

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение  
Дополнительного образования  
«Детская музыкальная школа п.Пангоды»

## ОТКРЫТЫЙ УРОК

«Работа над крупной формой»  
на примере сонатины op. 20 № 3 Ф. Кулау

Подготовила и провела:  
преподаватель I квалификационной категории  
по классу фортепиано  
Чаплыгина Ольга Владимировна.

Март, 2018г.

## **Тема урока: Ф. Кулау Сонатина ор.20 № 3**

Цель урока:

Разобрать и осмыслить внутреннее строение сонатины. Понять значение и порядок появления тем. Охватить целостность развития каждой части формы, опираясь на контрастность и тематическое противопоставление.

Задачи урока:

1. Образовательные:

- что называется сонатной формой;
- строение сонатной формы; части сонатной формы – экспозиция, разработка, реприза; их значение в развитии формы.

- главная, связующая, побочная, заключительная тема; их границы, характер, особенности;

- тональный план;

- работа над ощущением внутренней пульсацией;

- педализация;

- показ педагога, работа за инструментом; анализ текста, его осмысление, проработка частями, работа над звуком и характером, охват целиком.

2. Развивающие:

- обогатить кругозор учащегося;

- пополнить музыкально-слуховой опыт учащегося;

- совершенствовать исполнительское мастерство, формировать сценическую культуру.

- развить внимание, образность мышления, умение анализировать.

3. Воспитательные:

- повысить интерес к исполнению классической музыки;

- воспитать грамотность и аккуратность в работе с нотным текстом;

- понимание о стилистике музыки;

Урок с ученицей 3 класса Герасимович Софьей.

### **План урока**

1. Введение. Характеристика урока. История появления сонатной формы. (в течение урока).
2. Ознакомление ученика с произведением. Отличие сонаты от сонатины. Что такое сонатная форма. Разбор формы. Работа над произведением.
3. Экспозиция: работа над темами. Их структура, характер, тональное соотношение.
4. Разработка. Различные приёмы варьирования и модуляции.
5. Реприза. Отличие от экспозиции. Тональный план. Работа над сопоставлением тем экспозиции и разработки.
6. Выразительные средства музыки. Работа над штрихами, оттенками, характером, работа над звуком - в работе над любой частью произведения.
7. Форма. Непрерывность её развития. Педаль - в работе над любой частью произведения.
8. Заключение.
9. Домашнее задание.
10. Анализ урока.

#### **1. Введение.**

Работа над крупной (сонатной) формой начинается уже со второго - третьего класса. Знакомство с сонатной формой ученик начинает с освоения её малой формы - сонатины. Впервые на уроках идёт работа над самыми простыми сонатинами Д. Штейбельта, Д. Чимароза, М. Клементи, Я. Дюссера, Л. Бетховена. Уже здесь встречаются первые сложности - «альбертиевы басы» и пассажи, идёт разговор о едином развитии и форме. В работе учащихся средних и старших классов более сложные и развёрнутые сонатины М. Клементи, Ф. Кулау, лёгкие сонаты

Л. Бетховена, В. Моцарта. В выпускном классе освоение сонатной формы продолжается на зрелых и виртуозных сонатинах Ф. Кулау, на примерах сонатного allegro венских классиков Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Изучение крупной формы - это необходимая и нужная часть работы на протяжении всего курса фортепиано, следующая ступень в развитии старинной музыки.

Для учащихся младших классов изучение сонатины - это трудно, длинно и часто непонятно. Какой ужас одолевает ребёнка, когда он видит объёмное произведение. В этот момент очень важно участие педагога! Это касается не только показа на инструменте. Здесь необходимо заинтересовать, рассказать, в какое время было написано произведение, кто писал музыку до этого времени (может даже найти её у себя в репертуаре), рассказать о композиторе и его современниках. Большую роль играет тщательный анализ нотного текста, его построение, тональный план. Эту работу нужно проделать вместе на примере экспозиции, а изучение репризы оставить на самостоятельное домашнее задание.

В средних и старших классах идёт более тщательная и глубокая тематическая проработка. Изучение основной идеи выстраивания сонатной формы – противопоставление контрастности двух тем - главной и побочной, их преобразование и развитие. Работа над единой внутренней пульсацией, умением длинно мыслить, переключаться с одного образа на другой, с одной фактуры на другую. Владение динамикой – яркое «tutti» и «subito piano». Умение владеть ритмической и гармонической педалью. С выпускниками обязателен разговор о стилистике исполнения классической сонаты, об интерпретации сонат разных авторов.

Стремиться к овладению некоторыми основными требованиями в исполнении крупной формы нужно уже в средних классах. По возможности повышать качественный уровень подготовки с каждым годом. Но всё зависит от музыкальных данных, одаренности и технической оснащённости ученика. Очень важен выбор репертуара. При планировании программы (крупной формы) педагог должен учитывать индивидуальные

особенности и возможности учащегося. Поставленная задача должна быть не только на перспективу, но и продемонстрировать освоенные, закреплённые навыки.

На нашем уроке мы работаем над сонатиной Ф. Кулау F dur op.20 № 1ч.

Это произведение часть экзаменационной программы по индивидуальному плану. Плановый урок в работе над крупной формой. Нотный текст произведения находился в работе с начала учебного года. Проводилась работа по грамотному прочтению и исполнению в медленном темпе музыкального материала – штрихов, пауз, аппликатуры, ритмического соотношения длительностей.

Несколько уроков было посвящено строению формы, определению тем, разбору тонального плана.

На основе уже полученных знаний и их частичном повторении и закреплении на открытом уроке пойдёт работа над выявлением характера тем, выразительностью их исполнения, пониманием, какие музыкальные средства использовал композитор для достижения цели. Также, продолжится работа над звуком, контрастностью звучания, т. к. это важнейший момент в исполнении и процесс этот занимает не мало времени. Важно сравнить изложение экспозиции и репризы и чётко понять чем они отличаются. На основе знания тонального плана начать работу над выстраиванием и собиранием частей, опираясь на сквозное развитие и единую пульсацию.

#### История сонатной формы.

Старинная сонатная форма:

К концу 16 в. в Италии (главным образом в творчестве Ф. Маскеры) утверждается понимание термина "Соната" как обозначение самостоятельных и самых разнообразных по форме и функциям инструментальных произведений (в отличие от кантаты как вокальной пьесы). Сонатой называли инструментальную часть церковной службы или увертюру к опере. Довольно долго не проводилось чёткого разграничения между обозначениями "соната", "симфония" и "концерт".

К началу 17 в. (раннее барокко) сформировались 2 типа сонат: церковная соната, которая в большей степени опиралась на полифонические формы, и камерная или придворная соната, отличавшаяся преобладанием гомофонного склада и акцентом на танцевальность. Получает распространение так называемая трио-соната для 2 или 3 исполнителей с сопровождением basso continuo. Это была переходная форма от многоголосия 16 в. к сольной сонате 17-18 вв. В исполнительских составах сонаты в это время ведущее место занимают струнно-смычковые инструменты с их большими мелодическими возможностями.

Во 2-й половине 17 в. возникает тенденция к расчленению сонаты на части (обычно 3-5). Наиболее типичен 4-частный цикл с последовательностью частей: медленно - быстро - медленно – быстро или быстро - медленно - быстро – быстро. В виде исключения встречаются и одночастные сонаты.

1-я медленная часть - вступительная; она обычно основывается на имитациях (иногда гомофонного склада), имеет импровизационный характер, часто включает пунктирные ритмы; 2-я быстрая часть - фугированная, 3-я медленная часть - гомофонная, как правило, в духе сарабанды; заключительная быстрая часть - также фугированная. Камерная соната представляла собой свободное последование танцевальных номеров, наподобие сюиты: аллеманда - куранта - сарабанда - жига (или гавот), поэтому она часто называлась - "сюита", "партита", "франц. увертюра". В конце 17 в. в Германии появляются произведения смешанного типа, соединяющие свойства обоих видов сонат (Д. Беккер, И. Розенмюллер, Д. Букстехуде и др.). В церковную сонату проникают части, по характеру близкие к танцевальным (жига, менуэт, гавот), в камерную - свободные прелюдированные части из церковной. Порой это приводило к полному слиянию обоих типов (Г. Ф. Телеман, А. Вивальди).

Наряду с трио-сонатами господствующее положение занимают сонаты для скрипки - инструмента, переживающего в это время первый и высочайший расцвет. Жанр скрипичной сонаты получил развитие в творчестве

Дж. Торелли, Дж. Витали, А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини. У ряда композиторов 1-й пол. 18 в. (И. С. Бах, Г. Ф. Телеман и др.) наблюдается тенденция к укрупнению частей и сокращению их числа до 2 или 3 - обычно за счёт отказа от одной из 2 медленных частей церковной сонаты. Сонаты для скрипки с разработанной партией клавира впервые появляются у И. С. Баха. Название "соната" по отношению к сольной клавирной пьесе первым применил И. Кунау.

В ранне - классический период (сер. 18 в.) соната постепенно осознаётся как самый богатый и сложный жанр камерной музыки, как форму, "охватывающую все характеры и все выражения". Д.Тюрк в 1789 отмечал: "Среди пьес, написанных для клавира, соната по праву занимает первое место". Теперь в сонате обязательно "имеются три или четыре следующие друг за другом пьесы в темпе, заданном обозначениями, например Allegro, Adagio, Presto и т. д.". На первое место выдвигается клавирная соната - как для только что появившегося молоточкового фортепиано, так и для клавесина или клавикорда (у представителей северно- и средненемецкой школы - В.Ф.Баха, К.Ф.Э.Баха, К.Г.Нефе, Й.Бенды, Э.В.Вольфа - излюбленным инструментом был клавикорд). Создаются сонаты для классического двойного состава с обязательным участием клавира и солирующего инструмента (скрипки, флейты, виолончели и т. д.). Традиция сопровождения сонаты basso continuo отмирает.

В первых двух третей 18 в. проходила постепенная кристаллизация сонатной формы. Её композиционные принципы были подготовлены в фуге и старинной двухчастной форме. От фуги ведут своё происхождение такие черты сонатной формы, как переход к доминантовой тональности в начальном разделе, появление других тональностей в среднем и возврат в главную в заключительном. Разработочный характер интермедий фуги подготовил разработку сонатной формы. Появление новой формы сонаты во многом определялось переходом от полифонического склада к гомофонному. Классическое сонатное allegro особенно интенсивно формируется в одночастных сонатах Д.Скарлатти и в 3-частных сонатах К. Ф. Э. Баха, а также его современников - Б. Паскуини, П. Д. Парадизи и др. Сочинения большинства композиторов этой плеяды забыты, только сонаты Д. Скарлатти и К.Ф.Э.Баха продолжают исполняться. У Д.Скарлатти написано более 500 сонат (часто носивших назв. Essercizi или пьесы для клавесина); они отличаются тщательностью, филигранностью отделки, многообразием форм и типов. В наиболее оформленных сонатах Д. Скарлатти темы главной, побочной и заключительной партий вытекают одна из другой, разделы внутри экспозиции чётко разграничены. Некоторые из сонат Д. Скарлатти находятся у самого рубежа отделяющего старинные образцы от сонат, созданных композиторами венской классической школы. Основное отличие последних от старинной сонатной формы заключается в чётко оформленных индивидуализированных тем. Большое влияние на возникновение этого классического тематизма оказала оперная ария с её типичными разновидностями. У К.Ф.Э.Баха устанавливается классическое строение

3-частного цикла сонаты.

Традиции барокко всё ещё сказывались в обильной орнаментации мелодий (Й.Бенда), и во введении виртуозных фигуративных пассажей (М. Клементи).

Тематизм раннеклассической сонаты часто сохраняет черты имитационно-полифонического склада, в отличие, например от симфонии с характерным для неё в этот период гомофонным тематизмом, обусловленным иными влияниями на развитие жанра (прежде всего влиянием оперной музыки).

Нормы классической сонаты окончательно складываются в творчестве

Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, М. Клементи. Типичным для сонаты становится 3х частный цикл с крайними быстрыми частями и медленной средней. Такое строение цикла восходит к старинной сонате и сольному инструментальному концерту эпохи барокко. Ведущее место в цикле занимает 1-я часть. Она почти всегда пишется в сонатной форме - самой развитой из всех классических инструментальных форм. В классический период в центре внимания находится соната для фортепиано, которое повсеместно вытесняет старые виды струнно-клавишных инструментов. Большое распространение получают и сонаты для различных инструментов в сопровождении фортепиано, особенно скрипичные сонаты.

Высочайшего расцвета жанр соната достиг у Бетховена, создавшего 32 фортепианные, 10 скрипичные и 5 виолончельных сонат. В творчестве Бетховена обогащается образное содержание, воплощаются драматические коллизии, заостряется конфликтное начало. Многие из его сонат достигают монументальных масштабов. Наряду с отточенностью формы и концентрированностью выражения, свойственными искусству классицизма, в сонатах Бетховена заметны и черты, воспринятые и развитые впоследствии композиторами-романтиками.

## 2. Ознакомление и работа над произведением.

**Соната** (итал. sonata, от sonare - звучать) - один из основных жанров сольной и камерно-ансамблевой инструментальной музыки. Классическая соната, как правило, многочастное произведение с быстрыми крайними частями (первая - в так называемой сонатной форме) и медленной средней; иногда в цикл включается также менуэт или скерцо.

**Сонатина** (итал. sonatina, уменьшит. от sonata) - небольшая и технически нетрудная соната. Первая часть сонатины обычно пишется в лаконичной сонатной форме с кратко изложенными темами, не подвергающимися существенному развитию. Разработка в ней часто отсутствует или заменяется небольшим связующим переходом от экспозиции к репризе.

**Сонатная форма** – наиболее развитая из всех гомофонных музыкальных форм, состоящая из трёх основных разделов, где в первом разделе (экспозиции) противопоставляются главная и побочная партии, которые при первом изложении контрастируют тематически и тонально, во втором (разработке) эти темы развиваются, в третьем (репризе) повторяется экспозиция с тональными (и возможно, иными) изменениями.

[Вступление]	Экспозиция	Разработка	Реприза	[Кода]
	гп сп пп зп		гп сп пп зп	
	Т Д		Т Т	

Первая часть сонатной формы, посвященная изложению противопоставляемых тем, называется **экспозицией**. Её составные части: **главная партия** (I тема), **связующая партия**, **побочная партия** (II тема) и **заключительная**.

**Главная партия** – первая часть экспозиции - посвящённая изложению первой темы. **Анализ темы:** самостоятельно или с помощью педагога ученица определяет границы и характер темы: её характер определяется уже самым началом. Основным зерном нашей сонатины является октава, звучащая не только в этой теме в первом же такте на sf, но и на протяжении всего произведения. Звучание её на слабую долю ещё больше обращает внимание на подчёркивание, как бы остановку на ней. После нисходящее движение восьмыми или триолями. Дальнейшее развитие главной партии основано целиком на мотиве начала. Утвердительное звучание октавы и возвращение к ней, через постепенное смягчение приводит нас к полной каденции в главной тональности. Так что мы можем определить главную партию как однородную и замкнутую, построенную в форме 16-ти тактового периода.



**Работа за инструментом:** яркое и устойчивое звучание октавы на *sf.* и одноголосное движение вниз восьмушками уже рассматривать как контраст. Tutti и соло. В этом заключён характер главной партии – определённый, смелый, устойчивый. Добиваться чёткой ритмической организации, ясной артикуляции всех штрихов, дослушиванию всех пауз. В буквальном смысле расставить всё по своим местам.

За главной темой, после полного каданса на тонике следует **связующая партия**. Связующей партией называется построение, расположенное между двумя основными темами, то есть между концом главной партии и началом побочной. Её основное назначение – связать эти темы плавным переходом. **Анализ темы:** связующая тема в нашей сонатине основана на главном элементе главной темы – октаве. После четырёхтактового перехода и остановке на III и II (DD) ступени, композитор уже приводит нас в тональность D. Октава, наконец, звучит в первую долю. Постепенные гаммообразные пассажи, поступенно поднимаясь вверх, приходят к тонике в правой руке и, совершая полный каданс, основательно подводят нас в тональность доминанты в которой и пойдёт звучать побочная тема. Важная функция связующей – подготовка и модулирование в доминанту.



**Работа за инструментом:** Здесь в результате нарастания звука и движения вверх при исполнении нужно привести к первой не большой но важной кульминации. Очень хорошо нужно прочувствовать модулирование, так сказать подготовить побочную партию. Техническую сложность имеют пассажи, передаваемые из левой в правую руку. Это место необходимо учить в медленном темпе, хорошо ощущая и расставляя все соединения рук.

**Побочная партия** – Побочной партией называют отдел экспозиции, посвящённый изложению новой темы, противопоставляемой главной партии. **Анализ темы:** контраст с предыдущей музыкой почти всегда полностью определяется уже началом побочной партии. Со стороны гармонии, самое важное то, что побочная партия в экспозиции непременно протекает в подчинённой тональности. Очень важно, чтобы учащийся сам охарактеризовал тему. Включение образного мышления поможет в исполнении. Наша побочная тема имеет спокойный, уравновешенный характер. Равномерное движение

восьмушками в левой на пиано способствует этому. Звучание на слабую долю на *sf* в правой руке – это элемент главной партии. Но удлинение этой ноты до половинки заставляет нас слушать и играть более легатно.



**Работа за инструментом:** добиваться в исполнении певучести и озвученного пиано, стараться не перегрузить мелодию низкой тесситурой, т. к. руки в этом месте перекрещиваются. Ясности в исполнении шестнадцатых без ускорения и ровного наложения их на левую. Важно обратить внимание на повторяющуюся ноту «соль» первым пальцем в аккомпанементе. Этот элемент проучивать отдельно.

**Заключительная партия** – к побочной партии примыкает последний раздел экспозиции - заключительная партия, которая имеет менее самостоятельное значение и служит дополнением побочной.

**Анализ темы:** наша заключительная партия образуется синтез элементов побочной и главной партии. Пятиступенный звукоряд шестнадцатыми и триоли из главной модулируют и приводят нас к разработке.

**Работа за инструментом:** сложность составляет исполнение шестнадцатых левой рукой с пятого пальца. Добиваться ритмической ровности и стремиться к сильной доли. Триоли тоже требуют ровности в исполнении. Их учить собирая в аккорды от баса.

**Разработка** – второй раздел формы. В ней особенно ярко выявляются черты тем из экспозиции, содержащие в себе, часто в виде зародыша, возможности широкого развития. И возможность эта увеличивается свободой действий, которая в разработке гораздо больше, чем в изложении тем, ограниченном рамками экспозиционности. В разработке прежде всего важна общая тональная неустойчивость. Она выражается в систематическом избегании главной тональности посредством пребывания в тональностях подчинённых.

Разработка всеми чертами своего строения контрастирует с экспозицией, хотя и основана на её материале.

**Анализ:** обязательно спросить ученицу, на каком материале построена разработка. В тематическом отношении наша средняя часть ограничивается материалом главной партии. Ярко звучит октава на *f* на слабую долю в разных тональностях. Работа над звуком- *F* и постепенный уход на *diminuendo*. После внимание привлекает октава на *D*, которая сначала звучит в левой а затем в правой руке. Очень важен предыкт к репризе. Композитор подготавливает возвращение в основную тональность очень монотонным и однообразным построением, опираясь на неуверенное звучание повторяющихся лиг на *D*, а затем на *T*.





**Работа за инструментом:** Вся разработка богато насыщена тонально. Каждую новую гармонию нужно окрасить, услышать. Этот раздел яркий и деятельный. Здесь идёт поиск. Переход к репризе на piano важно показать контрастно и не торопить, исполнять *con espressione e sostenuto assai*. При собирании этого раздела, стремиться к сквозному развитию.

**Реприза** – третий раздел. Она представляет собой итог развития. В репризе повторяется весь материал экспозиции в том же порядке, с некоторыми изменениями, главным образом тональными.

**Анализ:** при отсутствии перемен в главной партии, связующая перестраивается таким образом, чтобы остаться в главной тональности, а побочная партия полностью транспонируется в Т. Соотношение динамических оттенков в каждой отдельной части репризы остались такими же, какими были в экспозиции. В заключении следует небольшая кода с показом главной темы.

Главная тема:



Побочная тема:



**Работа за инструментом:** попросить ученицу показать начало всех тем, определить в каких тональностях они звучат. Очень важно знать с какого места пошли изменения в связующей партии в её движении к тонике. Очень полезно параллельно учить темы из экспозиции и репризы.

#### 8. Заключение.

Очень важно понимать форму исполняемого произведения. Название и порядок появления тем. Также их функциональную принадлежность. Эти знания внесут ясность в исполнении и выстраивании целостности формы.

Чем больше ученик будет знать о написании и построении классической сонатной формы, о стилистических особенностях этой эпохи, тем интереснее и активнее будет его участие в освоении данного произведения. Такая работа приведёт к освоению музыкального материала, полному пониманию композиторского замысла и воплощению его на сцене.

#### 9. Домашнее задание.

теория

- уметь рассказать чем соната отличается от сонатины.
  - строение сонатной формы.
  - знать название тем, порядок их появления, уметь охарактеризовать их.
  - знать значение иностранных терминов встречающихся в произведении.
  - уметь легко ориентироваться в нотах.
- работа за инструментом
- требовать от себя очень точного исполнения всех штрихов, пауз, аппликатуры, оттенков.
  - проработать пассажи в медленном темпе с чёткой ритмической организацией, постепенно работая в более подвижном темпе.
  - проработать трудные технические места при переходе на триоли, добиваясь ровности и гибкости исполнения.
  - работа над звуком в контрастных переходах fr.
  - поиск характера в решительной и смелой главной партии и лирической и мягкой побочной.
  - параллельно учить темы экспозиции и репризы, понимая тональную принадлежность.
  - работа по кускам над ощущением единой пульсации, особенно при смене музыкального материала.

#### 10. Анализ урока.

В течение урока ученица осознала строение сонатной формы, её первой части – экспозиции, что позволило без труда найти темы в репризе, поняла на каком материале построена средняя часть. Освоила главную идею выстраивания и развития формы - противопоставление главной и побочной тем уже при первом изложении, их тематическую и тональную контрастность. Правильно ухватила характер и прикосновение в исполнении основных партий. Добилась более четкого и ясного произношения штрихов. Хорошо продвинулась в работе над ощущением длины в исполнении, что в последствии позволит без труда собрать всё целиком. Усвоила не знакомые иностранные термины.

#### **Иностранные термины.**

1. *allegro con spirito* – скоро, с одухотворением
2. *dolce* – нежно
3. *sf* – внезапный акцент
4. *rosa a rosa crescendo* – постепенно увеличивая силу звука
5. *diminuendo* – затихая
6. *tenuto* - указание держать ноту чуть больше, чем обычно
7. *con affetto* – с чувством, страстно
8. *con espressione e sostenuto assai* – с выражением и весьма сдержанно
9. *smorzando* – угасающее
10. *tutti* – все вместе
11. *subito piano* – внезапное пиано

#### **Литература**

1. И. В. Способин «Музыкальная форма» Изд. «Музыка» М. 80г.
2. Б. В. Асафьев «Музыкальная форма как процесс» ГМИ. Л. 63г.
3. К. Мартинсен «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано» М. Классика- XXI, 02г.
4. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры» М. Классика XXI, 99г.