitkopf, 1932 год, в четырёх томах, всего 42 сонаты) и очень распространённое издание сонат Гайдна под редакцией К. Мартинсена (издание Peters, 1937 год, в четырёх томах, всего 43 сонаты).

В 1960-1966 годах издательство «Музыка» выпустило три тома избранных сонат под редакцией Л. И. Ройзмана. Приблизительно в это же время публикации гайдновских клавирных уртекстов были осуществлены в США (1959 год), Венгрии (1961 год), Австрии (1964-1966 годы) и ФРГ (1963-1965 годы). Все они неоднократно переиздавались.

Среди многочисленных редакторских работ, безусловно, выделяется так называемый «Венский уртекст» К. Лэндона. В него включены 62 сонаты, в то время как в других распространённых изданиях их гораздо меньше. Одним из важных достоинств этого издания является хронологический порядок в расположении сонат. Другая важнейшая особенность заключается в самом отношении к нотному тексту, который основан прежде всего на автографах композитора и рукописных копиях, а не на печатных изданиях.

Исполнение студентом С. Кияшевым первой части сонаты Й.Гайдна соль мажор (12 в редакции Мартинсена).

Работа над охватом формы первой части сонаты - определение разделов, эпизодов, тонального плана. Ритмическая точность и единство темпа. Обсуждение характеров и проработка звукоизвлечения главной, побочной, связующей и заключительной партий.

Уточнение некоторых аппликатурных вопросов.

Работа над пианистическими трудностями – поиском певучего и вместе с тем ясного звука, ощущением объема слоев фактуры, работа над исполнением приема альбертиевых басов и уточнение исполнения характера некоторых мелизмов.

Исполнение студентом В.Кавериным первой части сонаты Й.Гайдна соль мажор (17 в редакции Мартинсена).

Анализ формы первой части сонаты. Поиск тембровых красок и особого звукоизвлечения для воплощения оркестровых противопоставлений образов. Работа над вариационными повторениями главной темы. Уточнение артикуляционных особенностей темы - работа над тонкостью интонирования, легато, лигами. Выстраивание стройной вертикали слоев фактуры. Театральность восприятия и исполнения музыки Гайдна. Поиск наиболее естественного темпа первой части сонаты. Использование крайне медленных и крайне быстрых темпов было нетипичным для музыки XVIII века. Терминология темпов венских классиков выражала не столько скорость, сколько душевное состояние. При определении темпа нужно помнить, что зависит он от характера музыкального произведения, фактуры, ритмического рисунка, артикуляции, мелизмов. Определять темп советуют по самым коротким длительностям. Из-за быстроты темпа не должна страдать яркость, ритмическая чёткость.

Для интерпретаций Й. Гайдна особое и весьма существенное значение имеет ритмически точная игра. «Такт для Й. Гайдна - не просто

формообразующая единица, а подлинная душа музыки. Точное соблюдение его, ритмическая равномерность, устойчивость, твердость темпа - основные условия хорошего исполнения. Однако это не значит, что сочинения Гайдна надо играть механически, бездушно, формально, отбивая каждую четверть и сильную долю такта». (Я. Мильштейн).

6.3. Заключительная часть урока

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.

Гайдн не был концертирующим пианистом, приёмы исполнения в его сонатах значительно проще, чем в сонатах того же Моцарта. Однако, повторюсь, – это наблюдается в основном в ранних гайдновских сонатах: после знакомства с сонатами Моцарта, Гайдн стал стремится к пианистическому блеску и более разработанной музыкальной форме, что ещё раз подтверждает эволюцию стиля композитора.

Диалоги стилевого плана в клавирных сонатах Й.Гайдна реализовались в границах камерного стиля, содействуя многогранности авторских композиционных и образно-драматургических решений на уровне определённого жанра. С другой стороны, преломление в камерной музыке специфических закономерностей иных стилей (прежде всего, театрального и церковного) способствовало не только обогащению арсенала выразительных средств инструментальной сонаты, но и кристаллизации принципов зрелого клавирного искусства классицистской эпохи.

«Простой и ясный» Гайдн на самом деле вовсе не так прост и ясен. Для исполнения, достойного великого мастера, необходимо не только владение пианистической техникой, но и представление о его творчестве в целом, понимание культурного контекста классической эпохи.

П. Казальс в 1953 году уверял, что «эпоха Гайдна... еще не наступила». И по сей день, спустя более полувека, эти слова все еще не потеряли актуальности, а следовательно, актуальны и научные, методические статьи, разработки и наблюдения, помогающие углублению интерпретации музыки венского классика.

7. Список используемой литературы

1. Бадура-Скода П. К вопросу об орнаментике Гайдна. / Как исполнять Гайдна. Составитель Меркулов А. - М.: «Классика-XXI», 2009.
2. Кремлёв Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. - М.: «Музыка», 1972.
3. Меркулов А. Клавирные сочинения Й. Гайдна: для клавикорда, клавесина или фортепиано? / Как исполнять Гайдна. Составитель Меркулов А. - М.: «Классика-XXI», 2009.
4. Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации. / Как исполнять Гайдна. Составитель Меркулов А. - М.: «Классика-XXI», 2009.
5. Меркулов А. «Венский уртекст» клавирных сонат Гайдна в работе пианиста-педагога. / Как исполнять Гайдна. Составитель Меркулов А. - М.: «Классика-XXI», 2009.
6. Мильштейн Я. Стилистические особенности исполнения сочинений Гайдна. / Как исполнять Гайдна. Составитель Меркулов А. - М.: «Классика-XXI», 2009.
7. Музыкальная энциклопедия. Редактор Келдыш Ю.  - М.: «Советская энциклопедия», 1973.
8. Ройзман Л. Вступительная статья / Гайдн Й. Избранные сонаты для фортепиано. - М.: «Музыка», 1960.
9. Терегулов Е. Как читать фортепианную музыку Й. Гайдна. - М.: «Биоинформсервис», 1996.
10. Landon C. Vorwort / J. Haydn. Samtliche Klaviersonaten. - Wien, Wiener Urtext Edition, 1966.
11. Martienssen C. A. Vorwort / J. Haydn. Sonaten fur Klavier zu zwei Handen. - Leipzig, Edition Peters, 1937.