

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Школа искусств города Выборга

**Методическая разработка на тему:  
«Работа над Сонатиной Ф. Кулау С - dur op.55»**

Выполнила преподаватель

по классу фортепиано

Титова Л.Ю.

2017 г.



## Пояснительная записка

**Темой** данной методической разработки являются основные принципы работы над классической сонатной формой в средних и старших классах(4-6) специального фортепиано в ДШИ

**Целью** этой разработки является: формирование и закрепление знаний об особенностях классической сонатной формы, показ *основных этапов* работы над Сонатиной С- dur. Ф. Кулау op.55

### 1 этап

На этом этапе работы следует познакомить ребенка с тем, что Сонатины Кулау являются подготовительным этапом к Сонатам Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Сонатина - это соната, которая имеет больше учебно - инструктивное назначение, но, отличаясь малым размером и простотой содержания, тем не менее, знакомит ученика с особенностями музыкального языка эпохи классицизма, воспитывает чувство формы, ритмическую устойчивость, темповое единство, чувство стиля- то есть, все те качества, которые помогут ему в дальнейшем успешно реализовывать поставленные задачи в произведениях с большими масштабами развития музыкального материала.

Сонатинны написаны в форме сонатного аллегро, в основе которого лежит принцип контрастности, проявляющийся при сопоставлении *главной* и *побочной* партий. Одной из отличительных особенностей Сонатин является или небольшая *разработка* или полное её отсутствие.

## 2 этап

На данном этапе работы следует непосредственное знакомство ученика с произведением. Педагог исполняет Сонатину, а ученик сначала зрительно и слухом охватывает её объем и содержание, характер и логику развития музыкальной мысли.

Выясняется, что в *экспозиции* *главная* и *побочная* партии представлены двумя контрастными темами: *главная* партия - танцевальная, но призывная, устремленная, изложенная параллельными секстами и гаммообразными пассажами, *побочная* - танцевальная, но лиричная и очень нежная и трогательная. Контраст *побочной* партии выражается в том, что начинается она вне всякой подготовки и звучит в параллельном ля-миноре. В качестве *связующей* и *заключительной* партий выступают нисходящие гаммообразные пассажи.

*Разработка* весьма непродолжительна и представлена развитием одного мотива *главной* партии – восходящими параллельными секстами.

*Реприза* начинается точным цитированием *главной* партии, но впоследствии и *главная* партия, и *побочная* обретают тональную неустойчивость, уход в другие тональности: ми минор, соль мажор, фа мажор. Аккомпанемент усложняется гаммообразными пассажами.

Таким образом, при первоначальном знакомстве с этим произведением, имея полное представление о логике развития музыкальной мысли, ученик приступает непосредственно к профессиональной реализации замысла: разбору Сонатины. И на этом этапе важнейшей будет работа над фразировкой, интонацией, штрихами, техничными местами, координацией, артикуляцией, динамикой и педалью, то есть, всем тем, что поможет определить художественно-выразительное значение тем-образов.

## 3 этап

Итак, *главная* партия данной Сонатины изложена параллельными секстами и терциями, и особое внимание при их исполнении следует уделить верхним звукам, уметь выделить из их общей звуковой массы путем выбора необходимого способа звукоизвлечения. Начала мотивов не совпадают с началом такта и исполнять их нужно без акцента, но достаточно энергично, поскольку они являются своеобразным «трамплином» для восходящих интонаций.

Пассажи в *главной, связующей и заключительной* партиях очень изящны по рисунку и насыщены выразительными интонациями, а потому их следует играть певучим звуком, тщательно интонируя, а не превращать в «шум водопада». Работая над пассажами, необходимо сразу выбрать удобную *аппликатуру* и в дальнейшем придерживаться её неукоснительно, ибо очень часто учащиеся недооценивают её значение. Очень часто, играя в медленном темпе моторные, трудные места, они не задумываются над тем, какой аппликатурой пользуются, но по мере того, как скорость увеличивается, выясняется, что аппликатура, не вызывавшая никаких затруднений в медленном темпе, становится все большей помехой при увеличении темпа. А первоначально неверно выбранная аппликатура, уже «впечатанная» в мышцы и автоматизированная, заменяется на новую, удобную, уже с большим трудом.

Проигрывая пассажи, необходимо добиваться абсолютной звуковой ровности и ритмичности их исполнения, а этого будет сложно достичь, если 1 палец плохо приспособлен к самостоятельному удару, а заменяется действием других мышц. В этом случае звук, извлекаемый 1 пальцем, будет отличаться от остальных, что недопустимо.

Приступив к работе над Сонатиной двумя руками, следует особое внимание уделить правильному сочетанию мелодии и аккомпанемента путем нахождения нужного прикосновения для обеих рук.

В динамическом плане эта Сонатина достаточно проста: темы, в зависимости от смены образных состояний, исполняются *форте* или *пиано*, а *крещендо* и *диминуэндо* появляется только в пассажах.

Ученик должен знать, что в классической сонате педаль используется мало. У педали три функции: звуковая, связующая и гармоническая. У венских классиков она выполняет в основном первую функцию- звуковую.

Как писал И. Гофман: «Гораздо важнее знать, когда не употреблять педаль, чем когда её употреблять. Мы должны воздерживаться от её употребления всякий раз, когда возникает опасность непреднамеренного смешения звуков»

В этой Сонатине можно брать совсем короткую педаль на четвертях с точкой в *главной* партии и на первую долю в *связующей* партии.

## **4 этап**

На данном этапе от ученика уже требуется быстрота слуховой реакции на происходящие в музыке частые смены образных состояний, которые должны выражаться в мгновенной исполнительской перестройке.

Очень важным моментом является темповое единство, без которого произведение будет распадаться на отдельные построения. Особое внимание следует уделить ощущению ритмической пульсации, точному соблюдению пауз, их ритмической и эмоциональной наполненности.

Можно представить эту Сонатину в оркестровом исполнении, поговорить с учеником о тембровых различиях инструментов симфонического оркестра и дать ему возможность самому определить, какой инструмент исполняет ту или иную тему, а в каком месте требуется звучание целого оркестра.

## **Заключение**

Работа над данной Сонатиной является для ученика подготовительным этапом для дальнейшего исполнения учащимся сонат Венских классиков, воспитывает умение передавать контрастные образы, сохраняя при этом единство целого, позволяет достичь ритмической и артикуляционной точности, пальцевой беглости, развивает тембровый слух, длинное горизонтальное мышление, артистическую выдержку и выносливость в сочетании с эмоциональной чуткостью и душевным подъемом.

## **Библиография**

1. А.Алексеев «Из истории фортепианной педагогики», Киев, 1974
2. Г.Коган «Работа пианиста», Музгиз, 1963
3. И.Гофман. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре», Москва, 1961