

СОДЕРЖАНИЕ:

<i>Введение</i>	3
<i>Глава I О работе над произведениями в форме периода</i>	4
<i>Глава II Работа над пьесами в простой трехчастной форме</i>	6
<i>Глава III О некоторых принципах работы над произведениями в простой двухчастной форме</i>	10
<i>Заключение</i>	12
<i>Приложения</i>	14

Введение

В процессе обучения исполнителей-пианистов на фортепианных отделениях ДМШ педагоги постоянно сталкиваются со множеством исполнительских проблем и решают целый комплекс самых разнообразных задач. Это и приспособленность исполнительского аппарата к инструменту, это и гибкость, натренированность, быстрота мускульной реакции рук исполнителя, это и навыки слухового осознания и звуко-эмоционального переживания исполняемой музыки. Безусловно, все эти навыки очень важны, но не менее важно, на наш взгляд, и развитие музыкального мышления ученика, умение исполнителя разбираться в музыкальном произведении, поскольку любое чувство, эмоциональное переживание музыки должно быть непременно подкреплено пониманием того, что исполняется. Именно развитое музыкальное мышление исполнителя и открывает ему в конечном итоге путь к настоящему самостоятельному творчеству.

Этого мнения всегда придерживались и выдающиеся педагоги-музыканты. Так, Иосиф Гофман в своей книге «Ответы на вопросы о фортепианной игре» пишет: «Ученика нужно заставить мыслить и разбираться в пьесе самостоятельно... Вся звуковая картина должна заключаться в голове до того, как ее начнут передавать руки... Учащийся окажет себе очень хорошую услугу, если не устремится к клавиатуре до тех пор, пока не осознает каждой ноты, секвенции, ритма, гармонии и всех указаний, имеющихся в нотах». Сходную мысль высказывает и Генрих Нейгауз: «учитель должен довести до ученика не только так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры, короче, - он должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта, и игры на фортепиано (все это, конечно, сокращенно, вернее, компактно и портативно...)»

В этой связи для педагога по специальности очень важным, на наш взгляд, является не только умение дать ученику понимание каждой встречающейся формы музыкального произведения, но и систематически приучать учащегося к анализу музыкальных произведений.

Сложная, но и важная задача педагога – сделать этот анализ необходимой составляющей урока, превратив его в увлекательную игру, в интереснейший процесс узнавания нового. Это, безусловно, оживит урок, заставит ученика самостоятельно мыслить, активизирует его внимание, мобилизует его на решение исполнительских задач. Важно при этом научить ребенка видеть в тексте музыкального произведения не просто скопление множества знакомых нотных знаков, оказавшихся на нотном листе по воле композитора, но и самому постичь законы, «тайны» и «секреты» строения музыкального языка, музыкальной формы, научиться разбираться в закономерностях развития каждого музыкального произведения.

Конечно, учащиеся на предметах теоретического цикла (сольфеджио, музыкальная литература) получают необходимые знания по основам истории и теории музыки, гармонии, полифонии, анализа музыкальных произведений. Но без конкретной практики анализа, полученные знания остаются подчас сухой теорией. Интеллектуальный, аналитический аппарат ученика нуждается в не меньшей тренировке, чем его руки – исполнительский аппарат. К тому же, закрепляя полученные теоретические знания, ученик одновременно вносит в исполняемую музыку больше упорядоченности и осмыслинности.

Безусловно, перегружать урок специальности множеством теоретических сведений по анализу музыкальных форм не стоит. Реальный путь здесь – отталкиваться от каждого конкретного исполняемого произведения, причем начинать вводить элементы анализа с самого первого года обучения.

Пьесы, входящие в репертуар 1-2 классов ДМШ – это музыкальные произведения, как правило, в простых формах: период, простая трехчастная форма, реже – простая двухчастная форма. Рассмотрим каждую из этих форм с точки зрения тех задач, которые стоят перед педагогом, желающим познакомить ученика с основными закономерностями указанных форм.

Глава I *О работе над произведениями в форме периода*

Форма периода – одна из наиболее распространенных форм пьес, встречающихся в репертуарных сборниках, адресованных юным исполнителям. Характерно использование в пьесах для начинающих структуры *нормативного периода*. Нормативный период – это, как известно, экспозиционный период (т.е. характерный для начала произведения), имеющий квадратную структуру и состоящий из двух предложений повторного строения (когда начала предложений одинаковы, а окончания – различны):

$$\begin{array}{cccc} 4 & + & 4 & \\ 8 & & 16 & \\ & + & & \\ & 16 & & 32 \end{array}$$

(Примеры 1, 2, 3)

Преобладание формы нормативного периода в сборниках пьес для начинающих вполне объяснимо – они лаконичны, легко запоминаются благодаря практически точному повтору первого предложения периода во втором.

На чем следует заострить внимание ученика, исполняющего пьесу в подобной форме?

Во-первых, на повторе. Точный повтор в исполняемой музыке ученик услышит без особого труда. Во-вторых, особое и основное внимание надо уделить различиям, которые ученик должен услышать в повторяющихся предложениях периода. И здесь обязательно надо ввести понятие *каданс*, поскольку различия двух практически одинаковых предложений как раз и сосредоточены в кадансе.

Каданс (от латинского *cado* – оканчиваться) – заключительный гармонический или мелодический оборот, придающий законченность музыкальному произведению. К этому термину ученики привыкают довольно быстро, так же, как и к другим итальянским терминам (например, *легато*, *форте*, *крешендо* и т.п.). Кадансы в исполняемой пьесе ученик должен не только услышать, но и обязательно увидеть в нотах. Не стоит бояться и сосчитать такты, поскольку ученики любят цифры, любят пересчитывать линейки, нотоносцы. Пусть квадратная структура периода (4+4, 8+8, 16+16) усваивается ребенком и на слух, и визуально, тем более, что это одна из самых распространенных структур в классической музыке. Важно для ученика при этом услышать, что в половинном (серединном) кадансе окончание *неустойчивое*, требующее дальнейшего продолжения музыки, так же, как в речи *вопрос* требует *ответа*.

На уроках сольфеджио освоению вопросов и ответов в мелодии уделяется достаточное внимание, поэтому ученики без особого труда определяют устойчивое и неустойчивое окончание предложений. Но излишне, на наш взгляд, чересчур акцентировать именно вопросительную интонацию в мелодии, потому что половинный каданс звучит, большей частью, вполне утвердительно, просто он требует продолжения из-за того, что заканчивается на *неустойчивой* ступени.

Если ребенок уже имеет представление о тональности, ладе, основных ступенях звукоряда, можно дать ему понятия – *главные ступени лада – I, IV, V* – с их названиями: тоника (T), субдоминанта (S), доминанта (D). Полезно раскрыть и происхождение названий: доминанта – от латинского *dominans* («главенствующий»), субдоминанта – «под доминантой». Важно подчеркнуть, что доминанта звучит *неустойчиво* в половинном (серединном) кадансе, и музыка нуждается в продолжении.

Интересное творческое задание – предложить ребенку самому придумать устойчивое окончание пьесы – *заключительный каданс*, а затем сравнить с тем, как это сделал композитор. Если подобные задания вызывают интерес у ученика, можно предложить ему уже по знакомой схеме периода (термин вводить не обязательно) сочинить свою пьесу, используя повторность и две разновидности каданса – неустойчивого на V ступени (доминанте) и устойчивого на I ступени (тонике). Возможен вариант сочинения или досочинения пьесы на ритм или мелодию, заданные педагогом, или любую понравившуюся ученику музыкальную тему. (возможно, и с текстом. Примеры 4, 5)

Сыграв ряд пьес в форме периода, а также выполнив творческие задания, ребенок будет узнавать эту форму и в других исполняемых им произведениях. Конечно, это будет происходить при соответствующей помощи педагога, но сам момент узнавания в незнакомой музыке уже знакомой формы принесет ученику немало положительных эмоций, придаст больше уверенности в себе, в своих знаниях, силах и станет дополнительным стимулом для освоения нового произведения.

Глава II

Работа над пьесами в простой трехчастной форме

Благодаря своей универсальности, простая трехчастная форма, пожалуй, одна из самых популярных музыкальных форм. В ней органично сочетаются два основных принципа музыкального развития – *контраст* и *повторность* (изложение мысли – развитие мысли, или сопоставление с другой мыслью – возврат к исходной мысли). Это придает простой трехчастной форме удивительное равновесие. В силу этого простая трехчастная форма имеет очень большое распространение в музыке вообще и в инструментальной миниатюре в частности. Преобладание именно этой простой формы над другими музыкальными структурами в репертуарных сборниках фортепианных пьес для ДМШ, безусловно, не является случайностью. Простая трехчастная форма, будучи удивительно пропорциональной и логичной, доступна детскому восприятию и узнаваема учениками уже на самом раннем этапе обучения.

Основная разновидность простой трехчастной формы – *репризная* трехчастная форма со схемой *a b a*, где ни одна из частей не образует законченной формы сложнее периода (возможны и другие случаи простой трехчастной формы, например, *безрепризная (a b c)*, но они менее типичны и в музыке встречаются значительно реже).

Поэтому реприза пьесы, в которой и реализуется основной принцип трехчастной формы – *повторность*, – должна в первую очередь оказаться в центре внимания педагога и ученика в процессе работы над произведением. Во-первых, необходимо объяснить ученику значение самого слова «реприза». Реприза (от французского *reprise, reprendre* – возобновлять) – слово, обозначающее повтор, восстановление, возобновление. Так в музыкальных формах называется часть (раздел), где содержится повторение музыкального материала после его развития или изложения нового материала. Необходимо акцентировать то, что реприза способствует цельности и уравновешенности музыкальной формы, поскольку возвращение исходной темы в конце произведения придает пьесе устойчивость и завершенность. Ведь в каждом произведении обязательно должно быть *начало, середина и конец*. Именно тогда оно становится стройным и законченным.

Для наглядности можно привести примеры из литературы, в частности, из наиболее доступной для ребенка – детской поэзии. Например, очень ярко принцип репризности реализуется в замечательных детских стихах Ирины Токмаковой:

«Где спит рыбка?»

Ночью темень. Ночью тиши.

Рыбка, рыбка, где ты спишь?

Лисий след ведет к норе,

След собачий к конуре,

Белкин след ведет к дуплу,

Мышкин – к дырочке в полу.

Жаль, что в речке, на воде

Нет следов твоих нигде.

Только темень, только тиши.

Рыбка, рыбка, где ты спишь?

«Крокодилы»

Прошу вас, не надо

Съезжать по перилам.

Вы можете в зубы

Попасть крокодилам!

Они притаились

На каждой площадке

И всех, кто съезжает,

Хватают за пятки

И тащат на дно

Африканского Нила.

Прошу вас, не надо

Съезжать по перилам.

Приводя примеры из литературы, все же стоит подчеркнуть, что в музыке, в отличие от поэзии, принцип *повторности* более важен и необходим. Ведь слово само по себе, обладая определенным смыслом, делает стихотворение завершенным и законченным. Закончилась мысль – завершилось стихотворное произведение. А инструментальная музыка, (не прибегающая к помощи слова), развивается по своим, чисто музыкальным законам, подчиняясь по большей части принципу триады: устойчивость – неустойчивость – устойчивость, или изложение – уход – возврат. Роль репризы при этом как устойчивого завершения музыкального построения чрезвычайно важна и необходима.

После объяснения в доступной для ученика форме основных положений, касающихся репризы, необходимо уже на примере конкретной

пьесы, исполняемой ребенком, попытаться внимательно вслушаться и взглядеться в этот важный раздел. Как правило, повтор, особенно точный, очень нагляден, и ученики слышат и определяют начало репризы без особого труда. В пьесах для начинающих, в большинстве своем, репризы простой трехчастной формы *точные*, с небольшими изменениями в кадансах. Полезно предложить ребенку, в этой связи, игру «Найди отличия», знакомую ему с самого раннего детства, но уже не на примере живописных картинок, а применительно к нотному тексту исполняемой музыкальной пьесы (*Примеры 6, 7*).

В приведенных примерах реприза, конечно же, точная, но внимательные ученики обязательно укажут на ремарку «немного замедляя» перед заключительным кадансом, а также на более устойчивый бас в кадансе. Важно также, чтобы и в своем исполнении пьесы ученик подчеркивал большую устойчивость, завершенность и значительность репризы как окончания целого произведения.

Приобретя некоторые навыки сравнительного анализа первого и репризного разделов исполняемых пьес, ученик справится и с более сложной задачей, когда реприза пьесы окажется значительно измененной по сравнению с первым разделом. Следует говорить и о так называемой *динанизированной репризе*, связанной с повышением уровня напряженности к концу произведения, когда на репризу приходится *кульминация* всей формы в целом. Динанизированная реприза характеризуется, как правило, изменениями в фактуре, регистре, масштабными сокращениями или, наоборот, расширениями формы. (*Примеры 8а, 8б*)

Детям, несомненно, будет интересно на таком ярком и образном музыкальном материале проследить, как композитор находит новые приемы и средства для придания большей динамичности и большего разнообразия все той же простой трехчастной форме, уже хорошо знакомой юной музыкантам. Способным детям можно предложить творческие задания с элементами импровизации. Например, найти в своем репертуаре пьесу в простой трехчастной форме с точной репризой, но исполнить ее «по-новому»: меняя в репризе динамику, регистр, фактуру и т.д.

Приблизительно к третьему классу ДМШ у учащихся уже есть некий накопленный репертуар музыкальных произведений разных стилей и жанров. Дети играют различные пьесы классиков, романтиков и современных композиторов. В их репертуаре самая разнообразная маршевая, песенная и танцевальная музыка. Поэтому, экспериментируя с хорошо знакомой пьесой, ученик, имеющий уже достаточный слуховой опыт, сможет оценить получившийся художественный результат, пусть даже и очень скромный. Во всяком случае, ребенок почтвует себя на какой-то момент соавтором любимого композитора и даже творцом музыки.

Усвоив основные закономерности устойчивых разделов (первого периода и репризы) простой трехчастной формы, ученик должен получить некоторые сведения и о ее *середине*.

На слух дети очень хорошо определяют этот раздел даже в незнакомой музыке. Вспомним привычную ситуацию экзамена по специальности. Слушая выступление своего товарища, ребенок старается по звучащей музыке, иногда даже впервые им услышанной, определить: скоро пьеса закончится или нет, а, следовательно, готовиться ему к выходу на сцену или какое-то время надо терпеливо ждать. Неустойчивая середина пьесы безошибочно настраивает на терпеливое ожидание – до конца еще не мало времени! Гармоническая неустойчивость, фрагментарность мотивов, частая смена тональностей, активное устремление вперед – все это, безусловно, хорошо слышно в музыке.

Середина (средняя часть) – обязательный элемент практически любой музыкальной формы. В рамках простой трехчастной формы следует говорить именно о *середине*, строго используя этот термин, а не *средняя часть* (в этом случае подразумевается самостоятельность раздела, более характерная для сложных форм). Ребенку надо показать, чем обусловлена *неустойчивость* середины, какие существуют средства, приемы, придающие музыке именно это качество.

Одним из таких приемов, очень распространенным в музыкальных произведениях, является *секвенция*. Ученику следует продемонстрировать, что если повторить от разных звуков даже вполне устойчивый мотив или целую музыкальную фразу, то возникает своеобразная «цепочка» устремляющихся друг за другом сходных фрагментов, но при этом звучащих каждый раз по-новому. Таким образом, это важный способ музыкального обновления и развития.

Для большей наглядности можно сравнить музыкальный язык с разговорной речью, отметив, что секвенции соответствуют речевые интонации, возникающие при *перечислении* и *подтверждении* сказанного. На музыкальных примерах ученику необходимо показать, что *секвенции* в середине простой трехчастной формы создают структурную неустойчивость: избегаются кадансы, преобладает дробность мотивов, не образуется крупных законченных построений. При этом не обязательно употреблять специальные термины, достаточно того, чтобы ученик на слух воспринимал неустойчивый, развивающий характер музыкального фрагмента. (*Примеры 9а, 9б*).

Для более наглядного усвоения разомкнутости, неустойчивости секвенций можно предложить ученику самостоятельно продолжить цепочку ее звеньев: сыграть секвенцию в исполняемой пьесе далее, т.е. досочинить за композитора. При этом важно, чтобы ученик отдавал себе отчет в том, что слишком долгое повторение одного и того же мелодического фрагмента секвенции звучит монотонно, а также уводит слишком далеко от тоники. Методом проб и ошибок юный исполнитель должен усвоить, что в использовании секвенций, как и любого другого приема музыкального развития, важно соблюдение чувства меры и вкуса.

Глава III

О некоторых принципах работы над произведениями в простой двухчастной форме

В пьесах, исполняемых начинающими пианистами в рамках программы ДМШ, встречаются, как правило, два основных случая использования простой формы, состоящей из двух разделов. Это *старинная двухчастная* форма (в большинстве пьес И.С. Баха и его современников) и *простая двухчастная* форма, чаще *репризная* (во множестве пьес П.И. Чайковского и Р. Шумана из циклов для юных музыкантов).

Если вспомнить высказывание П.И. Чайковского, который считал определяющим для любой формы развитие «данной мысли», то сутью простой двухчастной формы является *изложение «данной мысли»* плюс ее продолжение (развитие) в следующей части. В этом смысле очень наглядна *старинная двухчастная* форма как пример типичной развивающей формы (Пример 10).

Первый раздел формы – период, второй – построение, масштабно превосходящее первый период, как минимум, в два раза, где интенсивно развивается материал первого раздела. При этом не возникает тематической репризы, но возвращение основной тональности к концу раздела создает определенную тематическую аналогию. Соотношение первого и второго разделов старинной двухчастной формы воспроизводит типичный для музыки эпохи барокко композиционный принцип: *ядро – развертывание*.

Говоря непосредственно об особенностях формы исполняемой пьесы, педагогу в первую очередь стоит привлечь внимание ученика к заключительным кадансам первого и второго разделов. Поскольку в подобных пьесах исполнитель встречается с танцевальной музыкой старинной сюиты, то в кадансах, как правило, сосредоточена основная ритмоформула соответствующего танца. При этом необходимо привлечь особое внимание ученика к тому обстоятельству, что кроме этих двух заключительных кадансов первого и второго разделов, в старинной двухчастной форме других ярко выраженных кадансов нет. Напротив, преобладает непрерывное развитие (развертывание) – нанизывание мотивов друг на друга, взятых из основной темы; также используются се́квенции и точные многократные повторения отдельных тематических фрагментов. Можно продемонстрировать ученику и схему:



Данная схема весьма наглядно показывает значительное преобладание второго раздела формы над первым. А это очень важно понимать исполнителю пьесы в старинной двухчастной форме, потому что второй раздел пианист должен «охватывать» целиком. Для осмыслинного исполнения подобного произведения ученику необходимо играть развивающий раздел «на одном дыхании» без привычных для слуха, воспитанного на квадратных периодах, цезур через каждые 4 -8 тактов.

Другие разновидности *простой двухчастной формы*, встречающиеся в большинстве пьес для начинающих пианистов – это *безрепризная* (состоящая из двух различных периодов) со схемой **a b** и *репризная* (с так называемой *неполной репризой*, т.е. повторением одного из предложений первого периода) со схемой **a a'**.

Безрепризная двухчастная форма (**a b**) с новой темой во втором периоде более типична для вокальной музыки (запев – припев в песне), где текст помогает придать цельность и единство музыкальной форме. В инструментальных пьесах такая форма встречается реже и, как правило, в пьесах, где автором намеренно воспроизводится песенная форма (*Пример 11*).

В приведенном примере – пьесе Чайковского из «Детского альбома» «Шарманщик поет» - композитор, отражая свои впечатления от итальянской вокальной музыки, воспроизводит и типичную песенную форму: **a b**, где **a** – запев, **b** – припев. Та же форма использована в другой пьесе из «Детского альбома» - «Итальянской песенке». Исполняя подобные пьесы, ученик уже из названия понимает, что эта музыка может быть спета, а потому вполне уместно обратить внимание юного пианиста и на особенности встречающейся здесь песенной формы.

Самое главное, чтобы подобная пьеса, исполненная учеником, не распадалась на два обособленных фрагмента. Важно увидеть и понять в данной форме, что объединяет два разных периода, две разные темы. Например, в «Итальянской песенке» фактурный и ритмический рисунок баса является важным объединяющим началом всей формы. Больше контраста между первым и вторым разделами в пьесе «Шарманщик поет», т.к. существенно меняется гармония (тонический органный пункт), фактура, ритмический рисунок голосов во втором периоде формы, но и здесь существенна роль единого темпа, единого размера, тонального единства и т.п.

Таким образом, при работе над пьесой в *безрепризной двухчастной форме* важно привлечь внимание ученика к тому, что связывает две разные темы и что объединяет форму в единое целое.

Репризная двухчастная форма со схемой **a(a a') a, (d a)** – довольно распространена в инструментальной миниатюре, а потому часто встречается в фортепианных пьесах для начинающих (Штейбелт «Адажио», Майкампар «Пастушок», Шуман «Марш», Караманов «Птички», Векерлен «Детская песенка») и многих других.

Основные моменты, к которым стоит привлечь внимание ученика, исполняющего подобные пьесы, практически те же, что и в *простой трехчастной форме*.

Важным для исполнителя является умение определить репризу формы, но при этом видеть, что это реприза неполная, так как повторяется всего лишь одно предложение первого периода (а). Здесь ученику очень пригодятся навыки, полученные при работе над пьесами в форме периода – умение увидеть сходство и различие двух периодов на уровне предложений и возможность различить (а главное, услышать) серединные и заключительные кадансы в периодах.

Отметив сходство двух периодов *репризной* двухчастной формы на уровне завершающих предложений, важно сделать акцент и на новой теме (б), возникающей в первом предложении второго периода. Необходимо уяснить: что же нового вносится с появлением этой темы в музыкальную ткань пьесы – новые тональность, ритм, гармония, фактура? Поняв, в чем именно проявляется новизна музыкальной мысли, ученик при исполнении обязательно выделит все, что необходимо. Например, в минорной пьесе «Адажио» Штейбелтара – мажор, возникающий в начальном предложении второго периода, в мажорной пьесе «Пастушок» Майкапара – параллельный минор, а также перемещение мелодии в басовый регистр.

Заключение

Знакомство с основными закономерностями и принципами развития *простых форм (периода, простой двух- и простой трехчастной формы)* пригодится ученику и в дальнейшем при работе практически над всеми *сложными* музыкальными формами. Ведь части *сложных двух- и трехчастных форм* – это *простые* формы.

Рондо, вариации и сонатное allegro Л.А. Мазель определял как «трехчастные формы особого рода». *Рондо* – это, по сути, цепочка трехчастных форм; темы *вариаций* часто пишутся в *простых двух- или трехчастных* формах и при всевозможных дальнейших изменениях темы ее форма в строгих (классических) вариациях остается неизменной. Кроме того, в любом вариационном цикле можно выделить три основных раздела, соответствующих аналогичным разделам простой трехчастной формы – начальный, серединный и заключительный (с элементами репризы).

Форма *сонатного allegro* в своей основе также *трехчастна*: экспозиция – разработка – реприза.

Усвоив на самом раннем этапе обучения основные закономерности развития музыкальных форм, ученик в дальнейшем справится и с производными, промежуточными, а также индивидуальными для творчества того или иного автора случаями использования тех или иных музыкальных форм.