

**ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ИМ. А.П.БОРОДИНА»**

Составитель: преподаватель фортепиано хорового отделения Окладникова А.Л.

**МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ С ПОКАЗОМ УЧАЩИХСЯ
НА ТЕМУ:**

**Начальный этап работы над произведениями крупной формой
в классе фортепиано хорового отделения средних классов
на примере произведения**

Ф. Кулау Сонатина № 1 ор.20.

Цель работы: рассмотрение и изучение проблем работы над крупной формой в средних классах ДМШ. Подготовка к исполнению более трудных форм (соната, вариации, рондо).

Задачи:

- изучение структуры музыкальной формы
- развитие умения анализировать музыкальную ткань
- раскрытие проблем в работе над крупной формой
- изучение методов и приёмов работы над крупной формой
- формирование звукового мышления и звуковой культуры
- освоение навыков выразительного исполнения
- повышение профессионального уровня ученика

Содержание

1. Введение
2. Разбор содержания и формы произведения
 - экспозиция
 - разработка и реприза
3. Постановка задач исполнения. Этапы работы:
 - работа над фразировкой
 - формирование оркестрового мышления
 - понятие темпа
 - технические приемы в работе над звуком
4. Заключение
5. Библиография

Введение

Особое место в процессе обучения в классе фортепиано занимает работа над крупной формой. Крупная форма – это глубина замысла и протяженное развитие, обязательное присутствие контрастных образов и связанные со всем этим специфические исполнительские задачи.

Сонатина – это подготовительный этап к изучению сонат венских классиков и потому их изучение в классе фортепиано имеет особое значение. Трудно переоценить значение творчества М. Клементи, Ф. Кулау, Ф. Дуссека, А. Диабелли, поскольку произведения этих композиторов знакомят юных пианистов с эпохой классицизма, раскрывая особенности стиля и формируя навыки, необходимые для исполнения крупной формы. Но самое главное – они подготавливают учащихся к восприятию музыки представителей венской классической школы – И.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена. Сонатам свойственна лаконичность фортепианной «инструментовки», прозрачная фактура. Любая неточность звукоизвлечения и невнимание к штрихам становятся здесь особенно заметными. Именно поэтому классические сонатины полезны начинающим пианистам для воспитания точности и ясности выполнения всех деталей нотного текста.

При знакомстве с произведениями крупной формы уже на начальном этапе важно воспитывать умение сравнивать, анализировать нотный текст. И чем старше становится ребенок, тем большее значение приобретают такие умения и навыки. Опираясь на знакомые понятия лада, фактуры, понимание штрихов, оттенков, ученик стремится использовать весь свой пианистический арсенал для того, чтобы наиболее полно и выразительно передать в своём исполнении художественный образ и его развитие. И чем разнообразнее, интереснее будет образная драматургия в исполняемом учеником произведении, тем большее желание понять и «прочитать» художественный смысл появится у него и в отношении других сонатин и сонат.

Зажигая искру интереса, мы подготавливаем ученика к восприятию классических сонат с их более сложным внутренним содержанием, открывая для него увлекательный мир познания классической музыки. Раскрывая основную направленность обучения начинающих пианистов, Г. Нейгауз отмечал: «... Учитель игры на любом инструменте должен быть, прежде всего учителем музыки, то есть её разъяснителем и толкователем. Особенно это необходимо на начальных ступенях развития учащихся: тут уже совершенно неизбежен комплексный метод преподавания, то есть учитель должен не только довести до ученика так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры, короче, он должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии и игры на фортепиано».

Разбор содержания и формы произведения

Начиная работу над данной сонатиной нельзя не сказать несколько слов о самом композиторе. Кулау Фридрих (1786–1832) – немецко-датский композитор и пианист. В наше время имя и творчество Фридриха Кулау находится в тени его великих современников – Л. Бетховена, К. Вебера, Ф. Шуберта. Однако в XIX веке он был очень популярен. Его оперы «Разбойничий притон», «Лулу», зингшпиль «Холм эльфов» собирали аншлаги каждый год в Датском Королевском театре.

Й. Брамс великолепно интерпретировал на фортепиано музыку из оперы Кулау «Лулу» и признавался, что с удовольствием освоил бы и игру на флейте, чтобы исполнять флейтовые сонаты Кулау. Среди пианистов Фридрих Кулау известен, в первую очередь, как автор фортепианных сонатин для детей. Вместе с тем, его музыкальное наследие огромно: оперы, фортепианный концерт, концертно; флейтовые, скрипичные и фортепианные сонаты; сонатины, вальсы, рондо, вариации, фантазии, дивертисменты, танцы, песни; различного состава дуэты, трио, квартеты, квинтеты; музыка к театральным постановкам... Таким образом, Фридрих Кулау был, несомненно, яркой личностью, композитором, внесшим неоспоримый вклад в развитие музыкальной мысли своего времени.

Теперь обратимся непосредственно к первой части сонатины – Allegro. Именно о ней сегодня пойдет речь. Как известно, в работе над любым художественным произведением есть два этапа: этап «искусства» - «что именно я хочу сделать», и этап «ремесла» - «каким образом я собираюсь это сделать». В первой главе сообщения мы поговорим о первом этапе - «что именно я хочу сделать».

Первая часть имеет классическую форму сонатного аллегро с экспозицией, состоящей из главной, побочной и заключительной партий, небольшим разделом разработки, включающим в себя элементы главной и побочной партий и репризой, утверждающей основную тональность До мажор. Рассмотрим подробнее музыкальное содержание произведения.

Экспозиция

Нельзя не отметить, что первая часть данной сонатины во многих аспектах изложения напоминает стиль В. А. Моцарта. Что же даёт основания для такого утверждения? Во-первых, это принцип контрастности. При ближайшем рассмотрении выясняется, что первая часть сонатины состоит из множества контрастных разделов. Каким образом эту особенность может понять и услышать ученик? Так же, как и любая соната В. А. Моцарта первая часть сонатины Ф. Кулау может быть понята как оперная сценка, имеющая свой сюжет, театральную ситуацию.

Например, выберем персонажей из оперы «Свадьба Фигаро», и рассмотрим с их помощью главную партию (1-16 такты). Главная партия состоит из четырех тематических звеньев. Представим, что первое звено — Фигаро (1-4 такты), а второе — Сюзанна (4-8 такты). Фигаро задает какие-то вопросы, Сюзанна, скромно опустив глаза, отвечает «не знаю». Ядро темы (тоническое трезвучие) получает свое развитие в третьем и четвертом тематических звеньях. В третьем звене (8-12 такты) ядро темы переносится в басовый ключ, нетрудно предположить, что на сцену выходит другой персонаж, например, Граф. Четвертое тематическое звено

(13-16 такты) превращается в грозную тему судьбы. На смену светлому звучанию До мажора приходит одноименный минор, появляются октавы в левой руке и триоли в правой. Возникает впечатление, что «на фоне всеобщей радости, мы вдруг заглядываем в «зазеркалье», оказываемся «по ту стороны черты». Но это длится совсем недолго – всего четыре такта. Музыка с вершины блаженства неожиданно «скатывается» в темную бездну отчаяния и столь же быстро возвращается обратно, как будто ничего и не было. Но, по словам Ю.А. Монастыршиной, именно эта мелькнувшая тень врезается нам в память, оставляя сильное «последствие».

В побочной партии (17-23 такты) вновь возвращается непринужденное веселье, нежное кокетство – возможно, на сцене появляется Графиня – возвращается мажорное звучание, мелодия переносится в верхний регистр. Заключительная партия (24-31 такты) может трактоваться как сцена всеобщего ликования: в правой руке возникают быстрые гаммообразные шестнадцатые, сменяющиеся острыми восьмыми стаккато.

Разработка и реприза

Разработку можно разделить на три небольших раздела. Начало разработки (32-38 такты) представляет собой лирический эпизод секвенционного характера, в котором получает развитие второй элемент первого тематического звена главной партии. Второй раздел (39-45 такты) — это «гром среди ясного неба». После тональности До мажор, как и в экспозиции, появляется одноименный до минор, который сопровождается tutti всего «оркестра». Только теперь своё развитие получают интонации заключительной партии. «Грозное виденье» входит в «безоблачный мир» сонатины совершенно внезапно, но также внезапно оно и уходит с наступлением третьего раздела.

В заключительном разделе разработки (46-49 такты) мы также видим элементы заключительной партии, снова возвращается мажор, и настроение радостного возбуждения. И все эти разительные контрасты надо услышать, почувствовать и передать в исполнении.

Реприза (с 50 такта) практически полностью повторяет экспозицию, с закреплением в конце основной тональности До мажор.

Таким образом, резюмируя первую часть сообщения, можно сказать, что максимум эмоциональных событий помещен в минимум музыкального времени. «И такие поистине шекспировские контрасты, где от покоя и гармонии до глубочайшего горя оказывается один шаг, требуют столь же резких эмоциональных переключений, как от исполнителя, так и от слушателя, что далеко не просто» (цитата Ю. А. Монастыршиной).

Постановка задач исполнения. Этапы работы.

Работа над фразировкой.

Во второй части речь пойдет о «ремесле», - «каким образом я собираюсь это сделать». Вначале поговорим о фразировке. В каждом тематическом звене главной партии можно увидеть по несколько фразировочных уровней; с одной стороны тематическое звено – это одна неделимая музыкальная мысль, которая заканчивается только здесь.

Allegro.

p

legato

С другой, эта крупная фразировочная линия внутри себя делится на две более мелкие.

1)

Allegro.

p

legato

2)

Allegro.

p

legato

Каким же образом, не нарушив целого, ученик может выразительно показать микрофразировку? И здесь нам на помощь приходит фразировочная динамика или микродинамика, крещендо и диминуэндо. Мы должны помнить, что каждый мелодический элемент имеет свое стремление, тяготение к конечной точке.

Разберем с этой точки зрения первое тематическое звено. Ядро темы имеет четкую ямбическую структуру по тоническому трезвучию, и стремится к первой доле второго такта. Второй элемент продолжает движение по тоническому трезвучию, но только в виде обращения – тонического квартсекстаккорда. И он уже имеет и затакт, и окончание на слабой доле, получая, таким образом, определенное развитие.

Вслед за этим в свои права вступает пластическая интонация (второе тематическое звено главной партии); музыкальный материал строится по принципу «вопрос-ответ». «Вопрос» (4-6 такты) — классический пример глубокого реверанса с приседанием на сильную долю. Соответственно, на первую четверть на палец кладется весь вес руки — кисть опускается вниз, третья четверть играет на подъеме руки без веса руки только подушечкой пальца (диминуэндо). Кроме того, в этом месте очень важно дослушать мотив, не бросать его последнюю ноту.



«Ответ» (6-8 такты) делится на две микрофразы со стремлением к сильной доле и окончанием на подъеме руки, только теперь это не одна нота, как было в предыдущем эпизоде, а несколько, что составляет определенную трудность для учащихся.



Третий и четвертый тематический элемент главной партии интонируется по принципу ядра темы. О них более подробный разговор пойдет в следующем разделе. В побочной партии мы видим две длинные фразы на легато, имеющие также несколько микрофраз. Дальнейший интонационный разбор происходит по тому же принципу, что и в предыдущих эпизодах.

Немалая трудность для некоторых учеников состоит в том, что нужно, не потеряв длинного мелодического дыхания и не нарушив «скульптуры» темы, деликатно отметить все мелодические изгибы, не переборщив ни с тем, ни с другим.

Формирование оркестрового мышления

Мы уже отмечали, что контрастность образов сонатины может быть понята через театральную или «оркестровую идею». Здесь ярко показана имитация инструментов симфонического оркестра, поэтому на первый план выходит именно тембровая интонация. В свое время Ф. Лист сказал: «Я оркеструю для фортепиано», именно эта мысль должна быть поставлена во главу угла и в данном случае. Давайте разберемся с партитурой сонатины, так как, прежде всего, именно оркестровое мышление поможет понять, какими приемами звукоизвлечения мы будем пользоваться в том или ином разделе.

«Партитура» главной партии выглядит так: в первом и втором тематических звеньях в правой руке звучит флейта, в левой руке на альбертиевых басах поет скрипка. Остановимся на некоторых пианистических особенностях исполнения этого фрагмента. Так как в правой и левой руке играют разные группы инструментов, соответственно и приемы звукоизвлечения должны быть различными, что составляет значительную трудность для начинающего исполнителя. «Флейта» играется собранными пальцами, кончиками подушечек, ладонь ставится в так называемую позицию «подковы», правая рука как бы хореографически встает на пуанты. Левая рука «поется» скрипкой — прием игры *cantare*, опертым легато длинными «пальпирующими» пальцами, при собранной ладони подушечка пальца ставится не на кончик, а на среднюю часть последней фаланги. Эти два приема звукоизвлечения будут использоваться на протяжении всей сонатины, сложность исполнения состоит в пересечении этих приемов. В третьем тематическом звене в левой руке появляется «виолончель», в правой теперь звучит «скрипка». Все меняется в четвертом звене, когда после солирующих инструментов вдруг неожиданно врывается *tutti* всего оркестра с темой судьбы. В левой руке теперь словно звучат медные духовые инструменты, а в правой руке на триолях – группа скрипок.



Но неожиданно начавшаяся гроза, с появлением побочной партии также неожиданно прекращается. На сцену возвращаются струнные инструменты: в левой руке – виолончели, в правой – скрипки. В заключительной партии мы опять слышим *tutti*, но на сей раз в характере ликования, радости, восхищения жизнью. Разработка и реприза строятся по такому же контрастному принципу, что и экспозиция, с контрастными эпизодами *solo* и *tutti*.

Понятие темпа

Особое внимание при работе над данным сочинением необходимо уделить темпу. Темп играет одну из важнейших ролей в целостном восприятии любого музыкального произведения. Если посмотреть на первую часть сонатины, то мы увидим значительное развитие ритмического рисунка, от восьмых в начале, к триолям в конце главной партии и, наконец, к шестнадцатым в заключительной партии. Музыка требует сверхточного ощущения темпа: если взять его чуть медленнее, чем это нужно, форма может «развалиться», если играть слишком быстро – теряется «интонационная основа» темы, что в итоге приведет к проблемам в исполнении шестнадцатых нот.

И здесь вспомним Л. Оборина, утверждавшего, что темп может быть сколь угодно быстрым и сколь угодно медленным, но ровно до того момента, пока в нем сохраняется интонационная основа. Поэтому крайне важно здесь, что называется, «попасть в темп». Как правило, любое сценическое волнение «размывает» точное представление о темпе, в котором нужно начинать игру. Решением этой

распространенной среди учеников проблемы может быть следующий совет: необходимо мысленно услышать музыку не сначала, но в том фрагменте, где темп обнаруживает себя наиболее явно, то есть в нашем случае в шестнадцатых нотах. Настоящая свобода и естественность возникает только вследствие жесткого слухового контроля.

Теперь обратим внимание на *ritardando* в преддыкте к репризе, где очень сложно добиться органичности, естественности исполнения. На самом деле *ritardando* здесь не прописано, но если его не сделать, то у ребенка возникает риск «въехать» в репризу «на всех парусах», совершенно не понимая, как он там оказался. В свою очередь, излишнее замедление также не желательно, так как оно приведёт к моментальному развалу формы. Поэтому исключительно важно соблюсти баланс между «движением» и «торможением». Можно представить, что реприза начинается как бы отсюда, и здесь есть маленькая «тонкость», которая заключается в том, что на ноте «ля» нужно сделать глубокий вдох. И тут вспомним Т. Николаеву, которая считала, что «за роялем следует дышать не мысленно, а вполне физически, ибо это дает роскошь естественных переходов».



Технические приемы в работе над звуком

В завершение необходимо остановиться на технических трудностях, встречающихся в этой сонатине Ф. Кулау, и о способах их преодоления. Обратимся к заключительной партии – она, безусловно, представляет известную техническую проблему для юных пианистов. Вопрос состоит в том, как именно следует в данном случае работать над мелкой техникой? Наиболее распространенный и, в то же время, деструктивный метод работы заключается в следующем: мы овладеваем той или иной гаммой на примере произведения, над которым работаем. Однако, правильнее было бы выучить эту гамму в отдельности, раз и навсегда уяснив себе её аппликатурный принцип, а затем, так сказать, вставлять готовую, «наработанную» форму в любое произведение. Если же гамма пианистически не откорректирована, то каждый раз, встретившись с её элементами в тексте, мы будем неизбежно о неё «спотыкаться» вместо того, чтобы решать собственно художественные задачи. В данной связи нельзя не поделиться фразой, которая наиболее часто встречается при работе над мелкой техникой; она звучит так: «поднимай пальцы». Я считаю более эффективной другую позицию; пальцы нужно не поднимать, но опускать. Пытаясь достичь ложной артикуляции, мы, таким образом, вырабатываем неверный прием игры, который мешает нам впоследствии набрать скорость. Техника венского классицизма требует предельно компактных движений и тесного контакта с клавиатурой. «Здесь необходимо тончайшее

ощущение кончика пальца и пристальный контроль над тем, что делает рука. При этом пальцы «не вышагивают», а «переступают» с перенесением центра тяжести на каждый следующий играющий палец. Крайне полезно себе представить, что внутри пальцев словно «перекатывается гирька», позволяя последним двигаться «не над», а как бы «внутри» клавиатуры» (цитата Ю.А.Монастыршиной).

В работе над сложными техническими местами можно использовать разные способы репетиционной работы:

- вычленение из целого пассажа более мелких интонационных мотивов и проучивание их по отдельности, с последующим приставлением одного мотива к другому, от медленного темпа к быстрому;
- проучивание с использованием разных ритмических фигур;
- исполнение пассажа штрихом *non legato*, также от медленного темпа к более быстрому.

«Сейчас мы не осознаем, что во времена Моцарта пассажи не исполнялись *legato*, если это не было специально указано. Только в начале девятнадцатого века благодаря Клементи, Бетховену и Крамеру игра *legato* вошла в употребление как основной способ, если не был указан иной игровой прием. Любой музыкант восемнадцатого века всячески подчеркивал, что игра *legato* — лишь небольшая часть исполнительского арсенала. Поэтому при игре в обычной манере, то есть не *staccato* и не *legato*, палец должен подниматься чуть раньше, чем этого требует выписанная длительность ноты» (цитата Ю.А.Монастыршиной).

Заключение

Изучение произведений крупной формы позволяют учащимся понять основы и закономерности строения и развития музыкального материала, стилевые особенности эпохи. Специфическая особенность фортепианного обучения заключается в том, что мыслительная деятельность протекает в процессе исполнительского освоения произведения, когда учащийся не только умозрительно, но и посредством практических действий оперирует музыкальным материалом. Работа над произведением – определение технических трудностей и необходимых пианистических приемов для их преодоления, создание исполнительского замысла и подходы к его реализации, работа над выразительностью исполнения – всё это связано с логическим познанием самого процесса исполнения, способами приобретения пианистического мастерства.

Очень важно на начальном этапе работы с произведениями крупной формы, помочь ученику охватить целостность строения, форму произведения, будь то, сонатина, вариации, рондо. Заложить основы умения общаться с разнообразным тематическим материалом, углубить эмоциональное восприятие музыкально-художественных образов.

Библиография.

1. Нейгауз Г. Г. «Об искусстве фортепианной игры». – М., 1961.
2. «Очерки по методике обучения игре на фортепиано» / Под ред. Николаева А. – М., 1965.
3. «Л. Н. Оборин. Статьи. Воспоминания» / Ред.-сост. М.Г. Соколов. М., 1977.
4. Ю. А. Монастыршина «Искусство фортепианной интонации».
5. Баренбойм Л. А. «Музыкальная педагогика и исполнительство» /Л.А.Баренбойм. Музыка. 2009.