МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«Детская музыкальная школа № 5 имени В.П. Дубровского»

города Смоленска

**МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД**

**на тему:**

«Эволюция фортепианной сонаты на примере сонат Й. Гайдна и сонатин М. Клементи. Черты стиля»

Преподаватель Богданова Елена Васильевна

г. Смоленск

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление. Историческая справка

1. Й. Гайдн

1.1. Краткая биография

1.2. Клавирное творчество. Черты стиля и вклад в развитие формы фортепианной сонаты.

2. М. Клементи

2.1. Краткая биография

2.2. Новаторство в области фортепианной формы и фактуры. Педагогическая деятельность

Список литературы

**Вступление. Историческая справка.**

История клавирно-фортепианной культуры имеет более чем 500- летнюю давность. В соответствии с принятой общеисторической периодизацией её можно подразделить на несколько периодов.

Один из особо значимых - период ***музыкального классицизма*** конца XVIII начала XIX веков.

В основе классицизма, как художественного теории лежало убеждение в разумности бытия, в наличии единого всеобщего порядка, управляющего ходом вещей в природе и жизни, гармоничности человеческой натуры. ***Эстетика классицизма,*** исходящая из рационалистических предпосылок, нормативна. Она содержит сумму обязательных строгих правил, которым должно отвечать художественное произведение. Важнейшее из них - требование равновесия ***красоты и порядка, логической ясности замысла, стройности и законченности композиции, чёткого разграничения жанров.***

Развивающееся под знаком новых эстетических идей, музыкальное искусство сделало на протяжении XVIII века значительный шаг на пути углубления и расширения сферы **реализма.**

Громадной важности завоеванием XVIII века было формирование ***сонатно-симфонического мышления,*** которое только и могло «выразить бурный драматизм эпохи, коллизию мыслей и чувствований и поднять музыку на наиболее высокий уровень идейности, дать более глубокий анализ человеческого сердца» (Б. Асафьев)

Говоря об интенсивности развития на протяжении XVIII века сонатной формы, следует подчеркнуть, что это было, прежде всего, утверждение нового типа музыкального мышления. В основе фуги и танцев сюиты обычно лежит какой-либо один образ-тема. Сонатно-симфоническое мышление конца XVIII века оперирует контрастными сопоставлениями нескольких образов, которым, вместе с тем, свойственно внутреннее единство.

Процесс утверждения нового типа музыкального мышления сопровождался преобразованием всех элементов выразительности муз. Речи: мелодики, гармонии, фактуры.

Окончательная кристаллизация ***музыкального классицизма*** произошла в творчестве ***Й. Гайдна и В. А. Моцарта.***

В 2002 году отмечаются юбилейные даты двух великих музыкантов: 270-летие сегодня рождения ***Франца Йозефа Гайдна*** и 250-летие со дня рождения ***Муцио Клементи***

Каждый из этих композиторов внёс свой огромный вклад в развитие музыкального искусства и, в частности, в развитие фортепианной музыки.

И. Гайдн и М. Клементи были крупнейшими деятелями искусства эпохи ***музыкального классицизма.*** Особое значение имеет их вклад в становление и развитие классической ***сонатной формы (сонатное allegro),*** формирование и развитие которой происходило на рубеже XVIII-XIX веков.

Творческая деятельность этих композиторов совпала по времени с появлением и становлением принципиально нового музыкального инструмента ***- молоточкового фортепиано,*** что не могло не отразиться на их творчестве. Возможности нового инструмента, пришедшего на смену клавесину и клавикорду дало толчок к интенсивному развитию клавирного искусства. И если И. Гайдн был ещё во многом композитором, писавшим для клавесина, то М. Клементи - фортепианным.

**1. Й. Гайдн**

**1.1. Краткая биография**

Франц Йозеф Гайдн родился (вероятно) 31 марта (крещён 1 апреля) 1732 года в местечке Рорау Нижней Австрии - австрийский композитор. Один из основоположников ***Венской классической школы*** наряду с К.В. Глюком и В.А. Моцартом, Гайдн определил характерные особенности этой школы: оптимистическое утверждение жизни, отражение действительности в развитии, соотношение образной многогранности и целостности содержания. Всё это содействовало расцвету симфонии, квартета, сонаты. В творчестве Гайдна эти жанры занимают центральное место. Им написаны: 104 симфонии, 83 струнных квартета, 52 сонаты для фортепиано, 35 концертов для одного или нескольких инструментов с оркестром, в том числе 11 для клавира.

**1.2. Клавирное творчество. Черты стиля и вклад в развитие формы фортепианной сонаты.**

Творчество Гайдна охватывает самые различные оттенки духовной жизни человека. Никто не в состоянии делать всё: балагурить и потрясать, вызывать смех и глубоко трогать, и всё одинаково хорошо, как это умеет Гайдн», - писал В.А. Моцарт, младший современник Гайдна, оказавший несомненное воздействие на позднее творчество Гайдна. В свою очередь Гайдн предвосхитил образные и стилистические особенности творчества Л.Бетховена.

Начало известности Гайдна относится к 1750-м годам. В сочинениях этих лет выявились ростки важнейших черт зрелого творчества: реалистическая образность, непринуждённость в использовании народного песенного и танцевального фольклора, склонность к юмористическим эффектам.

Гайдн был склонен к активному, действенному претворению жизненных впечатлений. В быстрых частях произведений Гайдна господствует стихия бега, а не прогулочного шага. Эта склонность порождена стремлением композитора утвердить оптимистический взгляд на жизнь, аккумулировать в своём творчестве запас энергии из которого, по словам самого Гайдна, «обременённый заботой или усталый от дел человек будет черпать отдохновение и бодрость».

И. Гайдн не был выдающимся пианистом-виртуозом, хотя, несомненно, хорошо владел инструментом. Его фортепианные сочинения занимают в истории музыкальной культуры более скромное место, чем симфонии и квартеты. Тем не менее, вклад великого классика в фортепианную литературу весьма значителен.

В сонатах Гайдна полно отразился мир образов, присущих композитору. Подобно симфониям и квартетам, его фортепианные сочинения подкупают душевной цельностью, оптимизмом, неиссякаемым чувством юмора.

Гайдн создал более 50-ти фортепианных сонат. Он писал их на протяжении почти сорока лет. Естественно, что сонатное творчество не могло не отразить эволюции стиля композитора. Эта эволюция выявляет направление художественных исканий Гайдна, а вместе с тем и развитие передового фортепианного искусства на протяжении последних десятилетий XVIII века.

Обращает на себя внимание, что в более поздних сонатах Гайдн всё реже использует галантную тематику. Менуэт - основной носитель традиций рококо в гайдновских сонатах - почти совершенно исчезает из цикла, и его место занимают Adagio и другие части нетанцевального характера. Значительно сокращается количество украшений. Параллельно с этим изменяется и фактура. От прозрачного раннефортепианного письма композитор переходит к стилю изложения зрелого классицизма.

Из сонат Гайдна среднего периода особенно выделяется группа сочинений, изданных в 1780 году. Среди них отметим C-dur-ную, особенно первую её часть, полную типично гайдновского задора и юмора.

В эту же группу входит соната cis-moll с её серьёзной по характеру I частью Moderato и изящным Scherzando. Лучшая соната среди изданных в 1780 году - популярная D-dur-ная. Первая часть этого сочинения полна блеска и энергии. Сонату отличают яркость тематического материала и исключительная целостность. Это качество в значительной мере обусловливается единством ритмического пульса (восьмые), пронизывающего всё Allegro, и общностью тематического материала различных построений. Вторая часть цикла Largo е sostenuto - одна из лучших медленных частей сонат Гайдна. Её благородная патетика связана в известной мере с музыкой сарабанд баховского времени. Вместе с тем в ней нельзя не видеть подготовительного этапа к Adagio и Largo Бетховена. Наконец, третья часть - один из ярких образцов финалов гайдновских сонат. Её задорно-шутливый, изящный характер заключает в себе нечто глубоко народное, идущее от безыскусных народных танцев.

Среди поздних сонат выделяется Es-dur-ная (последняя). Многими своими чертами она близка сочинениям Бетховена зрелого периода: характером мелодики, энергией метроритма и динамики, монументальностью фактуры, оркестральностью. В некоторых местах явно слышатся как бы группы различных инструментов.

Музыкальному языку Гайдна, как ярчайшего представителя Венской классической школы, свойственны простота, ясность, выразительность. Ритмика - естественна, непринуждённа , разнообразна и характерна. Одна из важных новых черт - чёткое членение музыкальной ткани на относительно краткие построения, своего рода «выразительные ячейки», «зёрна». Отвечающие единому структурному принципу. Особое значение приобретает восьмитактовый период, распадающийся на два подобных четырёхтактных предложения (распадающихся в свою очередь на двутакты).

В процессе становления Венской классической школы характерность, индивидуальность и выразительность исходного мелодического построения темы приобретает огромное значение. Её «облик» с первых тактов определяет теперь «лицо» сочинения. В соответствии с песенным складом, тема у Гайдна чаще всего излагается в виде закруглённого периода. При всём лаконизме подобной структуры тема часто оказывается внутрисложной, так как обычно состоит из ряда индивидуальных, противостоящих и уравновешивающих друг друга мотивов. В силу этого классическая музыкальная тема способна интенсивно развиваться, подвергаясь различным преобразованиям, но не теряя при этом наиболее существенных черт, позволяющих слушателю «узнать» её даже в сильно изменённом виде.

«Пионером» в искусстве мотивной разработки был Й. Гайдн. Нередко целые части строятся на основе нескольких мотивов, что обеспечивает единство и целостность сочинений. Таким образом «зерном» развития , разработки является порой не вся тема, а один лишь её мотив.

Фортепианная фактура Гайдна, как представителя раннего классицизма характеризуется заметно выраженной дифференциацией партий отдельных рук, связанной с гомофонным типом изложения. Мелодия, как правило, излагается в партии правой руки в диапазоне первой-второй октав. В партии правой руки обычно сосредотачиваются также фигурации (обычно в связующих и разработочных местах произведения).

Довольно значительное место в мелодической линии занимают мелизмы: трели, форшлаги, группетто, морденты. Ни Гайдн, ни Моцарт не оставили, за исключением отдельных примеров, расшифровок своих украшений. Поэтому в их сочинениях в этом отношении встречаются спорные моменты.

Трель, как правило, исполняется с верхней вспомогательной ноты (но есть примеры исполнения с основной).

Форшлаги - встречаются короткие и длинные. Долгий форшлаг Гайдн и Моцарт обычно выписывают целиком.

В отношении звуков, обозначенных мелкими нотами, до конца XVIII века сохранялось правило их расшифровки за счёт последующей длительности. Однако, от этого правила стали настолько часто отклоняться, что при исполнении сочинений венских классиков вряд ли целесообразно во всех случаях играть их за счет длительности последующих звуков.

Группетто - употреблялось при пунктировании ритма между восьмой с точкой и шестнадцатой.

Венские классики часто выписывали мелизмы обычными нотами. Очень характерно для Гайдна и Моцарта использование мелизмов в качестве основы фигурации.

Постепенное формирование фортепианной фигурации отражало процесс мелодического и ладогармонического развития в европейской музыке. У ранних венских классиков в связи с характером их мелоса мелодическая фигурация строится на основе мажорной и минорной гамы с использованием орнаментальных оборотов, типичных для мелодики XVIII века. Весьма обычны мелодические фигурации в виде цепочки из форшлагов или группетто.

Гармонические фигурации у Гайдна, в соответствии с гармоническим письмом того периода, состоят преимущественно из арпеджио простейших аккордов, главным образом трезвучий и доминантсептаккордов.

Партия левой руки, достигающая значительного обособления, выполняет обыкновенно функцию сопровождения. Как и в партии правой руки, в ней вырабатываются определённые типы изложения - своего рода фактурные формулы.

Весьма употребительный вид сопровождения - повторение отдельных звуков, двузвучий, аккордов.

Повторение одного звука - так называемые «барабанные басы» чаще применяются в быстрых частях, где подчёркивают активный характер музыки. Повторения в виде ломаных октав - «маркизовы басы». Наконец, весьма распространены «альбертиевы басы». У Гайдна - в местах задорно-шутливого характера.

Даже краткий обзор фортепианной фактуры Гайдна свидетельствует о том, что в данной области проявилась тенденция **к** типизации, к установлению характерных и ясно очерченных творческих принципов в применении выразительных средств.

В произведениях Гайдна метроритмическая организация в значительной мере придаёт музыке ясность, активный жизнеутверждающий характер. А чёткий ритмический пульс скрепляет воедино отдельные разделы произведения.

Динамика Гайдна обусловлена утверждением классической сонатной формы (сонатного allegro, внедрением новых принципов тематического развития. Искусство «хорошо организованного контраста» уступило место искусству «постепенного перехода». Говоря о динамике Гайдна и других представителей Венской классической школы необходимо указать на связь фортепианного изложения с квартетно-оркестровым письмом и в связи с этим об оркестровых красках и динамике.

**2. М. Клементи**

**2.1. Краткая биография. Фортепианное творчество. Черты стиля.**

Наряду с Венской классической школой на рубеже ХУШ-Х1Х веков сформировалась Лондонская школа фортепианного искусства. Она основана итальянским композитором и виртуозом ***Муцио Клементи.*** Он родился 27 января 1752 года в Риме и уже в детстве проявил музыкальное дарование: мальчику не было и девяти лет, когда он выдержал испытание на звание органиста. С четырнадцатилетнего возраста Клементи жил в Англии, где завершил своё образование и вскоре выдвинулся как исполнитель, композитор и педагог. Он стал также известным фабрикантом фортепиано и нотоиздателем.

Клементи принадлежал к крупнейшим виртуозам своего времени. «Его техника, - пишет французский пианист XIX века А.Ф. Мармонтель, отличалась удивительной точностью; рука была неподвижной; лишь пальцы - гибкие, подвижные, независимые, несравненной ровности - извлекали из клавиш звуки гармонические, полные неизъяснимой прелести. Никто не исполнял с таким идеальным совершенством произведения Баха, Генделя, Мартини, Марчелло, Скарлатти. Ясность его игры и присущее ей разнообразие оттенков выявляли все детали этих прекрасных фугированных пьес». Современники особо отмечали необыкновенную виртуозность пианиста, в частности, блестящее исполнение терцовых пассажей.

За свою долгую жизнь Клементи написал большое количество сочинений; он был автором 20-ти симфоний, более ста фортепианных сонат (среди них 8 для фортепиано в 4 руки), 12-ти сонатин для фортепиано, 12-ти сонат для скрипки, 48-ми трио и многих других сочинений разного жанра.

**2.2. Новаторство в области фортепианной формы и фактуры. Педагогическая деятельность**

Сонатное творчество Клементи - самостоятельное направление в фортепианной литературе конца XVIII начала XIX столетий. В нём не было того богатства музыкального содержания, как в сочинениях Гайдна, Моцарта и Бетховена, оно значительно менее насыщено в лирическом отношении. Но в своё время Клементи сыграл немалую роль в развитии сонаты и в разработке виртуозной фортепианной фактуры. Его влияние чувствуется в некоторых произведениях венских классиков. В свою очередь Клементи испытал воздействие своих великих современников.

Первые же три сонаты Клементи ор. 2 привлекли к себе внимание музыкантов необычной для того времени фактурой: октавной техникой и гармонической фигурацией. Здесь уже ясно намечается основной принцип Клементи - применение позиционной техники. Во всех трёх сонатах ор.2 обращает на себя внимание активные пассажи, секстовые и терцовые построения. Эти приёмы нашли своё применение только в XIX веке.

Безусловно эти сонаты оказали своё влияние на первые творческие шаги юного Бетховена.

Второй этап творчества Клементи начинается с сонат ор.7, сочинённых в Вене в 1781 году. Эти три сонаты во многом написаны под влиянием Гайдна и Моцарта, а также Ф.Э. Баха. Довольно часто Клементи использует здесь октавную технику, что в те годы было большим новшеством.

Приёмы staccato, используемые композитором, оказали впоследствии большое влияние на Бетховена, Вебера, Шуберта.

В дальнейшем творчестве Клементи широко использует октавную технику, усложняя её прибавлением третьего звука, введением терций и секст.

В сонате ор.14 №2 обращает на себя внимание финальное Presto, основная тема которого излагается сложной многоголосной фактурой, предвосхищающей фортепианный стиль Мендельсона, Вебера, Шумана.

В своём стремлении заговорить языком музыки нового века проявилась та жизненная активность Клементи, которая не позволила ему замкнуться в образах ушедшего прошлого. Новое направление он увидел, прежде всего, в творчестве Бетховена. И если в развитии фортепианного стиля молодой Бетховен во многом обязан Клементи, то в позднем творчестве итальянского композитора со всей отчётливостью проявилось влияние Бетховена.

С другой стороны, поздний период творчества Клементи ярко отражает его любовь к итальянской музыке. Некоторые сонаты Клементи представляют в первых частях настоящие оперные увертюры, раскрывающие в виртуозном фортепианном изложении полный юмора сюжет музыкальной комедии.

К последнему периоду творчества Клементи относится и его крупный труд «Gradus ad Parnasum» - первый в истории пианизма сборник этюдов, составляющих как бы энциклопедию фортепианной техники. Он состоит из трёх томов и включает 100 произведений, которые, в сущности , нельзя назвать «этюдами». Это скорее хрестоматия, посвящённая различным формам и стилям фортепианной музыки. В сборнике «G. ad Р.» можно встретить образцы того нового фортепианного стиля, который зарождался в начале XIX века вместе с романтическим направлением в музыкальном искусстве. Здесь можно найти страницы, характерные для Вебера, Шуберта и даже предвосхищающие стилевые черты более поздних представителей романтизма - Шумана и Шопена.

Школа, созданная Клементи, или «Лондонская пианистическая школа», как её часто называют, была связана с теми художественными принципами, которые характеризовали эпоху музыкального классицизма. Перед исполнителями возникли новые и сложные задачи. Изящная миниатюра сменилась сонатной формой с её динамическим Allegro, построенным на виртуозной технической основе. Игра на фортепиано требовала и современных приёмов исполнения, так как механика этого инструмента коренным образом отличалась от механики клавесина и органа.

Новая техника требовала чёткости, силы и быстроты удара для того, чтобы передать динамические оттенки произведения. В этом отношении Клементи явился первым педагогом - основателем школы, сыгравшей значительную роль в истории пианизма.

Традиции Клементи были продолжены его учениками - Калькбренером, Крамером, Мошелесом, Черни и другими, которые тоже писали этюды и упражнения. Так в первой половине XIX века была создана обширная «тренировочная» школа фортепианной игры. А дальше, начиная от Шопена и

Листа, композиторы писали этюды художественного плана, превратив их в оригинальные пьесы. Таковы этюды Дебюсси, Скрябина, Рахманинова.

Таким образом, мы имеем основания считать Клементи не только одним из создателей классической формы фортепианной сонаты, но и основателем стройной и последовательной школы фортепианной техники.

**Список литературы**

1. Альшванг А. Иосиф Гайдн// Избранные сочинения в 2-х т., т.2, М., 1965
2. Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы, 2-е изд., Киев, 1973
3. Новак Л. Й. Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение, М., 1973.
4. Щукина Т. Сонаты М.Клементи для виртуозов и любителей. Исследовательский очерк. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005 г.