

О некоторых принципах работы на уроках
специального фортепиано в ДМШ
(Анализ музыкальных произведений
в классе специальности)

*(Преподаватель специального фортепиано, Якушева Алла Васильевна,
г. Мытищи, ДШИ № 3)*

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 пальцев, это и навыки слухового осознания и звуко - эмоционального переживания исполняемой музыки. Безусловно, все эти навыки очень важны, но не менее важно и развитие музыкального мышления ученика, его умение 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. Генрих Нейгауз писал: «...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 – он должен быть одновременно и историком музыки и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта, и игры на фортепиано...». В этой связи для педагога по специальности очень важным 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. На уроках сольфеджио и музыкальной литературы ученики получают необходимые знания по основам истории и теории музыки, гармонии, полифонии, анализа музыкальных произведений. Но без конкретной практики анализа, полученные знания остаются сухой теорией. Аналитическое мышление ученика нуждается в не меньшей тренировке, чем его руки, исполнительский аппарат. Закрепляя полученные теоретические знания, ученик одновременно вносит в исполняемую музыку больше упорядоченности и осмысленности.

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 первого года обучения.

Пьесы, входящие в репертуар учеников 1 - 2 классов ДМШ – это музыкальные произведения 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.

О работе над произведениями в форме периода

Форма периода – одна из наиболее распространенных форм пьес, встречающихся в репертуарных сборниках для начинающих. Характерно использование структуры **нормативного периода**. Нормативный период – это 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):

$$\frac{4+4}{8} \quad \frac{8+8}{16} \quad \frac{16+16}{32}$$

(Примеры 1, 2, 3)

Пример 1

Этюд $\frac{4+4}{8}$

Д. Левинсон

Довольно скоро 1-е предложение 2-е предложение

Piano *mf*

legato V(D) I(T)

Пример 2

Дождик накрапывает $\frac{8+8}{16}$

А. Александров

Умеренно 1-е предложение 2-е предложение

Piano *p* *срещ.* *f*

p *срещ.* *dim.* *p*

V(D) I(T)

Пример 3

Вальс $\frac{16+16}{32}$

Д. Кабалевский

Умеренно 1-е предложение 2-е предложение

Piano *p*

mf *dim.* *p*

V(D) I(T)

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 отличиям, 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, крещендо и т.д.). Кадансы в исполняемой пьесе ученик должен не только услышать, но и обязательно увидеть в нотах. Пусть квадратная структура периода (4+4, 8+8, 16+16) усваивается учеником 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 окончания *неустойчивое*, требующее дальнейшего продолжения музыки, так же, как в речи *вопрос* требует *ответа*. На уроках сольфеджио дается представление о тональности, ладе, главных ступенях 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 ученику придумать устойчивое окончание пьесы – заключительный каданс, а затем сравнить с тем, как это сделал композитор.

Сыграв рад пьес в форме периода, так же выполнив творческие задания, ученик 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 положительные эмоции, придаст большую уверенность в себе, в своих знаниях.

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*. Это придает простой трехчастной форме равновесие. Поэтому трехчастная форма имеет очень большое распространение в музыке. Прослеживается преобладание именно этой простой формы над другими музыкальными структурами в репертуарных сборниках фортепианных пьес для ДМШ. Простая трехчастная форма, являясь 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 **а b а**, где не одна из частей не образует законченной формы сложнее периода (возможны и другие случаи простой трехчастной формы, например, **безрепризная** (**а b c**)). 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* – возобновление) – слово, обозначающее повтор, восстановление, возобновление. Так в музыкальных формах называется часть (раздел), где содержится повторение музыкального материала после его развития или изложение нового материала. Реприза способствует цельности и уравновешенности музыкальной формы, поскольку возвращение исходной темы в конце произведения придает пьесе устойчивость и завершенность. Ведь в каждом произведении должно быть *начало* *середина* и *конец*. Именно тогда оно становится стройным и законченным.

После объяснения в доступной для ученика форме основных положений, касающихся репризы, необходимо уже на примере конкретной пьесы, исполняемой учеником, попытаться вслушаться и взглянуть в этот раздел. Как правило, повтор, особенно точный, очень нагляден, и ученик слышит и определяет начало репризы без особого труда. В пьесах для начинающих, в большинстве своем, репризы простой трехчастной формы *точные*, с небольшими изменениями в кадансах (Примеры 4, 5).

Пример 4

Этюд

Е. Гнесина

Скоро

a

Рианно

b

f

p

f

a

Несмого замедляя

Пример 5

Этюд

Е. Гнесина

Не скоро

a

Рианно

f

mf

f

b

mf

f

a

Замедляя

В приведенных примерах реприза, конечно же, точная, но внимательные ученики обязательно увидят ремарку «немного замедляя» перед заключительным кадансом, а так же устойчивый бас в кадансе. Важно так же, 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 **динамизированной репризе**, связанной с повышением уровня напряженности к концу произведения, когда на репризу приходится *кульминация* всей формы в целом. Динамизированная реприза характеризуется, как правило, изменениями в фактуре, регистре, масштабными сокращениями или наоборот расширениями формы. Яркий пример подобной репризы в пьесе П.Чайковского «Баба Яга» (*Примеры 6, 6 а*). Здесь интересно проследить, как композитор находит новые приемы и средства для придания большей динамичности и большего разнообразия все той же трехчастной форме уже хорошо знакомой ученику. Способным ученикам можно предложить найти в своем репертуаре пьесу в простой трехчастной форме с точной репризой.

Пример 6

Баба-Яга.

Presto **а** [1-й период] $\frac{4+4+4}{12}$ П. Чайковский

Пример 6а

[Presto] **а1** [Реприза] $\frac{4+11+6}{21}$

17. Coda *pp*

Усвоив основные закономерности устойчивых разделов (первого периода и репризы) простой трехчастной формы следует дать некоторые сведения и о ее **середине**. на слух дети очень хорошо определяют этот раздел даже в незнакомой 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). Ученику 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 надо продемонстрировать, что если повторить от разных звуков даже вполне устойчивый мотив или целую музыкальную фразу, то возникает своеобразная «цепочка» устремляющихся друг за другом сходных моментов, 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 учеников 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 (Пример 7а, 7б).

Пример 7а

На лужайке

А. Гречанинов

Allegro non troppo

Пример 7б

Этюд

И. Беркович

[Умеренно] b [Середина]

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 так же уводит слишком далеко от тоники. Методом проб и ошибок он должен усвоить, что в использовании секвенции как и любого другого приема музыкального развития, важно соблюдения чувства меры и вкуса.

*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.Чайковского и Р.Шумана из циклов для юных музыкантов).

Если вспомнить высказывание П.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 8).

Пример 8

$\frac{4 + 12}{16}$ Полонез И.С.Бах

Moderato a

заключительный каданс

al

Piano

mf

f

I (T)

10

p

mf

f

rit

заключительный каданс

I (T)

Первый раздел формы – период, второй – построение масштабно превосходящее первый период, как минимум в два раза (в приведенном Полонезе Баха – в три 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 раздела 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 раздела. Поскольку в подобных пьесах исполнитель встречается с танцевальной музыкой старинной сюиты, то в кадансах, как правило сосредоточена основная

ритмоформа соответствующего танца (в приведенном примере полонеза). При этом необходимо привлечь внимание ученика к тому обстоятельству, что кроме этих двух заключительных кадансов первого и второго раздела в старинной двухчастной форме других ярко выраженных кадансов нет. Напротив, преобладает непрерывное развитие (развертывание) – нанизывание мотивов друг на друга, взятых из основной темы; так же используются секвенции и точные многократные повторения отдельных тематических фрагментов. Можно продемонстрировать ученику схему:



Данная схема весьма наглядно показывает значительное преобладание второго раздела формы над первым. А это очень важно понимать исполнителю пьесы старинной двухчастной формы, потому что второй раздел пианист должен «охватывать» целиком. Для осмысленно 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**, встречающейся 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 a1**.

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 9).

Пример 9.

Шарманщик поёт

a b
16 + 16
32

П. Чайковский

Andante a

Piano p mf

✓ b marcato

pp

В пьесе П.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 песенки». Исполняя подобные пьесы, ученик уже из названия понимает, что эта музыка может быть спета, а потому вполне уместно обратить его внимание 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 органнй пункт), фактура ритмический рисунок голосов во втором периоде формы, но и здесь существенна роль единого темпа, единого размера, тонального единства и тому подобное.

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

Репризная двухчастная форма со схемой: **a (a a1) a1 (b a1)** - довольно распространена в инструментальной миниатюре, а потому, часто встречается в фортепианных пьесах для начинающих (Штейбельт «Адажио», Майкапар «Пастушок», Шуман «Марш», Караманов «Птичка», Векерлен «Детская песенка» и др. Примеры 10, 11).

Пример 10

Адажио

Д. Штейбельт

a	a1
a a1 b a1	
8 + 8 + 8 + 8	
16 + 16	
32	

Певуче **a**

a1 - 2-е предложение

I(T) Тональность D (F-dur) I(T)

Пастушок

Пастушок

Не слишком скоро **a**

a - 1-е предложение

a1 - 2-е предложение

b - 1-е предложение

a a1

a a1 b a1 (реприза)

4 + 4 + 4 + 2

8 6

14

C. Майкапар

(параллельный минор)

в темпе a1 - 2-е предложение (реприза, сокращ.)

Исменного замедляя

V(D)

I(T)

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 эта реприза неполная, т.к. реприза повторяется всего лишь одно предложение первого периода (a_1). Здесь ученику очень пригодятся навыки, полученные при работе над пьесами в форме периода – умение увидеть сходство и различие двух периодов на уровне предложения 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» Штейбельта – мажор, возникающий в начальном предложении второго периода, в мажорной пьесе «Пастушок» Майкапара – параллельный минор, а так же перемещение мелодий в басовый регистр.

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 трехчастной форм** – это **простые** формы (рондо, вариации, сонатное аллегро). Например, **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, срединный и заключительный (с элементами репризы). Форма **сонатного аллегро** в своей основе также **трехчастна**: экспозиция – разработка – реприза.

Усвоив на самом раннем этапе обучения основные закономерности развития музыкальных форм, ученик в дальнейшем справится с анализом более сложных форм, будет способен быстрее освоить музыкальный материал, применяя хорошо усвоенные азы построения основных музыкальных форм.