**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств №5»**

**Методический доклад**

**«Сонатины М. Клементи и Ф. Кулау**

**в репертуаре юного пианиста»**

**Составлено: преп. Бровченко А.П.**

**2016 г.**

**г. Тула**

**«Сонатины М. Клементи и Ф. Кулау в репертуаре юного пианиста».**

Одной из важных составляющих процесса формирования музыкально-исполнительских навыков юного пианиста является изучение произведений крупной формы. Это позволяет учащимся осознать основы и закономерности строения и развития музыкального  материала, стилевые особенности эпох.

**Для произведений крупной формы присущи:**

* контрастность динамики;
* контрастность образов, но соблюдение единства целого;
* оркестровость письма;
* точность артикуляции;
* точность ритма;
* большая моторная устремлённость.

**Воспитывают:**

* умение в быстром темпе переключаться с одного материала на другой;
* умение исполнять один и тот же материал в разных тональностях;
* пальцевую беглость;
* слух (тембровый, умение вести звук, сочетать мелодию и сопровождение);
* длинное, горизонтальное музыкальное мышление;
* выдержку, живость.

Первостепенное место в развитии учащихся отводится работе над сонатным allegro Гайдна, Моцарта, Бетховена. Подготовительным этапом, служат классические сонатины Ф. Кулау и М. Клементи, с которыми учащиеся сталкиваются на начальном этапе обучения.

Большой вклад в развитие фортепианного искусства, утверждению классического цикла сонаты внёс Муцио Клементи (1752-1832). Основатель так называемой Лондонской школы пианизма, прозванный современниками «отцом фортепианной музыки». Его фортепианное творчество оказало влияние на Й. Гайдна и Л. Бетховена. М. Клементи создал более ста сонат. Значительная их часть – для фортепиано. Его сонатное творчество – это самостоятельное направление в фортепианной литературе конца XVIII - начала XIX века. В нём не было того богатства музыкального содержания, как в сочинениях Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена, оно значительно менее насыщено в лирическом отношении. Но в то время М.Клементи сыграл немалую роль в развитии сонаты и в разработке виртуозной фортепианной фактуры. Его влияние чувствуется в некоторых произведениях венских классиков, например в Третьей и Шестнадцатой сонатах Л. Бетховена.

Фридрих Кулау ( [1786](https://ru.wikipedia.org/wiki/1786_%D0%B3%D0%BE%D0%B4%22%20%5Co%20%221786%20%D0%B3%D0%BE%D0%B4)-[1832](https://ru.wikipedia.org/wiki/1832_%D0%B3%D0%BE%D0%B4)) —[немецко](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F)-[датский](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F) [композитор](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80) и [пианист](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D0%BE). Фридрих Кулау, считающийся сегодня композитором второго ряда, был в XIX веке очень популярен. В наши дни широко известны его несложные фортепианные сонаты и сонатины, входящие в педагогический репертуар детских музыкальных школ.

Cонатина – соната, отличающаяся малыми размерами, простотой содержания, небольшой разработкой или отсуствием её. С её помощью ученики знакомятся с особенностями музыкального языка в период классицизма. Воспитывается чувство формы, ритмическая устойчивость исполнения, темповое единство. В сонатинах всё лаконично, поэтому любая неточность в звукоизвлечении, невнимание к штрихам, передержание или недодержание звуков, неспособность держать единый темп просто не позволительны. Поэтому сонатины очень полезны для воспитания ясности и точности выполнения всех деталей текста. Как правило,1 часть сонатины написана в форме сонатного аllegro (cонатной форме).

Сонатная форма состоит из 3 разделов:

1. Экспозиция (от латинского exposition – показ) – завязка действия. В ней излагаются: г.п. (с некоторым развитием и связующей частью), п.п.  и  з.п. (переход к разработке). Чаще всего  г.п.  носит динамичный, решительный характер, ей противопоставлена более созерцательная, лирическая  п.п.
2. Разработка –  драматический центр сонатной формы. В ней происходит сопоставление, столкновение и развитие тем, изложенных в экспозиции, путём их мотивной разработки.
3. Реприза (от французского reprise – возобновление) – развязка действия. Несколько видоизменённое повторение экспозиции с изложением обеих партий (г.п. и п.п.) в основной тональности.

В практическом опыте и программных требованиях на начальном этапе обучения подчёркивается важность изучения сонатных аллегро, являющихся как бы начальной подготовкой к последующему усвоению сонатного цикла в целом. При изучении пьес малых форм учащийся относительно легко воспринимает содержание и исполнительские средства благодаря характерной устойчивости элементов их музыкальной речи и фортепианной фактуры. Иные качества слухового и пианистического порядка нужны в работе над сонатной формой. У ученика постепенно вырабатывается способность к целостному охвату музыки на более протяжённых линиях её развития, т.е. воспитывается «длинное, горизонтальное» музыкальное мышление, которому подчинено восприятие отдельных эпизодов произведения.

Трудности освоения сонатного аллегро, обусловленные сменой образного строя партий, тем (их мелодики, ритмики, гармонии, фактуры), как бы компенсируются жанровой конкретностью музыкального языка, свойственной популярным сонатинам из программы данного периода обучения. Такая жанровая конкретность характеризует всё сонатное аллегро либо его отдельные партии и темы.

 В репертуаре ученика большое место принадлежит той части музыки зарубежных композиторов, которая подготавливает учащегося к будущему усвоению сонатной формы у Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена. Это сонатины М.Клементи, Ф.Кулау. Образно-эмоциональному строю этих произведений присущи большая моторная устремлённость, чёткость ритмики, строгая закономерность чередования штрихов и фактурных приёмов, исполнительское удобство мелкой техники. Учащийся должен выявить в них такие 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, ладогармоническому освещению, то учащемуся легче даются средства их исполнительского воплощения.

 Уже в экспозициях первых частей сонатин Ф.Кулау соч.55 №1 C-dur и М.Клементи соч.36 №3 юный пианист чётко разграничивает музыкально-смысловую и структурно-синтаксическую стороны основных трёх партий. В произведении Ф.Кулау эмоциональная суть каждой партии выражена главным образом через мелодико-ритмическую образность. Радостная, «танцевальная» главная партия через восходящую G-dur,ную гамму переходит в мягкую, плавную побочную, непосредственно вливающуюся в заключительную партию с её устремлёнными гаммообразными потоками, чётко закрепляющимися в доминантовой тональности.

 Более сложны для восприятия учащегося явления контрастности внутри партий. Изменение на близких расстояниях ритмо-интонационной сферы, артикуляционных штрихов, голосоведения, фактуры и другого, требует от ученика умения гибко переключаться на новые звуковые и технические задачи. Такой контраст на коротких отрезках можно наблюдать на примере сонатины М.Клементи соч.36 № 2. Он составляет одну из трудностей исполнения тематического материала первой части данной сонатины. Поэтому, чем глубже и яснее учащийся поймёт выразительный и структурный характер экспозиции, тем больше он будет подготовлен к прочтению разработки и репризы.

 Музыкальный материал экспозиции неодинаково развит в разработочных частях. Сравнивая две сонатины Клементи – соч.36 № 2 и № 3, можно увидеть максимальную сжатость разработки в первом произведении, построенном на тональном обновлении ритмо-интонаций главной партии. Ёмче по музыкальным средствам и их исполнительскому воплощению разработка в сонатине № 3. Слуховое внимание ученика здесь должно быть направлено на обнаружение сходства мелодического рисунка начала разработки и начала главной партии, поданной, как бы в обращённом виде. Эта трансформация материала обуславливает иные исполнительские краски: на смену фанфарной приподнятости (форте) приходят ласково-игривые интонации (пиано). С пятого такта разработки в мелодии появляется решительный, с элементами драматизма эпизод в c-moll, который, постепенно угасая, вливается в репризу.

 Реприза в сонатинах обычно воспроизводит тематические основы экспозиции. Как правило, ученик легко узнаёт её. Порой в ней упускается главная партия. В сонатине М.Клементи соч. 36 №3, главная партия репризы расширена путём её динамизации средствами ладотонального развития.

 Целостное исполнение лёгких сонатин в средних классах 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 приёмов. Умение держать темп воспитывается в начальные годы обучения преимущественно путём активизации чувства метрической и ритмической пульсации. Например, в сонатине Ф.Кулау соч. 20 №1 внутреннее слышание пульсации четвертных нот обеспечивает «дирижёрское» волевое управление ритмом восьмых нот. В сонатине М.Клементи G-dur№2 такими же пульсирующими единицами являются восьмые ноты, прослушивающиеся и при исполнении шестнадцатых.

 Вместе с тем изучение таких сонатин должно выработать у ученика чувство больших ритмических группировок. Так, уже при усвоении уже двух рассмотренных выше произведений могут быть применены такие варианты «дирижёрского» счёта: у Ф.Кулау – по полутактам, у М.Клементи – по тактам. После тщательного овладения текстом и фактурными трудностями ученик готовится к целостному исполнению сонатной формы.

 В заключении хочется отметить, что нормы классической сонаты окончательно сформировались к началу XIX века, высочайшего расцвета достигнув в творчестве Л.Бетховена, чему послужили М. Клементи, Ф. Кулау и другие композиторы XVIII столетия.

**ЛИТЕРАТУРА.**

1. 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.
4. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка,1991.
5. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.
6. Ройтерштейн М.  Основы музыкального анализа. Владос, 2001.
7. Способин И.  Музыкальная форма , 7-е  изд. М.: Музыка, 1984.
8. Е.Б. Лисянская. Музыкальная литература. Методическое пособие. М.Росмэн, 20011г.
9. Е.М.Тимакин. Воспитание пианиста, 1989г.
10. С.Савшинский. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.Л. 1964г.