

МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА КАЛИНИНГРАДА
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ИМЕНИ Р. М. ГЛИЭРА»
236010 г. Калининград, ул. Огарева, 22 Тел/факс: 21-24-44; glier-school@mail.ru



Методические рекомендации к открытому уроку:
«Основные этапы изучения
крупной формы на уроках общего фортепиано»

Выполнила:
преподаватель общего курса фортепиано
ДМШ им. Р. М. Глиэра
Солодихина Ирина Александровна

г. Калининград,
2022

Содержание

1. Введение	3 стр.
2. Роль курса общего фортепиано, его задачи	3 стр.
3. Особенности в работе над крупной формой	4 стр.
4. Основные этапы изучения крупной формы /на примере сонатины D- dur М. Клементи/	7 стр.
5. Заключение	10 стр.
6. Список литературы	12 стр.

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 которой начинается мастерство. Огромную помощь в развитии музыкального мышления, слухового опыта, двигательной пластичности и свободы учеников хоровых, вокальных и инструментальных классов оказывает владение фортепиано.

Таким образом, целью данной работы будет рассмотрение основных этапов изучения крупной формы на уроках общего курса фортепиано.

Роль курса общего фортепиано. Его задачи.

Курс общего фортепиано играет важную роль в процессе воспитания учащихся ДМШ, т.к. владение исполнительскими навыками на фортепиано помогает учащимся познакомиться с мировой классической музыкой, расширяет художественный кругозор, развивает весь комплекс музыкальных способностей. Оказывает положительное воздействие на исполнительские возможности учащихся в своих инструментальных, хоровых и театральные классы. Зачастую, определение вообще способностей у детей приводит к ложному представлению ввиду невозможности их демонстрации, их глубинной скрытости и замкнутости. Данный курс как раз- таки имеет возможность сыграть роль толчка к раскрытию, раскрепощению и выявлению данных ребёнка за счёт развития слуховой, осязательной и зрительной ориентации, развитию физических данных по ходу организации пианистического аппарата и приобретения аппликатурных навыков.

Освоение курса общего фортепиано является так же практической основой для успешного овладения музыкальными теоретическими дисциплинами - сольфеджио и музыкальной литературой.

Великая русская певица А.В. Нежданова оставила своё мнение о роли общего фортепиано: «...Играла я на фортепиано очень немного, техники у меня не было, но, несмотря на это, я разучивала заданные мне уроки по пению самостоятельно, без аккомпаниатора. И это целесообразно - ученики сами должны работать, сами разучивать всё...»

Основополагающими задачами были и остаются:

- приобретение первичных навыков фортепианной техники;
- разбор пьес разных стилей;
- знакомство с ансамблевой игрой и аккомпанементом;
- чтение с листа.

Возрастающая учебная нагрузка в общеобразовательных школах, дезорганизация досуга, распыление детского внимания на компьютерные игры, Интернет, различные кружки и телепрограммы - всё это отвлекает детей от сосредоточенных занятий. А также отсутствие инструмента дома не позволяет детям готовиться к урокам и закреплять пройденное.

Вследствие чего, основной формой учебной и воспитательной работы является урок, проводимый в форме индивидуального занятия с учащимся, результат которого в наши дни целиком и полностью зависит от уровня профессионализма преподавателя.

Развитие музыкального мышления у детей кроме музыкальных способностей зависит от уровня общего развития, интеллекта, аналитических способностей и организации нервной системы. Таким образом, важнейшей задачей преподавателя становится индивидуальный подход, гибкая шкала требований и максимально подробное изложение мотивации обучения учащегося конкретной специализации в классе фортепиано. Ученик должен чётко усвоить, что без урока по общему фортепиано ему будет трудно в своём специальном классе.

Особенности в работе над крупной формой.

В музыкально-исполнительском развитии учащихся общего курса фортепиано особое место занимает работа над произведениями крупной формы - рондо, сонатина, соната или вариации.

Сочинениям крупной формы свойственно большее, по сравнению с другими произведениями, разнообразие содержания, большие масштабы развития музыкального материала. В связи с этим их исполнение требует от ученика умения мысленно охватывать значительные построения и, при соблюдении единства целого, выявлять характерные особенности отдельных образов и тем. Оно также требует навыков переключения с одной художественной задачи на другую, выдержки, большого объёма памяти и внимания.

Сонатины и сонаты.

Это наиболее сложные по форме произведения. Сонату можно сравнить с литературным произведением - с повестью или романом. Подобно им, соната делится на несколько глав-частей. Обычно их три или четыре.

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 напряжённостью и остротой отличается первая часть сонаты.

В ней сложилась своя особая форма-сонатная. Развитие музыки в этой части можно сравнить с театральным действием. Вначале композитор знакомит нас с основными действующими лицами-музыкальными темами. Большей частью они бывают контрастными по характеру. Это завязка драмы(экспозиция). Затем действие развивается, обостряется, достигает вершины. Этот раздел наиболее конфликтный(разработка). Темы героев показываются здесь с новых неожиданных сторон. Они могут расчленяться на короткие мотивы, сталкиваются, переплетаются, видоизменяются, борются одна с другой. Конфликт достигает в разработке наивысшей точки и, конечно, 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 видоизменённое.

Очень важно установить новые черты в звучании главной и побочной партий, решить какой образ приобрёл большее значение, проанализировать все изменения, которые произошли в репризе по сравнению с экспозицией.

Эти изменения затрагивают в первую очередь область тональных отношений. Если в экспозиции главная и побочная партии тонально противопоставляются, то есть звучат в разных тональностях, то в репризе они обычно звучат в одной, основной тональности произведения. Например, типичное для классической сонаты сопоставление главной и побочной партий (в экспозиции-тоника-доминанта, в репризе-тоника-тоника). К этим трём разделам сонатной формы нередко присоединяется четвертый, заключительный раздел, кода.

В ней проходят отрывки наиболее важных тем, ещё раз утверждается «победившая» тональность. Важнейшие две музыкальные темы-главная и побочная партии. Между главной и побочной расположена связующая, ее назначение - осуществить переход от главной к побочной. Завершается экспозиция, а также и реприза заключительной партией. Из самого названия этой партии явствует ее утвердительно-обобщающий музыкальный характер. Связующая и заключительная партии могут обладать новыми, собственными темами. Но нередко они строятся на материале двух важнейших тем-главной и побочной партий.

Классический сонатный цикл сложился во второй половине XVIII века. Сонаты и сонатины писали и пишут многие композиторы, начиная с Корелли (XVII век) и до наших дней.

Зародившись в творчестве И.С. Баха, его сыновей, Д. Скарлатти, сонатная форма окончательно откристаллизовалась в сочинениях Й. Гайдна, В. Моцарта. Авторами сонатин являются Клементи, Диабелли, Кулау, Дюссек.

Конечно, не все сонаты и сонатины, в репертуаре учащихся ОКФ, соответствуют классической форме сонатного аллегро, в них может не быть достаточно развитой разработки.

При исполнении сонатин и сонат проявляется основная трудность воплощения сонатной формы-выявление контрастных образов и, наряду с этим,

соблюдение единства целого. Здесь требуется быстрота слуховой реакции ученика на происходящие в музыке частые смены образных состояний, особенно важна мгновенная исполнительская перестройка, а также выдержка, выносливость, эмоциональная приподнятость и душевный подъем.

Особенно важно еще достигнуть темпового единства. Без этого пьеса может рассыпаться на отдельные построения. Необходимо ощущать ритмический пульс на протяжении всего произведения, точно соблюдать паузы и штрихи. Именно эта форма дает огромные возможности композитору для того, чтобы отразить глубину душевного мира человека, драматических ситуаций.

Основные этапы изучения крупной формы на примере Сонатины М. Клементи №6, D –dur, соч.36

Первый, начальный этап работы – это знакомство с творчеством Клементи, с эпохой, в которую жил композитор. Педагог исполняет произведение. Делается разбор формы данной сонатины. Находится экспозиция, разработка, реприза. Определяются партии, рассматривается тональный план.

Следующий этап – разбор текста сонатины № 6

Здесь важно внимание к правильной аппликатуе, штрихам. Ибо это важнейшие средства музыкальной выразительности. У ребят, занимающихся в классе ОКФ бывают на этом этапе определённые трудности.

Например, в классе балалайки совершенно другая аппликатура. Их 1 -й палец у пианистов является 2-м. А неиспользованный 1-й палец создаёт проблемы технического плана, проблемы интонирования.

К работе с 1-м пальцем приходится обращаться на протяжении всех этапов разучивания произведения. Важным является и точное соблюдение длительностей, пауз.

Далее, когда ребёнок в черновую разобрал произведение, можно работать более детально.

Работа над фактурой.

Смена фактуры не должна прерывать музыкальную мысль. Здесь в работе используются разные приёмы - вокализация, ощущение целостности построения.

Умение вычлениить и провести скрытую линию. В материале побочной партии в левой руке, в разработке.

Технические сложности в исполнении различных видов фактуры решаются по-разному.

Пассажная, гаммообразная фактура.

Это игра в медленном темпе, высоко поднимая пальцы. Добиваемся при этом четкой артикуляции и пальцевой независимости. Делим пассаж или любое другое построение на более мелкие мотивы и добиваемся их интонирования, фразировки.

Октавная фактура. Используется в разработке, связующей и в заключительной партиях в экспозиции. Учимся исполнять на легато 5-м и 4-м пальцами. Играем не отдельные октавы, а выстраиваем линию баса. Важно добиться свободы в запястье и, при этом, не потерять активность в кончиках пальцев.

Репетиции. Материал левой руки в разработке. Добиваемся лёгкого и точного прикосновения. Используются разные пальцы, при этом, нельзя утяжелять первый палец.

Работа над фактурой тесно переплетается ещё с одним аспектом. Ученик должен слышать не только горизонталь и линейность каждого голоса, но и вертикаль. Учиться выстроить вертикаль, прослушать гармонизацию, быть «дирижёром» и добиться более точного ансамбля рук. К этим задачам приходится обращаться на протяжении всего периода работы над произведением. У ребят, обучающихся в классах балалайки, флейты и др. возникают здесь сложности, ввиду чисто гомофонной природы их инструментов. Умение слышать, контролировать сразу несколько голосов воспитывается в фортепианном классе.

Следующий этап - это работа над драматургией произведения. Определяем характер партий, образные состояния. Рассматриваем в каком взаимодействии находятся главная и побочная партия: конфликтуют или просто противопоставляют себя друг другу. Определяется наличие и роль связующей и заключительной партий. На каком материале строится разработка.

В сонатине № 6 главная партия имеет жизнеутверждающий и решительный характер. Этому способствуют квартовый ход, октавный, секстовые ходы вверх в правой руке; акценты, *sf* (сфорцандо) на вершине («ля»). И вместе с тем - игривый, кокетливый (в фактуре - короткие, вниз сходящие легатные построения, заканчивающиеся на *staccato*).

Побочная партия выступает здесь больше как противопоставление главной. Более длинные, легатные фразы, переходя и продолжая друг друга, образуют единую, мелодичную, кантиленную побочную партию. Однообразная фактура, основанная на повторении двух звуков в левой руке, создаёт также ощущение текучести и непрерывности.

Осознанию учеником характера и образного строя тем всех партий помогает и оркестровка произведения. Например, в данной сонатине главную партию можно поручить группе струнных инструментов. Побочную же поручить одному духовому, напр. гобою. Более плотная, насыщенная фактура в низком регистре у связующей партии. Используются октавные ходы, различная интервалика. Динамика – два форте вполне уместна. Здесь требуется вовлечение большей группы инструментов. Это могут быть и духовые, и струнные вместе.

Заключительная партия – весёлая, светлая, жизнеутверждающая. Её, как и главную, можно поручить струнным. Похожесть главной и заключительной партий создаёт как бы арку всей экспозиции.

В таком же ключе можно рассматривать и разработочную часть. Реприза полностью повторяет экспозицию. Только немного видоизменена связующая партия, которая закрепляет нас в основной тональности **D dur**.

Серьёзным и важным средством выразительности, объединяющим началом в крупной форме является точный метроритм. К работе над метроритмом обращаешься постоянно и особенно на конечном этапе работы над произведением.

Если в работе появляется техническая трудность, которая сажает общий метр, то надо работать над ней, добиваясь пианистического удобства, лёгкости исполнения и, конечно, метрической точности.

Бывают случаи, когда увлѣкшись передачей образа, занимаясь кропотливой детальной работой, тщательным интонированием, ребёнок теряет цельность произведения, оно звучит кусками, в разных темпах.

Опишу какие я использую приѐмы в своей работе над метроритмом.

- Умение пропеть произведение внутренним голосом, тактируя или дирижируя при этом.

- С маленькими детьми мы можем двигаться по классу: маршировать, приседать, прыгать и т.д., пропевая при этом мелодическую линию.

- Пропеваются внутренним голосом отдельные, разные фрагменты произведения. Например, если ребёнок, увлекшись сажает темп побочной партии, то, для активизации его внутреннего контроля, прошу пропеть про себя или вслух, тактируя при этом, главную, а затем сразу побочную партии. Или, заключительную и побочную. Здесь вариаций может быть множество. Надо исходить из целесообразности.

- Разделяем функции рук. Например, педагог играет материал правой руки, а ученик левой. Это позволяет переключить внимание на аккомпанемент, лучше услышать линию левой руки. Добиться единого темпа. Ученик может, играя левой рукой, петь мелодию правой руки, или, что ещё сложнее, беззвучно её играть. Т.е. беззвучно касаться клавиш верной аппликатурой. Это очень полезный приѐм, развивающий координацию, умение переключать внимание. Я постоянно обращаюсь к этим приѐмам.

Поскольку организующее, метроритмическое начало в любом произведении формирует левая рука, я прошу ученика играть, слушая и следя за ровностью левую руку всего произведения, а правую, при этом, ему подыгрываю в динамике пиано.

- На конечном этапе работы встаѐт вопрос выбора темпа исполнения произведения. Выбираем темп по самому технически сложному месту. Запоминаем его и в этом темпе начинаем исполнение. Важно пропеть про себя начало произведения, а потом начинать играть.

Отдельное внимание занимают вопросы выразительного интонирования, которое, как я уже говорила, не должно нарушать целостности произведения.

Вопросы педализации. Педаль должна быть прозрачной, не перегруженной. Носить больше ритмообразующий характер.

Заключение.

В заключении хочу сказать, что все этапы работы над крупной формой между собой взаимодействуют. Одно вытекает из другого. Верная, правильно подобранная аппликатура помогает фразировке, создаёт удобство в работе над интонированием. Штрихи, динамика, фразировка, педаль, как важнейшие средства музыкальной выразительности, очень взаимодействуют между собой и, в конечном счёте, служат раскрытию образов и создают характер произведения. Точное соблюдение длительностей, единый метроритм, точные штрихи и те средства муз. выразительности, о которых говорилось ранее, помогают стилистически точно «подать» произведения, учитывая эпоху, в которую жил композитор, особенности его творчества.

Поэтому, подводя итог, хочу сказать, что в работе над крупной формой на уроках общего фортепиано, необходимо:

1. изначальная подготовленность ребёнка, который уже освоил много произведений разных стилей, и столкнулся с решением множества музыкальных проблем и задач. Подготовленность ученика к произведениям большого объёма, сложной драматургии. Далеко не все дети за период обучения в классе ОКФ готовы работать с крупной формой.

2. Личность музыканта - педагога, который может увлечь ребёнка, заинтересовать работой над произведением. Грамотно, мобильно расставить приоритеты. Ведь урок по классу ОКФ длится всего 20 минут. Педагогу важно научить ребёнка грамотно самостоятельно работать дома.

И, конечно, надо понимать, что работа над произведениями крупной формы комплексная. Все этапы работы тесно переплетены друг с другом. В заключении хочется сказать, что работа над произведениями крупной формы способствует

развитию музыкального мышления ученика, наиболее полному раскрытию его творческого потенциала.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства / А.Д.Алексеев. - М.: Музыка, 1988.
2. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста / Б.Е.Милич. - М.: Кифара, 2002.
3. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста / Е.М.Тимакин. - М.: Советский композитор, 1989.
4. Асафьев, Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. [Текст]/Б.В.Асафьев. – М., 2011.
5. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. [Текст] /Л.А.Баренбойм. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 2009.