

ПЕДАГОГИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Мирзаянц Ольга Михайловна

преподаватель, заведующая отделом педагогической практики

ГБОУ СПО «Санкт-Петербургский музыкальный

техникум им. М.П. Мусоргского»

г. Санкт-Петербург

ПОГРУЖЕНИЕ В МИР МУЗЫКИ. СОНАТА

Аннотация: в данной статье речь идёт об истории сонатной формы и сонате. Приводятся требования к исполнению произведения этого жанра на примере сонатины Бетховена фа мажор, первая часть.

Ключевые слова: сонатная форма, соната, экспозиция, творчество, темы, музыка.

Мальчик – будущий пианист зачарованно слушает рассказ педагога о великих композиторах Бетховене, Берлиозе, Чайковском, Бородине, Глазунове, Рахманинове. Их симфониях, неотделимых от сонатной формы. Последняя как тип классической композиции, характерной для главных частей больших циклических форм инструментальной музыки (сонат, симфоний, концертов), возникая из контрастного сопоставления различных, нередко противоречивых музыкальных мыслей, музыкальных образов, развёртывается на чрезвычайно интенсивном и напряжённом драматургическом развитии.

И, конечно, важно передать ученику историю сонатной формы. Она развилась в результате творческих исканий художников многих национальных культур XVIII века, композиторов Чехии, Испании, Италии, Франции, Германии, Австрии, позднее – России. В своём наиболее типическом и совершенном виде она впервые откристаллизовалась в творчестве представителей так называемой «венской классической школы»: Гайдна, Моцарта и Бетховена. Для художественного

мироощущения этих композиторов характерна творческая активность, действенность, молодая смелая энергия, оптимистическое и многостороннее восприятие жизни, чуткое ощущение жизненных противоречий.

После Бетховенского периода, в XIX веке сонатная форма, уже достигшая классической зрелости, по-новому трактуется и своеобразно развивается в творчестве западноевропейских композиторов – романтиков (Шуберта, Шумана, Берлиоза, Листа) в связи с изменившимися эстетическими воззрениями и новым содержанием, преимущественно лирическим, субъективно-психологическим. Новые пути развития этого музыкального жанра раскрываются в творчестве русской национальной школы: в увертюрах Глинки, в грандиозных сонатно-симфонических произведениях Чайковского, Бородина, Глазунова, Танеева, Рахманинова.

Затем необходимо раскрыть структуру классической сонатной формы, состоящей из экспозиции, разработки и репризы, и затем перейти к основной теме урока – сонате.

Соната (от итальянского *sonare* – звучать) это тип сложного, большей частью циклического (многочастного) инструментального произведения, написанного для фортепиано, скрипки, дуэта какого-либо сольного струнного или духового инструмента с сопровождением фортепиано, для ансамбля (трио, квартета). Подобно симфонии, классическая соната состоит из нескольких самостоятельных, но внутренне связанных между собой частей: трёх или четырёх, иногда – двух. Она является одним из жанров камерной музыки. *Камерная музыка* – буквально «комнатная», «домашняя», рассчитанная на небольшое помещение и сравнительно немногочисленную аудиторию. Важнейшей особенностью камерных произведений заключается в выдвигании на первый план художественной индивидуальности исполнителей, личного начала. Многие из фортепианных сонат Гайдна, Моцарта, а также несколько лёгких сонат и сонатин Бетховена написаны в расчёте на исполнение их учащимися и любителями.

Наши слушатели учатся уже третий год, с сонатной формой только что познакомились, и она подготавливает учащихся к более фундаментальным произведениям классиков. И вот будущие пианисты, зная историю и теорию сонаты, стремятся исполнить её сами. В качестве пробного шара обращаются к лёгкой сонате – *сонатине Людвига Ван Бетховена фа мажор, первая часть*.

Известно, что Бетховен, даже в фортепианных произведениях, всегда представлял оркестр. Экспозиция начинается с главной партии, энергичного характера, которая проходит в фа мажоре. Хотелось бы представить оркестровое звучание, например, струнную группу, в партии правой руки – «скрипки», а в партии левой руки – «виолончели». В верхнем голосе «фа» во второй октаве, в верхнем регистре, держится четверть, а в это время в нижнем голосе четыре шестнадцатых в малой октаве. Здесь следует обратить внимание на баланс звучания, в правой руке «скрипки» берут ноту «фа» как бы смычком, и она тянется, а в левой шестнадцатые в низком регистре не должны мешать мелодической линии. В третьем такте в партии левой руки появляется скрытый голос, который можно поучить отдельно с замахом на основные ноты. Аналогичная работа будет в 7, 9, 11 и других тактах. Первая фраза заканчивается неустойчиво, на доминанте, а вторая – устойчиво, на тонике. Что касается интонации, то сначала она будет вопросительная, а затем – утвердительная, так мы лучше объединим главную тему.

Побочная тема – здесь появляется как бы новое действующее лицо, характер темы более мягкий, грациозный, в теме появляются украшения. Несмотря на различие образов, темп здесь не должен меняться. Можно сыграть начало одной темы и затем начало другой и сравнить темпы.

Сначала можно поучить без украшений, услышать мелодическую основу, затем лёгким прикосновением добавляются украшения. Первая фраза начинается с ноты «до» второй октавы, вторая фраза звучит на кварту выше, третья – ещё на терцию выше, здесь идёт динамическое нарастание. В левой руке в 13 такте интервал «увеличенная кварта» разрешается в «малую сексту», нужно услышать это разрешение, его сыграть мягче. В конце экспозиции приходим в

тональность доминанты, каданс, который приводит нас к завершению музыкальной мысли, следует исполнить ярко.

В очередном разделе, разработке, нужно обратить внимание на тональную неустойчивость. Начинается с главной партии, но уже в третьем такте неожиданно появляется до минор, затем си бемоль мажор, мы здесь как бы удивляемся новым тональностям. Небольшой мотив приобретает разные краски, то звучит таинственно, то достаточно напряжённо в поисках основной тональности, то идёт диалог между различными группами инструментов, и, наконец, в завершении раздела разработки, приходим в тональность доминанты.

Следующий раздел сонатины – реприза, она здесь сокращённая (в неё нет главной партии), начинается с побочной партии, но есть небольшая кода (заключение), которая начинается нежно, но в конце звучит жизнеутверждающе.

Подводя итоги занятия, следует напомнить ученику требования к работе:

- над темповым единством произведения: полезно поучить отдельно начало тем, также начало экспозиции, разработки, реприза и коды;
- над выразительностью произведения: обращать внимание на интонацию, штрихи, артикуляцию, характеристики тем, баланс звучания, педаль;
- над охватом формы: объединить сначала темы, затем экспозицию, разработку, репризу, коду, поучить отдельно связки между ними, переходы.

А при подготовке к концертному выступлению важны работа над собранностью, уточнение нюансов, динамического плана произведения.

Список литературы

1. В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства. – Вып. 1. – М., 1965. – 103 с.
2. Вопросы фортепианного исполнительства. Составитель и редактор М. Соколов. – Вып.1–4. – М., 1965, 1968, 1973, 1976.
3. Гофман И. Работа пианиста. – М., 1961.
4. Коган Е. Работа пианиста. – М., 1979.
5. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М.: Музыка, 1988.

6. Савшинский С. Пианист и его работа. – Л., 1961.