

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
СТАНИЦЫ ЛЕНИНГРАДСКОЙ
МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛЕНИНГРАДСКИЙ РАЙОН

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА НА ТЕМУ
«РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ КРУПНОЙ ФОРМЫ
В СТАРШИХ КЛАССАХ ДМШ»

Преподавателя МБУ ДО ДМШ
ст. Ленинградской
Пивень О.В.

2017 год

Содержание

1. Введение.....	2
2. Основная часть. Работа над произведениями крупной формы в старших классах ДМШ.....	4
3. Заключение.....	10
4. Список литературы.....	11

Введение

Музыкальная педагогика – искусство, требующее от людей посвятивших себя этой профессии, громадной любви и безграничного интереса к своему делу. Учитель должен не только довести до ученика так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему анализ формы, гармонии, мелодии, полифонии. Одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, то есть привить ему ту самостоятельность мышления и методов работы, которые называются зрелостью, за которым начинается мастерство.

Работа над произведениями крупной формы занимает особое место в музыкально-исполнительском развитии учащихся фортепианного отделения. Первостепенное место в изучении сонатной формы отводится работе над сонатным аллегро Гайдна, Моцарта, Бетховена. Задачи, стоящие перед учеником при разучивании сонатных аллегро, направлены на познание как структурной, так и процессуально-динамической сторон динамического музыкальной формы. Если ещё в пятом классе учащийся лишь весьма общо ориентируется в этих связях, то впоследствии для него всё полнее обнаруживаются моменты соподчинённости формообразовательных средств с целостной линией развития музыкальной мысли. Ведь недостатки в трактовке сонатного аллегро чаще всего связаны с тем, что учащийся, с большим вниманием и даже проникновенно исполняя отдельные разделы формы, часто теряет ощущение сквозной линии развития горизонтали, что приводит к появлению темпоритмической неустойчивости, технических погрешностей, неоправданной динамической и агогической нюансировки..

При начальном ознакомлении с сонатным аллегро сперва музыкально осмысливается её трёхчастная структура (экспозиция, разработка, реприза), затем постепенно вырисовываются контуры и образные характеристики

основных партий (главной, побочной, заключительной), их контрастность, единство и интенсивность развития в образном строе всего произведения. Это касается жанра, интонаций, ритма, лада, всей фактуры произведения.

В основе сонатного аллегро лежит принцип контраста, что, безусловно, влияет на восприятие учеником этой формы. При ознакомлении с текстом его внимание необходимо направить на уяснение образной контрастности между большими эпизодами произведения. Однако при разучивании наибольшую трудность представляет исполнительское выявление контрастности на близких отрезках произведения. Здесь требуется быстрота слуховой реакции на происходящие в музыке частые смены образных состояний, подсказывающие ученику выбор соответствующих звуковых решений. Явление образной контрастности проявляется при сопоставлении главной и побочной партий, но вместе с тем они представляют музыкальное единство за счёт выразительных средств музыки.

Таким образом, целью данной работы будет рассмотрение и изучение проблем работы над крупной формой в старших классах ДМШ.

В рамках поставленной цели работы необходимо решение следующих задач:

- 1). Рассмотреть основные аспекты работы над произведениями крупной формы в старших классах ДМШ.
- 2). Изучить методы и приёмы работы над крупной формой в старших классах ДМШ.
- 3). Раскрыть проблемы при работе над крупной формой в старших классах ДМШ.

Основная часть. Работа над произведениями крупной формы в старших классах ДМШ

В качестве иллюстрации обратимся к Сонате До мажор В.А.Моцарта.

1756-1791... Это – даты жизни одного из величайших музыкальных гениев Вольфганга Амадея Моцарта. Он прожил всего 35 лет, из которых в течение 30ти сочинял музыку, и , оставив более 600 произведений, внёс неоценимый вклад в золотой фонд мирового искусства. В творчестве Моцарта замечательно представлены главные особенности художественного наследия венских классиков – сочетание простоты и непосредственности выражения чувства с поэтической возвышенностью и глубиной, оптимистическое и действенно-активное восприятие мира.

Первая часть сонаты До мажор была написана в Мангейме – столице одного из многих немецких княжеств в 1777г(Моцарту всего 21 год).Моцарту удалось получить отпуск у зальцбургского архиепископа, и он пустился странствовать по белу свету в надежде найти для себя более широкое и благоприятное поле деятельности. В отличие от Зальцбурга, в Мангейме имелись драматический и оперный театры, а также один из лучших в ту пору в Европе симфонических оркестров, славившийся по-новому выразительной манерой исполнения с применением ярких динамических контрастов. Переполненный свежими художественными впечатлениями, молодой Моцарт создавал в Мангейме одно произведение за другим. Музыка вдохновенного аллегро, открывающего Сонату До мажор, как бы окрылена надеждами преодолеть все препятствия, сомнения, разочарования на трудном пути к желанной цели. Смелым кличем, зовущим в такой путь, начинается соната.(1-2 такты). Этому первому элементу главной партии дважды противопоставляется второй – трепетно-лирический(3-7 такты). Завершает же главную партию третий бодро-утверждающий элемент(такты 15-21), к которому по характеру близки остальные темы экспозиции. В дальнейшем – разработочном и репризном разделах – призывный клич становится более взволнованным и напряжённым (часто звучит в минорном варианте), лирический же трепет делается более грустно-проникновенным. Но конечный вывод вновь оптимистичен, и в репризное проведение заключительной партии решительно вторгается смелый призыв (4-3 такты от конца части).

Для того, чтобы ученик хорошо ориентировался в тексте, необходимо разобраться с формой сонатного аллегро.

Соната — наиболее сложное по форме произведение. Сонату можно сравнить с литературным романом или повестью. Подобно роману или повести, соната "населена" различными "героями" — музыкальными темами. Темы эти не просто следуют одна за другой, а взаимодействуют, влияют друг на друга, а иногда и вступают в конфликт. Наибольшей напряженностью и остротой отличаются части сонаты, написанные в форме сонатного аллегро. Развитие музыки в этих частях можно сравнить с театральным действием. В начале композитор знакомит нас с основными действующими лицами — музыкальными темами. Большей частью они бывают контрастными по характеру. Это завязка драмы (экспозиция). За тем действие развивается, обостряется, достигает вершины. Это — разработка, наиболее конфликтный раздел. Темы героев показываются с неожиданных сторон. Они могут расчленяться на короткие мотивы, сталкиваются, переплетаются, видоизменяются, борются одна с другой. Конфликт достигает в разработке наивысшей точки. Такой конфликт требует разрядки, примирения. Их приносит реприза. Это итог всех действий. Звучат темы, с которыми мы встречались в экспозиции, но определенные герои вышли победителями в этой борьбе и приобрели, может быть, большее значение, поэтому реприза содержит повторение музыки экспозиции, но не дословное, а видоизмененное. 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. Эти изменения затрагивают в первую очередь область тональных соотношений. Если в экспозиции главная и побочная партии тонально противопоставляются, то есть звучат в разных тональностях, то в репризе они обычно звучат в одной тональности (основной тональности произведения). К трём основным разделам сонатного аллегро часто присоединяется четвертый, заключительный раздел — кода. В ней проходят отрывки наиболее важных тем, ещё раз утверждается "победившая" тональность. Важнейшие две музыкальные темы — главная и побочная партия. Между главной и побочной расположена связующая, её значение — осуществлять переход от главной к побочной. Завершается экспозиция, а так же реприза заключительной партией. Из самого названия этой партии следует её утвердительно-обобщающий характер. Связующая и

заключительная партии могут обладать новыми собственными темами. Но не редко они строятся на материале двух важнейших тем — главной и побочной партий.

Все рассмотренные явления контрастности и единства тематического материала и их исполнительского воплощения при разучивании сонатной формы неразрывно связаны с развитием у ученика чувства целостности, сквозной линии в интерпретации произведения. Решающее значение имеет здесь ощущение ритмически пульсирующей единицы в различных по характеру и фактуре разделах формы.. В сонатных аллегро венских классиков основная пульсация нередко прослушивается уже в самом начале произведения. В процессе работы ощущение мелкой ритмической пульсации всё больше совмещается со слышанием более протяжённых ритмических группировок, то есть с «дирижёрским» управлением ритмом. Одной из важных сторон для достижения целостного исполнения сонатного аллегро является мгновенная внутренняя слуховая настройка ученика на характерный для данного произведения темп. Очень часто при выступлении нестойкое ощущение темпа нарушает целостное исполнение сонатного аллегро. Особенно это часто происходит при смене фактуры, ритмического рисунка или резкого сопоставления динамики. Примером здесь может служить начало главной партии Сонаты До мажор. Здесь протяжённые звучания половинных нот порой ложно воспринимаются учеником как некое ритмически статичное состояние, непроизвольно вызывающее настройку на большую подвижность исполнения второго фрагмента главной партии. Как

басы). следствие, на более мелких длительностях фрагментов других тем ученик теряет взятый вначале темп. Поэтому слуховая настройка ученика должна быть ориентирована не на начальное «опасное» построение, а на тот отрезок произведения, в котором большая текучесть движения позволит яснее

уловить ритмически пульсирующую единицу. Исполнение произведений

Моцарта является для пианиста очень трудной задачей. Сочинения его отличаются исключительной прозрачностью, каждый звук в них, как говорится, на счету, ничего нельзя скрыть ни педалью, ни преувеличенной силой – всё должно быть предельно ясным. «Стройность, неотягчённое парение, устремлённость линий» (Эдвин Фишер о музыке Моцарта). Малейшая неточность звукоизвлечения, невнимание к штрихам, передерживание или недодерживание отдельных звуков становятся в сонатах Моцарта особенно заметными и непримиримыми.

Многие сонаты Моцарта можно представить в оркестровом исполнении. Ученик должен иметь представление о звучании симфонического оркестра и о тембрах различных инструментов. Следует разобрать с учеником, какому инструменту или группе инструментов можно поручить данную партию, а в каком месте требуется звучание целого оркестра.

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. С.Е.Фейнберг призывает исполнителей к постоянной тренировке внутреннего слуха, благодаря которой форма произведения обретает необходимую стройность и упорядоченность всех элементов между собой» (Фейнберг С.Е. «Пианизм как искусство»). Дирижирование помогает объять всё произведение «одним круговым движением, непрерывной дуговой нитью» (Е. Коланд), передать безостановочное течение звукового потока, будет способствовать стройности формы произведения. Метод ассоциаций широко использовали в педагогической практике Ф. Бузони, Г.Г. Нейгауз и С.Е.Фейнберг. Сравнивая экспозицию сонатного аллегро венских классиков с «фасадом здания», С. Е. Фейнберг формировал в сознании учащихся представление о ней как о «цельной нерасторжимой в пространстве данности» которую нельзя разять во времени, относя отдельные темы к настоящему, прошедшему или будущему. Таким образом, на этапе оформления произведения работа исполнителя должна быть направлена на достижение монолитности исполнения сочинения. Цель заключительного этапа работы над произведением состоит в достижении уровня «эстетической завершённости» (М.М. Бахтеев). 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, контролировать слухом формы в целом. «Пианист может представить пьесу в целостном, завершённом виде... как бы уже написанной или исполненной».

Немного о значении аккомпанеента. Первое, о чём следует позаботиться при исполнении сопровождения, - чтобы последнее не заглушало мелодии, не мешало ей «дышать», литься, петь; каждый её звук должен не только прозвучать, но и дозвучать незаглушённым до конца. Вместе с тем, мелодия должна не выделяться искусственным образом, а естественно отделяться от аккомпанеента, плавать на волнах последнего, как масло на воде. При чередовании звуков одного аккорда, взятого в тесном расположении, нужно сразу поставить все пальцы на соответствующие клавиши, а затем только слегка шевелить ими, не меняя положения (альбертиевы басы). Сложность таится в первом пальце. Аккорд пятым-третьим пальцами, первый палец легко, не поднимая кисть, не должно быть мышечного напряжения в плече. В дальнейшем первый палец не нужен, пятый — с хорошим выбросом к нему, учить в очень медленном темпе.

Заключение

В заключении хочется сказать, что работа над произведениями крупной формы способствует развитию музыкального мышления ученика, наиболее полному раскрытию его творческого потенциала. При этом надо учитывать все индивидуальные характеристики учащегося, а именно: одаренность, культуру, вкус, чувство и темперамент, богатство фантазии и интеллект каждого ребенка. Освоение крупной формы требует от учащегося умения логически мыслить, умения анализировать, знания теории музыки, а так же хорошей исполнительской подготовки. Достигнуть успеха можно лишь непрерывно развивая ученика музыкально, интеллектуально, пианистически и артистически.

Список литературы

1. Асафьев, Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании.[Текст]/Б.В.Асафьев. – М., 2011. – 152 с.
2. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. [Текст] /Л.А.Баренбойм. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 2009. – 356 с.
3. Беркман, Т.Л. Методика обучения игре на фортепиано.[Текст] /Т.Л.Беркман. – М.: Просвещение, 1977. – 104 с.
4. Каузова, А. Г. Теория и методика обучения игре на Фортепиано. [Текст] / А.Г.Каузова, А.И.Николаева. – М., 2001. – 273 с.
5. Метнер, Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Учебное пособие [Текст]/Н.К.Метнер. –М., 1963. – 157 с.
6. Милич, Б. Воспитание ученика-пианиста. Методическое пособие. [Текст]/Б.Милич. – М., 2012. – 183 с.
7. Мильштейн, Я. И. Вопросы теории истории исполнительства.[Текст] / Я.И.Мильштейн. – М.: Советский композитор, 1983. – 266 с.
8. Прохорова, И. Музыкальная литература зарубежных стран./И.Прохорова. – М., 2003. – 112 с., ил.
9. Савшинский, С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением.[Текст] / С.И.Савшинский. - Л.,1964. – 184 с.
10. Шмидт-Шкловская, А. О воспитании пианистических навыков. Методическое пособие. [Текст] / А.Шмидт-Шкловская. – М.: Классика-XXI, 2009.
11. Щапов, А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. Методическое пособие. [Текст] / А.П.Щапов.– М.: Классика-XXI, 2009.