Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 3 города Иркутска»

Методическая разработка

**Формирование и развитие способностей
понятия формы и стиля
исполнения музыкального произведения
учащимися по классу фортепиано**

Подготовила:
Преподаватель МБУ ДО
ДМШ №3 города
Иркутска
Бабийчук М.Н.

г. Иркутск
2022

Содержание

I. Значение воспитания у учащихся «чувства формы» музыкального произведения.....	3
II. Понятие стиля в широком смысле. Основные характеристики фортепианного стиля.....	4
Развитие перспективного мышления. Работа над мелодической линией.....	5
Анализ гармонической основы.....	6
Выстраивание динамического плана композиции. Работа над стилем через систему выразительных средств.....	6
III. Работа над музыкальным произведением.....	8
Метод пробных проигрываний.....	8
Метод работы без инструмента, работа «в уме», «в представлении».....	9
Метод привлечения ассоциаций.....	10
IV. Заключение.....	11
Список использованной литературы.....	12

1. Значение воспитания у учащихся «чувства формы» музыкального произведения.

Через исследование формы и знание законов ее организации мы познаем содержание. Изучение формы художественного произведения позволяет понять, что содержание произведения выступает как непрерывное единство, как нерасторжимая на фрагменты целостность, где все элементы находятся в гармонии, в тесном взаимоотношении друг с другом.

Постижение формы, равно как и ее создание, осуществляется во многом благодаря особой способности, которую музыканты условно называют «чувством формы», «чувством и пониманием целого». Под этими терминами подразумевается умение охватить композицию произведения и определить место и роль каждого элемента в стройном целом.

Зачастую исполнительская концепция учащихся отличается излишней детализацией. В результате чего музыкальное произведение утрачивает свой стержень, единство мысли, вложенное в него автором. Фрагментарное исполнение, искажающее музыкальное содержание, порождает у слушателей фрагментарное восприятие, которое не может быть адекватным и полноценным восприятием эстетического объекта. Поэтому важной задачей педагога инструментального класса является воспитание у учащихся чувства формы музыкального произведения.

II. Понятие стиля в широком смысле. Основные характеристики фортепианного стиля.

В широком смысле слова стиль есть общность повторяющихся признаков, свойственная некоторому множеству отдельных явлений. Критерием общности могут служить как художественное содержание, проявляющееся через тематику и образность, так и структурные особенности, жанр, музыкальные исполнительские средства. Для педагогов и исполнителей значительно ближе понятие стиля, принадлежащее Б. Асафьеву, который связал его с понятием интонации, утверждая, что музыка есть искусство интонируемого смысла.

Категория стиля в фортепианном исполнительстве, как и в других областях музыкального творчества, является краеугольной. Её значение определяется тем обстоятельством, что понимать и интерпретировать музыку невозможно без знания некоторых существенных обстоятельств. С вопросами стиля связаны и содержание интерпретации, и выбор средств исполнительской выразительности. Итак, стиль в исполнительской практике многогранен, складывается под воздействием исторических, художественно-эстетических, социальных явлений, относящихся как ко времени создания нотного текста, так и ко времени создания реального исполнительского текста. С вопросами «игры в стиле» связаны содержание интерпретации и выбор средств выразительности.

Специфическая особенность музыкальной педагогики – взаимодействие с принципиально отличными системами: нотный текст и исполнительский текст. Поэтому стиль в контексте музыкальной педагогики представляет собой сложное и многогранное явление. Стратегическая задача педагога – сделать так, чтобы интерпретация его воспитанника была выразительной, убедительной в художественном плане, безупречной в техническом отношении.

Объясняя ученику феномен стиля, нашедшего отражение в тексте изучаемого произведения, педагог, работая над деталями, не может сводить только к ним работу. Напротив, он должен объяснять частные вопросы стиля, исходя из ощущения общего и целого. Так, призывая ученика пользоваться ограниченной педалью при интерпретации барочной или ранней классической музыки, необходимо разъяснять художественно-эстетические установки практики тех времён. Работа над пониманием стиля – процесс динамический, в нём на равных соседствуют и познавательная информация, и исполнительская конкретика. Средства и методы могут быть разными в зависимости от стадии разучивания, подготовленности ученика, конкретной ситуации.

Развитие перспективного мышления. Работа над мелодической линией.

На уровне единичного произведения содержание и форма, как две основные стилевые пары проявляют себя в нерасторжимом единстве: содержание оформлено, а форма содержательна. Основным направлением в работе по формированию и развитию способности внутрислухового и исполнительского охвата формы и стиля произведения у учащихся является целенаправленное развитие их перспективного мышления.

Перспективное (горизонтальное) слуховое мышление позволяет пианисту упорядочить музыкальную речь, ощутить ее устремленность, отразить логику становления авторской мысли. Оно позволяет избежать подробности в изложении методической линии и помогает музыканту превратить мелодию из отдельных акустических тонов в «замкнутую связь линейного движения». Но перед тем, как передать основной ее смысл, исполнителю предстоит проделать долгий путь – подвергнуть мелодическую линию тщательному слуховому анализу.

Сначала следует разобраться в ее структуре: определить границы мелодических построений, выявить интервальный состав всех фраз и мотивов. Затем необходимо научиться по разному переживать слухом каждую интонацию, каждый мелодический интервал.

Умение объединить все элементы мелодической линии и достигнуть такой гладкости и непрерывности ее изложения, при которой каждая частица словно бы вытекает из предыдущей и готовит следующую, является для исполнителя задачей первостепенной важности. Вне этого умения невозможно в высшей степени овладеть логической завершенностью цельной формы.

Анализ гармонической основы.

Выявление гармонической основы. Гармония, как никакой другой элемент, демонстрирует закономерность, взаимную связь и рациональную последовательность своих элементов и способствует выявлению общей логики музыкального развития. Подробный анализ ткани сочинения позволит учащемуся почувствовать закономерность движения гармонических функций, осознать логику модуляций, чередования тональностей. Иными словами анализ – это та опора, которая позволит ученику ориентироваться в сложном лабиринте стиля произведения и музыкальной формы.

Выстраивание динамического плана композиции. Работа над стилем через систему выразительных средств.

При исполнительском охвате формы и стиля произведения необходимо направить внимание ученика на такой фактор выразительности, как динамика. Её внимательное рассмотрение поможет выявить кульминационные моменты в произведении и исследовать те эффекты динамики, с помощью которых композитор передает нарастание эмоционального напряжения или его спад. Необходимо выстроить динамический план композиции таким образом, чтобы напряженность

местных кульминационных точек соответствовала их значимости в общем эмоциональном и смысловом контексте и была рассчитана по отношению к предшествующим и последующим кульминациям. С помощью таких кульминационных вершин исполнитель добьется плавного нарастания эмоционального напряжения, достигнет его апогея в центральной кульминационной точке и без резких переходов осуществит его спад.

В результате сочинение окажется охваченной как бы единым эмоциональным порывом, сплошной динамической волной, что придаст композиции черты цельности и монолитности.

Работа над пониманием стиля – процесс динамический, в нём на равных соседствуют и познавательная информация, и исполнительская конкретика.

Индивидуальность композиторских стилей отчётливо проявляется в системе выразительных средств: темпе, динамике, артикуляции и педализации.

Каждый авторский стиль легче познаётся в сравнении. Поэтому определяющую роль играет метод художественных параллелей, представляющий собой культурно-эстетический срез исторического времени, и сравнительный анализ художественной практики и системы выразительных средств.

Средства и методы могут быть разными в зависимости от стадии разучивания, подготовленности ученика, конкретной ситуации.

III. Работа над музыкальным произведением.

Метод пробных проигрываний.

Одним из способов работы, направленным на достижение целостности исполнения сочинения является метод пробных проигрываний произведения целиком и по частям соединяя несколько фрагментов, который позволяет исполнителю определить пропорции деталей сочинения в целостном полотне и откорректировать их между собой. Благодаря пробным исполнениям пианист сможет выявить степень логичности переходов между построениями, устранить неточности ритмического становления музыки, динамического развертывания исполнительского образа. Пробные исполнения позволят обнаружить недостатки в технической игре, препятствующие прочности фундамента исполнительского процесса.

Совершенствование технического мастерства позволит исполнителю осуществить последовательный качественный переход от разделенных отдельных движений к целостному, завершенному процессу. Каждая исправленная погрешность не только повышает технический уровень исполнения, но и вносит нечто новое в сам замысел, а именно, уточняет его, видоизменяет прежнее представление о целом и его внутренних связях. Это является очередным шагом на пути достижения монолитности формы и содержания. И чем больше будет становиться этих освоенных «кирпичиков», тем легче сможет исполнитель возвести само здание музыкальной композиции, создать полотно, в котором отточенность и выверенность каждой детали приведет к совершенству формы целого.

В связи с этим необходимо сочетать пробные проигрывания целиком с непрекращающимся углубленным трудом над деталями и частями произведения. Их техническое совершенствование позволит пианисту добиться свободного обобщения большого количества выученных фрагментов, беспрепятственного их объединения одной смысловой перспективой.

Метод работы без инструмента, работа «в уме», «в представлении».

Помимо метода пробных проигрываний, одним из звеньев в овладении формой и содержанием сочинения являются занятия музыканта без инструмента, работа «в уме», «в представлении».

Этот метод имеет давнюю историю. Среди его сторонников можно назвать таких крупнейших исполнителей, как И.Гофман, Э.Петри. Подлинным виртуозом в этом отношении был и видный московский пианист Г. Гинзбург, о котором рассказывали: «Он садился в кресло в удобной и спокойной позе и, закрыв глаза, «проигрывал» каждое произведение от начала до конца в медленном темпе, вызывая в своем представлении с абсолютной точностью все детали текста, звучание каждой ноты и всей музыкальной ткани в целом».

Огромное значение работе «в уме», вне опоры на реальное звучание, придавал немецкий пианист - педагог К.Леймер. Он считал, что отстранение от реальных, игровых проблем, отключение пальцевых (мышечных) автоматизмов приведет к активизации фантазии музыканта. Благодаря этому исполнитель сможет полностью сосредоточиться на прояснении и уточнении звуковой формы пьесы, проследить слухом весь процесс лепки музыкального образа: ощутить пропорциональность частей, установить взаимосвязи и отношения между музыкальными построениями, учесть не только их длительность, но и содержательность.

В процессе воспитания навыка исполнения произведения вне опоры на реальное звучание следует обратить внимание на то, что процесс представления не имеет непосредственного внешнего выражения, которое позволило бы со стороны следить за ним и контролировать его правильность. Поэтому обучение сводится в основном к самообучению и самонаблюдению.

Методика его формирования должна быть построена исходя из уровня индивидуальной подготовки учащихся и носить характер постепенно возрастающей сложности. Вначале это будут представления небольших

произведений, затем более крупных разделов. Необходимо приучать учащихся упражняться с нотами и на память.

Судить о выполнении этой работы педагог может только по результатам игры своих воспитанников.

Метод привлечения ассоциаций.

Следующий метод – это привлечение ассоциаций, связанными с пространственными видами искусств. Этот метод широко использовали в педагогической практике такие корифеи фортепианного искусства, как Ф. Бузони, Г.Г. Нейгауз и С.Е. Фейнберг. С.Е. Фейнберг считал, что вещественность архитектуры или произведений изобразительных искусств дает исполнителю возможность прийти к правильному исходному пункту для восприятия музыкального произведения.

Сравнивая экспозицию сонатного *allegro* венских классиков с «фасадом здания», С.Е.Фейнберг формировал в сознании учащихся представление о ней как о «цельной, нерасторжимой в пространстве данности», которую нельзя разъять во времени, относя отдельные темы к настоящему, прошедшему или будущему.

Подобные аналогии приводили к удивительным результатам: постепенно в сознании учеников выстраивалось своеобразное геометризованное видение формы, то есть представление композиции как бы в сжатом, уплотненном состоянии.

При использовании ассоциативного метода следует предостеречь учащегося от прямолинейного перенесения аналогий из области живописи, архитектуры в музыкальное искусство. Г.Г.Нейгауз считал невозможным отождествление симметрии музыкальной формы с обыкновенным повтором детали в архитектурном строении. Он был уверен, что трехкратное проведение музыкальной темы по схеме тройного повтора А-А-А совершенно бессмысленно, так как в музыке, с ее непрерывной временной

изменяемостью, точного повтора быть не может. «Кто чувствует и понимает целое, несомненно даст схему А-А1-А2».

Ассоциации являются вспомогательным средством – зрительным представлением, благодаря которому в сознании учащихся возникает слуховое одномоментное представление сочинения. Оно позволяет запечатлеть произведение в виде нерасторжимого единства, рельефной музыкальной картины, обзриваемой целиком, как бы в сфотографированном виде.

IV. Заключение

Успешность выполнения поставленной схемы зависит от умения учащегося синтезировать музыкальный материал, собирать выученные детали в единый организм, на основе развития навыков перспективного слухового мышления и других представленных методов. Подробно рассмотренные способы работы над произведением направлены на смыкание в сознании учащихся понятий «форма-схема -содержание», а содержание и форма – две ключевые категории, связанные со стилем, что позволит объединить значимые события в гармоничную музыкальную картину, в цельный художественный образ.

Использованная литература:

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. – Л., 1971.
2. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995.
3. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Ч.1 – М., 1967.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1961.
5. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М., 1964.
6. Смирнова Н.М. Фортепианные стили. – Саратов, 2020.
7. Смирнова Н.М. Авторский стиль в контексте исторического стиля // Проблемы фортепианного исполнительства и педагогики: Сборник статей. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2018.