

Принципы работы над сонатинами венских классиков
в младших и средних классах ДМШ.

Методическая разработка преподавателя класса
фортепиано МАУ ДО ГО ДМШ им.Р.М.Глиэра
Дементьевой Елены Олеговны.



В музыкально-исполнительском развитии обучающихся в классе фортепиано ДМШ особое место занимает работа над произведениями крупной формы. В младших и средних классах к ним относятся сонатины (сонаты), рондо и вариационные циклы. В отличие от произведений других музыкальных форм, этим сочинениям свойственно большее разнообразие содержания, наличие большого числа образных контрастов, более насыщенное развитие, больший объём. Главная задача, стоящая перед учеником в процессе работы над произведениями крупной формы- это одновременное достижение единства целого и выявление характерных особенностей отдельных образов и тем. Педагогический репертуар младших и средних классов довольно обширен и включает в себя сонатины, рондо, вариации различных стилей.

Остановимся на произведениях сонатной формы, точнее на сонатной форме венских классиков.

Старинная соната получила своё развитие в творчестве композиторов-виртуозов Д.Скарлатти, А.Корелли, Д.Чимарозы. Для их произведений характерен контраст отдельных частей цикла. Внутри частей тематического контраста не было. Венские классики создали сонатную форму, которую называют классической. Эта форма является образцом стройности и гармонии построения произведений крупной формы для композиторов последующих поколений. Работа над классическими сонатинами является подготовительным этапом к исполнению соната Й.Гайдна, В.А.Моцарта и

Л. ван Бетховена. Они знакомят учащихся с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения. Так как музыкальный язык этих произведений очень лаконичен, фактура довольно прозрачна, то всякая неточность звукоизвлечения, невнимание к штрихам, передерживание или недодерживание отдельных звуков, неточное соблюдение пауз становятся особенно заметны и портят исполнение. Вследствие этого классические сонатины особенно полезны для воспитания таких качеств, как ясность игры и точность выполнения всех деталей нотного текста.

При ознакомлении с сонатным *Allegro* сначала осмысливается его 3-х частная структура: экспозиция, разработка, реприза; затем даются образные характеристики основных партий (главной и побочной), а также связующей и заключительных частей.

Ученики должны знать, что в экспозиции главная партия звучит в основной тональности, побочная - чаще всего в тональности доминанты. Образный контраст тем у Гайдна только намечен, у Моцарта - более яркий. Заключительная часть звучит в тональности побочной партии. Разработка в более ранних сонатинах невелика или вовсе отсутствует, в более поздних - для неё характерна тональная неустойчивость, появление новых эпизодов. Реприза воспроизводит материал экспозиции, часто полностью его повторяет. Звучание побочной партии и заключительной части в основной тональности создаёт в слуховом восприятии ощущение целостности формы.

Каковы основные требования к исполнению классических сонатин?

Прежде всего, необходимо ощущение целостности формы. В ученическом исполнении форма нередко распадается. Наиболее частая этому причина - нарушение единства темпа. Чаще всего темп меняется при переходе от одного раздела формы к другому. Для преодоления этого недостатка можно сопоставить темпы начала каждого раздела, сравнив скорость пульсации, и добиться исполнения в едином темпе.

Но ритмический пульс не должен восприниматься как нечто механическое. Один из старейших советских (российских) педагогов А.Б. Гольденвейзер считал, что между общим темпом, объединяющим исполнение всего произведения, и темпом отдельных построений должно существовать диалектическое единство, но при этом наличие единой пульсации, пронизывающей всё произведение, не противоречит некоторая

индивидуализация ритма его составных частей. В представлении ученика ритмический пульс должен быть связан не с автоматическим “заведённым” движением, а скорее напоминать ритм биения человеческого сердца. Подобно тому, как у человека пульс меняется в зависимости от душевного состояния, в музыке различное эмоциональное состояние вызывает различную ритмическую пульсацию. В одном случае пульс может быть спокойным и чётким, в другом- словно несколько усталым, в третьем- энергичным, возбуждённым.

Для сохранения единства формы особое значение придаётся паузам. Встречающиеся ритмические погрешности часто объясняются тем, что ученик недопонимает выразительную роль пауз. В этих случаях необходимо раскрыть ученику художественный смысл пауз. С этой целью, например, педагог В.В.Листова предлагает наполнить паузы эмоциональным содержанием: одни паузы она называет “паузами-вопросами”, другие- “паузами-утверждениями”, и т.д. При этом все паузы должны быть насыщены ритмическим пульсом, помогающим ученику ощутить органическую связь паузы с предшествующим и последующим развитием музыкальных мыслей.

Большое значение имеет ощущение контрастности главных образов. Обучающийся должен ясно представлять себе характер каждой темы, а в зависимости от этого и характер необходимой звучности. Сглаживания контрастов в произведениях классического стиля- частый недостаток в ученическом исполнении. Здесь необходим строгий самоконтроль; особенно внимательно надо проверять звучность в моментах стыков контрастных настроений.

Для исполнения классических сонатин необходима корректность звучания. Динамический диапазон относительно небольшой- от *f* до *pp*. Наиболее трудно добиться от ученика ясного, определённого *p*. *f* не должно быть форсированным.

Следующий важный момент - динамическое соотношение регистров. Необходимо найти верное соотношение звука мелодии и аккомпанемента. При этом нужно помнить, что нижний регистр фортепиано имеет более густой звук, и быть осторожным при исполнении аккомпанемента, например, типа “альбертиевых басов” где особенно опасно перегрузить звуком сопровождение.

О педали. На современных инструментах, в отличие от инструментов моцартовского времени, не так просто дифференцировать звучность. Вероятно, в силу этого некоторые пианисты советуют совсем не пользоваться педалью при исполнении классических произведений. Однако все инструменты VIII века были снабжены рычажком, который приводился в действие коленом и выполнял функцию правой педали современных инструментов. Применение этого коленного рычажка на инструментах VIII века обогащало и улучшало звучность. Но при применении педали чёткость и ясность игры не должны страдать, поэтому следует избегать чрезмерной обильной педализации - учитывать, что инструменты в эпоху Моцарта и с применением педали звучали гораздо прозрачнее, чем современные. Педалью можно пользоваться при исполнении кантиленных тем, часто её сменяя. При этом паузы в мелодии ни в коем случае не должны быть затушёваны педалью. Таким образом, тонкое и ясное звукоизвлечение - основное требование, предъявляемое к исполнению классических произведений, предполагает экономичную, даже скудную педализацию.

Выбор темпа. Гайдн и Моцарт не оставили цифровых показаний метронома. Основное требование при выборе темпа: в быстрых частях произведений все мелкие длительности должны хорошо проговариваться. По свидетельствам современников Моцарта, он бывал очень недоволен исполнителями, у которых ясность и ритмическая точность исполнения страдали из-за слишком быстрого темпа. Желая, чтобы ту или иную пьесу или часть её исполняли действительно быстро, он предписывал *Presto* или *Allegro assai*. Просто *Allegro* чаще всего соответствует первоначальному значению этого слова - в переводе: "бодро, весело".

Гайдн и Моцарт жили и творили в Век просвещения; их отличало оптимистическое восприятие жизни, вера в человеческий разум. Стройность и уравновешенность всех частей и гармоничность целого отличает часть их творчества, являющуюся предметом данной разработки.

На примере двух сонатин проследим порядок работы в классе фортепиано ДМШ.

Й.Гайдн Дивертисмент или Соната-партита до мажор, I часть. Это произведение Гайдна - обращение к клавесинному стилю. Эволюция клавесина велась в основном по линии достижения разнообразия звучания и увеличения силы звука. Клавесинному стилю свойственны живость, ясность,

грациозность, блеск. Звучность должна быть очень ясной, прозрачной. Рельефность образов достигается при помощи ритма, динамики, регистровых сопоставлений. Типичны для произведений клавесинного стиля эходинамика, обилие украшений. Название “Партита” означает разделение на части. Главный контраст между отдельными частями, а не внутри частей. I часть по характеру очень энергичная, жизнерадостная. Это подчёркивает и мажорная тональность (C-dur), и темп Allegro, означающий и скорость движения и характер. Даже появляющиеся в разработке минорные тени не создают резкого контраста, а лишь подчёркивают общее бодрое, радостное настроение.

После ознакомления с музыкой I части Сонаты-партиты в целом нужно определить границы разделов. Главная партия состоит из 7 тактов; она содержит не только главную музыкальную мысль, но и переход в тональность побочной партии (G-dur), поэтому не воспринимается как асимметричная. Побочная партия- также из 7 тактов, одинаковое количество тактов создаёт ощущение гармонии и уравновешенности вопреки необычному для классических произведений, неквадратному строению. Разработка довольно развернутая и построена в основном на материале главной партии, но имеет и новый эпизод (a-moll). В репризе побочная партия звучит в основной тональности. Основной мотив заключительной части звучит не два раза, как в экспозиции, а четыре, чем закрепляет основную тональность.

Затем нужно перейти к отработке каждой темы. Главная партия- блестящая, мелодический взлёт четвертей по трезвучию сразу создаёт волевой, энергичный образ. Украшения (морденты) исполняются за счёт первой, сильной доли. Чёткости звучания можно добиться, исполняя их небольшим броском руки, на одном движении все три звука. У технически подвинутых учеников они могут получиться сразу, другим придётся работать над ними отдельно, “схватывая” правильное ощущение свободы (но не вялости) руки в броске при активности цепких кончиков пальцев, и контролируя звуковой результат.

Сопровождение представляет из себя так называемые “альбертиевы басы”, часто встречающиеся в произведениях классического стиля. Их исполнение требует ритмической устойчивости, выровненности всех звуков с лёгкой опорой на бас. При неровности звучания важно выяснить причину- либо слабый 5-й палец, либо неуклюжий, отяжелённый 1-й, или недостаточный

контроль над ритмической организацией. Учить можно разными способами- с остановками на басовых звуках, с удвоениями среднего и верхнего звуков, в медленном темпе с хорошей опорой на бас и т.д. Способы, придуманные самим учеником, оживят работу и принесут несомненную пользу. Исполняя затем тему двумя руками, важно не перегрузить звуком аккомпанемент, добиваясь от ученика слышания главного (мелодии) на фоне оживляющего её “журчания” 16-х. Необходимо учесть, что в верхнем регистре фортепиано звук менее насыщенный и быстрее угасает, и “подстроить” звучание партии левой руки к мелодии в правой.

Что касается эхо-динамики или эффекта эха: в исполнении не должно быть формального выполнения оттенков. Чтобы ученик почувствовал красочность динамики, можно предложить ему представить звучность то близкой, то далёкой. Ритмическая устойчивость исполнения зависит от точного выполнения пауз. Часто ученик либо вообще не замечает паузу, либо выполняет её формально; музыка во время паузы просто прерывается. Необходимо объяснить, что паузы в музыке- это не просто пустота, а звучащая тишина, которая теснейшим образом связана с характером музыки.

Паузу в конце главной партии можно представить как паузу- утверждение. Во время неё надо ещё успеть перестроиться с характера главной партии на характер побочной.

Побочная партия по характеру полётно- изящная, танцевальная. Большого контраста с главной партией у Гайдна нет: тоже мажорная тональность (G-dur), почти та же динамика (mf после f главной партии), то же активно пульсирующее сопровождение 16 -ми. Разница лишь интонационная- вместо взлетающих по трезвучию четвертей здесь мягкие, изящные приседания. Вершину каждого мотива, разумеется, нужно отметить, но ученики часто, стараясь выразительнее сыграть каждый мотив, делают это излишне старательно, в результате чего фраза распадается. Для преодоления этого недостатка ученик должен мыслить не короткими интонациями, а двутактами, при этом слегка подчеркнуть смену гармонии.

Треть в конце побочной партии исполняется, в зависимости от темпа и технических возможностей ученика, либо 2/16, либо 3/16 на каждую восьмую. Ученик должен чётко представлять себе эту раскладку, иначе в быстром темпе трель будет скомкана. В заключительных такта экспозиции

нужно услышать и выразительно исполнить два разрешения: в VI ступень, а затем в тонику соль мажора.

Разработка ставит те же технические задачи, что и главная партия в экспозиции, но благодаря минорной тональности музыка здесь становится более взволнованной, даже слегка драматичной. Чтобы выразительнее исполнить эту тему, можно отдельно поучить партию аккомпанеента левой рукой, хорошо услышав и проследив линию баса.

Новый эпизод- взволнованный, тревожный. Настроение здесь создаётся с помощью нарастающей динамики и пульсирующих восьмых в левой руке. В исполнении нужно подчеркнуть контраст штрихов: 16-е legato на одном объединяющем движении, а 8-е играть лёгким стаккато, слегка подчёркивая смены гармоний.

Разработка плавно переходит в репризу. Побочная партия звучит здесь в более высоком регистре, чем в экспозиции; её надо исполнять более светлым звуком. Ученик должен почувствовать, что звучание в основной тональности придаёт форме I части Сонаты-партиты завершённость и уравновешенность.

После тщательной отработки всех деталей встаёт задача соединения всех выразительных элементов в единое целое. Необходимую цельность форме придаёт единый темп- его поможет выдержать ориентация внимания на пульс (на данном этапе можно поиграть с метрономом), осмысленное и точное выполнение пауз. Разумеется, всё это становится возможным лишь при условии достаточно свободного технического овладения этим произведением. Поэтому на любом этапе работы приходится возвращаться к работе над деталями, отдельными партиями, добиваясь свободы и выразительности исполнения.

В.А.Моцарт Сонатина #1 до мажор, ч.1

При исполнении учеником сонатин и других произведений Моцарта важнейшей задачей преподавателя является воспитание чувства стиля этой музыки. Наиболее распространено определение стиля как системы характерных для композитора образов и средств выразительности. Стиль композитора- это живой организм, в котором воплотились существеннейшие черты личности художника: особый склад мышления и эмоциональная сфера, мироощущение и идеалы. Стилиевое воспитание состоит в накоплении

слуховых представлений о композиторе, в создании слуховой базы для более углублённого и осознанного изучения закономерностей стиля в будущем.

Фортепиано было любимым инструментом Моцарта: об этом свидетельствует большое количество сочинений, написанных им для этого инструмента. Композитор использовал все технические и звуковые возможности инструмента своего времени. Простота, в которой иногда упрекали Моцарта-только кажущаяся. На самом деле его музыка бесконечно богата и многогранна. Тонко развитое чувство естественного приводило к отверганию всего преувеличенного, он постоянно избегал всякой нарочитой затейливости и усложнённости. Композитор гордился, когда ему удавалось придать видимость простоты своим сочинениям, считая, что "всё, что просто-трудно".

Очень важно уделить внимание воспитанию тонкого звукоокрасочного слуха ученика. Моцарт умел использовать все средства выразительности, известные его эпохе. Но средства эти были гораздо тоньше, чем теперь, и реакция людей на оттенки выразительности значительно сильнее. Моцартовское фортепиано имело ясный, светлый звук; это давало возможность играть более красочно, чем на его предшественнике- клавесине. Басовый регистр обладал красивым звуком в отличие от вязкого звучания басов современных роялей. Всё это следует учитывать при исполнении фортепианных произведений Моцарта.

I части Сонатины до мажор присуща большая эмоциональная контрастность, чем у Гайдна, и большее тематическое разнообразие. Поэтому основная трудность при исполнении- выявление контрастных образов при сохранении единства целого.

Сначала определяется общий характер- тот же светлый, бодрый, радостный, тональность до мажор, темп Allegro, обозначающий больше характер, чем скорость движения. Фактура этой сонатины менее насыщена, более прозрачна (мелкие длительности здесь не 16-е, как у Гайдна, а 8-е), поэтому требуется повышенное внимание ко всем деталям. К тому же, в отличие от Сонаты-партиты Гайдна, светлое настроение почти нигде не омрачается. Кроме того, сонатине Моцарта присуща более тонкая динамика (значительно чаще встречается piano).

Затем нужно разобрать с учеником форму сонатины. Уже главная партия тематически разнообразна. Энергичные фанфарные октавы сменяются фразой задорно-шутливого характера. Затем идут два лирических

построения, внутри которых также происходят смены настроения. Небольшая связующая часть утверждает бодрый, энергичный характер и подготавливает появление лирической, грациозной побочной партии. Разработка как таковая в I части сонатины отсутствует. Вместо неё звучит изменённое повторение экспозиции- вступительные октавы звучат не вверх по мажорному трезвучию, а вниз по уменьшённому, ответ- в миноре. Побочная партия звучит в основной тональности тональности. В конце I части - полифонический эпизод, который ещё раз подчёркивает и утверждает энергичное, радостное настроение.

Затем переходим к работе над отдельными темами, добиваясь возможно более точного и выразительного исполнения каждой фразы.

Вступительные октавы должны быть исполнены очень решительно и энергично, всей рукой от плеча. В них нужно хорошо слышать все голоса, тембровую окраску басов, средних голосов и верхушек. Следующая фраза: характер сохраняется, меняется штрих-кода *staccato* должно звучать легко, звонко и ровно, без торопливости. Необходимо обратить внимание на синхронность звучания голосов и при этом слышать тембровую окраску каждого голоса. Во время паузы надо суметь перестроиться, чтобы начать следующую фразу очень легко и плавно (*piano, dolce, legato*). Здесь задача подобна стоящим при исполнении полифонии: услышать и связано сыграть каждый из трёх голосов, сохранив ведущую роль верхнего. Особое слуховое внимание обратить на долгие звуки (половинные ноты), т.к. ученики часто их не дослушивают. Также нужно ясно представлять направление движения к концу фразы, чтобы объединить все звуки в стройное построение. В следующей, тоже полифонической фразе важно разделить по звуку верхний и средний голоса. Вступление верхнего голоса не должно звучать как продолжение среднего. Верхний голос исполнять более светлым, ясным звуком. В целом исполнение побочной партии требует напевности, легкого прозрачного звука.

Обращаем внимание ученика на выразительные детали: лиги-приседания, короткие "дышащие" паузы, мягко синкопированные певучие половинные ноты. Отдельно приходится работать над партией сопровождения, здесь требуется ритмическая и звуковая ровность. Полезно поучить аккордами, внимательно слушая смену гармоний, ритмическим вариантом с остановками на басовых звуках, разными динамическими оттенками. Затем исполнять

тему полностью, обращая внимание на соотношении звука мелодии и аккомпанемента.

В дальнейшем перед учеником стоят те же задачи: контрастное сопоставление тем, выразительность пауз, ясное и осмысленное исполнение полифонического эпизода.

Заключительный эпизод I части Сонатины весьма труден по координации, здесь необходимо слышать и выразительно исполнять партию каждого голоса в мелодическом развитии и одновременно стройную гармоническую вертикаль. Основные вспомогательные способы изучения: каждый голос по отдельности или же маленькими кусочками всё вместе, с остановками на наиболее важных гармонических сочетаниях. При исполнении целиком этого эпизода важно одновременно следить за сохранением самостоятельности каждого голоса и слышать общее звучание всей фактуры.

Отработав каждую тему, приступаем с учеником к сборке формы. Устанавливаем нужный темп, помня о гармоничности и уравновешенности стиля произведений гениального композитора. Если ученику сложно соблюдать единый темп в столь разнообразных темах, можно сначала научиться играть начало каждой темы и раздела (здесь будет уместно воспользоваться метрономом)

В заключение несколько слов о педализации.

Педаль в классических сонатинах используется относительно мало. В I части сонатины Моцарта можно применить педаль, взяв её на половинных нотах в побочной партии, на октавах в главной партии, на синкопированные аккорды в конце экспозиции и репризы. Единый принцип: нигде педаль не должна быть густой, не должна затушёвывать ясность линий мелодии и сопровождения, и ни в коем случае не должна закрывать звучанием паузы.

П. ГАЙДН
(1732—1809)

П. ГАЙДН
(1732—1809)

2. Гайди

3136

4

Musical score for piano, measures 1-12. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a continuous eighth-note bass line and a treble line with various melodic patterns, including triplets and slurs. Dynamics include *mf*, *f*, and *p*.

¹⁾ В сборнике divertissements под ред. Мартинсена в этом и следующих двух тактах перечеркнутый мордент заменен перечеркнутым группетто. Исполняется:

²⁾ См. прим. 1.



II

1) Пунктиром отмечена предлагаемая в данных и аналогичных случаях фризировка.

2) или

SONATINA I

Allegro brillante

W. A. Mozart
(1756 - 1791)

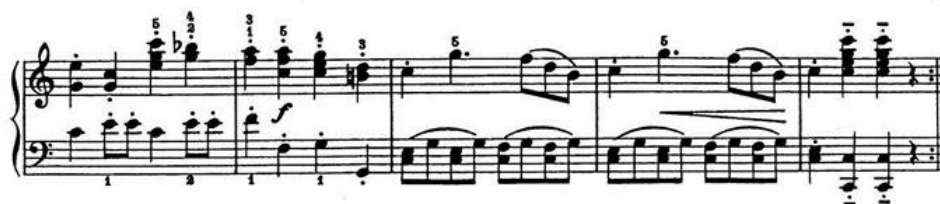
The musical score for Sonatina I by W. A. Mozart is presented in six systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Dynamics like *p* (piano) and *fp* (fortissimo) are used. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system begins with a treble staff starting on a whole note and a bass staff starting on a half note. The second system features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The third system shows a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fourth system has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fifth system features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The sixth system concludes with a treble staff on a whole note and a bass staff on a half note.

Hinrichsen Edition N° 12

© Copyright 1938 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd., London

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *p*, *fp*, and *cresc.* Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes throughout the piece.

Windham Edition



MENUETTO Allegretto

