**«ОСНОВНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ В ПРОГРАММЕ**

**ФОРТЕПИАННОГО КЛАССА ДМШ и ДШИ»**

Методическая работа

Преподавателя класса фортепиано МБУДО «Детская музыкальна школа № 6»

Сухининой Оксаны Геннадьевны

«Под конкретностью музыкальной формы нужно подразумевать способность музыки выражать и активизировать жизненное содержание, сливаясь с образом, идеей и чувством»

С. Фейнберг

С первого класса педагог требует от ученика осмысленного исполнения программы. Он доступным языком объясняет ребенку содержание произведения, тщательно работает над техникой, оттенками, фразами. Но к понятию музыкаль­ной формы он подводит его позже.

Очень часто учащиеся старших классов не могут определить границы экс­позиции, разработки, репризы в исполняемой ими сонате, не знакомы с принци­пом построения фуги. Именно поэтому у них случаются срывы и неудачи на кон­цертах, экзаменах и зачетах.

Одной из распространенных ошибок является исполнение учеником побоч­ной партии сонатного аллегро в репризе в тональности экспозиции. Или же другая ошибка: забыв какое-то место в середине или в конце инвенции, ученик начинает играть произведение с самого начала вместо того, чтобы вернуться и повторить тот раздел формы, где она произошла. Педагог объясняет такие ошибки сцениче­ским волнением. Но на самом деле одной из важных причин «распада» формы на эстраде является неосведомленность учащегося в вопросах, касающихся законо­мерностей строения музыкального произведения.

Вопросы изучения музыкальной формы в старших и младших классах имеют свою специфику, обусловленную различием в возрасте и уровнем подго­товки. Ученик младших классов должен знать такие музыкальные термины как «цезура», «фраза», «реприза», «секвенция», «кульминация» и т.д. Затем, в сред­них и старших классах знания углубляются и уточняются.

С самого начала ребенок должен представлять, что первичной смысловой ячейкой музыки является фраза. Объясняя строение конкретной музыкальной фразы, педагог невольно проводит анализ: помогает учащемуся найти в ней логи­ческий акцент, прослеживает направление мелодической линии, разбирает интер­вальный состав. Самый яркий звук обычно бывает кульминационным, но подойти к нему можно по-разному. Если ход мелодии плавный, то и крещендо будет плав­ным, постепенным. Если же кульминация взята скачком, то требуется особо выра­зительное пропевание этого интервала. Когда во фразе две яркие точки, то нужно разделить ее на более мелкие построения и проработать их. Если ребенок этого не слышит и играет однообразно, можно попросить его спеть данный отрезок, выде­лив голосом выразительно значимые звуки. При фальшивом пении можно помочь ему подыгрывая на инструменте, а можно спеть данный отрезок вместе с ним, по­казав движением руки вверх кульминационные звуки.

Для наглядности нужно заставить его нарисовать цветным карандашом волнообразную линию, имитирующую движение данного отрывка. При этом бо­лее выделить узловые моменты.

Это необходимо делать для того, чтобы направить слуховое внимание уче­ника на осмысленно выразительное исполнение. При этом будут задействованы не только слуховые центры, но также двигательный, и зрительный.

Добившись относительно яркого исполнения одной музыкальной фразы, педагог ведет ученика дальше. Таким же образом прорабатывается вторая, третья фраза и т.д. На следующем этапе работы мы объединяем несколько фраз в одно целое построение с единым общим центром – кульминацией. Для сравнения – пе­дагог может исполнить пьесу гладко, благополучно, но скучно (без кульминации), а потом – исполнить ее ярко, с воодушевлением. Это заложит в воображении уче­ника представление о музыкальном образе кульминации. Для наглядности вместе с учащимся можно изобразить волнообразными линиями строение исполняемой пьесы, более яркими цветами раскрасив кульминационные точки.

Работая с учащимися над музыкальным произведением, нужно иметь в виду, что конечной целью его разучивания является законченное и выразитель­ное исполнение. Поэтому в процессе работы педагог должен уделять внимание пониманию учащимся цельности, стройности формы исполняемого произведения. Очень важно не делать поправок по ходу исполнения пьесы. Исправленный эпи­зод нарушает закон формы, установленный автором. Если преподаватель будет с самого начала требователен в этом отношении, то и ученик будет работать над охватом целого: сначала будет меньше допускать ошибок, а потом добьется без­ошибочного исполнения.

Важным фактором исполнительского процесса является взаимосвязь части и целого. Нужно приучать ребенка сразу «входить в образ» исполняемого произ­ведения, так как первая фраза определяет характер и настроение всего произведе­ния. Для этого ему полезно перед началом выступления пропеть про себя первые такты пьесы.

В процессе исполнения ученик также должен следить за тем, чтобы не «спадали» кульминационные точки. Для этого надо научить учащегося рассчиты­вать звуковой рисунок так, чтобы образовывалась общая большая волна, ведущая к главной кульминации. Тогда исполняемое произведение будет целостным и ло­гически выстроенным.

Однако не стоит забывать и то, что смазанный конец произведения разру­шает общее впечатление от исполнения. Чем крупнее форма, тем сложнее охва­тить ее в целом. Поэтому нужно научить учащегося рассчитывать свои силы та­ким образом, чтобы он смог донести образ исполняемого произведения от начала до конца. Тогда его исполнение создаст единое и законченное впечатление.

 Что же такое музыкальная форма? «Музыкальная форма – это строение му­зыкального произведения. Определяется она содержанием каждого конкретного произведения, создается в единстве с содержанием и характеризуется взаимодей­ствием всех определенных звуковых элементов, распределенных во времени».

При всем богатстве форм музыки они разделяются на *гомофонические* и *по­лифонические*. Гомофонические формы - это те, где один голос имеет ведущее значение. А полифонические – это формы, в которых все голоса мелодически равноправны и самостоятельны.

Форма каждого произведения индивидуальна и неповторима. Тем не менее, законы и правила образования формы имеют общие признаки в строении. Каждая часть имеет свою функцию. Основных функций в форме – шесть: вступление, из­ложение темы/тем, связующая часть, середина, реприза и заключение.

Наименьшей формой, выражающей относительно законченную мысль, яв­ляется **период**.

Основные крупные разделы периода называются **предложениями**. Предло­жения периодов подразделяются на построения более мелкие – **фразы.** Фразу можно выделить по смыслу и, кроме того, она обособлена ритмически (признак фразы – две сильные доли). Фраза может быть неделимой или подразделяться на однотактовые построения – **мотивы**.

**Периоды.**

Период, который начинается и заканчивается в одной тональности называ­ется*однотональным*. (Например, первый период «Адажио» Д. Штейбельта, пер­вый период «Мазурки» А. Гречанинова).

Период, который начинается в одной тональности, а заканчивается в дру­гой, называется*модулирующим*. (Например, первый период «Жаворонка» М. Глинки – начало – e-moll, конец – G-dur. первый период И. Баха «Менуэта » d-moll - начало - d-moll, конец F-dur).

Периоды бывают квадратного и неквадратного строения. Основные вари­анты квадратности выражаются в четырехтактовости частей: первое предложение – 4 (или 8 тактов) и второе предложение - 4 (или 8 тактов) (И. Баха «Менуэт» d-moll в 1-м периоде оба предложения по 4 такта И. Баха «Менуэт» G-dur в первом периоде каждое предложение по 8 тактов)

Встречаются периоды по 4 такта (2+2), где каждый такт можно принять за два (первый период «Колыбельной» Филиппа, первый период «Дождика» С. Май­капара). Примером периода неквадратного строения служат первые периоды пьес «В стране гномов» Роули (4+5) и «Хора» П. Чайковского (5+7).

Есть периоды *повторного*и *неповторного* строения. На примере пьес Чай­ковского «Полька», «Новая кукла» видно, что 2-ое предложение построено на по­вторении материала первого. Эти два периода повторного строения. А вторые предложения «Менуэта » d-moll И. Баха и «Декабря» П. Чайковского построены на новом материале. Это периоды неповторного строения.

Периоды, заканчивающиеся устойчивой каденцией, называются *замкну­тыми* (А. Майкапар «В садике», Д.Кабалевский «Клоуны»)*.*Если же в конце пе­риода каденция неустойчивая, то такой период называется *разомкнутым.*(Б.Печерский «Сонная кукла»).

Есть расширенные и сокращенные периоды. У *расширенных* периодов уве­личено 2-ое предложение первые периоды пьес П. Чайковского «Июнь» и «Ян­варь»). Сокращение второго предложения применяется реже, в связи с тем, что оно имеет больший логический вес как завершение формы.

Период может выступать как самостоятельная форма (Ф. Шопен «Прелю­дия» A-dur»), а также быть составной частью музыкальной формы (см. ниже пе­речисленные примеры).

**Простая двух-частная форма**

Форма, состоящая из двух периодов называется **простой двух-частной**. Она подразделяется на *репризную*и *нерепризную.* В репризной двух-частной форме вторая часть обязательно должна иметь повторение одного из предложений пер­вой части. (Д. Штейбельт «Адажио» - во второй части повторяется второе пред­ложение первой части). В нерепризных двух-частных формах повторений во вто­рой части нет. (И. Бах «Маленькая прелюдия g-moll» ).

**Простая трех-частная форма**

Простой трех-частной формой называется форма, которая состоит из трех периодов, где первая и третья части построены на одном и том же материале. Средняя часть может быть*контрастной* и *неконтрастной*. В трех-частных фор­мах середина может контрастировать с крайними частями в различных отноше­ниях – тональности, ладе, регистре, тембре, фактуре, кроме тематики. Это – *не­контрастная* форма. ( П. Чайковский «Марш деревянных солдатиков», Р. Шуман «Смелый наездник»). В *контрастной* же форме середина основана на новой теме, которая контрастирует с крайними частями (Д. Шостакович «Марш».

Существуют еще двойные трех-частные формы, в которых повторяются вторая и третья части, причем вместе. (Э. Григ «Танец эльфов», «Мелодия a-moll».

**Сложная трех-частная форма**

В этой форме каждая часть – простая форма (двух или трех-частная). Вторая часть в этой форме бывает двух типов:

а) типа трио - по всем выразительным средствам (мелодии, гармонии, мо­дуляций, фактуры) эта часть проще крайних частей. (П. Чайковский «Вальс» из «Детского альбома», Й. Гайдн «Соната G-dur» ч.2).

б) типа эпизода – здесь нет четкой формы. Развитие более свободное (много модуляций, секвенций, неустойчивых гармоний) (П. Чайковский «Май»).

**Рондо**

**Рондо** называется такая форма, в которой одна и та же тема проводится не менее трех раз, а между ее проведениями помещаются части иного содержания, чаще всего – нового. Повторяющаяся тема называется *рефрен*или *главная пар­тия.* Части, расположенные между проведениями главной партии, называют *эпи­зодами.*

Рассмотреть строение этой формы можно на примере «Рондо» Р. Глиэра. Начинается она рефреном, написанным в форме периода, который заканчивается в доминантовой тональности (8 тактов). Затем проходит первый эпизод, постро­енный на материале главной партии. Он написан в другом регистре, более напря­женный по характеру и более неустойчивый (8 тактов). За эпизодом опять прохо­дит рефрен (8 тактов), который плавно переходит во второй эпизод, который про­строен совсем на другом материале и более контрастен первому эпизоду и реф­рену. В нем меняется ритм, фактура, тональность. Заканчивается «Рондо» рефре­ном в основной тональности.

Форма рондо относится к сочинениям крупной формы. Рондо может пред­ставлять собой как самостоятельное произведение, так и часть цикла.

**Вариации**

Среди произведений крупной формы видное место занимают традиционные циклы. Они сочетают в себе элементы как крупной, так и малой формы. Цель­ность вариационного цикла достигается тематическим единством. Большое зна­чение имеют цезуры между отдельными вариациями, которые разъединяют их, тем самым размельчив или укрупнив форму.

Вариации бывают *строгими* и *свободными*. Строгие вариации связаны ме­жду собой тональностью и тематическим единством В программе музыкальной школы мы сталкиваемся, в основном, с формой строгих вариаций (Д. Кабалевский «Легкие вариации на тему словацкой народной песни»).

**СОНАТНАЯ ФОРМА**

Сонатной называется форма, основанная на противопоставлении двух тем, которые при первом изложении контрастируют и тематически, и тонально, а по­сле разработки обе повторяются в главной тональности.

Сонатная форма (сонатное аллегро) состоит из трех частей: *экспозиции*, *разработки* и*репризы*.

В **экспозиции** излагаются две противоположные темы – *главная* и *побоч­ная*. Главная партия написана в основной тональности. Между главной и побоч­ной темой существует построение, называющееся *связующей партией*. Эта партия основана на материале главной и подвергается развитию и преобразованию. Она выполняет соединительную роль, так как в ней содержится модулирование в то­нальность побочной партии. В теме побочной партии ярко выражены черты кон­траста к предыдущей музыке. Со стороны гармонии самое важное то, что побоч­ная партия в экспозиции проходит: в мажорных тональностях – в тональности до­минанты (В. Моцарт «Соната C-dur» г.п – C-dur, п.п – G-dur), а в минорных – в параллельном мажоре.(Й. Гайдн «Соната e-moll» г.п –, e-moll п.п – G-dur).К по­бочной партии примыкает последний раздел экспозиции – *заключительная* *пар­тия*. Она служит дополнением побочной и, как правило, протекает в ее тонально­сти.

Вторая часть сонатного аллегро – **разработка***.* Для нее характерно прове­дение кратких оборотов тем экспозиции, полученных в результате вычленения, модулирующие секвенции и элементы полифонии. С гармонической стороны важна общая тональная неустойчивость и избегание основной тональности.

Последняя часть сонатного аллегро – **реприза***.* Она представляет собой итог развития. В ней повторяется весь материал экспозиции в том же порядке, но с тональными изменениями. Связующая партия перестраивается таким образом, чтобы остаться в главной тональности, а побочная и заключительная партии – транспонируются в нее.

На примере «Сонаты D-dur» Й. Гайдна рассмотрим строение сонатного ал­легро. Экспозиция начинается изложением главной партии в основной тонально­сти. Написана она в форме периода (8 тактов). Характер ее решительный и на­стойчивый. За ней идет связующая партия (8 тактов), которая написана в той же тональности и по характеру похожа на главную. В ее последних тактах появляется доминантовая (A-dur) тональность. С 17-го такта начинается побочная партия, за­метно превышающая размеры главной (18 тактов) и состоящая из двух разноха­рактерных тем. Первая ее тема, по характеру утонченная и изящная и исполняется на Р. Вторая тема побочной партии – решительная и более напряженная. По ха­рактеру она напоминает предыдущий материал экспозиции и заканчивается раз­машистыми арпеджированными аккордами в тональности доминанты. Заключи­тельная партия (6 тактов) утверждает доминантовую тональность. Разработка по своему объему небольшая (20 тактов). Все темы экспозиции даются здесь в со­кращенном виде. Сокращение разработки идет за счет наложения одних тем на другие (в полифоническом сочетании). Реприза начинается главной партией, но второе ее предложение увеличено за счет внедрение в него второго элемента по­бочной партии. Связующая партия, наоборот, сокращена по сравнению с экспози­цией (6 тактов). Заканчивается она в доминантовой тональности. Побочная партия репризы начинается очень интересно: в верхнем голосе продолжается тональ­ность доминанты, а в нижнем – идет основная тональность. По протяженности побочная партия равна размерам ее в экспозиции. Заканчивается сонатное аллегро заключительной партией в основной тональности.

Подготовительным этапом к сонатам Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена служит маленькие сонатины, в которых в миниатюре происходит все, что харак­терно для сонатной формы.

**ВИДОИЗМЕНЕНИЕ СОНАТНОЙ ФОРМЫ**

Одним из наиболее типичных видоизменений сонатной формы является от­сутствие разработки( при нормальном строении экспозиции и репризы). Таким образом она становится из трехчастной формы двух частной. Но наличие в экспо­зиции двух разнохарактерных тем, в первой части протекающих в разных тональ­ностях, а во второй части – в одной, позволяет отличать ее от других форм (Н. Некрасов «.Сонатина e-moll» 2-ая часть).

Работа с маленькими детьми наиболее ответственна и трудна, так как пер­вый педагог закладывает фундамент будущего отношения к музыке. Известный пианист и педагог И. Гофман сказал: «Начало, дело такой огромной важности, что тут хорошо только самое лучшее».

Со строением музыкального произведения педагог знакомит учащихся с первых классов обучения. Процесс работы должен быть постепенным и прохо­дить с учетом особенностей детского возраста. Нужно постараться не отпугнуть ребенка скучными непонятными терминами, не заставлять зазубривать теоретиче­ский материал, а также не перегружать его мышление непосильными задачами.

Широко известно, что процесс обучения ребенка базируется на использова­нии тех психофизических особенностей, которые присущи каждой возрастной ка­тегории.

С целью более глубокого изучения определенного вида музыкальной формы я провожу с учащимися своего класса групповые занятия, объединяя их по классам. Проходят они следующим образом. Предварительно нарисовав схему формы произведения, каждый учащийся в классе подробно рассказывает его строение, объясняя при этом, почему он выбрал именно эту комбинацию фигур и цветов, а затем исполняет это произведение на инструменте. Остальные внима­тельно слушают и после выступления обсуждают его исполнение. Таким образом дети знакомятся с разновидностями изучаемой формы, а не только с формой ра­зученного ими произведения.

Иногда я объединяю возрастные группы для того, чтобы младшие учащиеся слышали в исполнении старших как при одной и той же схеме расширяются и ук­рупняются разделы формы. В результате у учащихся с раннего возраста приобре­тается навык по анализу формы музыкального произведения.

**Список литературы, использованной при подготовке**

1. Алексеев Н. Методика обучения игре на фортепиано, М., 1982

2. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой, М., Российское музыкальное изд-во, 1996

3. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе, Л., Музыка, 1988

4. Коган Г. Работа пианиста, М., Музыка 1979

5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры, М., 1982

6. Способин И. Музыкальная форма, М. Музыка 1984

7. Тимакин Е. Воспитание пианиста, М., 1989

8. Филатова Л. Пособие по теории музыки, Престо, М., 1999

9. Шатковский Г. Развитие музыкального слуха, М., Музыка, 1996

10. Юдовина-Гальперина Т. За роялем без слез, или Я- детский педагог, СПб.

 Предприятие С.-Петерб. союза художников 1996

11. Масару Ибука После трех уже поздно, (О воспитании детей : Пер. с англ.) М. Знание 1992