МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО

ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ

«ДЕСТКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №28»

Методическая работа по теме:

«Работа над формой сонатного аллегро в фортепианных

классах ДМШ и ДШИ»

Выполнила: преподаватель Артамонова Лариса Витальевна

НОВОСИБИРСК

2015

Сонатной формой называется такая репризная форма, в первой части (экспозиции) которой содержится последовательность двух тем в разных тональностях (первая тема излагается в главной тональности, вторая - в побочной), а в репризе эти темы повторяются в ином соотношении, чаще всего тонально сближаются, причем наиболее типично проведение обеих тем в главное тональности. Средний раздел сонатной формы представляет собой в типичном случае разработку, то есть тонально неустойчивую часть, развивающую, разрабатывающую темы экспозиции.

Иногда, средний раздел представляет собой изложение и развитие новой (эпизодической) темы. В этом случае форма называется сонатной формой с заменой разработки эпизодом. Наконец, иногда средний раздел отсутствует: за экспозицией следует (непосредственно или после небольшого переходного построение) реприза. Такая форма называется сонатной формой без разработки или (короче) сонатой без разработки.

Сонатная форма может иметь вступление. Часто, сонатная форма завершается кодой, причем для развитых сонатных форм это стало временем Моцарта и особенно развитая сонатная форма содержит, как правило, не три, а четыре основные части: экспозицию, разработку, формы нередко буквально повторяется в репризе. У венских классиков это имеет место в подавляющем большинстве случаев, после Бетховена - гораздо менее часто. В сонатной форме пишутся преимущественно первые части сонат.

Сонатная форма иногда называется также формой сонатного аллегро, поскольку Аллегро - обычный темп первой части классической сонаты.

Существеннейшей особенностью типичной сонатной формы (формы сонатного аллегро) является сочетание контраста тем с большим их единством и интенсивным развитием. Последование двух контрастирующих тем лежит в основе сонатной экспозиции. Констатирующие темпы связаны обычно единой линией развития: первая тема не обладает той степенью

1

завершенности, что главная формы рондо, развитие и преобразование тех или иных элементов первой темы постепенно подготавливает вторую тему, контрастирующую первой теме и в то же время родственную ей, находящуюся с ней в единстве, которое является результатом единого процесса развития.

Далее, разработка служит развитием тематического материала экспозиции. Наконец, реприза особенно убедительно демонстрирует, что и само контрастное соотношение двух тем не остается неизменным, самый контраст развития: темы повторяются в новом соотношении, как правило, тонально сближаются и приводятся к большему единству чем в экспозиции.

Последняя из только что названных черт указывает на особую роль в сонатной форме также тонально-гармонического развития. Его значение велико. Ведь обычная доминантовая тональность второй темы не только образует контраст с главной тональностью и не только логически вытекает из предыдущего тонально-гармонического развития, но и создает особого рода конфликт с главной тональностью, специфическое тональное напряжение между двумя темами (и в то же время их динамическое сопряжение). Ибо как раз то консонирующее трезвучие, какое было в главной тональности самым неустойчивым (V Д), становится в доминантовой самым устойчивым (I Т).

Вместе с тем, временно господствующая доминантовая тональность второй темы воспринимается как доминантовая неустойчивость высшего порядка, требующая разрешения. Оно, однако надолго оттягивается, так как в разработке избегается главная тональность. Последняя восстанавливается лишь в репризе, причем возвращение в главной тональности так же и второй темы снимает известное внутреннее противоречие, присущее этой теме в экспозиции Такого рода динамического сопряжения тем и непрерывного тока тонального напряжения, охватывающего столь большой отрезок - от окончания первой темы в экспозиции до репризы, - не знают другие формы.

2

Сонатная форма обладает наибольшими возможностями для отражения сложных и многосторонних жизненных процессов, человеческих характеров, движения чувств, человека, для выражения драматических конфликтов, больших идей, глубоких обобщений.

Сонатная форма могла возникнуть лишь на высоком этапе исторического развития музыкального искусства. Она откристаллизовалась в музыке различных стран Европы в 18 веке и была обусловлена передовым для своего времени содержанием искусства, связана с передовым художественным мировоззрением. У западных классиков - Гайдна, Моцарта, Бетховена - сонатная форма стала ведущей формой инструментальной музыки, причем в творчестве Бетховена она достигла расцвета - первой вершины своего исторического развития. Вторая вершина была достигнута в 19 веке в творчестве русских классиков - Глинки, Чайковского, Бородина. Сонатная форма сохранила все свое огромное значение в инструментальной музыке 19 и 20 веков. Много сделали для дальнейшего развития сонатной формы советские композиторы - Мясковский, Прокофьев, Шостакович.

Несравненную ни с чем пользу приносит включение в учебный план учащихся произведений крупной формы. Мобилизуя ученика на разрешение сложных задач, стоящих в этих произведениях, мы тем самым даем возможность приобрести навыки, необходимые для их роста, как исполнительского, так и пианистического.

К моменту работы над классической сонатой интеллект ученика должен быть достаточно обогащен фантазией, умением чувствовать настроение, понимать содержание и иметь какое-то собственное отношение к исполняемому.

Все эти навыки подготавливаются и приобретаются учениками на предшествующем учебном материале, проходимом им в младших классах,

з

главным образом на классических сонатах. К ним относятся сонаты Клементи, Кулау, Моцарта, Дюссека, Чимароза, Гайдна, Бетховена.

В программных требованиях для младших классов подчеркивается важность изучения сонатных аллегро, являющихся как бы начальной подготовкой к последующему усвоению сонатного цикла в целом. В этом процессе у ученика постепенно вырабатывается способность к целостному охвату музыки на более протяженных линиях её развития, т.е. воспитывается "длинное, горизонтальное" музыкальное мышление, которому подчинено восприятие отдельных эпизодов произведения.

Трудности усвоения сонатного аллегро, обусловленные сменой образного строя партий (их мелодики, ритмики, гармонии, фактуры), как бы компенсируется жанровой конкретностью музыкального языка, свойственной популярным сонатам. Такая жанровая конкретность характеризует все сонатные аллегро либо его отдельные партии. Ярким примером может быть такое произведение, как "сонатина" ля минор Кабалевского, в ритмо-интонациях которого ощущается маршевое начало с типичной для него пунктирностью ритмики, контрастностью фактуры и динамики. Совсем по-иному звучит менуэт в "сонатине" Мелартина с его изяществом, легкостью и прозрачностью. Эти произведения воспринимаются детьми как прессы малых форм с трехчастной структурой.

В относительной развитых сонатных аллегро с большей конкретностью партий мы обнаруживаем характерную тенденцию к мелодизации фактуры, являющийся активным средством, воздействующим на слуховые восприятия ученика при приобщении его к сложной музыкальной форме. Это - первые части "сонатины" Жилинского, "Украинской сонатины" Щуровского, "Сонаты" соль мажор Грациоли, "Детской сонаты" соль мажор Шумана.

Наряду с ними в репертуаре ученика большое место принадлежит той части музыки зарубежных композиторов, которая подготавливает учащегося

4

к будущему усвоению сонатной формы у Гайдна, Моцарта, Бетховена. Имеются в виду сонатины Клементы, Кулау, Дюссека, Диабелли.

Образно-эмоциональному строю упомянутых выше произведений присущи большая моторная устремленность, четкость ритмики, строгая закономерность чередования штрихов и фактурных приемов, исполнительское удобство приемов мелкой техники. Учащийся должен выявить в них так же качества тематического материала, как единство и контрастность, показать его развитие. Наиболее доступным для детского восприятия является контрастное сопоставление музыкального материала по большим законченным отрезкам формы. Так как главная, побочная и заключительная партии заметно отличаются по характеру, жанровой окраске, ладо-гармоническому освещению, то учащемуся легче даются средства их исполнительского воплощения. Уже в экспозициях первых частей сонатин Кулау, соч.55, №1 до мажор и Клементи, соч.36, №3 юный пианист четко разграничивает музыкально-смысловую и структурно-синтаксическую стороны основных трех партий. В произведении Кулау эмоциональная суть каждой партии выражена главным образом через мелодико-ритмическую образованность. Радостная, "танцевальная" главная партия через восходящую соль-мажорную гамму переходит в мягкую, плавную побочную, заключительную партию с её устремленными гаммаобразными потоками, четко закрепляющимися в доминантовой тональности.

Более сложны для восприятия учащегося явления контрастности внутри партий. Здесь на близкий расстояниях происходит изменение ритмо­интонационной сферы, артикуляционных штрихов, голосоведения, фактуры. Все это требует умения гибко переключаться на новые звуковые и технические задачи. Наиболее наглядно такой контраст на коротких отрезках выступает в главной партии первой части сонатины Моцарта до мажор №1. Контрастность штрихов, обусловленная сменой эмоций внутри небольших построений, составляет одну из трудностей исполнения тематического

5

материала первой части сонатины Клементи, соч.36, №2 и сонатины №2 Сильванского.

Чем глубже и яснее учащийся поймет выразительный и структурный характер экспозиции, тем больше он будет подготовлен к прочтению разработки и репризы.

Музыкальный материал экспозиции неодинаково развит в разработочных частях. Так, сравнивая две сонатины Клемени - соч.36 №2 и №3, мы обнаруживаем максимальную сжатость разработки в первом произведении, построенном на тональном обновлении римко-интонаций главной партии. Емче по музыкальным средствам и их исполнительскому воплощению разработка в сонатине №3. Слуховое внимание ученика должно быть направленно здесь на обнаружение сходства мелодического рисунка начала разработки и начала главной партии "поданной", однако, как бы в обращенном виде. Этак трансформация материала обуславливает иные исполнительские краски на смену фанфарной приподнятости (форте) приходят ласково-игривые интонации (пиано). Ся пятого такта разработки в мелодии появляется решительный, с элементами драматизма эпизод в до миноре, который, постепенно угасая, вливается в репризу. Более яркими ладо-гармоническими красками отличается разработка в сонатине Грациоли. Светлому соль и ре мажору экспозиции противопоставлены мотивные фигуры, отдаленно напоминающие интонации побочной темы экспозиции, но звучащие более напряженно, с оттенком тревоги в сменяющихся ладотональных переходах.

Реприза в сонатинах обычно воспроизводит тематические основы

экспозиции. Как правило, ученик легче узнает её. Порой, в ней упускается

главная партия. Например, в сонатине Моцарта до мажор №1 разработка

сразу же переходит в побочную партию, минуя главную. В указанном выше

произведении Клементи (соч.36, №3) главная партия репризы расширена

путем её динамизации средствами ладотонального развития. Важнейшим

6

условием овладения учеником сонатной формой является воспитание у него ощущения единой сквозной линии музыкального развития. Нередко выработке этого чувства способствует общность интонационно-ритмических главой и побочной партий, как, например, в "Украинской сонатине" Щуровского. Такими же качествами наделены бетховенские сонатные аллегро в соч.49, №1 и №2.

Целостное исполнение сонатин основано не только на слышании интонационного родства партий, но и на развитом чувстве ритмической мерности движения. Наибольшую сложность для учащихся представляют здесь темпо-ритмические трудности при частой смене фактурных приемов. Умение держать темп воспитывается в начальные годы обучения преимущественно путем активизации чувства метрической и ритмической пульсации. Например, в сонатине Кулау соч.20, №1 внутреннее слышание пульсации четверых нот обеспечивает "дирижерское" волевое управление ритмом восьмых нот. В сонатине Клементи соль мажор №2 такими же пульсирующими единицами являются восьмые ноты, прослушивающиеся при исполнении шестнадцатых.

Вместе с тем, изучение таких сонатин должно выработать у школьника чувство больших ритмических группировок. Так, уже при усвоении двух рассмотренных выше произведений могут быть применены такие варианты "дирижерского" счета: у Кулау - по полутактам, у Клементи - по тактам. После тщательного овладения текстом и фактурными трудностями ученик готовится к целостному исполнению сонатной формы. Но вместе с тем педагог должен разъяснить ему роль синтаксического и артикуляционного членения.

Зачастую, формально точное исполнение штрихов искусственно

расчленяют линию мелодического движения и излишне подчеркивают её

метрическое дробление. Например, в сонатине №2 Сильванского следует, не

ограничиваясь добросовестным воспроизведением однотипных штрихов в

7

главной партии, представить себе группы коротких мотивов в виде идеальной четырехтактной фразы (такты 1-4 и 5-8). Такой целостный охват большого построения единым мелодическим дыханием способствует естественной текучести исполнения всей горизонтали. Аналогично этому, начальный восьмитакт сонатины соль мажор соч.36, №2 Клементи может быть услышан учеником по двум четырехтактовым построениям.

Очень важно научить ребенка с первого же такта находить основной темп. Для его "угадывания", особенно в ритмически спокойных главных партиях, полезно внутренне пропеть или "продирижировать" такой эпизод из произведения, который отличается жанровой характерностью, вследствие чего, его темп ощущается яснее.

Затем, найденный таким образом темп надо "перенести" на исполнение начала главной партии. Так, установлению основного темпа начала первой части "Детской сонаты" соль мажор Шумана поможет вслушивание ученика в маршевую побочную партию с её пульсирующей по полутактам ритмикой и последующее перенесение аналогичной полутактовой группировки на плавную линию восьмых нот начала главной партии.

Г.Г.Нейгауз сказал: «Для того, чтобы иметь право быть выслушанным,

надо не только уметь говорить, но прежде всего иметь, что сказать». Это

говорит о том, что нельзя довольствоваться только правильной игрой и

умением перебирать клавиши инструмента, а главным образом уметь

вскрыть содержание произведения, уметь разгадать мысли композитора и

донести их до слушателя. Чтобы справиться с этой задачей, ученик должен

иметь знание этих конкретных задач, стоящих перед ним, что и поможет ему

яснее разобраться. Содержание музыки объяснить словами нельзя. Словами

выражаются мысли, а музыка передает чувства, которые отражены в звуках.

Их надо чувствовать и только чувствовать. Одни и те же мысли могут

вызвать разное звуковое воображение, разные настроения. Г.Г.Нейгауз

говорил, что музыка начинается там, где кончаются слова. Вот почему

8

должен быть развит музыкальный интеллект ученика, ибо мы, педагоги, бессильны многое объяснить словами.

Какие же знания должен иметь ученик, чтобы суметь справиться с задачами, стоящими перед ним, при работе над классической сонатой?

При всех индивидуальных особенностях каждой сонаты, есть одинаковые, особые черты, объединяющие их и причисляющие, к одной так называемой крупной форме. Классическая соната, прежде всего, большое циклическое произведение, состоящее из нескольких самостоятельных, но внутренне объединенных частей.

В музыкальных образах одной сонаты может быть отражена и борьба человека с жизненными препятствиями, моменты отчаяния и новый прилив надежд, картины природы, картины народной жизни и многое другое.

Музыковед Ю.Кремлев сказал, например, что в сонатах Бетховена отражена вся жизнь человека со всеми его переживаниями и чувствами. Но все эти музыкальные образы, выражающие разные явления, разные стороны жизни, не смешаны в беспорядке. Наоборот, отобрано самое главное, самое яркое, и расположены эти образы так, чтобы при всем их контрасте получалось единое целое.

Так классическая соната отличается ясностью развития мысли, стройностью и законченностью формы.

Нам педагогам очень серьезно надо относиться к этому разделу учебного плана и доводить работу над сонатинами и сонатами до полной их законченности, ибо только в этом случае, ученики приобретают нужный опыт.

9

Используемая литература.

1. Л. Мазель. Строение музыкальных произведений.
2. Б. Милич. Методические рекомендации.
3. Н. Федоренко. Методические рекомендации по обучению детей в классе фортепиано ДМШ.

**11**