

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
МОСКОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ БАЗОВЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ им. А.Н. СКРЯБИНА
АДМИНИСТРАЦИЯ БОГОРОДСКОГО ГОРОДСКОГО ОКРУГА МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
У П Р А В Л Е Н И Е К У Л Ъ Т У Р Ы
МУНИЦИПАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НОГИНСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»

«Инновационные технологии в системе дополнительного образования детей»

Информационно-методический сборник
инновационного опыта работы педагогических работников
дополнительного и профессионального образования
Электростальской зоны методического руководства
Московской области

Часть V

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
КЛАССИКОВ XVIII ВЕКА В УЧРЕЖДЕНИЯХ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОГО И СРЕДНЕГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ.
СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ И ТРАДИЦИОННЫЕ
ПРИЕМЫ РАБОТЫ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ**

Ногинск
2024

Инновационные технологии в системе дополнительного образования детей:
Информационно-методический сборник инновационного опыта работы педагогических
работников учреждений дополнительного и профессионального образования
Электростальской зоны методического руководства Московской области. Часть V.
«Интерпретация произведений классиков XVIII века в учреждениях
дополнительного предпрофессионального и среднего профессионального образования.
Современные методы и традиционные приемы работы с обучающимися»

Редакторы: Главный специалист отдела по управлению сетью учреждений культуры
Управления культуры администрации Богородского городского округа М.В. Жилкина,
заместитель директора по научно-методической работе ГАПОУ МО «МОБМК им.
А.Н.Скрябина» Н.А.Анохина

Составитель: методист МУ ДО «Ногинская ДШИ» В.В.Павлова

Информационно-методический сборник инновационного опыта работы педагогических
работников учреждений дополнительного и профессионального образования
Электростальской зоны методического руководства Московской области состоит из
нескольких частей. V часть «Интерпретация произведений классиков XVIII века в
учреждениях дополнительного предпрофессионального и среднего профессионального
образования. Современные методы и традиционные приемы работы с обучающимися»

В сборнике отражены как традиционные, так и новаторские формы и методы обучения
детей младшего и старшего школьного возраста и юношеского возраста, дан стилистический
анализ культуры эпохи классицизма, представлены техника, особенности и специфика
исполнения в музыкальном/ хореографическом/ изобразительном классическом искусстве,
авторские педагогические находки воспитания мышления на примере музыки венских
классиков, выработка навыков самостоятельного постижения ценностей эпохи классицизма у
обучающихся. Сборник предназначен для преподавателей и концертмейстеров СПО, ДШИ,
ДХШ и ДМШ. Доклады представлены в авторской редакции.

СОДЕРЖАНИЕ

Кутузова Ирина Викторовна СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ СОНАТ ГАЙДНА	4
Кутузова Ирина Викторовна, Доманская Марина Николаевна ОРНАМЕНТИКА В СОНАТЕ ГАЙДНА СОЛЬ МАЖОР.....	10
Азарова Галина Васильевна ЗНАКОМСТВО С КРУПНОЙ ФОРМОЙ НА ПРИМЕРЕ СОНАТИНЫ ОДНОГО ИЗ ЕЁ СОЗДАТЕЛЕЙ МУЦИО КЛЕМЕНТИ.....	13
Белоус Елена Ивановна СТИЛЬ КЛАССИЦИЗМ В ЖИВОПИСИ: КАРТИНЫ, ХУДОЖНИКИ, ЧЕРТЫ И ИСТОРИИ	18
Семенова Елена Валериевна МУЗЫКА В ЖИЗНИ Э.Т.А.ГОФМАНА И ГОФМАН В МУЗЫКЕ	24
Смирнова Татьяна Викторовна Ф. КУЛАУ - РОДОНАЧАЛЬНИК ДАТСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ ...	27
Ковальская Ирина Рудольфовна ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОНАТНОГО ТВОРЧЕСТВА Й. ГАЙДНА НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ №33 РЕ МАЖОР Ч.1 В УСЛОВИЯХ РЕАЛИЗАЦИИ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ В ДМШ И ДШИ.....	33
Мартыненко Наталья Михайловна О НЕКОТОРЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЗАДАЧАХ УЧЕНИКА ВЫПУСКНОГО КЛАССА ДШИ В РАБОТЕ НАД СОНАТНЫМ АЛЛЕГРО НА ПРИМЕРЕ 1ОЙ ЧАСТИ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА СОЛЬ МАЖОР op 14 nr.2 ...	39
Информация об авторах.....	45

*Кутузова Ирина Викторовна,
преподаватель теоретических дисциплин
МУ ДО «ДМШ им. Ж. И. Андреевко»
г.о. Электросталь*

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ СОНАТ ГАЙДНА

Франц Йозеф Гайдн (1732–1809) — австрийский композитор, один из основоположников Венской классической школы.

Клавирный стиль Гайдна мало изучен. Если мы сравним количество литературы, посвященной творчеству Моцарта и Бетховена, с литературой, посвящённой творчеству Гайдна, мы увидим, что о Гайдне написано не так много. Дело в том, что начало творческой деятельности Гайдна пришлось на то время, когда на смену клавикорду и клавесину начали появляться новые разновидности молоточковых инструментов. Это первое. Второе, стилевые особенности творческого наследия Гайдна эволюционировали на протяжении всего его творческого пути. В связи с этим изменялись не только исполнительские принципы, но и эстетические воззрения самого композитора, что делало гайдновский стиль клавирной музыки весьма сложным для изучения и анализа.

К жанру клавирной (фортепианной) сонаты композитор обращался на протяжении всей своей творческой жизни. До нас дошли 52 сонаты, из которых 5 сонат написаны в миноре, остальные — в мажоре. Сонаты Гайдн писал на протяжении всей своей творческой жизни — с ранней юности до старости. Для гайдновских сонат принята периодизация, разделяющая путь развития этого жанра на четыре периода:

1. Ранний период — до 1766 года (включающий больше всего сонатных циклов).
2. Период 1766-1773 (всего 13 сонат).
3. Период 1776-1781 — (всего 12 сонат).
4. Поздний период — 1784-1794 (всего 9 сонат).

Ранние сонаты Гайдна (композитор их называет ещё партитами или дивертисментами для клавира) были достаточно скромны по размерам. По стилю они напоминали сочинения Карла Филиппа Эмануэля Баха, у которого Гайдн учился приёмам тематического варьирования, орнаментике и новаторским фактурным приёмам. Поздние сонаты в наибольшей полноте выражают стиль композитора, справедливо получивший название «гайдновский стиль раннего классицизма».

Гайдн не был концертирующим пианистом. Приёмы исполнения в его сонатах значительно проще, чем в сонатах, например, Моцарта. Повторюсь, особенно это наблюдается в ранних гайдновских сонатах. Но после знакомства с сонатами Моцарта, Гайдн стал стремиться к пианистическому блеску и более разработанной музыкальной форме, что ещё раз подтверждает эволюцию стиля композитора.

Методу работы Гайдна в сонатах была свойственна оркестральность композиторского мышления. Благодаря этому Гайдн приходит к смелым находкам фактуры, резким сменам регистров и внезапным контрастам звучания. По мнению исследователя творчества Гайдна Пауля Бадур-Скода: «богатством музыкальных открытий и многообразием форм его сонаты превосходят даже моцартовские и бетховенские».

Технически сонаты Гайдна менее сложны, чем сонаты Моцарта и Бетховена, но их исполнение никак не назовёшь лёгким. Да, сонаты менее виртуозны. Но педагогу, который работает с учеником над гайдновской сонатой, требуется и самому педагогу творческое участие и научить этому творческому участию в исполнении сонаты своего ученика. В частности, предполагается возможность добавления украшений, помимо тех, которые выписаны в нотном тексте. Ещё К.Ф.Э. Бах полагал, что нужно сыграть основную тему, а затем каждое из её повторений в слегка изменённом виде. Однако подходить к этому нужно осторожно, чтобы не потерять стиля композитора и не привести творческий подход в украшениях к субъективному украшательству. Гайдн предполагал, что его современник не только хорошо знаком с приёмами

исполнения, но и с композиторским стилем своего времени. К сожалению, современный музыкант не всегда обладает такими знаниями.

Каждый музыкальный жанр принадлежит времени, в котором он написан — со своими идеями и принципами. Так, идеи классицизма схожи с принципами, лежащими в основе музыкальной драмы, а логика драматургии проникает в свою очередь в сонатно-симфонические жанры. В частности, как и в театральном действии, помимо главных героев пьесы (или главной и побочной партий сонатного Allegro), для рельефного отображения образов используются второстепенные персонажи (в сонатном Allegro — связующая и заключительная партии). Вторая часть сонатной формы обычно играет роль лирико-философского центра, — что тоже подчёркивает схожесть с развитием театрального действия. Третья часть классической сонаты явно напоминает финальную развязку театральной драмы.

Исполнитель классической сонаты должен представлять себя режиссёром музыкально-театрального действия, правильно выстраивая осмысленный принцип развития и верно трактуя значение роли каждого героя (партии), в сочетании с другими персонажами (темами). Именно тогда трактовка сонатной формы покажется слушателю наиболее яркой, интересной и убедительной. Да, в музыкальной школе дети, в основном, играют только первую часть сонаты. Но мы, теоретики, имеем возможность на уроках музыкальной литературы показать полный трёхчастный цикл.

Теперь о трудностях, с которыми сталкиваются педагоги при работе над гайдновскими сонатами. С XVIII века значительно изменился способ нотации, особенно в отношении артикуляции и орнаментики. Гайдновская нотация предполагает совершенно разные варианты исполнения. Довольно долгое время имела хождение догма, что определённые украшения (в частности — трели) должны начинаться с верхней вспомогательной ноты — в независимости от того, звучит это естественно или нет. Натан Перельман по этому поводу выразился лаконично: «Если в расшифровке мелизмов наука вступит в спор с красотой, встаньте на сторону последней». Фортепиано времён композитора существенно

отличалось по звучанию от нашего современного инструмента. В частности — верхний регистр фортепиано того времени имел более ясный и светлый оттенок, а нижний регистр не имел привычной нам «вязкости». И это придавало звучанию музыки времени Гайдна особую ясность. Гайдновское фортепиано, в силу своих конструктивных особенностей не позволяло звукам сливаться, что повлияло на особый характер *legato* того времени: в пассажах слышалось более *non legato*, чем привычное для современного слуха *legato*. Различия механики инструментов разных эпох требуют от исполнителя гайдновских произведений избегать слишком громкого звучания: *forte* Гайдна менее форсированное, чем современное *forte*. А также достаточно экономно педализировать, чтобы не нарушить стилевые рамки того времени.

Во времена Гайдна одним из главенствующих принципов, влияющих на музыку, было современное учение о выразительности — так называемый «Принцип речи», лозунгом которого было утверждение «музыка должна говорить». Вплоть до наступления эпохи Романтизма «Говорящая музыка» была идеалом. Этот принцип во всей своей полноте проявляется в гайдновских произведениях. В частности, *staccato* Гайдна явно подчиняется речевым принципам: знак гайдновского *staccato* почти всегда обозначается композитором знаком в виде «капельки»; этот знак означает деление на слоги, — как в естественной речи человека, но не разрозненное «перерубание», расчленяющее фразу. Музыкальная речь в сонатах Гайдна должна быть абсолютно естественной, правдивой, без лишней вычурности; в ней должна слышаться живая человеческая речь, а не кричащие эмоции, мешающие восприятию этой поистине мудрой музыки. Однако, надо избегать и другой крайности — слишком сухое, лишённое эмоций исполнение, когда, по выражению Ванды Ландовски «как будто выпущен весь воздух». Такое исполнение может помешать правильному восприятию музыки. Музыка Гайдна должна исполняться изящно, грациозно, с детской непосредственностью. А для современного музыканта это трудно: наше мировоззрение находится под влиянием музыки эпохи романтизма.

Излишняя эмоциональность исполнения может лишить самой сути гайдновских произведений: свежести и детской наивности.

Мировоззрение Гайдна органично сочетало простодушие и благодушие, чистосердечность и довольство миром — таким, каков он есть. Исполняя гайдновские сонаты необходимо помнить, что Гайдн был человеком ясным и определённым в своих намерениях. Знаменитый виолончелист Пабло Казальс говорил: «Многие не понимают Гайдна. У него всё построено основательно, но его музыка преисполнена постоянной очаровательной выдумки. Его необъятное творчество изобилует новшествами и неожиданностями. Непредвиденные повороты музыкальной мысли то и дело встречаются у маэстро из Рорау. Осмелюсь сказать, что он способен удивлять больше, чем Бетховен: у последнего иной раз можно предвидеть, что будет дальше, у Гайдна — никогда. Он ускользает, у него наготове уже что-то новое, и он постоянно преподносит нам неожиданные сюрпризы. Познание всей глубины творчества Гайдна только начинается. «Отца симфонии» ждёт такое же признание, какого дождался Моцарт в последние пятьдесят лет. Одним из откровений, которое блеснёт светлым лучом в современном хаосе, будет возрождение Гайдна, заслуженное признание его гения, до сих пор недооценённого и плохо понятого».

По меткому замечанию немецкого исследователя творчества Гайдна профессора Людвиг Финшера, Гайдн — это не «поэт в звуках», а «интеллектуал в звуках».

Список литературы

1. П. Казальс. «Многие не понимают Гайдна — познание его глубины только начинается».
2. В. Ландовска. «Гайдн — сам огонь; он знал, как пробудить страсть!»
3. П. Бадура-Скода. К вопросу об орнаментике Гайдна
4. А. Меркулов. Клавирные сочинения Гайдна: для клавикорда, клавесина или фортепиано?
5. Л. Ройзман «Фортепианное творчество Й Гайдна».
6. Я. Мильштейн «Стилистические особенности исполнения сочинений Гайдна»

Приложение

№1

№2



Йозеф Гайдн
№3



Дж. Хоппнер. Портрет Гайдна
№4



Л. Гуттенбрунн. Йозеф Гайдн (ок. 1770)



Йозеф Гайдн

№5



Памятник Й. Гайдну (Вена)

*Кутузова Ирина Викторовна,
преподаватель теоретических дисциплин
Доманская Марина Николаевна,
преподаватель по классу фортепиано
МУ ДО «ДМШ им. Ж. И. Андреевко»
г.о. Электросталь*

ОРНАМЕНТИКА В СОНАТЕ ГАЙДНА СОЛЬ МАЖОР

Гайдн Соната №12 Соль мажор (редакция К.А. Мартинссена, 1976 г.)

Исполнение сонат Гайдна требует от пианиста творческого участия.

Орнаментика (орнамент) — способы украшения мелодии вспомогательными тонами. В музыке украшения — это музыкальные завитки, добавочные ноты, которые служат для украшения мелодической линии. Орнаментика призвана изгонять из произведения монотонность и однообразность. Она имеет двойную функцию: вертикальную, обогащающую гармонию, и горизонтальную, украшающую мелодию.

Гайдновская орнаментика изменялась вместе с его композиторским стилем. Разнообразие фортепианных сонат Гайдна приводит к выводу, что его мелизмы допускают различные толкования. Исполнение орнаментальных украшений не подчиняется у Гайдна строгой схеме, а вытекает из конкретных особенностей каждого отдельного эпизода: его характера, движения мелодии, темпа. Мы остановимся только на тех украшениях, встречающихся в фортепианной сонате, которую играет наша ученица.

Трель — один из наиболее употребительных мелизмов; быстрое чередование двух соседних нот, отстоящих друг от друга на секунду, большую или малую. Первая нота называется главной и по отношению к гармонии — гармонической, вторая — вспомогательной. Обычно вспомогательная нота стоит выше главной. Трели у Гайдна, как и большинство трелей в XVIII веке, начинаются обычно с неаккордовой ноты и должны звучать быстро и легко. Трель необходимо начинать с главной ноты в следующих случаях:

1. Когда трели предшествует соседняя более высокая нот (приложение: №1)

2. Если вспомогательный звук трели образует диссонанс с гармонией (приложение: №2)
3. Когда трель предваряет восходящее движение (приложение: №3)

Во всех остальных случаях трель начинается со вспомогательного звука. В нотных записях Гайдна окончание трели выписывается редко, но нахшлаг (т.е. заключение трели) в трели необходимо вводить даже тогда, когда он не выписан.

Группетто — мелодическое украшение, состоящее из нескольких звуков: верхнего вспомогательного, основного, нижнего вспомогательного и основного. Исполняется за счёт длительности основной ноты. Правила исполнения группетто следующие:

1. Если знак группетто стоит между нотами – начинать следует с основного звука (приложение: № 4)
2. если знак группетто стоит над нотой, то начинать следует со вспомогательного звука; (приложение № 5)
3. если группетто перечёркнуто, то с нижнего вспомогательного;

Однако в произведениях Гайдна не всегда удаётся следовать данным правилам. Чаще всего при исполнении группетто вспомогательный звук резко диссонирует с гармонией.

Мордент — мелодическое украшение, означающее чередование основного звука со вспомогательным. Все морденты исполняются за счёт длительности основной ноты. Мордент у Гайдна всегда начинается с опорного звука такта. Необходимо строго предостеречь от порочной практики начинать его из затакта. Различают два вида мордента: перечёркнутый — опевание основного звука с помощью нижнего вспомогательного звука в нашей сонате – не встречается) (и неперечёркнутый — опевание основного звука с помощью верхнего вспомогательного звука.

Неперечёркнутые морденты исполняются в таких случаях:

1. При нисходящем мелодическом движении (приложение №№ 6, 7)
2. Между двумя нотами одинаковой высоты при нисходящем предыдущем движении.
3. Если выписано окончание трели, но знак **tr** исполняется как мордент.
4. Если мордент исполняется двухголосно.

Перечёркнутый мордент исполняется в таких случаях:

1. При восходящем мелодическом движении.
2. Если мордент стоит над длинной нотой.
3. Между двумя нотами одинаковой высоты, если украшаемая нота ниже остальных.
4. Если над обозначением стоит знак альтерации.

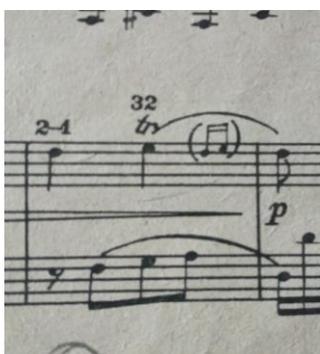
Эпоха Гайдна стала переходной от клавишинного к фортепианному стилю, что повлияло на употребление и исполнение орнаментики. Гайдн опирался не на строгие нормы и правила, а на исполнительский вкус и чутьё пианиста.

Приложение

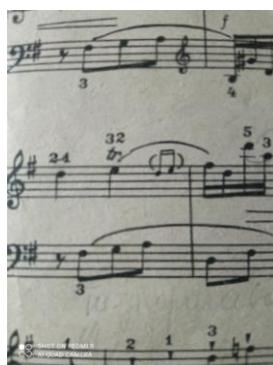
№1



№ 2



№ 3



№ 4



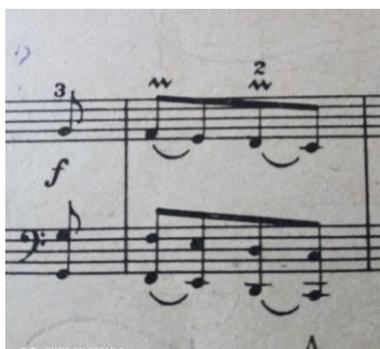
№5



№ 6



№7



*Азарова Галина Васильевна
МУ ДО «Ногинская ДШИ»
преподаватель по классу фортепиано
Богородский г.о., г. Ногинск*

ЗНАКОМСТВО С КРУПНОЙ ФОРМОЙ НА ПРИМЕРЕ СОНАТИНЫ ОДНОГО ИЗ ЕЁ СОЗДАТЕЛЕЙ МУЦИО КЛЕМЕНТИ

Впервые жанр сонаты зародился в 17 веке. В середине 18 столетия происходит окончательное формирование сонаты в творчестве венских композиторов-классиков: Гайдна, Моцарта, Бетховена. Конец 18 века – время бурного развития фортепианного искусства. Фортепиано становится излюбленным инструментом. Своей способностью воспроизводить бесчисленные оттенки – инструмент оказался очень подходящим для воплощения основного круга образов музыки того времени, совпавшего с расцветом классицизма. Этот стиль требовал логики, разумности, ясности, порядка.

Большой вклад в развитие фортепианного искусства, утверждение классического цикла сонаты внёс М. Клементи – яркий представитель и основатель Лондонской фортепианной школы. Муцио Клементи – выдающийся итальянский композитор, дирижёр, педагог, пианист-виртуоз, капельмейстер Лондонского оркестра, редактор и производитель фортепиано.

М. Клементи родился в Италии в семье ювелиров. С раннего возраста отец определил маленького сына к главному композитору и капельмейстеру Антонио Бурони. С детства Клементи подавал большие надежды как пианист-виртуоз. К 8 годам он играл на органе и клавире, импровизировал и сочинял. В 9-ти летнем возрасте Муцио принял участие в конкурсе на звание церковного органиста и одержал победу. В своё время в Вене соревновался с Моцартом при дворе императора Иосифа II. Их соревнование закончилось ничьёй. Й. Гайдн и Л. Ван Бетховен высоко ценили творчество М. Клементи. Он сочинял органные пьесы, несколько симфоний, этюды.

Современники называли Клементи «отцом фортепианной музыки». Он был блестящим виртуозом, поражал свободой и изяществом игры, чёткостью пальцевой техники, воспитал замечательных учеников: Фильд, Кленгель, Крамер, Мошелес, Мейербер. Свой исполнительский и педагогический опыт обобщил в труде «Методика игры на фортепиано». Прожил 80 лет (1752-1832). Центральное место в его творческом наследии занимают сонаты и сонатины. Написал 160 сонат и два сборника сонатин.

Сонатина – в итальянском языке является уменьшительным от «соната», поэтому – это «маленькая» соната. Она отличается малыми размерами, простотой содержания, небольшой разработкой или отсутствием её.

Учащиеся младших классов знакомятся с сонатной формой на примере классических сонатин Гедике, Кулау, Чимарозо, Клементи, Штейбельта, которые служат подготовительным этапом к сонатам Гайдна, Моцарта, Бетховена. Воспитывается чувство формы, ритмическая устойчивость исполнения, темповое единство. В сонатинах всё лаконично, поэтому любая неточность в звукоизвлечении, невнимание к штрихам, неспособность держать единый темп становятся заметными. Классические сонатины полезны для воспитания таких качеств, как ясность игры и точность выполнения всех деталей текста. Все эти качества присущи сонатинам М. Клементи.

Классические сонатины композитора знакомят с особенностями музыкального языка периода классицизма. Периода, содержащего стремление к созданию идеального по форме произведения, где выверена каждая фраза, каждое предложение с прозрачной фактурой и выразительной мелодией. Важная задача в сонатинах Клементи – работа над артикуляцией, так как она является не только средством выразительности, но и проводником исполнительского стиля. Обязательно точное исполнение штрихов. Короткие лиги способствуют выразительности оборота (похожи на танцевальное движение). Первый звук борется сверху всей рукой, а второй без дополнительного движения кисти-пальцем. В окончаниях лиг – у Гайдна и Клементи полностью пропета последняя нота. Ритм для Клементи – «душа» музыки. Его сравнивают с пульсом живого

организма. Пауза – ожидание, вопрос, который несёт окончание мелодии. Она должна быть наполнена каким-то содержанием.

Сонатную форму можно сравнить с театральной пьесой. Темы не просто следуют одна за другой, а взаимодействуют, влияют одна на другую, вступают в конфликт. Многие сонаты можно представить в оркестровом исполнении. Ученик должен иметь представление о звучании симфонического оркестра и о тембрах в различных инструментах. В жанре сонаты Муцио Клементи создал гениальный шедевр – сонатину до мажор.

Рассмотрим первую часть

В сонатной форме первые части, как правило, быстрые и динамичные. Сонатное Allegro состоит из 3 разделов: экспозиция, разработка, реприза – повторение материала экспозиции.

1 раздел – экспозиция.

Всего 15 тактов. Главная партия в до мажоре. Звучит на *f* – ощущение мощи. Нужно найти баланс в соотношении правой и левой рук. Несмотря на *f*, партию левой руки надо играть тише, чем правой, так как солистка – правая рука. Во второй строчке идёт звучание на *p*. (см. Приложение пример №1)

8 такт заканчивается на начале побочной партии. Побочная партия – 4 такта. Тональность Соль мажор. Начинается с гаммообразного движения вверх. Затем идут октавы, следом снова гамма и октавы.

В левой руке звучат альбертиевы басы – аккомпанемент. Над ним нужно работать отдельно и выучить так, чтобы можно было сыграть на сцене. Можно поиграть двумя руками, придерживая бас (см. Приложение пример №2)

Далее идёт связующая партия, переходящая в заключительную (1 такт). Рассмотрим тональный план. В первом предложении в основном чередуются Т-Д. Соль мажор появляется в 4 такте. Затем идёт цепочка модуляций: ре мажор, соль мажор, ля минор, соль мажор, ре мажор, соль мажор.

Дальше следует разработка в до миноре.

В левой руке звучит хорал (поём) – виолончель, *tr*. Всё базируется на 5 нотах. Правая рука аккомпанирует – флейта. Затем на *f* звучат октавы в правой

руке – двухголосие. В левой руке слушаем ход – фа, ре, ми-бемоль, до – двухголосие. Предыкт-раздел, готовящий репризу, её тональность (см. Приложение пример№3)

Следующий раздел – реприза.

Главная партия звучит в 1 октаве (низкая труба) в До мажоре. Начинается с р. Постепенно переходим к побочной партии. Она звучит в основной тональности до мажор на f. Для выразительного исполнения играть ярче крещендо. Выполнять точные штрихи. Далее звучит 1 такт, связующей партии. Затем идёт заключительная партия. Смена тональностей (S-D-T) (см. Приложение пример№4)

В наше время фортепианное творчество Клементи по популярности уступает наследию В. Моцарта, Л. Бетховена. Однако знакомство с его творчеством позволяет по-новому оценить развитие классической сонаты, увидеть в музыке композитора ростки новой техники, нового понимания инструмента, нового инструментального тематизма.

Список литературы

1. Алексеев А.Д. «Методика игре на фортепиано» М. Музыка, 1978 г.
2. Способин И. «Музыкальная форма», 7-е изд. М. Музыка, 1984 г.
3. Савшинский С. «Работа пианиста над музыкальным произведением»,
4. М.Л. 1964 г.
5. Милич Б.Е. «Воспитание ученика - пианиста», М. – Кифара, 2002 г.
6. Тимакин Е.М. «Воспитание пианиста», 1989 г.



Приложение

Пример №1

№11. Allegro [Скоро]

М. КЛЕМЕНТИ

1

Пример №2.

2

Пример №3.



Пример №4.



*Белоус Елена Ивановна
методист, преподаватель ИЗО
МУДО «Ногинская ДХШ»
Богородский г.о.*

СТИЛЬ КЛАССИЦИЗМ В ЖИВОПИСИ: КАРТИНЫ, ХУДОЖНИКИ, ЧЕРТЫ И ИСТОРИИ

Классицизм – одно из самых влиятельных направлений в истории искусства. Он зародился в XVII веке во Франции и быстро распространился по всей Европе, оказывая влияние на все виды искусства, включая живопись. В этой работе мы рассмотрим историю возникновения классицизма, его основные характеристики и наиболее известных представителей.

Классицизм — это стиль живописи, который возник в 17-м и 18-м веках и по-прежнему широко ценится сегодня. Он определяется приверженностью традиционным принципам искусства, таким как баланс, пропорции, ясность и порядок. Такое внимание к деталям отличает классицизм от других стилей живописи, в то время как он остается неизменно популярным благодаря своей красоте. Каждый стиль в искусстве по-своему уникален и неповторим. Стиль — это мода на образы и элементы. Часто вдохновения, приемы и образы художники придумывают не сами, а возвращаются к давно забытым страницам истории, переосмысливая их. Так было и с классицизмом. Что это был за стиль, какие его особенности и какой след он оставил в истории мировой живописи? Давайте разбираться.

Суть классицизма

Интерес к античности возник еще в период эпохи Ренессанса. Но тогда основной фокус был на человеке, его качествах и пороках. С появлением Просвещения возникла необходимость в рациональном осмыслении не только настоящего, но и прошлого. В культуре пытаются найти законы, многие ее направления становятся отдельными профессиями. Возникают учебные заведения, где готовят художников и скульпторов. Вместе с тем, развивается теория живописи, где ученые пытаются вникнуть в теоретические основы стилей предыдущих эпох. Такому же анализу подвергается культура Античности.

Именно в Древней Греции и Риме классицизм находит для себя главные эталоны культуры. Ведь само слово «classis» с латыни означало «порядок». Именно в античные времена делали скульптуры по всем законам жанра, а архитектура с симметрией, четкими пропорциями и монументальными колоннами были образом порядка. Природная гармония и порядок становятся главными критериями красоты. А поскольку во времена Античности культура служила элите, то и классицизм становится культурой социальных элит.

История возникновения классицизма

Корни классицизма уходят в глубокую древность, когда классическое искусство процветало в Древней Греции и Риме. Классические элементы, пропагандируемые Аристотелем, — гармония, простота, единство, уравновешенность — все это стало важными чертами современного классицизма в живописи. Классицизм возник на фоне кризиса идей Возрождения и изменения социально-политической обстановки в Европе. Это направление искусства стремилось к строгому соблюдению правил и канонов, которые были установлены еще в античности. Художники-классицисты считали, что искусство должно быть основано на гармонии, порядке и разуме, а не на эмоциях и страстях.

Классицизм (фр. classicisme, от лат. classicus - «образцовый») - направление искусства и культуры, которое руководствуется принципами древних цивилизаций Греции и Рима. Для него характерна гармония, сдержанность, элегантность, рациональность и соблюдение пропорций. Классицизм начал доминировать в западном искусстве с эпохи Возрождения, а классическая мифология, куда вошли мифы и легенды о древнегреческих и римских богах и героях, стала основным источником тем, прочно вошедших в историю живописи. Идеализированная форма человеческого тела была самым благородным объектом искусства в древней Греции и стала основой для эталона красоты, который доминировал на протяжении многих веков. В классицизме идеал красоты был основан на каноне пропорций, основанных на золотом сечении и соотношении длин частей тела по отношению друг к другу. Вслед за анатомическим реализмом для направления характерны также эмоциональный и психологический реализм, которые создают драматическую напряженность и привлекают зрителя. Эталонные греческие скульптуры, характерные для классицизма: «Копьеносец» Поликлета (120-50 гг. до н.э.); «Аполлон Бельведерский» Леохара (VI в. до н. э.); «Лаокон и его сыновья» - скульптурная группа, созданная Агесандром, Полидором и Афинодором во второй половине I века до н. э.; «Венера Милосская» (130 -100 г. до н.э.), созданная Агесандром

Антиохийским. Бронзовые оригиналы греческих скульптур практически не сохранились, но все эти гениальные произведения остались в веках.

Классицизм отразился не только в скульптуре и живописи, но и распространил свое влияние на такие отрасли искусства, как литература, архитектура и музыка. Изучение искусства древней Греции и Рима, греческого языка и латыни стали одними из главных компонентов образовательного процесса на протяжении многих веков. В течение XVI-XVII веков классицизм рассматривался в ключе строгой дисциплины, в рамках которой разрабатывались методы преподавания в художественных и музыкальных учреждениях. В частности, образовалась иерархия живописных жанров. Классицизм относил к высоким жанрам историческую, мифологическую и религиозную живопись, к низким - натюрморт, пейзаж и портрет, а их взаимное смешение считалось недопустимым. Течение окончательно сформировалось в XVII веке во Франции, на фоне расцвета абсолютной монархии. Одним из главных представителей классицизма стал француз Никола Пуссен, долгие годы проработавший в Риме и получивший титул первого живописца короля Людовика XIII. Прошло сравнительно немного времени, и классицизм стал популярен в Испании и Англии, Германии, Голландии, России. В русском искусстве классицизм появился во второй половине XVIII века при Екатерине II, большой поклоннице идей Просвещения.

Основные характеристики классицизма в живописи

1. Строгая композиция. Художники классицисты стремились к созданию композиций, в которых все элементы были гармонично связаны друг с другом. Это достигалось за счет симметрии, баланса и ритма.
2. Простота и ясность форм. Классицисты избегали сложных и запутанных форм, предпочитая простые и ясные линии и контуры. Они также часто использовали светотень для создания объема и глубины на своих картинах.
3. Четкая иерархия элементов. В картинах классицистов всегда была четко определена главная фигура или группа фигур, которая находилась в центре

композиции. Остальные элементы располагались вокруг нее, создавая иерархию значимости.

4. Рациональность и логика. Классицизм был тесно связан с философией и наукой, поэтому художники стремились передать на своих полотнах не только красоту, но и идею. Они часто использовали аллегории и символы, чтобы выразить свои мысли и чувства.

Характерной чертой классицизма является его чувство формальности; конструкция жесткая, но гармонично сочетается, создавая ощущение величия, которое говорит о традиции, которую он поддерживает. В сочетании с этими элементами живопись в стиле классицизма обычно оказывает большое влияние благодаря упорядоченной элегантности, которая привлекает внимание зрителей, не ощущая себя слишком экстравагантно украшенной или чрезмерно занятой, как это бывает в некоторые другие периоды истории искусства, создавая произведения, которые останутся привлекательными вне времени и влиятельными навсегда.

Знаменитые представители классицизма в живописи

В XVIII и XIX веках классицизм стал доминирующим направлением в европейской живописи. Среди наиболее известных художников-классицистов можно назвать: Никола Пуссен (Франция), Клод Лоррен (Франция), Жак Луи Давид (Франция), Антонио Канова (Италия).

Известными художниками, которые ввели новшества в этом жанре, являются Жан Огюст Доминик Энгр, Жак-Луи Давид, Жан Фуке, Аннибале Карраччи, Питер Пауль Рубенс, Джан Лоренцо Бернини и многие другие, чьи работы адаптировали множество различных поджанров к классицистическому стилю. Некоторые ключевые произведения включают «Смерть Марата», «Клятву Горациев» и «Мадонну Деи Мираколи» — каждое привносит свой уникальный колорит и интерпретацию в то, что мы сегодня называем «классицизмом». Классицизм существует уже много веков, становясь культовым воплощением культуры и элегантности и поддерживая чувство престижа в нашем восприятии. Произведения классицистов остаются высоко востребованными из-за нехватки

фотографий, предлагающих увлекательные исторические приключения, которыми мы все можем восхищаться сегодня.

Классицизм в живописи оставил глубокий след в истории искусства и продолжает вдохновлять художников и зрителей по всему миру. Его основные принципы – гармония, порядок, ясность и рациональность – актуальны и сегодня.

Список использованной литературы

1. Словарь: классицизм; Версаль, Лувр; исторический пейзаж, «итальянский пейзаж»; Никола Пуссен (1594—1665), Клод Лоррен (1600—1682).
2. Видео: гении, творческие личности: изучение / исследования
3. Черненко Ирина Анатольевна. Античный миф в «Фаусте» И. В. Гете : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 Ростов н/Д, 2003 252 с. РГБ ОД, 61:04-10/553 <https://web.archive.org/web/20140429044428/http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/197760.html>
4. Кравченко А.И. Культурология: Учебное пособие для вузов. - М., Академический проект, 2001 – 496 с.
5. Серия "Symposium". Выпуск 17. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. - 146 с.
6. Обломиевский Д. Д. «Французский классицизм». М.: Наука, 1968 – 375 с.
7. Великие иностранные художники. 2012 - art-assorty.ru
8. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона «Классицизм и романтизм в живописи»



Жак-Луи Давид
«Клятва Горациев»



Антонио Канова
«Эвридика и Орфей»



Клод Лоррен
«Римский пейзаж»



Николя Пуссен
«Смерть Германика»

Семенова Елена Валериевна
преподаватель по классу фортепиано
МУ ДО «Ч ДШИ им. Е.П.Макуренковой»
г.о. Черноголовка

МУЗЫКА В ЖИЗНИ Э.Т.А.ГОФМАНА И ГОФМАН В МУЗЫКЕ

Мы все с вами знаем Э.Т.А. Гофмана, как знаменитого писателя, который создал сказки: «Щелкунчик», «Золотой горшок», «Песочный человек», «Крошка Цахес» и многие другие. Также, всем нам известно, что на сюжеты его литературных произведений написано немало музыки: балет П.И. Чайковского «Щелкунчик», оперетта Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана»... Но мало, кто знает, что сам Гофман считал себя, в первую очередь, не писателем, и никак уж не юристом (кем он был по образованию), а композитором.

Эрнст Теодор Амадей Гофман родился в Кенигсберге, ныне город Калининград. В 10 лет он стал учеником кенигсбергского кантора и соборного органиста Христиана Подбельского. Христиан Вильгельм Подбельский славился в Кенигсберге, как выдающийся органист и педагог. О педагогическом таланте Подбельского мы можем судить по тому, что уже через два года занятий у него, Гофман начал сочинять музыку. Следующая страничка биографии связана с жизнью Гофмана в Варшаве, куда он был направлен, как советник

юстиции. Но любовь к музыке его привела в музыкальное общество, основанное в Варшаве, где читались лекции о музыке на разных языках, была открыта школа пения. Звучный тенор Гофмана варшавяне слушали на воскресных концертах, знакомясь с отрывками из опер и зингшпилей.

Зингшпиль, это жанр комической оперы, который возник в Германии в 18 веке. К числу самых знаменитых произведений этого жанра относятся оперы В.А. Моцарта «Волшебная флейта» и «Похищение из сераля». Кстати, В.А. Моцарт был самым любимым композитором Э.Т.А. Гофмана. Неспроста, свое третье имя (Амадей), он взял в честь великого Моцарта.

Еще одна удивительная страничка биографии Гофмана связана с германским городом Гамбургом, где он проработал 5 лет в оперном театре в качестве дирижера, режиссера, помощника директора. А также сам писал декорации к спектаклям. Мы не перестаем удивляться многогранности талантов Э.Т.А. Гофмана! В 1989 году в издательстве «Музыка» вышла книга: Э.Т.А. Гофман. Избранные произведения. Вступительная статья к книге была написана Игорем Белза, музыкальным критиком, отцом Святослава Белза, которого мы все помним по его передачам на канале «Культура». А в конце книги было нотное приложение: Соната Гофмана Ля мажор. В 1803 году Юзеф Эльснер в Варшаве начал ежемесячно публиковать тетради «Собрание прекрасных музыкальных произведений», а в 1805 году в июльский выпуск этого сборника вошла соната Ля мажор Э.Т.А.Гофмана. Оказывается, что это произведение больше нигде и никогда не печаталось в издательствах, кроме как в приложении к этой книге.

Э.Т.А. Гофман. Соната Ля мажор. (*Звучит 1-ая часть сонаты в фортепианном исполнении*). Музыка этой сонаты так же загадочна, как и литературные произведения Гофмана. Феи науки и искусства, живые воплощения мира природы и красоты и злой карлик Цахес по прозвищу Цинномбер, которому, благодаря черной магии и вопреки всем законам гармонии и красоты, всё начинает подчиняться. Работа над этим произведением нас так увлекла, что мы решили его аранжировать. Главную партию мы поручили струнным инструментам, связующую – гобою и кларнету. В побочной

партии солируют скрипки на фоне оркестра. (*Звучит экспозиция сонаты в исполнении на синтезаторе*). На первый взгляд, казалось бы, структура сонаты и её тематический план ничем не отличаются от классических аналогов данного жанра, но давайте сравним её ритмические особенности. Как бы было это у Гайдна, или у Моцарта? Звучат переходы от главной партии к связующей и к побочной. Разработка начинается с проведения главной темы в тональности до - диез минор, в репризе возвращается основная тональность, и все темы звучат в ля мажоре. Звучит реприза.

День 15 февраля 1809 года вошел в биографию Гофмана, как дата вступления его в художественную литературу, т.к. в этот день «Всеобщая музыкальная газета» опубликовала его новеллу «Кавалер Глюк», в которой проявились не только его гениальные литературные способности, но и глубокие познания в области музыкального искусства. Вся новелла как бы пронизана звуками произведений Глюка, начиная с увертюры к «Ифигении в Авлиде», с отрывков из «Ифигении в Тавриде» и кончая громом труб и литавр «Армиды».

« - Вы когда-нибудь сочиняли музыку?

- Да, я пытался в порыве вдохновения, а потом находил вялым и нудным и, в конце концов, бросил это занятие.

- И поступили напрасно, уже одно, что Вы отвергли собственные попытки, свидетельствует в пользу Вашего дарования. В детстве обучаешься музыке потому, что это хочется папе и маме,- бренчишь и пиликаешь напропалую, но непременно, делаешься восприимчивее к мелодии. Иногда получается тема песенки, напетая по-своему. И она становится первой самостоятельной мыслью, и этот зародыш превращается в великана!» «Разве можно перечислить все пути, которыми приходишь к сочинению музыки? Это широкая проезжая дорога. Но проникаю в это царствие через «Врата из слоновой кости». Мало, кому дано узнать эти врата, еще меньше, что бы вступить в них»

На страницах «Всеобщей музыкальной газеты» был опубликован и «Дон Жуан» Э.Т.А. Гофмана. Это был первый шедевр мировой литературы, предшествующий созданию трагедии А.С.Пушкина «Дон Жуан» и раскрывший

образный мир музыки великого Моцарта. Гофман был первым, кто постиг бесконечное богатство музыки Моцарта, предвосхитив дошедшие до нас высказывания Шопена и Делакруа о Моцарте.

Погружаясь в эстетический мир Гофмана, не перестаешь удивляться многогранности его таланта, разнообразию создаваемых им образов, свободному полету фантазии художника. Уже в своё время Гофман мыслил современными нам понятиями, которые пришли в наше сознание благодаря компьютерным технологиям. А вот что о нём говорят создатели мультфильма «Гофманиада» режиссер Станислав Соколов и художник Михаил Шемякин: «Гофман – это сверхсовременный писатель. То, что он обозначил 200 лет назад: искусственный интеллект, раздвоенное сознание, тонкие материи о которых он говорил, как о фантастических вещах, всё это сей час уже реальность. Гофман подарил миру сказки: «Щелкунчик», «Золотой горшок», «Песочный человек», «Крошка Цахес» и многие другие. Им создано множество музыкальных произведений в различных жанрах, а также на его литературные произведения написано немало музыки другими композиторами.

Список литературы

1. Бэлза И.Ф. Музыка в жизни и творчества Э.Т.А. Гофмана, М. «Музыка», 1989 г.
2. Гофман Э.Т.А. Избранные произведения. М. «Музыка», 1989 г.
3. Гофман Э.Т.А. «Крейслериана», «Житейские воззрения кота Мурра», Дневники. М. 1072 г.
4. Гофман Э.Т.А. Соната Ля мажор. М. «Музыка», 1989 г.
5. Друскин М. «100 опер», Ленинград, «Музыка», 1973 г.
6. Левин Б.В. «Музыкальная литература зарубежных стран». Вып.2, М. «Музыка», 1975
7. Ginzl Klaus. E.T.A. Hoffmann. Leber und Werk in Briefen. Berlin, 1976

*Смирнова Татьяна Викторовна
МУ ДО «Ногинская ДШИ»
преподаватель по классу фортепиано
Богородский г.о.*

Ф. КУЛАУ - РОДОНАЧАЛЬНИК ДАТСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ



Фридрих Даниэль Рудольф Кулау (1786—1832) — выдающийся немецко-датский композитор и пианист. В России известен в первую очередь, как автор сонатин для детей. Но при жизни воспринимался, как ОПЕРНЫЙ композитор с обширным наследием, написавший очень много произведений для различных составов и солистов.

Фридрих родился в небольшом городке Ильцен (Ульцен, Уэльцен, Ützen) в Нижней Саксонии (см. Приложение рис №1)

Кулау — это династия военных музыкантов. Дед, отец, дяди композитора Ф.Кулау служили военными гобоистами и флейтистами. Жили бедно, но к урокам музыки в семье относились серьёзно. Много переезжали. Мальчик ранние годы жил в интернатах (Алтона и Брауншвейга), где и получал первое образование. Рано начал подрабатывать, пел в церковном хоре. В возрасте 7 лет Фридрих потерял правый глаз, поскользнувшись и сильно ударившись об лёд. Поэтому придворного композитора Дании чаще изображали в профиль. В 1802 Кулау переехал в Гамбург, где начал заниматься игрой на фортепиано у немецкого композитора и пианиста К.Ф.Г.Швенке (1767-1822). В 1804 Фридрих дебютировал в качестве концертирующего пианиста. С этого же времени сочинял песни и камерную музыку (для заработка).

В 1810 году музыкант перебрался в Копенгаген (Дания), чтобы избежать призыва в Наполеоновскую армию, захватившую многие княжества в Германии. В Дании начинается долгий творческий путь немца в скандинавском Королевстве, продлившийся 22 года. Концертная жизнь Ф.Кулау в столице Дании началась в 1811 году с исполнения им собственного фортепианного

концерта, принёсшего Ф.Кулау большой успех и много частных уроков. В 1812 году Фридрих Кулау был назначен Музыкантом датского королевского двора. С 1816 — преподаватель пения Датского Королевского театра (см Приложение рис №2, рис №3). С 1813 получил официальное гражданство Дании. 1-ый успех пришёл с музыкальной пьесой "Замок Разбойников" (1816) В 1828 Кулау был удостоен звания "Почётный профессор". Самое знаменитое сочинение на 2-ой Родине композитора: опус 100 (1828 г) опера—музыкальная комедия «Холм Эльфов» на датском языке - первый датский зингшпиль. Это сочинение было заказано королем Фредериком VI, покровителем искусств, для свадьбы дочери. Выдержало более 1000 спектаклей на сцене Королевского театра Копенгагена. В музыке этой оперы Кулау использовал народные датские и шведские темы. Самые известные номера - это Увертюра и Финальный Гимн. Финальный Гимн, впоследствии, стал королевским гимном Дании (см Приложение рис №4)

Фридрих Кулау - центральная фигура Датского Золотого Века. Автор первой датской оперы - сочинитель первых музыкальных произведений для сцены. Начало 19 века - это время, которое называют "Золотой век" Дании. Небольшое государство не обладало сильной экономикой, однако культурное развитие было на взлёте. В 1814 году был издан закон, который делал обязательным семилетнее образование всех датских детей. Король Дании покровительствовал театральной, музыкальной жизни Копенгагена. Фридрих Кулау был в Дании очень уважаемым человеком. Ф.Кулау писал во всех популярных для эпохи классицизма и раннего романтизма жанрах.

Музыкальное наследие Фридриха Кулау огромно. Его перу принадлежат оперы, фортепианный концерт, концертино, флейтовые, скрипичные, фортепианные сонаты, сонатины, вальсы, рондо, вариации, фантазии, дивертисменты, танцы, песни, различного состава дуэты, трио, квартеты, квинтеты, музыка к театральным постановкам. Очень много писал для флейты, хотя, судя по некоторым источникам, флейтистом не был, а был концертирующим пианистом. Тем не менее, к Ф. Кулау прикрепились прозвище «Бетховен флейты». Фридрих Кулау был большим мастером контрапункта.

Контрапункт - это многоголосье в музыке, одновременное звучание и гармоничное сочетание нескольких самостоятельных мелодий. Каноны принесли композитору известность еще при жизни, а высокая оценка Л.В. Бетховена еще больше утвердила его положение как ключевого композитора канона своего времени. К сожалению, большинство его рукописей сгорели при пожаре (дом выгорел дотла), но осталось около 200, уже опубликованных сочинений, написанных в различных жанрах.

Высоко оценивал творчество Ф. Кулау Л. Бетховен. Они познакомились в Вене, встречались несколько раз. В 1825 году Бетховен подарил Кулау свой литографический портрет с посвящением: «Моему другу Кулау от Л. В. Бетховена». Музыку Л. В. Бетховена Кулау часто исполнял в своих концертах. Он искренне восхищался творчеством Л. В. Бетховена и все 22 года своей жизни в Дании посвятил представлению наследия Л.Бетховена публике Копенгагена. Он очень часто обращался к темам Бетховена, сочиняя на них Вариации, Фантазии, Рондо, Каноны... Фортепианный Концерт до мажор №1 Ф Кулау является прямой отсылкой, можно сказать, стилизацией, концерта №1 до мажор Л. Бетховена.

Интересно сравнить два произведения: Л.Бетховен «К Элизе» - Ф Кулау Сонатина ор 88 №3 (см Приложение рис №5, рис №6) Кто-то скажет: "он всего лишь подражатель", но ведь и для этого нужно обладать особым даром.

В России Ф.Кулау известен в первую очередь, как автор фортепианных сонатин для детей. Фактура сонатин прозрачна, это упрощает разбор для детей, но сложна ритмически. Ф.Кулау прежде всего композитор театральный, писавший для оркестра, поэтому главная задача в работе над сонатинами - мысленная «оркестровка» фортепианной фактуры.

Творчество Ф.Кулау развивалось на “стыке” двух стилевых эпох: классической и романтической. В его стиле ощущаются основы, заложенные Й.Гайдном и В.Моцартом - в трактовке сонатной формы, элементах полифонического развития (каноны), виртуозной трактовке фортепиано. Но мелодический стиль – *brillianto*, свидетельствует о близости к романтическому

итальянскому стилю. Расцвет в Италии, Франции, Германии романтической оперы привел к массовому увлечению оперой. Стала возникать потребность в более доступных средствах распространения любимых мелодий. Оперные спектакли не могли эту потребность удовлетворить, тогда-то и произошёл в фортепианной литературе "взрыв" в жанре вариаций. (см Приложение рис №7).
Ф. Кулау Вариации на Швейцарскую тему.

Ф. Кулау говорил об исполнении на фортепиано: «клавиши под моими пальцами поют, если оно и в самом деле так, это очень меня радует, потому что я не выношу рубку, свойственную даже прекрасным пианистам; она не доставляет наслаждения ни уху, ни душе». Он очень сдержано и критично относился к собственным фортепианным сочинениям, создавал их для своих учеников и никогда не рекламировал. Ф. Кулау очень боялся остаться в памяти потомков обычным учителем фортепиано, но вряд ли он думал, что войдёт в историю, как датский классик, чьё дело продолжили Нильс Гаде, а затем Эдвард Григ.

Из-за потери правого глаза в детстве Ф. Кулау был замкнут, стеснялся своей внешности (см Приложение рис №8). Обладал большим ростом и весом, был весьма тучен. Так и не создал своей семьи. Сохранившиеся письма композитора характеризуют его, как очень культурного человека с огромным кругом друзей и знакомых. «Он никогда не говорил много...». Ф.Кулау слыл скромным, застенчивыми и очень отзывчивым (см Приложение рис №9, рис №10). Последние годы жизни Фридриха Кулау прошли в деревне Лингби возле Копенгагена. Поэт Кристиан Винтер вспоминал: «Я посещал Кулау каждый день, мы говорили о музыке, курили табак и пили горячий грог. Он был выдающейся личностью». Фридрих Кулау похоронен на кладбище Ассистенс, где упокоены великие датчане: сказочник Ганс Христиан Андерсен и физик Нильс Бор.

Последние несколько десятилетий интерес к творчеству Ф. Кулау возрос. В Дании им гордятся как национальным классиком, а его зингшпиль «Холм эльфов» продолжает оставаться одним из самых успешных спектаклей Датского Королевского театра. Германия, считая его в первую очередь немецким

композитором, проводит регулярно на его родине, в Ильцене, Международный конкурс флейтистов имени Ф.Кулау. Так же, в 1999 году создано Международное общество Фридриха Кулау (International Friedrich Kuhlau Society - IFKS), где председательствует скандинавский музыковед Горм Буск – главный исследователь жизни Кулау.

Приложение

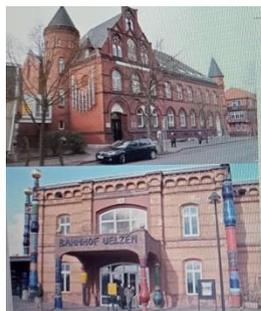


Рисунок №1



Рисунок № 2



Рисунок №3



Рисунок №4



Рисунок № 5



Рисунок №6



Рисунок №7



Рисунок № 8



Рисунок №9



Рисунок № 10

*Ковальская Ирина Рудольфовна
ЧДШИ им. Е.П.Макуренковой
преподаватель по классу фортепиано
г.о. Черногловка*

**ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОНАТНОГО ТВОРЧЕСТВА
Й. ГАЙДНА НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ №33 РЕ МАЖОР Ч.1
В УСЛОВИЯХ РЕАЛИЗАЦИИ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
ПРОГРАММЫ В ДМШ И ДШИ**

Проблема исполнения фортепианных произведений в соответствии со стилем композитора существовала всегда. Появление нового стиля требует его воплощения в стабильных и узнаваемых формах. Стилистическое своеобразие клавирной музыки Гайдна сравнительно мало изучено. Трудность проблемы в том, что Гайдн писал для клавира, когда уходил в прошлое клавесин, а на смену клавикорду приходили всё новые и новые разновидности молоточковых инструментов.

Проблемы интерпретации клавирного творчества Й. Гайдна

Решение проблем интерпретации клавирного творчества Й. Гайдна на примере 1 части Сонаты ре мажор положено в основу данной методической разработки. В работе даны конкретные методические рекомендации по разучиванию сонаты с учащимися, основанные на опыте выдающихся пианистов-педагогов и личном опыте автора. Работа имеет практическое значение. Соната ре мажор №33 написана Й. Гайдном в 1778г. (зрелый период) «Сегодняшний интерпретатор музыки Гайдна сталкивается с тремя видами трудностей, обусловленных способом нотации, инструментом и осмыслением, осознанием духовной стороны музыки.

Способ нотации с XVIII века значительно изменился, особенно в отношении артикуляции и орнаментики. Трудность гайдновской нотации заключается в том, что наряду с однозначными и недвусмысленными формами имеются такие, которые допускают совершенно разные возможности исполнения. Довольно долгое время считалось, что определённые украшения (например трели) все без исключения должны начинаться с верхней

вспомогательной ноты, независимо от того, звучит ли это красиво или некрасиво, естественно или неестественно». П.Бадура – Скода. (1) стр. 125. Исследователь творчества Гайдна К. Лэндон писала, что решать начинать ли трель с вспомогательного звука или с основного нужно каждый раз в связи с контекстом музыки. Н. Перельман высказался по этому поводу афористично: «Если в расшифровке мелизмов наука вступит в спор с красотой, встаньте на сторону последней»

Инструмент фортепиано времён Гайдна по звучанию и способу игры очень сильно отличалось от звучания современного рояля: верхний регистр имел ясный и светлый оттенок, а нижний регистр не имел привычной нам вязкости, что придавало звучанию особую ясность. Гайдновское фортепиано не позволяло звукам сливаться, что повлияло на особый характер legato, больше похожего на современное на non legato. Универсальность этой музыки позволяет переносить её на современное фортепиано, но желательно, чтобы в качестве предпосылки у исполнителя было представление об оригинальном звучании. Разница есть и в сравнении динамики инструментов. (forte Гайдна менее форсированное). «Практически это означает: избегать крайне громкого звучания, играть более активными пальцами, уметь осознанно фразировать, воздерживаться от неправильных акцентов и экономно педализировать» (1)

Вопрос стиля – самый сложный и важный вопрос для современного интерпретатора. Одним из главенствующих принципов исполнения музыки эпохи Гайдна был так называемый «Принцип речи». Вплоть до наступления эпохи романтизма «говорящая музыка» считалась идеалом. Музыкальная речь в сонатах Гайдна должна быть абсолютно естественной, без вычурности, без кричащих эмоций, мешающих восприятию. Исполняя сонаты Гайдна, следует остерегаться излишнего проявления субъективности в выразительности, но и слишком «сухое», лишённое эмоций исполнение нужно исключить из исполнительской практики. Важно сохранить этот баланс между стремлением к исторически достоверному и при этом по-современному живому исполнению.

Исполнительский разбор сонаты

Первая часть Сонаты ре мажор представляет собой сонатную форму классического типа. Тональность ре мажор выбрана композитором не случайно: светлая, радостная, весенняя она определяет мир чувствований и переживаний человека. Лаконичность и простота мотивов, которые Гайдн мастерски разрабатывает – это одна из примет, характерных для его стиля. Прозрачная фактура, обилие украшений при сохранении темпа, разнообразие пианистических задач ставит эту сонату в ряд достаточно трудных для исполнения.

Главная партия (12 тактов) задорная, решительная, бойкая, карнавальная, начинается по ступеням тонического трезвучия. Характерной чертой гайдновского стиля является «оркестральность» его фортепианных сочинений. Звучит оркестр *tutti*. Педаль не нужна. Клинышки играем достаточно упругим стаккато в обеих руках. Важно хорошо работать пальцами в арпеджио. Снятие в конце лиги делать некогда, направить в ноту фа диез, взять её с атакой, разъединив 5-ый и 3-ий палец с ля на фа диез. Мордент лучше исполнять с основного звука, атакой в сильную долю. Капризный разворот мелодии, чуть развернуть к 5 пальцу и сразу вниз, такое мгновенное гибкое движение. Гайдн полон неожиданностей, непредсказуем. Второй раз более решительно, а нисходящую гамму изящно, игриво.

Связующая партия (14 тактов) тт. 14-25 более индивидуальная, деликатная, грациозная. Затакт нельзя присоединять. Отдельно играет. Коротенькие лиги. В первый звук лиги лучше падать (такое ключущее движение), а второй – чуть цеплять при снятии, подставляя палец на нужную ноту. Работа пальца на второй звук не нужна. Можно поиграть мелодию, которая идёт по верхней нотке. В конце – реверанс. Дальше можно подробнее остановиться на исполнении украшений. Написано группетто перечёркнутое. Лучше начинать с верхней ноты. Трудность в том, что возникает репетиционное движение. Важно не залипнуть на этой 2-ой шестнадцатой. Существует много споров по поводу расшифровки мелизмов. Есть определённые правила, но в каких-то вещах нужно

исходить из возможностей ученика Украшение должно оживлять, окрылять мелодию, а не убивать или утяжелять её (4) Г. Цилхер стр.116 Лучше пожертвовать каким-то сложным мелизмом, упростить его, либо вообще убрать, во имя целого. Вариантность возможна. Фигурации в левой руке исполнять легко, очень близко к клавиатуре мелкими движениями. Ни в ком случае не делить по тактам. Фразировка по 2 такта. Можно поиграть без украшений, чтобы это почувствовать.

После связующей звучат три коротких возгласа ломаными арпеджио по звукам D53. Явно здесь играет оркестр tutti. Играть с развитием. Педаль короткая, брать на аккорды.

Побочная партия (26 тактов) тт. 27-54 Благодаря многочисленным отклонениям, насыщением мелодии доминантовыми и вводными. септаккордами музыка звучит взволнованно, беспокойно, с лёгкой тревогой. Начинается этот раздел полифоническим разговором двух голосов, уговаривающие интонации. (4 такта). Далее, на фоне фигураций в левой руке звучит беспокойная, взволнованная тема, в которой есть мордент, исполняемый с основного звука в долю. Гаммообразные пассажи, если вспомнить об оркестральности, явно исполняют струнные. В них обязательно найти мотивы, тогда получится выразительно. Мягко привести к первой доле. Трель в такте 48 исполнять с верхнего звука, мелодично «пропев» её.

Заключительная партия (тт.54-66). Очень трудный эпизод. Поиграть пассаж 1вым пальцем (он ведущий) и 5ым с целью укрепления его. Важно следить за положением 1 пальца на клавиатуре – на белых около чёрной клавиши, а на чёрных у кончика клавиши. Это важно чтобы сэкономить время и избежать «ёрзанья» по клавишам. Длинная трель начинается с верхнего звука и заканчивается нахшлагом. Всё внимание должно быть направлено на завершение трели. Многочисленные группетто исполняем атакой в долю с верхнего вспомогательного звука. В завершении экспозиции звучит заключительная каденция, цепочку аккордов нужно интонировать. Здесь можно взять

коротенькую педаль на каждую новую функцию. Заканчивается экспозиция в тональности доминанты Ля мажор.

Разработка сравнительно невелика по размерам (48 тактов). Отличается тональной неустойчивостью. Начинается она небольшим вступлением (4 такта) в си миноре. Октава на фа дизь как будто открывает занавес, приглашая на представление. Далее следуют подряд четыре украшения разного толка: группетто и перечёркнутые морденты. Группетто исполняются с верхнего вспомогательного звука, а перечёркнутые морденты – с основного. Все украшения исполняются в долю. Разработка начинается с главной партии в си миноре (тт.5-10). Далее Гайдн обращается к полифоническому эпизоду из побочной партии (тт. 11-19), причём укрупняет его (9 тактов вместо 4х). Живая музыкальная ткань звучит как драматичный диалог. Заканчивается всё умиротворяющими нисходящими ломаными арпеджио на доминанте си минора. Здесь можно взять педаль, но чтобы не было слишком шумно. Далее звучит тема, построенная на материале побочной партии, но в ней появляется дополнительный голос в левой руке (восьмые с клинышками) тт.24-30. Он образует подголосок в дециму с мелодическими нотками коротеньких лиг в правой руке. Желательно сыграть этот голос легко, остро, цепкими пальцами, как можно ближе к клавиатуре, с клавиши. Обязательно прослушать этот голос, доводя его линию до четвертной ноты в конце мотива.

Каденция заключительного типа подготавливает переход к репризе. Здесь нужно очень внимательно отнестись к аппликатуре, поработать над лёгкостью, подвижностью 1 пальца в правой руке. Руки играют очень близко друг к другу. Нужно избегать липкости в звучании, добиваясь лёгкости, рассыпчатости. Заканчивается каденция импровизационным пассажем разложенного D7 к Ре мажору. Пассаж должен прозвучать ровно, легко, каждая нотка на своём месте. Можно поиграть сверху вниз. Педаль не нужна.

Реприза начинается проведением главной партии в основной тональности. Всё достаточно аналогично экспозиции. Только побочная увеличена (36 тактов вместо 26). После неё вместо заключительной партии появляются

гаммообразные пассажи в дециму, в которых необходимо отслеживать мини разрешения, куда идёт каждый мотив, а не играть одной длинной цепочкой звуков (тт. 51-60). Тут очень важно продумать аппликатуру. Переход с 52 на 53 такт в правой руке возможен 1-ый палец на до диз перед скачком на мб, либо до диз 2-ым. ля- 5-ым, а на си переложить длинный 3-ий палец.

Переход к заключительной партии. Звучащие паузы на фермато. Создать ощущение ожидания. Адажио играть не слишком медленно, учитывая общий темп и хорошо интонируя. Важно выбрать правильный темп. «Плох тот темп, в котором нельзя исполнить надлежащим образом указанные в нотном тексте украшения и выявить те или иные артикуляционные тонкости» (2)

Заключение

По выражению пианиста Глена Гульда, «Гайдн - это самый недооценённый композитор всех времён!». Исполнение сонат Гайдна ставит перед интерпретаторами немало самых разных проблем. Задача исполнителя – умело сочетая правила трактовки, максимально точно воспроизвести стиль музыки Гайдна: процесс воистину творческий, интересный, увлекательный.

Список литературы

- 1 Пауль Бадур-Скода «Интерпретация Гайдна» Исполнительский комментарий Мастер-класс Как исполнять Гайдна. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007 составление и вступительная статья А.М. Меркулова
- 2.Яков Мильштейн Стилистические особенности исполнения сочинений Гайдна Мастер-класс Как исполнять Гайдна.—М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007 составление и вступительная статья А.М.Меркулова
- 3.Александр Меркулов «Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации Мастер-класс Как исполнять Гайдна.— М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007 составление и вступительная статья А.М.Меркулова
- 4.Пауль Бадур-Скода К вопросу об орнаментике Гайдна Мастер-класс Как исполнять Гайдна.— М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007 составление и вступительная статья А.М. Меркулова
- 5.Е.М.Тимакин «Воспитание пианиста» М.: Музыка, 2014
6. Арсений Петрович Щапов «Некоторые вопросы фортепианной техники» изд. Музыка М.1968
- 7.Евгений Яковлевич Либерман «Работа над фортепианной техникой» изд. Музыка 1971
- 8.Марк Зильберквит «Рождение фортепиано» М.П. Юргенсон, 2017

*Мартыненко Наталья Михайловна
МУ ДО «ЧДШИ им. Е.П.Макуренковой»
преподаватель по классу фортепиано
г.о. Черногловка*

**О НЕКОТОРЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЗАДАЧАХ УЧЕНИКА
ВЫПУСКНОГО КЛАССА ДШИ
В РАБОТЕ НАД СОНАТНЫМ АЛЛЕГРО НА ПРИМЕРЕ 1ОЙ ЧАСТИ
СОНАТЫ БЕТХОВЕНА СОЛЬ МАЖОР
opus 14 nr.2**

«Бах - основа пианизма,
Лист - вершина.
Эти двое откроют тебе доступы к Бетховену»
Ф. Бузони
«У Бетховена лиги – мощнейшие орудия
членения и выразительности»
Н. Перельман

С первых шагов большого сложного пути в мире фортепианного исполнительства юные пианисты знакомятся с сочинениями великих классиков. Лишь в старших классах, постепенно приобретая исполнительский опыт и определенный технический уровень, для них открывается возможность попробовать свои силы в изучении фортепианных сонат Бетховена. В выпускном классе классическое сонатное аллегро - одна из обязательных музыкальных форм, на примере которой определяется уровень подготовки ученика, причем не только виртуозной, но и художественной.

Среди первых фортепианных сонат Бетховена соната соль мажор наиболее лирична и тонка по содержанию и стилю изложения. Соната написана в трех частях. Интересной особенностью в сонате является то, что вторая часть написана в вариационной форме, а третья (последняя) часть – скерцо.

Музыкальная ткань первой части как будто «соткана» из причудливых мелодических линий. Движение шестнадцатых в изумительной ритмической организации и непрерывном развитии совершенно. Оркестровый стиль, характерный для других ранних сонат Бетховена, в 1ой части соль мажорной сонаты отсутствует. Таким образом, для исполнителя открывается возможность

передачи красок фортепианного звука во всем многообразии и богатстве звуковой палитры: это и светлая, прозрачная как родник, тема главной партии (соль мажор, восьмитакт). Это и задорная веселая побочная тема (такт 26, ре мажор), написанная двойными нотами, завершающая свое появление сверкающим каскадом 32х и, наконец, совершенный в своей лиричности, полифонический дуэт заключительной партии (такт 47). Заканчивается экспозиция сонаты на доминанте основной тональности. Ре мажор далее сменяется модуляцией в соль минор. Разработка первой части состоит из двух разделов. Первый раздел, начинающийся с проведения главной темы в соль миноре, приводит к ее кульминационному звучанию в басовом регистре с резкими акцентами sforцандо и неожиданной фермате на доминанте ми бемоль мажора. Данная фермата повисает как главный вопрос, требующий продолжения, требующий ответа. Последующее проведение главной партии в ми бемоль мажоре через ряд нисходящих секвенций, сравнить которые можно со звездопадом на ночном небосводе или с исходом от светлой надежды к разочарованию, - предполагает виртуозное мастерство в исполнении гаммообразных пассажей 32ми и идеальное владение временем при смене фактуры. Заканчивается разработка переходом от напряженного сопротивления и борьбы к покою и умиротворению. Напряженная ритмическая полиритмия сменяется одnogолосным нисходящим ходом шестнадцатых с нарастающей динамикой. Неповторимо прекрасна остановка на до диэзе sforцандо, являясь гениальным образцом развития гармонии и неизбежности наступления репризы. Реприза соль мажорной сонаты по изложению повторяет строение классической сонатной формы: главная партия звучит в основной тональности, побочная и заключительная партии так же утверждают звучание соль мажора. Интересна кода первой части (последние 14 тактов): видоизмененные интонации главной темы звучат чрезвычайно проникновенно. Настойчиво повторяется краткий мотив из трех шестнадцатых, но если в начале сонаты сильная доля была «запрятана» в ритмическом лабиринте затактов, то теперь она звучит все настойчивее на крещендо к акценту sforцандо и тут же исчезает во внезапном

subito пиано, растворяясь в третьей октаве 32ми, в серебряных звуках холодных «сталактитов».

Приступая к анализу исполнительских проблем, нужно определиться с выбором редакции сонаты, чтобы, работая быть уверенными в точности следования подлинному авторскому тексту. Полуторавековая история исполнительских редакций сонат Бетховена была изучена многими пианистами и выдающимися педагогами. Обучаясь в классе профессора Александра Львовича Иохелеса (1912-1978) мы, его ученики, изучали сонаты Бетховена исключительно по текстам под редакцией немецкого педагога и пианиста Карла Адольфа Мартинссена (1881-1955). Пристально вглядываясь в текст под редакцией Мартинссена, рассмотрим перспективы и возможности исполнителя в работе над 1ой частью соль мажорной сонаты Бетховена. Попробуем систематизировать исполнительские трудности.

Темп первой части (Allegro) зависит от наличия 32х длительностей, которые каждый раз должны исполняться легко и полётно, ясно и четко. Начинается соната с восьмитактного проведения главной партии, изложенной шестнадцатыми в спокойном, повествовательном характере. В первых шести звуках правой руки и прозрачных аккордовых фигурациях сопровождения левой появляется главная интонационная трудность: сильное время можно не услышать и “сместить”. На это сразу необходимо обратить внимание, так как ритмический “код” мелодики главной партии является определяющим на протяжении всей первой части. С затакта начинается и 2ая, и 3ья части сонаты. Выполняя точные штрихи (лиги, объединяющие по шесть звуков начального мотива главной партии, требующие снятия) Тем не менее необходимо додерживать длительности (восьмая с точкой) в правой руке и выполнять точный ритмический рисунок в левой (залигованные шестнадцатые с четвертными аккордами). Педаль возможна на сильную долю, очень короткая, как поддержка фразировки мотива. Аппликатура в правой руке в конце 4го такта на нисходящий мелодический ход по секундам(5-5) помогает избежать

упрощения звучания главной партии, сохранить лирический характер и непрерывную мелодическую линию.

Можно сказать о двухтемности главной партии, так как с 8го такта начинается новое предложение главной партии, являющееся самостоятельной темой. Начинается она так же с затактовой восьмушки и носит спокойный, лирический характер с динамическим развитием. Здесь появляются характерные *subito*, выразительность нарастает. *Sf* в тактах 10 и 12 исполняются без резкости при непрерывном ровном сопровождении шестнадцатых в партии левой руки. Легкие форшлаги в мелодии дополняют звучание проникновенными интонациями. Создается яркий лирический образ, сравнимый со второй, фа мажорной темой в популярной Бетховенской пьесе «К Элизе». Побочная партия (такт 26) тоже сохраняет затактовое строение. Музыка приобретает остроту штриха и скерцозный характер. Изложение терциями требует владения техникой исполнения двойных нот и точного следования авторским штрихам - группировка звуков «по два». Нисходящая секундовая интонация первого восьмитакта напоминает извечную интонацию «просьбы». С 33 такта трижды повторенный мелодический оборот двойными нотами, в сочетании с выразительным ходом в сопровождении (ре-до диэз-ля), далее получает развитие, перемещаясь во вторую и третью октавы. Динамика насыщается, но резко сменяется *piano subito*, рассыпаясь пассажами 32х. Каждый раз исполнение *subito* требует «выгрывания», чтобы резкая смена динамики не сопровождалась остановкой общего развития, а чтобы это было лишь «мгновение», связанное со сменой акустического воздействия на слушателя. Заключительная партия (такт 47) завершает экспозицию 1ой части изумительным диалогом басового и верхнего голосов. Партия правой руки здесь требует дифференцированного владения мелодическим материалом, так как сочетает в себе главную мелодию и сопровождение. В 58ом такте наступает *piano subito* вместе с длительным звучанием (до конца экспозиции) басового «ре». Выполнение точной ритмической пульсации, без замедления, является непременным условием

сохранения композиторского стиля. Остановка на двойной доминанте *sf* - один из примеров Бетховенского выписанного *ritardando*.

Разработка начинается с конца 63 такта главной партией в соль миноре. Музыкальная ткань разработки насыщена интонационными сложностями затактного строения главной партии. Сильную долю в модуляционных проведениях главной партии нельзя терять. Скерцозность и легкость побочной партии меняется на последования звучных басовых *staccato* и хроматический ход ломаных октав, приводящих к эпизоду *forte subito*. Тема главной партии в басовом регистре в сочетании с триолями в правой руке приобретает мужественное волевое звучание. Значительную трудность представляет сочетание шестнадцатых триолей в правой руке с ровным движением шестнадцатых в левой. Ощущение опоры в обеих руках помогает справиться с данной трудностью в сочетании с прослушиванием интонационного строения основного мотива главной партии, устремленного в своем развитии к сильной доле. Сочетание ритмической структуры «три на два» получает все более насыщенное гармоническое развитие с акцентированными «фа» малой октавы острыми и яркими *сфорцандо*. Аккорд доминанты ми бемоль мажора останавливает нарастающую бурю и завершает первый раздел разработки. Важно провести ярко и ритмично набатные звуки трех восьмых си бемолей перед остановкой на аккорде. Далее наступает второй раздел разработки (ложная реприза).

Звучание главной темы в ми бемоль мажоре ассоциируется с пением ангелов. Необходимо сохранить строгость и благородную возвышенность мелодии, вершина которой - «фа» третьей октавы. Затем, через спускающиеся гаммообразные пассажи и через смену гармонического строя в сочетании с усиливающимся *крещендо*, мелодика набирает большую динамическую силу. Продолжительный органнй пункт (8 тактов) на доминанте соль мажора в сочетании с трижды повторенными виртуозными пассажами переходит в пианиссимо триолей, к небольшому динамическому развитию первого мотива главной партии. Интересен одноголосный хроматический ход (*solo non legato*) с

остановкой на до-диезе (фермата). Тритоновость интонации создает определенную напряженность и может быть подчеркнута небольшим *sostenuto*. В репризе мы не встречаем дополнительных сложностей. Следуя утверждению главной тональности с возвращением баланса в звучании основных тем, развитие музыкальной ткани приходит к коде (такт 187). Кода построена на материале главной партии. Первые шесть звуков начального мотива мелодически изменены: теперь это четырехзвучный мотив с остановкой на сильной доле, устремленный к четверти, залигованной с шестнадцатой. Партия сопровождения, начинаясь со слабой доли, тем не менее поддерживает утверждение сильного времени. Четырехзвучные интонации основного мотива как бы «уносятся» ввысь, растворяясь в легких 32х с преобладающим звучанием терции тонического трезвучия.

Начиная с 1го года обучения будущие пианисты знакомятся с менуэтами Баха, Моцарта, сонатинами Бетховена. Приобщая ученика к сочинениям композиторов Венской школы очень важно научить «читать» текст с соблюдением штрихов, точного ритма и динамических оттенков. Конечно, многое зависит от редакции, поэтому лучше начинать с проверенных сборников А.Д. Артоболевской, Школы игры на фортепиано под редакцией А. Николаева, Шести легких сонат Л. Бетховена для ф-но под редакцией А.Б. Гольденвейзера и т.п. С переходом из класса в класс ученики приобретают техническую оснащенность, слуховой опыт. В зависимости от способностей уже в 6-7-ых и, безусловно, в 8ом классах ученики обладают необходимыми ресурсами для работы над крупными сочинениями композиторов-классиков. Сонаты Бетховена являются бесценным сокровищем как произведения великого композитора, в тексте которых он наиболее точно выразил свои художественные намерения. Первые части фа-минорной (1), до-минорной (5), фа-мажорной (6), ми-мажорной (9), соль-мажорной (10), си-бемоль-мажорной (11) – открывает дорогу юным музыкантам к мастерству. Не будем забывать о том, что автор «Школы беглости» великий Карл Черни был одним из учеников Бетховена. Изучение гамм, этюдов и совершенствование техники во всех направлениях поможет

юным пианистам в работе над фортепианными сочинениями Людвиг ван Бетховена. Владение же всеми необходимыми навыками открывает дорогу и к произведениям Ференца Листа, который как никто унаследовал бетховенскую манеру игры, трактуя рояль как оркестр.

Список литературы

- 1.Буасье А. Уроки Листа. СПб. 2002
- 2.В классе А.Б.Гольденвейзера. М.1986.
- 3.Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.-Л.,1966.
4. Иохелес А.Л. «О сонате Бетховена соч.109». Фортепианная педагогика и исполнительство. Труды ГМПИ им.Гнесиных.Вып.XXXIII.М.,1978.
- 5.Как исполнять Бетховена. Сборник статей и материалов.М.2009
- 6.Коган Г. Работа пианиста.М.1963.
- 7.Корто А. О фортепианном искусстве.М.2005.
- 8.Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.,1966.
- 9.Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. М.,1975
- 10.Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры». М.1982
- 11.Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога.М.,1965
- 12.Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.1965
- 13.Щапов А. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. М-Л.1947, 3ье изд.- М.2002.

Информация об авторах

Кутузова Ирина Викторовна - преподаватель теоретических дисциплин МУДО «ДМШ им. Ж.И.Андреевко»

Доманская Марина Николаевна - преподаватель по классу фортепиано МУДО «ДМШ им. Ж.И.Андреевко»

Смирнова Татьяна Викторовна - преподаватель по классу фортепиано МУ ДО «Ногинская ДШИ»

Азарова Галина Васильевна - преподаватель по классу фортепиано МУ ДО «Ногинская ДШИ»

Белоус Елена Ивановна – методист, преподаватель ИЗО МУ ДО «Ногинская ДХШ»

Ковальская Ирина Рудольфовна - преподаватель по классу фортепиано МУДО «Черноголовская ДШИ им. Е.П.Макуренковой»

Семенова Елена Валериевна - преподаватель по классу фортепиано МУДО «Черноголовская ДШИ им. Е.П.Макуренковой»

Наталья Михайловна - преподаватель по классу фортепиано МУДО «Черноголовская ДШИ им. Е.П.Макуренковой»