

Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования города
Москвы

"Детская музыкальная школа имени Г.Ф. Генделя"

Методическая работа Ткачук В.И.

на тему:

«Виды и особенности крупных форм,
изучаемых в классе фортепиано»

Москва

2022

Содержание

Введение.....	3
1. Виды крупной формы	
1.1. Вариации.....	4
1.2. Рондо.....	6
1.3. Фантазия.....	8
1.4. Сонатина.....	10
1.5. Сонатное allegro.....	12
2. Методы и приемы работы над крупной формой.....	14
3. Список литературы.....	17

Введение

В процессе обучения в музыкальной школе каждый ребенок сталкивается с произведениями крупной формы. Конечно, необходимо ученику объяснить, почему она так называется: крупная- т.е. масштабная, значимое, продолжительное, а форма – определенное строение произведения. Здесь можно провести параллель с малой формой – это пьесы, этюды, миниатюры, которые выражают один определенный образ. А произведения крупной формы отражают сложный процесс проживания разных образов, их перипетии, трансформации. Так же как в литературе, есть малые жанры – рассказы, новеллы, а есть поэмы, романы, драмы, которые отражают весь внутренний мир человека, все его искания и переживания. Для понимания и грамотного прочтения крупной формы важно научиться слышать это музыкальное письмо, расшифровывать его - понимать образность, почему происходят те или иные изменения, как этот «рассказ» выстраивается через музыку. В задачи исполнителя входит не просто понимать, а как раз выражать, передавать это содержание. Освоение крупной формы - один из довольно сложных этапов в работе с учащимися в классе фортепиано. Прежде всего потому, что требует от ученика не только стабильного владения разнообразными игровыми приёмами, навыками исполнения разнохарактерных миниатюр, но и готовность памяти к большому объему произведений, внимания, а также развитую метроритмическую устойчивость.

1.1. Вариации

Вариационной называется форма, основанная на изложении темы и ее повторении в измененном виде. Не ограниченное количество вариаций раскрывает заложенные в теме различные образные состояния. Тема вариаций может быть оригинальной, т.е. написанной самим композитором или заимствованной, может наполняться различным содержанием: от очень простого до глубокого и философского (Бетховен Соната №32 Ариетта). Средства варьирования темы разнообразны: мелодическое, гармоническое, ритмическое варьирование, изменения темпа, лада, тональности, варьирование фактуры (полифония, гомофония). В эпоху Барокко старинные вариации возникли из народной исполнительской традиции. Это были Пассакалии и Чаконны. Пассакалия - песня, исполняющаяся при отъезде гостей с праздника, торжественно-трагического характера, в медленном темпе - варьируется неизменная тема в басу (бассо остинато). Чакона - первоначально быстрый, испанский танец, ставший затем в Европе плавным, минорным, лирическим – варьируется гармоническая формула. К концу 17века различия стираются. (Бах Чакона ре минор; Гендель Пассакалия из сюиты соль минор №7). В 18 веке форма вариаций развивается, становится популярной. Строгие вариации этого периода достаточно просты - меняется ритм темы, ее фактура, добавляются новые подголоски, но сохраняется тональность и гармонический план. Чаще всего они пишутся в мажоре с обязательной одной минорной вариацией, нежной и печальной, которая становится самым ярким фрагментом цикла. 5 В 19 веке романтическое направление в музыке создало новый вид вариационной формы – Свободные вариации. Тема и ее изменения стали разительно отличаться, изменился тональный план, появились жанровые модификации, каждая вариация подобна самостоятельной пьесе, элемент темы может самостоятельно развиваться. Вариации, связанные с куплетной строфой народной песни впервые встречаются у М. Глинки, так называемые «глинкинские» вариации. («Среди долины ровныя» для фортепиано). Со второй половины 19 в. вариации становятся основой многих крупных симфонических и концертных

произведений, иногда с программным содержанием – «Пляска смерти» Листа, Симфонические вариации Франка, 1 часть 6-й симфонии П. Чайковского, «Рhapsодия на тему Паганини» Рахманинова. В 20 веке форма вариаций служила для показа сложных трагических ситуаций (8-я симфония Шостаковича). Культовое произведение, написанное в вариационной форме Болеро М. Равеля вариации на неизменную тему, при каждом повторении звучащую на новом музыкальном инструменте. Также был создан новый тип вариационной формы – вариации с темой, т.е. тема звучит в конце, как бы собираясь из отзвуков, мотивов и фрагментов, рассыпанных по всей музыкальной ткани. (Щедрин 3-й Фортепианный концерт).

Эта форма является любимой для многих учащихся, т.к. открывает богатый простор для фантазии ребенка. Использование композиторами в качестве темы русских, украинских и других народных песен, делает вариации особенно привлекательными.

1.2. Рондо

Рондо – французское слово, возникшее от латинского *rotundus* – в переводе «круглый». В современной музыке имеет двойное значение:

1) Этим термином называют музыкальную форму, основанную на повторении основной - ведущей темы, именуемой «рефреном» (с французского «припев») и постоянном чередовании ее с разными, контрастирующими и отличающимися друг от друга по содержанию музыкальными эпизодами, - перемещение музыкальных фрагментов композиции по кругу, обычно состоит из 5,7 частей. $A+B+A+C+A...A$

2) Термин «рондо» имеет жанровое значение – название пьес по одноименной музыкальной форме и отличающихся приподнятым, веселым настроением и характеризуются песенно-танцевальным рефреном. Образовалась форма рондо в 13-14 веках из французских хороводных песен и первоначально была куплетной с рефреном – припевом. Текст запева изменялся, припев оставался неизменным. Затем в куплетах стали возникать новые мотивы. Первыми композиторами, использовавшими эту форму, были французскими клавесинисты Рамо, Куперен, Дакен. У венских классиков рондо приобретает более ясный, строго упорядоченный характер и применяется в финалах сонатно-симфонического цикла. Ярчайшие примеры формы рондо – «Рондо в турецком стиле» Моцарта, «Ярость из-за потерянного гроша» Бетховена, финал Сонаты ре мажор Гайдна, 2-я часть 2-й сонаты Бетховена, популярная пьеса Бетховена «К Элизе».

В послеклассическом свободном рондо появляется сквозное развитие, увеличиваются фрагменты, изменяется тональность рефрена и его структура, появляется кода. Усиливаются контрасты, части становятся более масштабными. Русские композиторы также обращались к этой форме – М.Глинка Рондо Фарлафа из оп.»Руслан и Людмила», Рондо Антониды из оп.»Иван Сусанин». 20 век развил форму – появилась свободная последовательность частей, разноплановость тематизма, эпизоды могут чередоваться без рефрена. Прокофьев Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам», «Джюльетта –

девочка», Равель «Павана». Рондо является одной из важнейших музыкальных форм, используемых композиторами разных эпох в сонатах, симфониях, инструментальных пьесах и концертах.

Чередование темы и эпизодов вносит своеобразный колорит в форму рондо и, как правило, эти произведения быстро выучиваются детьми наизусть, однако требуют определённых навыков в развитии техники. Именно в начальных классах закладывается основная база для анализа, разучивания крупной формы в дальнейшем – точные штрихи, артикуляция стиль.

1.3. Фантазия

Жанр фантазия - инструментальный (реже вокальный) жанр, характеризующийся свободой построения, отходом от принятых композиционных схем. По происхождению фантазия восходит к традициям исполнительской импровизации 16-17 веков. Близка к концоне, капричио. Позднее для фантазии становится характерным чередование разделов полифонического и гомофонного склада. В 18 веке наиболее широкое распространение фантазия получила в сфере клавирного и органного творчества (фантазии для органа И.С.Баха, для клавикорда - К.Ф.Э.Баха, для фортепиано - В.А.Моцарта и др.). Фантазии обычно выполняли функции вступительных частей в циклических формах и имели характер прелюдии (Партита №3 a-moll для клавир, органная Фантазия и fuga g-moll, Фантазия c-moll В.А. Моцарта, предваряющая Сонату c-moll и другие). Дата создания Фантазии d-moll В.А.Моцарта точно не установлена. Предположительно это 1782г. Напечатана она была в 1804г., причем без последних 10 тактов, то есть заканчивалась она на доминанте. Считается, что окончание фантазии было дописано А.Э. Мюллером, исполнителем, композитором и теоретиком того времени.

Первичная задача при изучении Фантазии с учеником - понять замысел автора и общую структуру произведения, создать в воображении общую концепцию произведения, представить эмоциональный ряд. И тогда, исходя из этого представления, станут более ясными необходимые выразительные средства и технические навыки, которые нужно приобрести или использовать.



1.4. Сонатина

Подготовительным этапом к сонатам Гайдна, Моцарта, Бетховена служат классические сонатины. Они знакомят учащихся с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения. Сонатная форма эпохи классицизма, особенно музыка Моцарта, благодаря исключительной лаконичности фортепианной инструментовки, малейшая неточность звукоизвлечения, невнимательность к штрихам и длительностям при исполнении этих произведений становятся особенно заметными и нетерпимыми. Вследствие этого классические сонатины и сонаты чрезвычайно полезны для воспитания таких качеств, как ясность игры и точность выполнения всех деталей текста. Сонатины Моцарта и Бетховена, а также лёгкие Сонаты Гайдна, отличающиеся стройностью форм, эмоциональной контрастностью музыкального материала, тематическим разнообразием, отличный материал для обучения. Однако эти качества создают для учащихся определенные трудности, прежде всего в достижении единства, цельности исполнения при соблюдении тематической и динамической контрастности. Как правило, главная и побочная партии сонатин и сонат контрастны: героическая тема сменяется лирической, призывно-фанфарная – задорно-шутливой и т.п. Учащийся должен мгновенно переключаться на новый музыкальный образ, а для этого необходимо не только обладать яркостью и красочностью музыкально-слуховых представлений, но и умением перестраивать свой аппарат на извлечение определенного характера звучания. Воспитываются эти умения постепенно, путем глубокого проникновения в сущность музыкального образа и выработкой соответствующих исполнительских действий. В классах ДМШ над постижением формы и содержания сонатного аллегро приходится трудиться не один год. В каждом конкретном случае следует обращать внимание ученика на своеобразие в структуре произведения, объяснять, чем оно вызвано, находить связь с содержанием. Так в экспозиции любого сонатного аллегро и вообще произведения, написанного в сонатной форме, учащимся при исполнении

должны быть ясно показаны все основные темы, найдены и выявлены их наиболее типичные особенности. С этими же темами исполнитель обычно встречается и в разработке. Надо помочь ученику понять выразительный смысл противопоставления в разработке тех или иных музыкальных образов, подчеркнуть направленность развития музыкальной мысли, подвести к должному восприятию репризы. Ученику должно быть известно, что если он не сумеет подойти к репризе, то не сможет подчеркнуть появившиеся в ней новые черты, почувствовать, в частности, другую ладотональную окраску тем побочной и заключительной партий. Надо заметить и дать услышать в своем исполнении имеющиеся в репризе иные выразительные детали. Это помогает воспринять репризу как результат предшествовавшего развития. Задача педагога объяснить, что реприза не является простым повторением экспозиции, а синтезирует, дает заключение и подводит итоги. Очень важно установить новые черты в звучании главной и побочной партий, решить, какой образ приобрел большее значение, проанализировать все изменения, которые произошли в репризе по сравнению с экспозицией.

1.5. Сонатное *allegro*

Эта музыкальная форма представляет собой одну из самых совершенных музыкальных форм. Название произошло от латинского слова *sonare* – звучать. Впервые этот термин начал применяться во время Средневековья, которое в истории мировой музыкальной культуры называют «эпохой вокальной музыки» – были популярны музыкально-поэтические произведения, обычно лирического содержания, называемые мадригалами. Созданные к тому времени разнообразные музыкальные инструменты использовались для сопровождения пению, театральным постановкам, торжественным приемам и танцам. В 16 веке стали разделять музыкальные композиции двумя терминами: «кантата» – вокальное и «соната» – инструментальное произведение. Сочетание танцевальных мелодий различного характера привело к возникновению термина «сюита» – упорядоченный набор инструментальных произведений. Танцевальная сюита – это цикл разнохарактерных старинных танцев, объединенных одной тональностью – аллеманда, куранта, сарабанда, жига. Часто эти обязательные танцы дополнялись менуэтом, гавотом, бурре. Именно эта циклическая музыкальная форма контрастного движения стала моделью сонаты. Постепенно термином «соната» стали называть произведение для одного инструмента (с аккомпанементом или без него). Соната состояла из трех или четырех частей: подвижной первой, медленной, менуэта и быстрого финала. Постепенно в сюиты стали вводиться нетанцевальные части, обычно первая (Сонаты И. С. Баха, Г. Генделя). В старинных сонатах стал появляться новый тематический материал – в клавирных сонатах Д. Скарлатти возникает несколько тем, контрастных по характеру, отличающихся по фактуре и в тональном отношении (тонико-доминантовое), начинается формирование сонатного аллегро. Сонатная форма развивалась на протяжении веков. К 18 веку сюита вышла из моды и уступила место сонате, которая окончательно сформировалась в творчестве венских классиков. В форме сонатного аллегро пишутся как правило первые части сонат, симфоний, концертов, инструментальных ансамблей. Содержание частей стало более глубоким, особенно важна стала первая часть сонаты, где несколько

музыкальных тем ведут между собой разговор или спор. В сонатном аллегро появилось четкое разграничение трех разделов – экспозиции, разработки и репризы. Экспозиция состоит из двух тем: главной, определяющей характер и направленность дальнейшего развития, активной и действенной; побочной контрастирующей главной теме, лирической или сосредоточенной в тональности доминанты. Между этими темами существует связующая партия, осуществляющая плавный переход тональностей. Разработка – активное развитие тематического материала, любой из тем или тематического оборота, изложенного в экспозиции, тональное развитие. Для нее характерны яркие контрасты, частые смены тональностей. Реприза – это видоизмененное повторение экспозиции, приводящая тональное различие тем к единству, главная и побочная темы звучат в основной тональности. Очень часто сонатная форма заканчивается кодой, в которой окончательно закрепляется основная тональность.

Сонатная форма сложна для освоения своим объемом, поэтому уместно её разучивание по разделам, с точным тональным планом экспозиции и репризы. Процессы разбора и выучивания произведения с учениками должны проходить таким образом, чтобы ребенок мог начать игру с любого раздела (реприза, кода, разработка), с любой темы (связующая, заключительная, побочная). В разработке можно вычленить отдельные эпизоды, проанализировать аккорды, секвенции, отклонение в далёкие тональности. Поэтому анализ исполняемого произведения поможет скорейшему осознанию и качественному выучиванию произведения.

В процессе изучения произведений крупной формы, учащиеся знакомятся с разными формами: вариацией, сонатиной, сонатой, с их строением, соотношением разделов, приемами развития, тональными соотношениями. При изучении этих произведений, учащиеся осознают стилевые особенности музыки. Изучение этих произведений помогает осознанию музыкально-исполнительских особенностей: соотношения темпов, метроритмических и динамических особенностей, развивает фантазию.

2. Методы и приемы работы над крупной формой.

При работе над произведениями крупной формы педагог вместе с учеником проходит те же этапы работы, как и при работе над любым другим произведением: краткий музыкально–теоретический анализ произведения, этап работы над деталями (подробное изучение авторского текста), этап оформления произведения, пробные проигрывания, занятия музыканта без инструмента (работа в уме, в представлении), занятия с использованием «дирижёрского» метода работы, метода ассоциаций и на конечном этапе— метода исполнения произведения целиком, приобретающего характер сценического выступления. В соответствии с этими этапами работы над произведением творческий процесс над музыкальным образом составляет четыре стадии: синтетический охват (на этапе ознакомления), развёрнутый анализ авторского текста (на этапе работы над деталями), синтетический дифференцированный охват (на этапе оформления) и синтез высшего порядка (на этапе подготовки к сценическому воплощению).

На этапе ознакомления с произведением цель педагогической деятельности состоит в развитии синтетического мышления у учащихся-инструменталистов, формировании установки на создание первоначального симультанного образа пьесы, что потребует расширения интеллектуального фона школьников и обогащения их музыкального багажа. Краткий музыкально теоретический анализ произведения будет способствовать быстрому ориентированию ученика в работе над произведением. Этап работы над деталями подразумевает подробное изучение авторского текста и потребует активной аналитической деятельности сознания школьника. Изучение нотной записи проясняет процессы развития произведения, уточняет внутреннеслуховое представление ученика о каждой грани образа, учит понимать и ценить роль отдельных средств музыкальной выразительности. Развёрнутый анализ авторского текста предусматривает слуховое и исполнительское изучение мелодии, ритма, гармонии, динамики, тембра, фактуры, но не изолированно, а в тесной взаимосвязи друг с другом. На этапе оформления произведения деятельность исполнителя должна быть направлена на достижение целостности

исполнения. Это зависит от умения обобщать музыкальный материал, объединять выученные детали в цельный организм. Здесь используются пробные проигрывания произведения целиком, занятия в «представлении», дирижирование и привлечение ассоциаций, связанных с пространственными видами искусств. Пробные проигрывания произведения целиком и по частям позволяют исполнителю откорректировать детали сочинения, устранить неточности, обнаружить недостатки игры. Работа в «уме» приводит к активизации фантазии музыканта, помогает разобраться в эмоциональной и динамической весомости каждого фрагмента произведения. А.П. Щапов призывал школьников придавать исполнению произведения от начала до конца характер концертной репетиции, настоящего сценического выступления, а не просто пробы, «с полной мобилизацией душевных сил и чувственной ответственности», как на концерте. Исполнение произведения целиком развивает эмоциональную выносливость, укрепляет слуховое внимание, сосредоточенность, двигательную свободу, техническую выдержку. Помимо исполнения произведения целиком, другим методом при работе над произведением являются занятия в представлении. Р. Шуман советовал молодым исполнителям до выступления на сцене тренировать способность свободно представлять музыку мысленно, без помощи инструмента. «Только таким образом откроются внутренние источники, появятся всё большие ясность и чистота», — считал он. Н. К. Метнер рекомендовал исполнителям чередовать в перерывах между сценическими выступлениями занятия на инструменте с мысленной проверкой выученных произведений. Он был убеждён, что внутреннеслуховое исполнение, или «медитация», поможет музыканту ясно ощутить линии формы сочинения. Музыка – это искусство слуховых впечатлений. Именно на основе слуховых впечатлений создаётся представление о различных музыкальных явлениях. Общение с музыкой всегда окрашено определённым чувством, которое ведёт не только к переживаниям, но и к осмыслению её содержания. Раскрытие художественного образа является основной и самой главной проблемой исполнительского искусства. От

качественного уровня творческих и профессиональных возможностей зависит эстетическая интерпретация исполняемого произведения. Процесс познания образа опирается на глубокое исследование нотного текста произведения, формы, музыкального языка и стиля. С течением времени происходит эволюция музыкального языка. Каждая эпоха отмечает ранее незамеченные черты и интонации музыкального образа. Возникают новые средства выразительности, которые расширяют мировоззрение, обогащают слуховой опыт и тем самым активизируют продуктивную деятельность слухового воображения исполнителя. Говоря о стиле произведения, надо понимать, что же подразумевается под этим понятием. С теоретической точки зрения стиль – это единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленных единством системы музыкального мышления. Для исполнителя и слушателя - это созданный композитором смысловой мир, мир его чувств и идей, породивший свой особый «план выражения», то есть всё то, что отличает музыку одного композитора от музыки другого. Умение выявить это отличие и отразить его в своём исполнении — это главная задача музыканта-исполнителя. Понимание индивидуальных стилистических черт композитора — вот что необходимо прежде всего исполнителю. Он должен понимать, что каждое стилевое образование имеет свои особенности, присущие только ему определённые формы и черты, и его нельзя смешивать с другими произвольно по своему желанию.

3. Список литературы

1. Алексеев Н. Методика обучения игре на фортепиано, М., 1982
2. Алексеев Н. История фортепианного искусства
3. Коган Г. Работа пианиста, М., Музыка 1979
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры, М., 1982
5. Способин И. Музыкальная форма, М. Музыка 1984
6. Тимакин Е. Воспитание пианиста, М., 1989
7. Филатова Л. Пособие по теории музыки, Престо, М., 1999
8. Шатковский Г. Развитие музыкального слуха, М., Музыка, 1996
9. Юдовина-Гальперина Т. За роялем без слез, или Я- детский педагог, СПб. Предприятие С.-Петерб. союза художников 1996
10. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. – М., 1986.