МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

 «ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ г. ПЕЧОРА»

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

**«Работа над сонатиной соч.88 № 3 Ф. Кулау,**

**как этап подготовки к исполнению сонат**

**венского периода».**

Подготовила: преподаватель

 по классу фортепиано

Ворошилова Светлана Александровна

г. Печора

2017г.

**Жанр-сонатина, история возникновения, назначение, форма**

Сонатина – сравнительно новый жанр в фортепианном искусстве, возникший во второй половине XVIII века. Сонатину можно охарактеризовать как жанр инструментальной музыки, главным образом фортепианной. Сонатина более лаконичная по размеру, значительно проще по содержанию и легче технически. Главное предназначение сонатины в основном учебно-инструктивное, что объясняет небольшие её масштабы, облегчённость фактуры, сравнительную простоту тематического материала и его несущественное развитие, первые части сонатной формы обычно без разработки. В жанре сонатины некогда творили такие великие композиторы как Ф.Кулау, Д.Чимароза, М.Клементи,.

Ранее существовала старинная сонатная форма, состоящая из двух разделов, и именно она явилась предшественницей классической сонатной формы. Сонатины XIX века представляют собой трехчастные циклы: 1-я часть (сонатное аллегро), медленная часть и быстрый финал (чаще всего в форме рондо). 1-я ч. складывается обычно из ***3-х разделов***. Но в сонатинах эта форма могла видоизменяться.

**Важность изучения сонатных аллегро на начальном этапе обучения**

Работа учащихся над произведениями крупных форм в музыкально-исполнительском развитии занимает очень важное место.

 Начиная с начальных классов, обучающиеся знакомятся с самыми простыми произведениями крупных форм (сонатинами Л.Бетховена, Я.Дюссека, В.Моцарта, М.Клементи, А.Диабелли, Ф. Кулау). Таким образом обучающиеся подготавливаются к предстоящему им изучению сонат венского классицизма (Й.Гайдн, В.Моцарт, Л.Бетховен). Во время получения учащимися практического опыта и знакомства с программными требованиями, на начальном этапе обучения отмечается особая важность изучения сонатных аллегро, которые являются некой начальной подготовкой к последующему освоению сонатного цикла.

 Во время работы над сонатной формой нужны другие качества пианистического и слухового порядка, нежели при работе с пьесами малых форм. Малые формы зачастую даются обучающемуся сравнительно легко именно благодаря характерной устойчивости элементов их музыкальной речи и фортепианной фактуры. Крупные же формы вырабатывают у обучающегося особую способность к целостному охвату музыки на более протяжённых линиях её развития. Подобным образом в ученике воспитывается «длинное, горизонтальное» музыкальное мышление. Освоение обучающимися сонатного аллегро сопряжено с огромными трудностями, которые обуславливаются изменением образного строя партий (их ритмики, гармонии, мелодики и фактуры).

 Образно-эмоциональному строю подобных произведений свойственны большая моторная направленность, отчётливость ритмики, строгость закономерностей варьирования штрихов и фактурных приёмов, а также исполнительское удобство мелкой техники. Задача преподавателя состоит в том, чтобы научить учащегося сравнивать тематический материал (контрастность, единство) и уметь отслеживать его развитие. Более понятным для восприятия ребёнка-ученика представляется контрастное сопоставление музыкального материала по большим законченным отрезкам формы. Главная, побочная и заключительная партии заметно отличаются по характеру, ладогармонической окраске и жанровому изложению уже в экспозициях первых частей сонатин. Например, в произведениях Ф. Кулау эмоциональная составляющая всякой партии выражена преимущественно через мелодико-ритмическую образность.

Наиболее сложными для восприятия обучающегося являются проявления контрастности внутри самой партий. Скачки на близких расстояниях ритмо-интонационной сферы, голосоведения, артикуляционных штрихов и фактуры, требуют от обучающегося наличие особого навыка, такого как умение гибко переключаться на новые технические и звуковые задачи. Основная трудность исполнения тематического материала как раз и заключается в подобном контрасте на коротких отрезках. Это явление можно пронаблюдать на примере сонатины Ф. Кулау соч.88 № 3.

**Разбор произведения Ф.Кулау Сонатина соч.88 № 3.**

**Форма сонатины**

*Экспозиция*

Образная интерпретация партий 1-й части Сонатины (по мотивам сказки Г.Х. Андерсена «Русалочка»).

Доминирующая (главная) партия – «ариозо Русалочки», мелодия гибкая, изменчивая тональность а-moll). Побочная партия – некий образ принца, марш (С-dur параллельный мажор). Заключительная партия- образ разбушевавшегося моря) устремлённые гаммообразные потоки (закрепление в С-dur ).

*Разработка*

По разному развивается в разработочных частях экспозиционный музыкальный материал. Можно заметить наибольшую сжатость разработки, выстроенной на тональном обновлении главной партии в S. Слуховую сосредоточенность обучающегося в этом месте необходимо направить на обнаружение схожести мелодического рисунка в начале разработки и в начале главной партии. Начиная с четвертого такта разработки, в мелодии показывается энергичный, но с некоторыми элементами драматизма, эпизод в d-moll. Постепенно этот эпизод угасает и плавно вливается в репризу.

*Реприза*

Реприза в сонатинах традиционно воссоздаёт тематические основы, затронутые в экспозиции. В большинстве случаев, обучающийся довольно легко распознаёт их. Зачастую бывает и так, что в репризе упускается главная партия. Как раз здесь тот случай. Начинается реприза именно с побочной партии в основной тональности, т.е. в a-moll, в отличии от экспозиции, где был параллельный мажор. Далее заключительная партия и кода тоже проходят в основной тональности.

**Работа над мелодической линией**

Исполнение мелодии должно быть выразительным, важно, чтобы обучающийся услышал разную степень напряжения в интервалах, эмоционально прочувствовал все ходы и проинтонировал их. Украшения следует играть мягко и напевно, как бы «вплетая в мелодию». Длинные звуки в мелодии потребуют внутреннего движения и некотороый пульсации на crescendo. Важно выделить и обозначить в тексте опорные точки, создать динамику как бы «со стремлением к вершине», стремиться к «горизонтальному мышлению» чтобы добиться цельности фразировки в мелодии.

**Темпо-ритмические трудности**

Основной трудностью для обучающегося является здесь темпо-ритмическая сложность. Умение выдерживать заданный темп воспитывается в первые годы обучения, главным образом путём активизации чувства метрического и ритмического пульса. Так например, способность внутренне слышать пульсации четвертных нот обеспечивает некое «дирижёрское» волевое управление ритмом восьмых нот, или же подобными пульсирующими единицами являются также сами восьмые ноты, которые прослушиваются и при исполнении шестнадцатых ( у Ф.Кулау – по полутактам).

Необходимо первоначально дать внутреннюю темповую настройку (установить внутреннюю «зарядку»), овладеть приемом предслышания, а лишь затем начать исполнение произведения. Необходимо стараться гибко и переходить от четного деления (восьмые и шестнадцатые) к нечетному (триоли восьмыми нотами).

***Упражнение:*** в размере 4/4 по гамме До-мажор вверх играем один такт дуолями (восьмые), один такт триолями, один такт квартолями (шестнадцатые). Вниз играем – в обратном порядке. Необходимо сохранять пульсацию четвертями.

Чтобы сохранить единство метроритма в течение всего произведения, важно не упустить момент сопоставления тем побочной партии и заключительной партии с началом главной. В ходе работы над ритмом наиболее эффективным оказывается следующее упражнение: исполнение произведения на закрытой крышке инструмента. Правая рука проигрывает мелодию, а левая отсчитывает пульс четвертями.

**Работа над гармонией**

Для того чтобы достигнуть некой «звуковой перспективы», важно распределить значимость левой и правой руки (динамическое соотношение). Подключить слуховой контроль, чтобы прочувствовать изобилие в окраске гармоний левой руки. Можно проиграть мелодию, упростив при этом аккомпанемент, например, заменить его аккордами, и вслушиваться в их гармоническую окраску.

**Работа над техническими сложностями**

В работе над сонатиной встретились сложности в игре пассажей (побочная партия и заключительная). Возникла необходимость поработать различными приемами для отработки ровности и четкости при воспроизведении.

***Упражнение*** с ритмическими вариантами: 4 длинные + 4 короткие ноты, далее 6 длинных + 6 коротких нот и наоборот;

***Упражнение*** с проработкой разными штрихами и на динамике: на легкое стаккато (piano), на легато (forte и piano).

***Упражнение*** по мотивному вычленению и работа по позициям.

Упражнение на крышке инструмента: кончиками пальцев простукиваем в правой шестнадцатые, в левой восьмушки («альбертиевы басы»). Следим за четкостью и ровностью исполнения.

И в заключении нужно сказать, что освоение подобных сонатин должно помочь обучающемуся выработать чувство больших ритмических группировок. Со временем, по окончании тщательного и скурпулёзного овладения текстом и фактурными сложностями, обучающийся готовится уже к целостному исполнению сонатной формы.

**ЛИТЕРАТУРА**

1.Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста: Методическое пособие.-М.:Кифара, 2002.

2. Музыкальный энциклопедический словарь. Гл.ред.Келдыш Г.В. М.:Советская энциклопедия, 1991.

3. Разумовская О.К. Зарубежные композиторы:биографии, викторины, кроссворды: Методика.-М.:Айрисс пресс, 2008.