

Документ подписан простой электронной подписью

Информация о владельце:

ФИО: Камович Жанна Михайловна

Должность: Заведующий отделением детского судья (детского профсоюзного образования)

Дата подписания: 28.07.2023 10:57:22

Уникальный программный ключ:

01a18b74ebc9a30abb492fba9a402124f28bf3

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ»

Факультет консерватория
Кафедра фортепиано

Ю.Г. Цицишвили, Г.А. Бошук

РАБОТА НАД КРУПНОЙ ФОРМОЙ В КЛАССЕ
ФОРТЕПИАНО ДШИ

Методические разработки

Краснодар
2021

УДК 786.2(072)
ББК 85.315.3р
Ц 756

Рецензенты:

Виноградов И. Н. – доцент кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

Безуглова И. В. – декан факультета дополнительного образования, доцент кафедры фортепианного исполнительства, председатель ПЦК «Фортепиано» Волгоградской консерватории имени П. А. Серебрякова.

Ц 756 Цицишвили, Ю. Г.

Работа над крупной формой в классе фортепиано ДШИ : методические разработки / Ю. Г. Цицишвили, Г. А. Бошук ; М-во культуры Рос. Федерации, Краснодар. гос. ин-т культуры, Фак. консерватория, Каф. фортепиано. – Краснодар : КГИК, 2021. – 73 с. : нот. – Текст : непосредственный.

Методические разработки созданы в соответствии с ФГТ по дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области музыкального искусства «Фортепиано».

Издание соответствует рабочим программам по дисциплине «Специальность и чтение с листа», включает теоретический и нотный материал, аннотации к отдельным произведениям, позволяющие учащимся и преподавателям успешно овладеть новым репертуаром.

Методические разработки также представляют интерес для широкого круга лиц, занимающихся музыкальной педагогикой и исполнительством, преподавателей музыкальных школ и колледжей, студентов, музыкантов-любителей.

Рекомендовано к изданию учебно-методическим советом ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (протокол № 7 от 31 марта 2021 г.).

ISBN 978-94825-417-3

УДК 786.2(072)
ББК 85.315.3р

© Цицишвили Ю.Г., Бошук Г.А., 2021
© КГИК, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Глава I. Крупная форма и ее виды.....	9
1.1. Форма классического сонатного allegro.....	9
1.2. Форма вариаций.....	20
1.3. Форма рондо.....	26
Глава II. Методические подходы в работе над произведениями крупной формой в ДШИ.....	34
2.1. Первоначальный этап работы с произведениями крупной формы в младших классах музыкальной школы.....	34
2.2. Работа над произведениями крупной формы в средних классах ДШИ.....	44
2.3. Методы и приемы работы над крупной формой в старших классах ДШИ.....	54
Заключение.....	67
Список литературы.....	68
Приложение.....	71

Введение

Одно из важных мест в репертуаре учащегося музыкальной школы должны занимать произведения крупной формы как отечественных, так и зарубежных композиторов. Работа над произведениями крупной формы и исполнение сонат и рондо на сцене обогащает внутренний мир ребенка, ведет к музыкальному «взрослению». В данных методических разработках раскрываются формы, средства, методы изучения музыкальных произведений крупной формы.

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 объема памяти и внимания.

Сложные двухчастные и сложные трёхчастные формы – это формы, которые сложены из двух или трёх простых форм (например – простая 3-частная + период + простая 3-частная). Сложные двухчастные формы чаще встречаются в вокальной музыке (например, в таких формах пишутся некоторые оперные арии), а сложные трёхчастные – напротив, более характерны для инструментальной музыки (это излюбленная форма для менуэта и других танцев). Сложная трёхчастная форма, как и простая такая же, может содержать в себе репризу, а в средней части – новый материал (чаще всего именно так и случается), причём средняя часть в такой форме бывает двух типов: «типа трио» (если она представляет собой какую-нибудь стройную простую форму) или «типа эпизода» (если в средней части – свободные построения, не подчиняющиеся ни периодической, ни какой-либо из простых форм). Вариационная форма – это форма, построенная на повторении исходной темы с её преобразованием, причём этих повторений должно быть не менее двух, для того чтобы возникшую форму музыкального произведения можно было отнести к вариационной. Вариационная форма встречается во многих ин-

струментальных сочинениях композиторов классической музыки и в композициях современных авторов.

В переводе на русский язык с французского слово «рондо» означает «круг». Когда-то давно рондо было групповым хороводным танцем, в котором общее веселье чередовалось с танцами отдельных солистов – в такие моменты они выходили в середину круга и показывали своё мастерство. Вот и по музыкальной части рондо складывается из частей, которые постоянно повторяются (общие – их называют рефренами) и индивидуализированными эпизодами, которые звучат между рефренами. Чтобы форма рондо состоялась, рефрен должно провести не менее трёх раз [23].

Работа над произведениями крупной формы с учащимися ДМШ имеет большое значение, так как вырабатывает умение охвата масштаба крупной, сложной (многочастной или циклической) формы, умение достичь цельности образа при сочетании разнохарактерных составных частей в единую картину, пронизанную сквозной линией развития. Главным условием для раскрытия художественного образа произведения является осознанный метод работы, когда используются знание формы, структуры произведения, основ интерпретации и умение использовать средства выражения. Особое значение имеет момент первого знакомства ученика с произведением крупной формы, который наступает в младших классах ДМШ.

Каждый, кто слушает или исполняет музыкальные произведения, знает, что среди них есть более легкие и более трудные для восприятия и запоминания. Пьесы исполнять и заучивать проще, чем произведения с названиями: рондо, вариации, сонатины, сонаты.

Дело здесь в том, что эти произведения больше по объему и построены по более сложным законам музыкальной формы. Композитор, создавая рондо, сонату, вариации всегда придерживается более строгих правил построения. Трудно представить музыкальное произведение, которое не делилось бы на части. Самое простое средство придать потоку музыкальных звуков определенную форму – это повторение. Например, слушая песню, даже не различая слов, мы ясно слышим границы между куплетами именно потому, что в каждом куплете повторяется одна и та же мелодия. Однако, если в музыке будет бесконечно повторяться одна и та же тема, то такое произведение быстро утомит слуша-

теля. Также очень сложно воспринимать музыку, в которой появляются все новые и новые мелодии без какой-либо системы. Поэтому в музыкальных произведениях обычно чередуются уже знакомые музыкальные мысли с новыми. На этом принципе основано построение музыкальных произведений крупной формы: рондо, сонат, вариаций.

Целью обучения детей в ДМШ является подготовка в большинстве своём музыкантов-любителей, которые обладают навыками музыкального творчества, могут самостоятельно разобрать и выучить музыкальное произведение любого жанра, свободно владеть инструментом, подобрать любую мелодию и аккомпанемент к ней. Научить музицировать можно любого ученика, имеющего даже весьма средние музыкальные данные. Всё это требует от педагога высокого профессионализма, творческого подхода к обучению ребёнка и большой к нему любви и уважения. Все знания необходимо преподносить по возможности в виде интересной игры. Важно, чтобы ребёнок как бы сам открывал для себя прекрасный язык музыки, пусть даже в простой форме. Как только ребёнок начинает знакомиться с инструментом, надо обращать его слуховое внимание на красоту и различие звуков и созвучий, надо научить его слушать и слышать звуки, соединяющиеся в мелодии. Слышать – это просто слышать окружающие звуки, слушать – это значит прислушиваться к качеству звука, к красоте музыкального звука. Каждый звук должен быть исполнен так, будто он имеет самостоятельную ценность. Очень полезно направить внимание ребёнка на звуки природы, окружающие нас, ведь в них берёт начало всякая музыка.

Практически каждый преподаватель специальных дисциплин в ДМШ понимает, что редкий ученик способен сам, без помощи учителя разобрать произведение. Более того, без активного участия педагога, процесс разбора пьесы растягивается порой на недели. Поэтому на уроке на музицирование и творчество не остаётся времени. В результате выпускник образовательного учреждения – это нередко беспомощный перед нотным текстом ребёнок, который вряд ли когда-нибудь сядет за инструмент (во многом именно по причине страха перед нотами). Это тем более досадно, поскольку год от года рынок нотной литературы пополняется оригинальными изданиями – популярной классикой, современными отечественными и зарубежными шлягерами.

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 также хорошей исполнительской подготовки. Достигнуть успеха можно лишь непрерывно развивая ученика музыкально, интеллектуально, пианистически и артистически.

Цель методических разработок – совершенствование профессиональных навыков у учащихся в исполнении произведений крупной формы.

Задачи методических разработок:

- приобретение учащимися знаний, умений и навыков игры на фортепиано произведений крупной формы, в соответствии со стилевыми традициями, особенностями композиторской индивидуальности;

- расширение художественного кругозора, совершенствование профессиональных навыков в области исполнения произведений крупной формы .

В результате освоения произведений крупной формы учащийся должен:

знать:

- в соответствии с программными требованиями фортепианный репертуар, включающий произведения крупной формы;

- художественно-исполнительские возможности фортепиано;

уметь:

- управлять процессом исполнения произведений крупной формы;

- анализировать исполняемые произведения;

владеть:

- навыками использования музыкально-выразительных средств в практической исполнительской деятельности.

Методические разработки созданы в соответствии с ФГТ по дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Фортепиано».

Издание соответствует рабочим программам по дисциплине «Специальность и чтение с листа», включает теоретический и нотный материал, аннотации к отдельным произведениям, позволяющие учащимся и преподавателям успешно овладеть новым репертуаром.

Содержание разработок связано с такими дисциплинами учебного плана, «Специальность и чтение с листа», «Ансамбль», «Слушание музыки». Издание включает теоретический и нотный материал, аннотации к отдельным произведениям, позволяющие учащимся и преподавателям успешно овладеть новым репертуаром.

Методические разработки также представляют интерес для широкого круга лиц, занимающихся музыкальной педагогикой и исполнительством, преподавателей музыкальных школ и колледжей, студентов, музыкантов-любителей.

Глава I.

КРУПНАЯ ФОРМА И ЕЕ ВИДЫ

1.1 Форма классического сонатного *allegro*

Под категорией «крупная форма» понимаются музыкальные произведения, написанные в сонатной, вариационной форме, а также форме рондо. Одним из обязательных программных требований на этапе начального обучения фортепианному исполнительству в детской школе искусств является изучение крупной формы. Данная практика способствует активному развитию необходимых художественных и исполнительских знаний, умений и навыков, аналитического мышления, умения целостно охватить музыкальное произведение, выстроить его драматургию, выработать метроритмическую стабильность и мн. др.

В музыкальном искусстве форме сонатного *аллегро* отводится особое место. Строгость, совершенство, выверенность и отточенность каждой детали делают ее одной из самых сложных для исполнителя.

Сонатная форма – это форма, в основе которой заложен конфликт, в то время как для рондо и вариационной формы характерен принцип тождества. Структура сонатного *аллегро* предполагает наличие главной (звучащей в основной тональности) и побочной партии (как правило, в тональности доминанты или параллельной тональности). Темы претерпевают различные изменения и метаморфозы в разработке. В репризе происходит утверждение главной тональности.

Сонатная форма состоит из трёх основных разделов: экспозиция (представление на суд публики первой, второй и других партий); разработка (этап, на котором происходит интенсивное развитие); реприза (здесь темы, проведённые в экспозиции, повторяются, одновременно происходит и их сближение) [23].

О кристаллизации сонатного цикла можно говорить со второй половины XVIII века. Формирование происходило постепенно: первые образцы появились в творчестве И.С. Баха и его сыновей, значительный вклад в становление формы внес Д. Скарлатти с его старинной сонатной формой. Вершиной развития считается творчество венских классиков.

Музыковеды выделяют три принципа классической сонатной формы:

- принцип тональных соотношений (главная партия дается в основной тональности в экспозиции и репризе, побочная партия проводится в доминантовой или параллельной тональности в экспозиции, в репризе утверждается в главной). Соотношение разделов экспозиции, разработки и репризы образуют утверждение через опровержение. Существуют примеры отсутствия главной партии в репризе. Гораздо меньше примеров отсутствия там побочной партии (ее функцию может, к примеру, выполнять связующая), поскольку тем самым нарушается идея конфликта, сам принцип сонатности;

- принцип равноправия (наличие как минимум двух равнозначных тем – главной и побочной партий). Темы взаимовлияют друг на друга, возникают их различные функциональные соотношения. Темы могут быть антагонистическими и конфликтующими (как например, в первой части Шестой симфонии П. Чайковского), но и могут иметь общую образную сферу, быть воплощением разных сторон единого образа, выраженного через контраст (подобный принцип можно найти в сонатах В. Моцарта). Равноправие главной и побочной партии в художественном отношении и подчиненность в функциональном отношении (в итоге происходит утверждение главной партии и основной тональности) лежит в основе развития и формообразования сонатного аллегро. Стоит отметить, что в музыкальной практике существуют и однотемные сонаты, но в них тем или иным образом присутствуют два (минимум) разнопланового проведения основной темы;

- принцип непрерывности тематического развития (несмотря на то, что наибольшее развитие музыкального материала сконцентрировано в среднем разделе формы – разработке, непрерывность, пронизанность идеей «разработочности» присутствует и в экспозиции – в связующей, отчасти в побочной партии). Помимо того, в главной партии зачастую наличествует материал не только для дальнейшего тематического развития, но и импульс к внутритематическому развитию¹.

¹ Это характерно, например, для сонат Л. Бетховена. Вспомним «Патетическую сонату», где тональные соотношения внутри главной партии находят отражение во всем произведении.

Принцип непрерывного развертывания¹ неразделимо связан со всей историей формирования сонатной формы – от первых образцов старинной двухчастной сонатной формы и до сегодняшних дней. В XX веке указанный принцип с новой силой реализовался в творчестве Онеггера и Шостаковича, что привело к структурной модификации формы.

Таким образом, идея сонатной формы может пониматься в широком смысле как активное воплощение принципа причинно-следственной связи, где элементы формы вытекают один из другого, рождаемые тяготением и непрерывностью общего развития действия.

Отдельно отметим диалектичность как метод мышления и построения, присущий сонатной музыкальной форме, в которой он играет важную роль. Появляясь и логично следуя за главной партией, побочная партия вступает с ней в функциональный конфликт, преодоление данного конфликта и является импульсом и стимулом сонатного развития и основы формы.

Принцип непрерывности тематического развития обеспечивает процессуальную сторону сонатной формы в то время как принцип равноправия и тональных соотношений – ее структурную сторону. Оба аспекта являются взаимодополняющими, образуя неразделимое единство. В некоторых случаях и взаимодействиях процессуальность либо структурность может преобладать.

На начальном этапе обучения ученик сталкивается с простыми образцами сонатной формы, в учебной практике немало сонатин, к примеру, с неразвитой разработкой или отсутствием связующей или даже побочной партии. Тем не менее перед юным пианистом ставится задача – передать контрастные образы при соблюдении общего единства формы. В этом и заключается основная трудность сонатного аллегро.

Начиная работу над крупной формой в классе, следует идти от общего к частному: ознакомить ученика с эпохой, в которую было написано произведение, с его стилем, с краткой биографией композитора. Необходимо рассматривать сочинение именно в контексте художественного стиля и эпохи.

¹ Музыковеды обозначают данный принцип различными терминами: «принцип сквозного развития», «принцип драматургии», «принцип сплошного развития тематизма» и т.д.

Далее разбирается музыкальный образ, идея произведения, после чего уже можно говорить о способах их воплощения – тональном плане, границах разделов и тем формы, артикуляции, штрихах, динамике и аппликатуре.

Рассматривая разработку, анализируется ее музыкальный принцип построения – какие темы лежат в основе развития, что с ними происходит, новый это материал или уже встречался в экспозиции. По мере возможности и теоретической продвинутости ученика уделяется внимание осмыслению модуляционных переходов и отклонений, гармонической специфики и т.д. Выявляются сходства и различия репризы с экспозицией.

Несомненно, от ученика требуется скорость и умение перестраиваться при смене музыкальных образов, но не менее важна исполнительская выдержка, аналитическое мышление, способность к концентрации и многозадачности.

Сонатная форма – это «проверка на прочность» чувства ритма ученика. Без темпового единства сонатная форма рассыпается на отдельные построения и теряет свою идентичность. Стабильный ритмический пульс необходим на протяжении исполнения всего произведения.

Иногда ученики недооценивают важность пауз. Тишина в музыке – это яркий драматургический прием и мощный инструмент создания и передачи художественной идеи произведения.

Большинство сонат звучат оркестрово и могут быть представлены с точки зрения симфонической партитуры. С самых первых занятий ученика следует знакомить с инструментами симфонического оркестра, их тембрами и штриховыми особенностями.

Важно научить ребенка понимать и анализировать музыкальную ткань: слышать – где звучит весь оркестр *tutti*, где партия поручена группе инструментов, а где звучит соло. Также стоит дать общее понятие о диапазоне и строе инструментов.

Начинающие пианисты поначалу знакомятся с сонатинами, лишь потом с сонатами. Сонатина (или «соната в миниатюре») меньше по объему, более лаконична и сжата в высказывании, имеет меньше технических и образных трудностей. Тем не менее они направлены на воспитание чувства формы, ритмической стороны и исполнительской выдержки. Пожалуй, как ни в одном другом произведении здесь слышны малейшие ритмические и

штриховые неточности, способные разрушить целостность исполнения. Поэтому сонатная форма, прежде всего, учит пристальному, скрупулезному вниманию к тексту и выполнению всех указаний, обозначенных в нотах.

С точки зрения стилистических традиций учащийся должен усвоить, что в классической сонатной форме использование педали минимально, это связано с историей развития инструмента фортепиано. Юный пианист должен знать этапы, предшествовавшие появлению известного ему инструмента. Исполнение должно опираться на традиции, технические возможности инструмента той временной эпохи, когда было написано изучаемое произведение.

Для расширения кругозора ученика также полезно рассказать ему о ряде форм, появившихся на основе сонатной формы: рондо-соната (смещение принципов формообразования сонатного аллегро и рондо), концерт (наличие солиста и оркестра выливается в появление двойной экспозиции и виртуозных каденций в свободной манере), симфоническая поэма (масштабный жанр, основанный на синтезе искусств), а также о различных модификациях сонатной формы: соната с эпизодом на месте разработки, соната без разработки и др.

Рондо-соната откристаллизовалась в финалах циклов венских классиков и мыслилась как уравнивающая структура элемент формы, необходимый своего рода «ответ» композиционной насыщенности и значительности первой части.

Появление принципов сонатности в форме рондо отразилось в увеличении его протяженности, увеличении роли разработки (она становится центральным эпизодом), а также в объединении однофазной «сонатной рифмы» (сохраняется структура – экспозиция, разработка, реприза) с ее устремленностью и процессуальностью развития с многофазной дробной «рондальной рифмой». Таким образом, репризность рондо подчинилась и выстроилась в соответствии с однофазностью сонатной формы.

Разделы рондо *abacaba* группируются по следующему принципу:

A – abaCc – Aaba.

Содержательное увеличение разделов приводит к их большей целостности. Однако в сравнении с классической сонатной формой для рондо-сонаты характерна меньшая значимость

функции побочной партии и отсутствие ее масштабной разработки. То есть экспозиция в рондо-сонате отличается лаконичностью и простотой, некоторой сжатостью изложения. Стоит отметить, что диалектичность формы проявляется во взаимодействии сонатных и рондовых принципов, а иногда в их противостоянии и борьбе.

Данное взаимодействие реализуется, как правило, уже в первой теме, содержащей в себе законченность, завершенность рефрена либо устремленность и нацеленность на развитие главной партии.

Важно рассмотреть и композиционную структуру, где строение в форме периода является признаком сонатности, а наличие простой формы – признаком рондовости. В большинстве случаев черты рефрена все-таки преобладают, поскольку этого требует специфика и сама жанровая природа финала.

Превалирование сонатности как формообразующего принципа реализуется в осмыслении разработки в качестве среднего раздела формы.

Например, в финале Сонаты №13 Л. Бетховена мы можем наблюдать обозначенное выше взаимодействие сонатности и рондовости, смешение жанровых, стилистических и композиционных принципов.

Первая тема там написана в виде рондального рефрена, побочная – дает отсылку к старинной сонатной форме, а заключительная – к классической. Разработка с яркими полифоническими элементами является центральным разделом формы.

Уже на начальном этапе обучения (знакомство с крупной формой происходит с первого года обучения) ученик должен усвоить принципы построения и специфику сонатного аллегро.

В основе формы лежит противопоставление двух тем, контрастирующих тонально и образно. Главная партия имеет форму периода (преимущественно) или простой трехчастной формы.

Между главной и побочной темами находится связующая партия, построенная на материале основной темы, иногда – на новом тематическом материале. Образным контрастом главной партии является побочная тема. Раздел в экспозиции, связанный с ней гораздо крупнее главной темы. Завершается экспонирование тем заключительной партией, построенной на материале главной или связующей партии. Еще раз подчеркнем, что связующая и

заключительная партии могут быть построены и на абсолютно новом музыкальном материале.

В разработке – втором разделе формы начинается активное тематическое развитие, связанное с вычленением отдельных интонаций или мотивов экспозиционного тематического материала. Данный раздел характеризуется общей тональной неустойчивостью. Итогом развития и утверждение основной мысли произведения становится реприза, в которой происходит объединение тем в тональном отношении. В структуре формы может присутствовать кода¹, вводимая после полной экспозиционного тематического материала в основной тональности.

Исследователи не раз сравнивали сонатную форму с литературным произведением – романом и даже театральным действием, а также указывали на ее диалектичность. Темы подобно литературным героям вступают во взаимодействие и противоборство, образуются сложные сюжетные линии, насыщенные различными музыкальными «событиями».

В экспозиции происходит завязка действия, далее идет разработка – развитие, обострение конфликта, где происходит наивысший накал страстей. Разрешение конфликта и спад напряжения реализуется в репризе.

Для понимания идейного замысла композитора важно проанализировать изменения, выявить новые черты и нюансы, появившиеся в главной и побочной партиях в репризе, определить утвердившуюся образную сферу. Как правило, в репризах сонатной формы идет воспроизведение тонально измененных побочной и заключительной партий, материала экспозиции. Главенство основной тональности создают ощущение целостности формы. Но следует избегать механического переноса тематизма в основную тональность. Зачастую в тексте появляется ряд динамических, фактурных, штриховых изменений, новые контрасты.

Часто в сонатных аллегро вместо коды можно найти небольшое дополнение, собирающее воедино и резюмирующее произошедшее действие.

Выстраивание целостности формы учеником тесно связано с воспитанием у него чувства сквозного развития, способности

¹ В большинстве сонат Моцарта и Гайдна кода отсутствует. Появление и закрепление ее функций связано с творчеством Бетховена.

мыслить линейно, передавая так называемую «горизонталь». Слышать «вертикаль» он учится благодаря логичности и ясности гармонического языка сонатной формы. Следовательно, происходит многостороннее, комплексное развитие юного пианиста.

Уже отмечалась важность метроритмической стороны и стабильности при исполнении сонатной формы. Для этого у ученика должна существовать опора на ритмически пульсирующую единицу. Нередко у венских классиков уже в самом начале сонатного аллегро прослушивается основная ритмическая пульсация. Именно она задает характер и темп произведения. Таким образом, темп сонатной формы определяется по мелким длительностям и по самому технически трудному для исполнения эпизоду. Поэтому необходима предварительная внутренняя настройка на темп. Это позволит сохранить цельность исполнения и избежать темпового нарушения особенно при фактурных, ритмических и динамических изменениях.

Хотя в педагогической практике на начальном этапе обучения принято изучать преимущественно первые части сонатного цикла, рекомендуется ознакомить ученика со всеми его частями.

Кантиленные медленные части сонат с выразительной мелодической линией и логично выстроенной гармонической основой воспитывают чувство ритма, владение широким дыханием, умение сохранить целостную линию и интонационную выразительность, способность объединять короткие дробные мотивы в протяженные фразы, мыслить линейно, обозначая главенство мелодии несмотря на штриховые и фактурные изменения. Помимо того, именно медленные части формируют навык «слышать», выстраивать драматургию пауз.

Работа над развитием технической оснащенности ученика, беглости пальцев сосредоточена в финалах сонатного цикла, традиционно написанных в очень быстрых темпах. Часто там присутствует форма рондо и жанровый колорит, позволяющий ребенку познакомиться и уловить суть танцевально-песенного музыкального направления и присущую ему энергию ритма. Многократное повторение рефрена – главной художественной мысли – суммирует музыкальное высказывание.

Особенностью финала является то, что он объединяет в себе характерные черты предыдущих частей и выражает итог всего действия.

Умение охватить масштабность сонатной формы приходит не сразу, а по мере развития юного музыканта и его аналитического мышления и внимания, способности быстрого переключения с одной исполнительской задачи на другую.

Черты сонатности встречаются не только в музыке. Значительное количество исследований посвящены теме сонатности как принципа мышления и построения композиции в литературе, медиаискусстве и других видах искусства.

С жанром **концерта** ученик музыкальной школы в процессе обучения сталкивается нечасто. В основном в классе могут изучаться концертино («маленький концерт») – упрощенная форма, характеризующаяся меньшей степенью сложности музыкального языка.

Несомненно, исполнение концерта требует от ученика изрядную степень технической свободы, поскольку в данном жанре пианисту принадлежит ведущая роль с целью продемонстрировать виртуозное владение роялем. Нужно также обладать сценической выдержкой, артистичностью, чтобы «не потеряться» на фоне плотного оркестрового звучания. Как правило, в фортепианной партии присутствуют эпизоды с различными видами техники, большая доля из них содержит крупную и аккордовую технику.

Кроме того, концерт – это ансамблевое произведение. Осваивая концерт, ученик должен понимать – где его партия ведущая, а где – равноценная или подчиненная. Вспомним, что в учебном плане дисциплина «ансамбль» вводится лишь с четвертого года обучения.

Ощущение единства и постоянного взаимодействия с оркестром (партией оркестра) – приоритетная задача для жанра концерта. Юный пианист должен иметь отчетливое представление о тембрах и штриховой специфике инструментов оркестра.

Разбор концерта осуществляется по знакомой для произведений крупной формы схеме:

- музыкальный анализ (строение, гармонический язык, динамический и кульминационный план и т.д.);
- работа по частям над деталями;
- проигрывания целиком;
- работа без инструмента (проигрывание в уме);
- работа над драматургией и художественным образом;
- подготовка к сценическому выступлению.

Цель музыкально-теоретического анализа – помочь ученику охватить нотный текст, а, следовательно, и замысел композитора целиком, быстрее в нем ориентироваться.

Нужно прояснить и определить образную сферу и способы ее воплощения, от теории к практике – проследить какими средствами музыкальной выразительности достигается тот или иной эффект. Оценить особенности ритма, тембра, фактуры в их взаимосвязи с партией оркестра. Услышать все «переклички», проследить голосоведение. Ученик должен уверенно знать партию оркестра и понимать по каким законам построено произведение.

После детального разбора текста может возникнуть сложность с охватом произведения целиком. В решении проблемы может помочь метод проигрывания в уме, осмысления произведения с позиции дирижера, переключающего внимание на множество деталей, но держащего под контролем целостность развертывания музыкальной мысли.

Исполнение в уме позволяет активизировать музыкальное мышление, фантазию, способность проникнуть в динамическую, эмоциональную и смысловую конструкцию произведения, определить весомость и значимость каждого его фрагмента.

Помимо того, при помощи указанного способа происходит тренировка внутреннего музыкального слуха, благодаря чему произведение приобретает законченность, большую точность нюансировки, упорядоченность и стройность всех составляющих его элементов.

Метод дирижирования позволяет добиться не только целостности исполнения, но и ритмической точности. Полезным будет также применение специальных упражнений из дирижерской практики на развитие координации рук. Опыт показывает, что ученики с удовольствием осваивают несложный комплекс заданий, направленных на развитие согласованности между руками. К тому же это помогает переключить внимание во время занятий и добиться их большей продуктивности.

Следующим методом, задействование которого позволит улучшить освоение и закрепление текста, является метод ассоциаций, активно применявшийся в педагогической практике такими известными педагогами, как например, Нейгауз, Бузони, Фейнберг. Суть заключается в слиянии умозрительных и слуховых об-

разов и ассоциаций, итогом которого становится монолитность и нерушимость конструкции исполняемого произведения.

О пользе занятий «в уме» или так называемых «занятий в представлении» писал в свое время и Р. Шуман, оставивший значительное наследие методических рекомендаций молодым пианистам. Подобная методика позволяет достичь определенной степени внутренней свободы и способствует развитию музыкальной фантазии, ясности и чистоты исполнительских намерений. Важность внутрислуховых представлений отмечали и другие педагоги, и музыканты. Так, Н. Метнер подчеркивал важность слухового контроля формы в целом, умения представить произведение в завершенном исполненном виде.

На заключительном этапе работы над крупной формой ставятся задачи достижения художественной завершенности и идейной ясности трактовки. Исполнение в классе должно приобретать характер не просто концертной репетиции, а полноценного сценического выступления с мобилизацией внимания, чувства ответственности и полной эмоциональной отдачей.

Трудность, с которой сталкивается ученик в процессе освоения концертной формы – передача и раскрытие художественного образа. Проблема заключается в том, что при ансамблевом исполнении вопрос цельности и внутреннего единства композиции выходит на передний план. Уровень приобретенных знаний, умений и навыков, а также творческих возможностей определяет качество интерпретации исполняемого сочинения.

Познание и донесение авторского замысла опирается на скрупулезное исследование нотного текста, понимание стиля и специфики музыкального языка.

С каждой эпохой происходит эволюция средств музыкальной выразительности и музыкального языка. Новые средства выразительности расширяют рамки восприятия и мировоззрение, вносят новые черты и разнообразие в слуховой опыт, активизируют слуховое воображение слушателя и исполнителя.

Ученик должен иметь представление о понятии «стиль» в музыке – общности структурно организованных элементов музыкального языка, объединенных в единое целое. Проще говоря, это определенный комплекс средств музыкальной выразительности, характерных для той или иной эпохи, художественного направ-

ления, композиторской школы или отдельного композитора. Это звуковой и смысловой мир, созданный автором произведения, его индивидуальные черты.

Умение отразить в своем исполнении особенности индивидуального авторского стиля – одна из главных трудностей и задач для юного музыканта. Поэтому педагогу необходимо регулярно и целенаправленно работать в этом направлении: знакомить ученика с теоретическими и практическими аспектами понятия «стиль».

Говоря о вопросах стиля и исполнительской интерпретации того или иного произведения, прежде всего, следует опираться на оставленные автором ремарки, воспоминания современников, а также на работы музыковедов, освещающие данную проблематику. Таким образом, исполнение выстраивается в соответствии с традицией и устоями – исполнение сочинений крупной формы Моцарта, Баха, Шопена, Скарлатти и Шуберта должно быть различным и узнаваемым.

1.2. Форма вариаций

Видное место в педагогическом репертуаре ДШИ среди произведений крупной формы отводится вариационным циклам. Сочетание элементов как крупной, так и малой формы позволяет юному пианисту освоить разнообразные исполнительские приемы и навыки.

С одной стороны, обладая законченностью, словно произведение в миниатюре, каждая вариация требует умения сконцентрировать в своем исполнении решение многих задач, в ограниченном объеме воплотить авторский идейный замысел всего цикла.

С другой стороны, возникает проблема – объединить отдельные элементы в единое сквозное развитие и выстроить по форме бывает непросто. В этой двойственности и заключается специфика произведений крупной формы.

Зародившись в XVI веке на основе народной музыки, форма вариаций прошла большой эволюционный путь. Принято считать, что родоначальниками вариационной формы были народные музыканты, наигрыши которых постепенно обогащались

различными подголосками, ритмическими и темповыми изменениями, позволяя мелодии звучать по-новому. Вариации имели песенную или танцевальную (плясовую) основу.

Как известно, существуют различные виды вариаций:

Вариации на оstinatную тему (то есть на неизменяемую, удерживаемую)

- В зависимости от того, где находится мелодия выделяют *soprano-ostinato* *basso-ostinato*

Фигурационные вариации

- при каждом новом проведении тема расцвечивается различными украшениями и прогрессивно дробится, показывая свои скрытые стороны

Характерные и свободные вариации

- каждое новое проведение темы происходит в новом жанре. Иногда эти переходы к новым жанрам сильно трансформируют тему

Смешанный тип вариаций

Помимо перечисленных выше видов вариаций существуют **двойные, многотемные, вариации с темой в конце.**

Следует разделять вариационную форму и вариационный метод развития, называемый «вариационностью».

Вариационный принцип развития – наиболее часто используемый метод формообразования в музыкальном искусстве. В его основе лежит идея многообразия в единстве и наоборот – единства в многообразии.

Вариационная форма распространена в репертуаре различных инструментов академических, народных, традиционных и т.д. Джазовая культура построена на принципе вариационности.

В музыковедении вариационной формой называют форму, построенную на видоизмененных повторениях музыкальной темы¹. Могут встречаться такие названия подобных произ-

¹ Может быть также две, три темы и более.

ведений, как «Вариационный цикл», «Вариации», «Тема с вариациями» и пр.

Вариации прошли длинный путь исторической эволюции. Их содержание необычайно разнообразно. С помощью данной формы можно воплотить широчайший спектр образов – от незамысловатых народных мелодий до философских размышлений¹.

В качестве темы для написания вариационного цикла помимо народных песен становились старинные хоралы, сарабанды, чаканы, менуэты, пассакалии, арии и т.д. Нередко в качестве основы выступал заимствованный музыкальный материал. Так появились Вариации на темы Баха, Глюка, Корелли, Доницетти, Моцарта, Алябьева, Глинки и многих других композиторов. Циклы, написанные на собственные темы, встречаются гораздо реже. К таковым относятся «Вариации для фортепиано на собственную тему» Брамса, «Вариации на собственную тему» Чайковского, «32 вариации на собственную тему» Бетховена и др.

Длительность вариационных циклов и количество вариаций может быть различным. Для старинной музыки было характерно большое количество вариаций². Протяженность цикла тоже может различаться: от простейших, длительностью одну-две минуты, с которыми обычно знакомится начинающий пианист на начальном этапе обучения, до пятидесятиминутных Вариаций на вальс Диабелли Л. Бетховена.

Как правило, цикл вариаций начинается с экспозиции темы, но есть случаи, где открывает действие первая вариация³. Возвращение к основной теме в конце также не является строгим правилом.

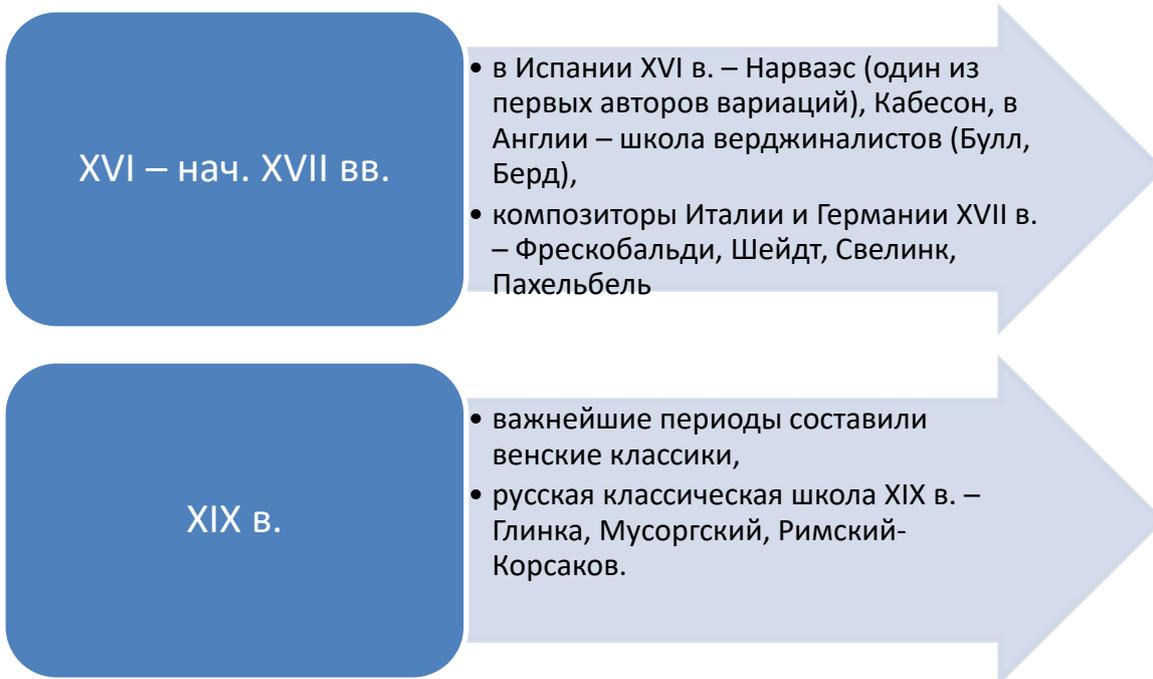
Несомненно, периоды расцвета инструментального исполнительства, появление многочисленных музыкантов-виртуозов, отражались на подъеме и совершенствовании жанра вариаций.

Периоды расцвета вариационной формы:

¹ Вспомним Ариетту из Сонаты №32 Л. Бетховена.

² Например, Чаконы Генделя и Баха.

³ Например, вариации на хорал XVI-XVIII в., либо произведения, написанные в вариантной форме.



Начиная с эпохи Барокко в вариационной форме формируется один из важнейших вариационных принципов – диминуция (диминуирование)¹, повлиявший на дальнейшее развитие всего музыкального языка.

Одно из основных требований к исполнению крупной формы – цельность. Сама идея вариационной формы способствует реализации данной задачи: цикл связан тематическим единством.

Тема вариаций – это носитель образа и художественной мысли всего произведения. Поэтому важно, как можно более выразительно и рельефно ее исполнить.

Проанализировав все видоизменения, все смены и оттенки настроения, происходящие с темой во время варьирования, нужно попытаться выявить и передать уже в теме. Она должна быть зерном всех последующих развертываний образов.

В некоторых случаях мы сталкиваемся с варьированием темы и звучанию ее в неожиданных и почти неузнаваемых вариантах. В других – речь идет о смене гармонии и фактуры. Либо данные принципы объединяются в одном сочинении.

Учащийся должен точно знать – какой из указанных принципов присутствует в исполняемом им произведении, без труда находить, слышать и показывать тему и ее элементы в каждой

¹ Процесс уменьшения нотных длительностей, система фактурной орнаментики.

вариации. Важно глубокое погружение в нотный текст и его содержание.

Стоит избегать раздробленности (наибольшая опасность при исполнении вариации), мыслить каждую вариацию как составляющую единого целого, а не самостоятельное произведение.

Обратим внимание на важность работы над цезурами между вариациями. Зачастую драматургия «тишины» оказывается недооцененной, особенно при работе с начинающими пианистами. При помощи цезур можно подчеркнуть значимость той или иной вариации, выстроить кульминацию, укрупнить или размельчить форму. Владению подобным мастерством нужно учиться с самых первых шагов в музыке. Это воспитывает умение слышать себя со стороны, быть предельно точным в исполнительских намерениях.

Как и в любом другом сочинении, в вариационном цикле актуализируется задача поиска звуковых красок, поскольку вариационное разнообразие не должно сводиться лишь к изменению темпа или фактуры. Музыкальный образ должен быть отправной точкой, стимулом к поиску тембрового колорита и звуковой выразительности.

Безусловно, важно выстроить общий динамический и кульминационный план вариационного цикла. Для этого требуется подчеркнуть наиболее контрастные эпизоды, усугубить контраст.

Для подчеркивания единства цикла можно объединить родственные по настроению вариации единой звуковой краской, выстроить локальную кульминацию в этих разделах.

Коснемся вопроса различий и общих черт вариантной и вариационной форм, поскольку данные понятия следует разграничивать.

Прежде всего, следует понимать значение понятия **«вариантности»** - особого типа тематического развития и принципа работы с музыкальной темой, в основе которого лежит сохранение ее целостности при свободе структурных и интонационных преобразований.

Форма, построенная по указанному принципу, называется «вариантной». Прототипом формы стала протяжная русская народная песня, где после первого проведения темы появляются ее последующие варианты, образованные в результате активного ритмического и интонационного процесса изменений и транс-

формаций. Примером подобной формы в симфонической музыке служит «Рассвет на Москве-реке» М. Мусоргского (вступление к опере «Хованщина») – здесь десять вариантов темы составляют трехчастную форму с кодой.

Обе формы – и вариантная, и вариационная являются единственным не обладающим устойчивой и постоянной структурой типом композиционной формы: внутреннее строение и количество частей индивидуально для каждого произведения. Поэтому для структурного единства и целостности им требуется привлечение других устойчивых композиционных конструкций, так называемых форм второго плана.

Принципиальное отличие состоит в том, что в основе вариационной формы лежит соотношение темы (главного элемента) и ее производных (вариаций). В основе же вариантной формы – соотношение различных вариантов общей, единой идеи (равноправные элементы).

Многофазный моноритм, незамкнутая структура и периодичность, лежащие в фундаменте форм, нуждаются в добавлении факторов, направленных на внесение стабильности, «цементирования» формы.

Для этой цели композиторами применяется группировка фаз на основе репризного ритма (в большинстве случаев - нечетного), а также внедрение принципа сквозного развития. Это создает условия, способствующие образованию форм второго плана.

Помимо многофазного моноритма, лежащего в основе вариационной и вариантной форм, следует отметить и присутствие его антитезы – однофазного множественного ритма. Диалектика этих составляющих и порождает тенденцию к развитию и обновлению.

Превалирование моноритма нашло отражение в строгих вариациях, преобладание множественного ритма – в свободных вариациях. Сама вариационная форма проделала путь от первого вида ко второму.

Как известно, систематическое внедрение вариационного (и/или вариантного) принципа развития в любую форму приводит к появлению рассредоточенных циклов.

Постоянное совмещение функций возникает во взаимно-обратных проявлениях – принципа рассредоточенных вариаций

и форм второго плана внутри вариантных или вариационных циклов.

Подведем итог. Вариационная форма – одна из самых распространенных в музыкальном искусстве, построена на повторении (не менее двух) темы с ее последующим преобразованием. Следует разделять понятия «вариационности» и «вариантности». Разнообразие образного содержания и степени сложности вариационной формы позволяет подобрать репертуар для каждого ученика на любом этапе обучения и уровне владения инструментом.

1.3. Форма рондо

К произведениям крупной формы относится и форма рондо, в которой одна и та же тема проводится не менее трех раз, а между ее проведениями помещаются части иного содержания. В переводе с французского «рондо» означает круг, хоровод: этим словом в средневековой Франции называли хороводные песни. В песне есть запев и припев, которые исполнялись следующим образом: запев пел один из участников хоровода, а припев – все вместе. Но в отличие от простой песни, куплеты в этих хороводных песнях каждый раз пелись на новый мотив, а припев оставался неизменным. И вторым отличием от простой песни было то, что рондо начиналось не с запева, а с припева.

В 18 веке появилась старинное куплетное рондо. Все его части кратки, тематика носит характер близкий к песенно-танцевальному роду музыки. Количество проведений колеблется от 3 до 5-6.

Рондо очень часто представляет собой самостоятельное произведения. В форме рондо написаны средние части или финалы циклических произведений.

Различаются рондо как жанр, как форма и как принцип формообразования. Во всех этих проявлениях рондо чрезвычайно распространено, так как «рондо» означает «круг», а представление о круге принадлежит к числу важнейших в человеческом мышлении – связано с наблюдаемыми циклическими процессами в природе и обществе («все возвращается на круги своя»), шарообразностью (видимой кругообразностью) космических тел, уходящими в глубокую древность обрядами с движением по кругу,

символикой кольца как парадокса замкнутой бесконечности и т.д. [17]. Эти и многие другие семантические значения вошли в искусство, в музыку, в различные аспекты понятия музыкального «рондо». В пласте инструментальных форм рондо существует непрерывно, от XVII до XX вв., составляет неотъемлемую структуру «чистой музыки».

Рондо как жанр восходит к французской хороводной песне-танцу с движением по кругу и куплетным возвращением музыки. Главная тема носит название «рефрен», то есть «припев» (или «рондо»). Музыка отличается жизнерадостным, народно-песенным, игровым характером, подвижным темпом. Несовпадение понятий рондо как жанра и рондо как формы проявляется, в частности, в выборе для произведений и частей под названием «Рондо» иных музыкальных форм: простой трехчастной, трехчастной с повторением частей (клавесинные рондо Жёффруа, Дандрие), вариаций (Рондо для фортепиано с оркестром Моцарта, К. 382), сонаты без разработки (финал 19 сонаты G-dur Бетховена, финал 1 концерта e-moll Шопена, полная сонатная форма (Рондо D-dur для фортепиано Моцарта, написанное на тему И.К. Баха).

Рондо как принцип формообразования действует прежде всего в самой форме рондо, но в качестве дополнительного композиционного средства выступает и в других формах – сложной трехчастной, сонатной, сюитной, благодаря рефренной повторяемости главной темы или введению в эти формы добавочного рефрена.

Рондо как форма и связана с жанром рондо, и относительно автономна, встречается не только в подвижной музыке, с чертами песенности и танцевальности, но и в медленных, психологически глубоких пьесах и частях. Она жанрово неограниченна и помимо всевозможных инструментальных жанров свойственна песням и романсам, хорам, номерам опер и балетов, развернутым оперным сценам.

Особняком в истории музыки стоит жанр-форма «рондо» XIV-XV вв., относимая к типу строчных музыкально-стиховых (с добавлением танца), которая здесь не рассматривается. Рондо как классическая инструментальная форма охватывает XVII-XX вв. Форма рондо имеет разные теоретические типологии.

Основополагающей является классификация 5 форм рондо в «Учении о музыкальной композиции» А.Б. Маркса (в четырех томах, 1837-1847, т. III). Их схемы таковы:

1-я форма рондо – Satz – Gang – Satz

2-я форма рондо – Hauptsatz – (Gang) – Seitensatz – (Gang) – Hauptsatz

3-я форма рондо - HS - SS - HS - SS1 - HS

4-я форма рондо - HS - G - SS - HS - SS1 - HS - G - SS - HS

5-я форма рондо - HS - G - SS - SS1 - HS - G - SS

Satz – часть, Hauptsatz (HS) – главная часть, Gang (G) – ход, Seitensatz (SS) – побочная часть.

Формы 1-я, 2-я, 3-я, связанные с «песенными формами», назывались низшими, 4-я и 5-я, связанные с сонатностью, – высшими.

Однако историческая стабилизация трехчастных форм и самого принципа архитектурной трехчастности АВА потребовала обособления такого рода форм в самостоятельный тип. По типологии «Музыкальной формы» Г. Катюара (ч. II, М. 1936, продолжившей исторически более новые установки Э. Праута 1895 г., В. Беляева 1915 г.), в дальнейшем принятой большинством отечественных музыковедов XX в., 1-я форма рондо стала именоваться сложной трехчастной с эпизодами, 2-я форма – отчасти сложной трехчастной с трио, отчасти – формой Adagio (Andante) или трехчастной с переходами, 5-я форма, ввиду ее сравнительной редкости и преобладания в ней сонатных признаков, рассматривается как особая разновидность сонатной формы. В результате, основными видами формы рондо остаются 3-я – собственно «рондо» (или «простое рондо») и 4-я – «рондо-соната» («сонатное рондо»).

«Простое рондо». Определение формы рондо: форма, основанная на чередовании неоднократно возвращающейся главной темы (рефрена) с различными эпизодами. Основная схема рондо – А В А С... А. Минимальное число частей – 5, известное максимальное – 17. Рефрен проводится в главной тональности, эпизоды – в подчиненных, имеют срединную функцию.

Рондо насчитывает несколько исторических этапов: рондо французских клавесинистов конца XVI – перв. пол. XVIII вв., К.Ф.Э. Баха, венских классиков, романтиков XIX в., композиторов XX в.

Существуют две основы формы рондо. Первая из них состоит в неизменном, не менее чем двукратном, возврате к одной и той же главной теме (рефрену), вторая – в противопоставлении ей ряда контрастных тем. Поэтому первая основа рондо – наличие более чем одной фазы трехкомпонентного репризного (нечетного) ритма — . . . *b2 a3a2b1a1*.

Этот принцип исторически более устойчив и объединяет все разновидности рондо и рондо-образных форм. Вторая основа – смены контрастирующих эпизодов – действует начиная с эпохи венских классиков и их непосредственных предшественников.

Но при любом варианте формы рондо – старинном или классическом – реприза остается однотемной, а начальный, устойчивый момент формы не образует экспозиции как относительно самостоятельной части формы. Поэтому процесс формообразования в рондо имеет три уровня: ядро – тема – форма в целом, что отличает рондо, с одной стороны, от сложной трехчастной, с другой – от сонатной формы.

Поскольку все композиционные формы, основанные на гомотонно-гармоническом мышлении, сложились в своем окончательном облике именно у венских классиков, следует их классицистский вариант считать своего рода зрелым эталоном и рассматривать исторический процесс развития этих форм в рамках до и после его кристаллизации. Для исследования рациональней всего исходить из типового классицистского образца рондо. Каждый его раздел обладает своими композиционными функциями.

Главным структурным видом рондо у венских классиков является рондо-соната, но и «простое рондо» у этих композиторов входит в число основных музыкальных форм, включая такие знаменитые образцы, как финал бетховенской «Авроры» и Рондо *a-moll* для ф.-п. Моцарта.

В творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена (вторая половина XVIII – нач. XIX вв.) после «Бури и натиска», стиля Ф.Э.Баха форма рондо опять вступила в период эстетической регламентации. Но теперь, при вновь достигнутом высоком совершенстве архитектоники, она вместила в себя и разработочное развитие, и глубину контрастов, поистине классически-эталонное равновесие многообразия и единства.

Область применения рондо у венских классиков: финалы и медленные части инструментальных циклов – сонат, камерных

ансамблей, концертов, изредка – первые их части, также – некоторые пьесы под названием «Рондо». К общим семантическим свойствам рондо венских классиков относятся: тематика – жанровая, песенно-танцевальная, аффект – жизнерадостно-игровой в финалах, лирический – в медленных частях, с риторическими «рассуждениями» в связках, разработках. Композиционные особенности «простого рондо» таковы: стабилизация преобладающей 5-частной структуры со схемой АВАСА, с более крупными, чем у предшественников, составными разделами – простой двух- и трехчастной в рефрене, иногда в эпизодах, особенно в ЭП2, наличие связок, коды (вступления нехарактерны), архитектурная выверенность, в частности, масштабное возрастание ЭП2 по сравнению с ЭП1.

Рефрен – в простой двухчастной форме (Бетховен, финал Скерцо из 10 сонаты для ф.п. G-dur), в простой трехчастной (Гайдн, финал 7(37) сонаты для ф.-п. D-dur, реже – в виде периода (Бетховен, финал 4 сонаты для скрипки a-moll). Иногда рефрену придаются черты рондо, то есть всей формы, образуется подобие уровней музыкальной формы ради художественного единства произведения: Бетховен, финал «Авроры» – период с чертами рондообразной формы. При повторениях рефрен может варьироваться, сокращаться: Моцарт, II ч. Es-dur 18 сонаты для ф.-п. K.570 – простая трехчастная форма в первом проведении, простая двухчастная в последнем и период в среднем проведении.

Связки характерны от эпизодов к рефрену. Они предоставляют возможность оттенить устойчивые «кристаллы» основных разделов рондо («fest») свободно текущими построениями («locker»). Иногда на пути поисков рефрена в такой связке возникает игровой момент «ложной репризы», как например в финале бетховенской 10 сонаты для ф.-п. G-dur, где тема P. после ЭП2 C-dur вступает также в C-dur и лишь затем, после модуляционного мотивного развития, возобновляется в главной тональности – G-dur. В монументальном финале «Авроры» невиданной в истории величины достигли и связки: от ЭП1 к P. – 16 т., а от ЭП2 к P. – 92 т.

Кода возникла в результате необходимости привести контрасты венско-классического рондо к эстетическому единству, а кроме того получить еще одну возможность разработочного показа тематического материала. Так, в упоминавшемся финале Скерцо из 10 сонаты Бетховена в связке к собственно коде снача-

ла обыгрывается эффект «ложной репризы», заимствованный из связки после ЭП2 C-dur, но теперь усиленный новым «обманным ходом» – вхождением в неродственный F-dur. В собственно коде на фоне моторной фигуры аккомпанемента обыгрывается галантный мотив из ЭП2 C-dur (с лигой и стаккато), но на этот раз он закрепляется в главной тональности G-dur (микроэлемент сонатности).

Типичные для рондовых код регистровые переборки и закрепляют игровой характер музыки, и обобщают ранее звучавшие регистры. В гигантском Рондо «Авроры» кода помимо нового сверканья темы рефрена отражает и гармоническую красочность связки к последнему рефрену (тональности As-f-Des); ее общая длительность – 141 такт!

В коде может присутствовать «кодовый рефрен», проводимый точно или с признаками заключительной функции, а иногда и дополнительный «кодовый эпизод» – построение на новом тематическом материале, закрепляющее при этом главную тональность. Пример последнего – в финале 4 сонаты для скрипки Бетховена, 26 тт. в начале коды – энергичные фигурации и решительные аккорды в главной тональности a-moll.

«Простые рондо», примененные Гайдном в некоторых финалах, – по характеру жизнерадостны, шутивы, наделены вариационностью рефрена, кристалличностью формы всех эпизодов, подчеркнутой квадратностью структур. Своеобразны тональные планы – с использованием одноименной тональности в первом ЭП и доминантовой – в последнем. Число частей – 5, 7.

Специальные композиционные функции рефрена обуславливаются сформулированными выше основами формы рондо – сочетанием неизменного возвращения к одной теме с контрастными сменами тем. При этом рефрен, выполняя функцию главной темы, представляет собой одновременно и начальный момент развития, и его завершение. Таким образом, в рефрене совмещаются функции изложения и завершения. Кроме того, общие контуры рондо как формы многорепризной, уравновешенной, закругленной сказываются и на характере его главной темы, заключающей в себе черты, свойственные форме в целом. Отсюда вытекают функции рефрена:

1. Рефрен – тема, в которой соединяются признаки главной, начальной и завершающей, обобщающей тем. Б. Асафьев называ-

ет рефрен «руководящим напевом», темой, «являющейся вместе с тем и припевом – функцией, унаследованной от народной хоро-водной песни...».

2. Рефрен – тема, заключающая в себе признаки, типичные для формы в целом: плавность, уравновешенность и закругленность.

3. Рефрен – тема, полностью завершенная и замкнутая.

Эти функции рефрена делают его более специфичным по музыкальным средствам, чем главную тему сложной трехчастной формы.

Для рефрена классического типа характерна та или иная форма мелодической округленности, при этом часты случаи вращательного движения, возврата к одному звуку. Завершенность и внутренняя замкнутость приводят к тому, что тема рефрена при первом появлении показана полным изложением, то есть рефрен чаще всего бывает написан в какой-либо простой форме.

Эпизоды. В пятичастном рондо венских классиков функция первого эпизода сходна с функцией тематически-контрастной, структурно оформленной середины, а второго эпизода – с функцией трио. Такое возрастание ранга неглавных тем создает выпуклый рельеф формы и при ее общем нединамическом развитии необходимый драматургический план, способствующий соподчинению тем, выделению главного и фонового.

В дальнейшем историческом развитии функции эпизодов значительно меняются. При увеличении их числа исчезает возможность четко дифференцировать роль каждого. Усиливается значительность и самостоятельность эпизодов. В программных или полупрограммных фортепианных произведениях Шумана (первая часть «Венского карнавала», новеллетта № 5) все эпизоды отличаются полной самостоятельностью, которая ведет к появлению сюитных центробежных тенденций. Рефрен здесь тоже меняет свою функцию, его главенствующее положение зависит в основном лишь от количественного преобладания.

Связующие части. Функция связующих разделов рондо – поддержка непрерывного музыкального движения, что обуславливается округленностью формы, общим ровным динамическим профилем. Кроме того, свойственное сонатной форме «динамическое сопряжение» играет в классицистском варианте рондо также большую роль. Именно близость некоторых сторон про-

цесса формообразования в рондо и сонатной форме создает условия для рождения их «гибрида» – рондо-сонаты. В развитии связующих частей большее значение имеют предикты как моменты, вызывающие напряженное чувство ожидания.

Последнее особенно необходимо именно и рондо, так как благодаря ему реприза рефрена становится желанной и необходимой. Это противодействует однообразию и монотонности, которые могут возникнуть ввиду неоднократного повторения главной темы.

Непрерывность вращательного движения – одна из основ рондо. Но она будет особенно глубоко воспринята хотя бы при однократном нарушении указанного принципа в результате своего рода «доказательства от противного». Поэтому в каком-либо звене рондо, чаще всего перед эпизодом (преимущественно перед вторым), связующее построение нередко отсутствует, что по контрасту подчеркивает важность непрерывного движения. Здесь проявляется один из существенных принципов художественной формы в целом – частичная нерегламентированность процессов ее развития, отступление от единообразного, неуклонного соблюдения норм.

Функция связующих частей возникла в стиле венских классиков и начинает в XIX веке уступать место непосредственному сопоставлению тем (например, у Шумана).

Отмеченные признаки перерождения функций отдельных разделов рондо в XIX веке относятся к тем самостоятельным нециклическим произведениям, которые впервые стали создаваться в этой форме (без указания «рондо») в послебетховенскую эпоху.

Но в рондо как форме сонатно-симфонического финала нормы, выработанные венскими классиками, обычно восстанавливаются в своих правах, что подтверждает финальное рондо Прокофьева, Шостаковича[5].

Глава II.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ В РАБОТЕ НАД КРУПНОЙ ФОРМОЙ В ДШИ

2.1. Первоначальный этап работы с произведениями крупной формы в младших классах музыкальной школы

С самыми несложными произведениями крупной формы (сонатинами, вариациями) учащиеся соприкасаются уже в конце 1-го класса. В дальнейшем их количество и сложность возрастают, что соответственно сказывается на музыкально-исполнительском развитии ребёнка.

Для ученика трудности освоения формы сонатного *allegro* на первоначальном этапе обучения заключаются в смене образного строя тем (их мелодики, ритмики, гармонии, фактуры). Но та доступность музыкального языка, которая свойственна популярным сонатинам, изучающимся на данном этапе обучения, в какой-то мере компенсирует эти трудности. Ярким примером может служить Сонатина *a-moll* Д. Кабалевского, в ритмо-интонациях которой ощущается маршевое начало с типичной для него пунктирностью ритмики. Или, например, менуэт из «Сонатины» Мелартина с его лёгкостью, прозрачностью. Эти произведения на первоначальном этапе обучения воспринимаются детьми как пьесы малых форм с 3-х частной структурой. В репертуаре школьника большое место принадлежит той части музыки зарубежных композиторов, которая подготавливает учащихся к будущему усвоению сонатной формы у Гайдна, Моцарта, Бетховена – это сонатины Кулау, Клементи, Дюссека, Диабелли.

Изучение сонатного *allegro* является начальной подготовкой к последующему освоению сонатного цикла в целом.

Для достижения успешного результата в работе над сонатным *allegro*, необходимо обращаться к анализу музыкального произведения, вырабатывать у ученика сознательное суждение о его форме и содержании. Учащийся должен постепенно приобщаться к самостоятельному разбору композиционных и пианистических средств выразительности в меру их доступности. Разбор надо проводить в зависимости от индивидуальных способно-

стей ученика и той конкретной цели, которая ставится. Подробно объясняя строение сонатного *allegro* в каждом конкретном случае, обращаем внимание ученика на своеобразие в структуре произведения, поясняя, чем оно вызвано.

Сонатина Фа-мажор Л. Бетховена – пример раннего сонатного *аллегро*, в котором еще нет яркого образного контраста и конфликта, характерного для более поздних работ композитора. Главная и побочная партия первой части проводятся в основной тональности, а связующая партия отсутствует.

Но, несмотря на это, черты бетховенского стиля здесь ощутимы благодаря использованию контрастной оркестровой динамики и общей полифонизации фактуры. Главная партия строится на двух контрастных элементах – активном, и более мягком, грациозном. Контраст поддержан и при помощи штрихов: протяжное *legato* против изящного и легкого *staccato*. Безусловно, здесь нельзя говорить о теме, как о носителе яркого художественного образа, ядре, дающим импульс к развитию дальнейшего действия, но уже на данном примере ученик может почувствовать специфику бетховенского музыкального мышления.

Allegro assai

Побочная партия появляется в восьмом такте. В отличие от главной, она начинается с затакта, что придает ей устремленность, игривость (использование форшлагов). Ее изящные интонации танцевального характера исполняются на *p* легким, искрящимся звуком. Важно играть второй повторяющийся мотив на *diminuendo*, подготавливая затакт.

Разработка строится на тематическом материале главной, элементах побочной партии, а также новых мотивах. Зачастую у ученика возникают трудности с ритмической стороной данного раздела формы, поскольку идет активное развитие за счет переключек голосов и частой смены фактуры. Переход от восьмых длительностей к шестнадцатым должен быть точным, для этого необходимо ощущение сильной доли.

Творчество австрийского композитора А. Диабелли интересно для изучения в младших классах, поскольку его стиль близок к стилю венских классиков Гайдна и Моцарта. Ему так же характерна логичность и строгость изложения, симметрия. Сонатина До-мажор №3 входит в ор. 168, в котором помимо нее содержатся еще пять сонатин.

Рассмотрим первую часть произведения. На начальном этапе освоения следует разобрать с учеником тональный план и структуру сонатины, здесь применен традиционный способ:

главная партия написана в основной тональности, а побочная (здесь ее роль будет выполнять связующая партия) – в тональности доминанты.

В разработке происходит тональное развитие, непродолжительные отклонения во вторую ступень, тональность субдоминанты и доминанты. Характерным приемом является использование большого количества хроматизмов и модуляций, что придает ощущение неустойчивости. Возвращение и утверждение основной тональности знаменует начало репризы.

Размер 4/4, энергичный, решительный характер, пунктирный ритм и акценты сближают главную партию с маршем. Однако следует избегать прямолинейного исполнения, жанровость присуща данной теме лишь отчасти. Главная партия завершается на доминанте, после чего следует связующая. Она основана на элементах главной, но аккомпанемент становится более развернутым.

The image shows a musical score for a piano piece in 4/4 time, marked "Allegro moderato". The score is written for two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic. The second system continues the piece with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (sf) and includes articulations like "ten." (tenuto) and "legato.". The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Побочная партия как таковая здесь отсутствует, ее функцию выполняет связующая, приводящая развитие к заключительной партии, длящейся всего пять тактов и закрепляющей тональность доминанты.

Если в экспозиции преобладал гомофонно-гармонический склад (мелодия в правой, аккомпанемент в левой руке), то в разработке можно говорить о чередовании аккордового склада с монодийными репликами. Следует уделить внимание стройному исполнению аккордов в левой руке, прослушать, выстроить фразировку по верхнему голосу аккордов. Нельзя забывать и о балансе рук, ведь партия левой руки написана в более низком регистре и более перегружена. Отдельной проработки заслуживает динамический план разработки. В соответствии с традицией он имеет оркестровое начало. Так, верхний голос может быть отведен струнной группе, аккорды могут исполнять деревянные духовые и низкие струнные, в акцентных нотах можно представить звучание валторн.

При движении к заключительной партии репризы появляются триоли в левой руке. В фразировке нужно ориентироваться на правую руку и выписанные динамические указания. Пунктирный затакт мелодии в сочетании с триолью аккомпанемента может вызвать некоторое затруднение и тенденцию «смазать» ритм у ученика. Пунктирный ритм на протяжении всей сонатины должен звучать единообразно.

The image displays a musical score for a piano sonata, consisting of four systems of music. Each system contains a treble and bass clef staff. The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Treble clef starts with a *ten.* (tension) marking. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *sf* (sforzando). Fingerings are indicated with numbers 1-5.
- System 2:** Treble clef has a *ten.* marking. Dynamics include *p* and *mf*. The bass clef is marked *legato.* Fingerings are indicated with numbers 1-5.
- System 3:** Treble clef has a *ten.* marking. Dynamics include *f* and *p*. The bass clef is marked *legato.* Fingerings are indicated with numbers 1-5.
- System 4:** Treble clef has a *ten.* marking. Dynamics include *mf*, *cresc.* (crescendo), and *f*. The bass clef is marked *legato.* Fingerings are indicated with numbers 1-5.

При компактности изложения (2 страницы текста) сонатина Диабелли изобилует пианистическими и исполнительскими задачами. На ее примере можно говорить о структуре и тональной специфике построения классического сонатного аллегро, об оркестровке.

Уже в первый год обучения ученика необходимо познакомить с формой вариаций, дать теоретическую базу. Одним из классических примеров данной формы являются Вариации на тему из оперы «Волшебная флейта» В.А. Моцарта. Удобная тональность соль-мажор, яркая запоминающаяся мелодическая линия и простая гармоническая основа будет идеальным началом для освоения практических и теоретических азов формы вариаций.

Allegretto [Довольно скоро]

В. А. МОЦАРТ

Поскольку в основе произведения положена тема из оперы «Волшебная флейта», ученика стоит в общих чертах ознакомить и с первоисточником. Рассказать о характере данной музыки, о персонажах, сюжетной линии, дать послушать оркестровую версию и проанализировать инструментовку, тембровый и штриховой аспект музыкальной выразительности. С первых занятий важно приучать ученика «слышать» оркестровку, исполнять произведение, представляя звучание оркестра и каждого инструмента. Можно подписать карандашом в нотах – где звучит тот или иной инструмент. Без подобного анализа ученику будут непонятны динамические указания в теме – резкая смена *p* и *f* в каждом такте. Когда ученик будет осознавать, что это партии разных инструментов, все встанет на свои места, и исполнение будет осознанным и выразительным.

С технической точки зрения непростым моментом исполнения будет чередование различных штрихов (*legato*, *staccato*, *tenuto*) и динамических оттенков, но этот навык нарабатывается с самых первых занятий в классе фортепиано.

Следует заострить внимание ученика на сохраняющейся гармонической основе темы на протяжении всего произведения: Т-Д-Т-П-К-Д-Т. Изменения происходят незначительные (в способе изложения, фактуре) – то есть перед нами строгие однотемные вариации с фигурационным принципом варьирования, характерным для венских классиков.

Вар. I

1514

В первой вариации сохраняется гармоническая основа и динамический план темы, но появляется дробление – шестнадцатые ноты. Здесь важно добиваться ровности звука и артикуляции, а также предельной точности в скачках. В левой руке – своеобразном подобию альбертиевых басов, несмотря на ее простоту изложения, следует уделить внимание работе над звуком: не допускать выталкивание слабой доли, на которую приходится первый палец, рука должна быть «развернута» к пятому пальцу, куда должен приходиться ее основной вес. Также на начальном этапе обучения весьма сложным является ощущение и контроль маленьким пианистом звукового баланса между правой левой рукой, мелодии и аккомпанемента.

Во второй вариации тема возвращается в первоначальное изложение с небольшим видоизменением в виде пунктирного ритма. Важно просчитывать про себя и ощущать пульсацию шестнадцатыми нотами, что позволит точно сыграть пунктир. В левой руке гаммообразные пассажи поднимаются на *crescendo*, здесь также важна ровность и пальцевая артикуляция.

Вар. II

Таким образом, уже в самых первых образцах крупной формы педагогу предстоит приоткрыть перед начинающим пианистом завесу перед огромным миром музыкальной образности и выразительности: основами оркестровки и инструментовки, жанрами сценических произведений, основами гармонии и музыкального формообразования. В плане пианистических задач произведения венских классиков изобилуют ритмическими, штриховыми, динамическими и звуковыми трудностями, работать и совершенствовать которые предстоит на протяжении всего обучения и творческой деятельности.

Проблемы при работе над крупной формой в младших классах

Важнейшей задачей является построение формы при исполнении сонаты, сохранение цельности построения, очерчивание точных границ главной и побочной партий, границы разработки, репризы. В младших классах много вариаций, где наблюдаем

единое сквозное развитие (в отличие от ранних сонатин с замкнутой формой). В сонатной форме встречаются различные формы разработки и репризы, и это надо показать ученикам. Важно искать и находить близость к оркестровым краскам у Моцарта, Гайдна и Бетховена.

Вследствие более объемных текстов, возникают проблемы и с пианистическим аппаратом: если руки в конце игры утомляются, нужно следить за экономным расходом энергии; если зажатые, изолированные пальцы – облегчать вес рук, чередовать напряжение с расслаблением. Использовать упражнения: «встряхивание градусника», «покачивание» (Шмидт-Шкловская, «О воспитании пианистических навыков»). К старшим классам ученик должен приобрести больше навыков пианистических движений. Многообразие фактуры ведет к многообразию приемов, сложна проблема кантиленного звучания. Ученик должен владеть несколькими видами legato и non legato в зависимости от фактуры. Более легкое legato исполняется тоже чуть вытянутыми пальцами, не заточенными, но очень чуткими. Non legato – хорошее сцепление с клавишей. Если в кантилене кисть идет за пальцами, на non legato должна существовать кистевая рессора. Техника педали на кантилене должна быть особенная (чаще связующая).

Staccato-martelato – точный удар в середину клавиши. Staccato легкое – особенно часто применяется в первых частях классических сонат, без лишних движений. Staccato-piccicato – мелодия легатную линию сохраняет, но при этом пальцы идут как бы «под себя». Важна техника аккордов: ученик должен слышать каждый звук аккорда.

Аккомпанементы, представляющие определенную трудность при исполнении:

1. Альбертиевы басы. Сложность таится в первом пальце. Аккорд берется пятым-третьим пальцами, при этом первый палец играет легко, не поднимая кисть, не должно быть мышечного напряжения в плече, учить в очень медленном темпе.

2. Маркизные-октавные басы. Главная роль уделяется пятому пальцу.

3. Барабанный бас – оstinatная фигура. Главное – слушать ровность, слышать мелодию и бас.

Часто технические ошибки коренятся в ритме, особенно пунктирном. Выбатываются чисто двигательные ощущения:

короткая нота легче, чем длинная, на нее нет специального движения.

Проблемы исполнения с педалью возникают уже в начальной школе. Важны принципы, которые необходимо соблюдать при исполнении любого репертуара. Чем длиннее нота, тем позднее берется педаль. Упражнения: связь одного звука с третьей аккорда, с четвертой, с пятой ступенью и т.д. (педальные упражнения Е. Гнесиной, Прелюдия Тетцеля). Необходимо объяснить такие понятия, как связующая педаль, прямая педаль (часто применяется в танцевальной музыке).

Принципы игры с педалью:

1) одна гармония – одна педаль; связывание – с задержанием;

2) на прозрачной фактуре – прозрачная педаль в классике, пауза требует беспедальной игры;

3) руки и ноги перед паузой и в конце произведения снимать вместе;

4) концы фраз – без педали.

Что характерно для венских классиков? У Моцарта – подчеркивание танцевальности, штриха. У Гайдна – кроме штриха подчеркивается ритм, он более определенный, на бас обязательна педаль (особенно крайние части цикла).

Иная педаль у Бетховена – на октавном изложении педаль связывает мелодию, это ближе к романтическим принципам взятия педали.

Ученик должен знать, что в классических сонатинах педаль используется относительно мало. Надо обратить внимание ученика на то, что педаль нигде не должна быть густой и затемнять рисунок мелодии или сопровождения.

2.2. Работа над произведениями крупной формы в средних классах ДШИ

По мере развития пианистических навыков и теоретических знаний ученика усложняется и изучаемый музыкальный материал. Так, поэтапное освоение формы идет от самых простых рондо, пройденных на начальном этапе обучения, через старинное рондо французских клавесинистов (в большинстве своем это про-

граммные миниатюры с малочисленными изменениями в эпизодах), к рондо классической эпохи. В музыке венских классиков форма рондо занимает особое место. Зачастую рондо помещается в финалы или медленные части циклов, придавая завершенность циклу и опору на концепцию гармонии, а не конфликта. В этом принципиальное отличие рондо, скажем, от сонатной формы, в основе которой лежит конфликтность как принцип развития.

Как правило, до знакомства с сонатами В. Моцарта и Л. Бетховена ученик знакомится с сонатинами и сонатами итальянского композитора М. Клементи. Фортепианное наследие композитора-основателя лондонской школы пианизма весьма обширно, хотя в музыкальных школах изучают лишь несколько его сонат и этюдов. Яркий виртуозный стиль, интонационная выразительность, жизнеутверждающий характер и энергичность музыки Клементи, несомненно, заслуживают более пристального внимания.

II часть сонатины №2 оп. 38 представляет собой классическое регулярное рондо, наиболее распространенной схемой которого, как известно, является:

А → В → А → С → А → В → А.

Изящный, грациозный, жизнерадостный характер данной музыки требует тщательного внимания к деталям: к предельной точности в штрихах и интонировании, филигранности в исполнении пассажей. Снятия коротких лиг в подвижном темпе становятся почти незаметны, и мотивы, нанизываясь один за другим, объединяются в единую музыкальную мысль.



Рефрен написан в простой трехчастной форме, а не в форме периода, как это было в изученных ранее в начальных классах рондо. Крайние периоды – восьмитактовые квадраты. В контрастной средней части появляются пассажи, требующие достаточной технической продвинутой. Следует обратить внимание ученика на фразировку к первой шестнадцатой ноте сильной доли. Для этого следует проучить данный эпизод с остановками на первой доле, дослушивая мотив. После этого нужно стараться

мысленно объединить три мотива в единое музыкальное высказывание, выстраивать горизонталь.



В партии левой руки присутствуют элементы двухголосия с выдержанным басом, чередующиеся с одногласным изложением. Многие ученики допускают неточности в подобных моментах.

В первом эпизоде появляются три новые темы. В первой теме через неустойчивость происходит модуляция в Фа-мажор – тональность доминанты. Характер становится более лирическим, спуски по терциям требуют точности артикуляции и координации рук. Исполнение группетто на задержанной первым пальцем ноте с выходом в терции представляет трудность на данной этапе обучения. Это место следует проучить *staccato* и пунктирным ритмом, а исполнять собранной кистью и четкими артикулированными пальцами.



Начало второго эпизода схоже по характеру и фактуре с первым. Вторая тема обладает еще более широким дыханием, певучестью. Хроматика и синкопы придают романтический оттенок и особую гибкость, выразительность мелодике.



Виртуозный период, строящийся на повторяющихся кадансовых гармониях – основа третьей темы. Здесь важно подобрать удобную аппликатуру, задействовав преимущественно «сильные» пальцы. Оркестровый принцип динамики с резкой сменой *f* на *p* уже знаком ученику по вариациям Моцарта, изученным в начальных классах, и не должен вызывать каких-либо затруднений. Однако этому также стоит уделить внимание.



В следующем периоде, приближающем нас к финалу, построенном на движении по терциям, проработки требует аппликатура, подбирать которую следует из принципа непрерывности мелодической линии.



Итак, знакомясь с данной музыкой, ученик осваивает принципы формообразования большого классического рондо, применяющегося в сонатно-симфонических циклах. Развивается техническая продвинутость игрового аппарата (игра терцовых пассажей, группетто, трелей, гаммообразных пассажей, скачков на октавы, т.е. как мелкая, так и крупная техника) и общая музыкальность.

Классическая форма сонатного аллегро присутствует в Сонатине № 1 A-dur соч.59 немецко-датского пианиста Ф. Кулау. В соответствии с традицией главная партия написана в основной

тональности А-dur, а побочная – в тональности доминанты Е-dur. Между ними есть связующая партия, которая по структуре сложнее и продолжительнее главной. Разработке, равной по объему экспозиции, отведена важная роль в форме. Реприза построена по всем канонам сонатного аллегро за исключением отсутствия в ней связующей партии.

Поскольку главная и побочная партии состоят из коротких мотивов, нужно избегать дробления музыкальной фразы, мыслить по четыре такта, по левой руке.

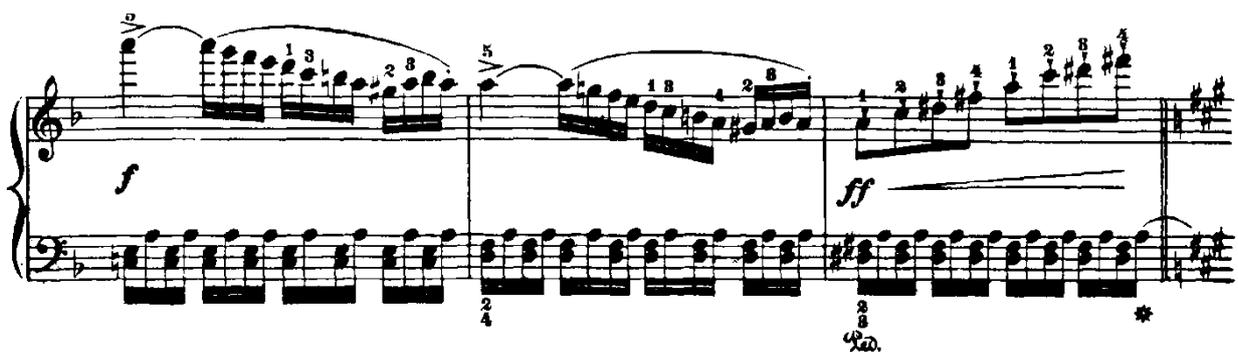
Allegro

В побочной партии характер музыки становится более спокойным, мягким, певучим. Мотивы здесь более длинные, их проще объединять в фразы. Оркестровые приемы письма слышны при перемещении мотивов в различные регистры, которые соотносятся с попеременным звучанием разных оркестровых групп.

Как известно, одна из особенностей сонатного аллегро – сохранение стабильной метроритмической пульсации. Появление триолей и группетто не должно нарушать непрерывность и устойчивость метра. Ученику рекомендуется «слышать» внутренним слухом пульсацию восьмыми нотами, что обеспечит контроль над ровностью шестнадцатых.

Целостность форме сонатного аллегро придает наличие сквозного развития тем. Например, динамическое развитие в разработке тесно связано и подготавливается связующей партией в экспозиции: уменьшенные гармонии, общая напряженность и недосказанность.

Выстраивание кульминаций позволяет реализовать сквозное развитие и как следствие целостность драматургии цикла. Поэтому особое внимание нужно уделить работе над динамическим планом сонаты.



Как помним, в рассмотренной ранее сонатине Л. Бетховена Фа-мажор, композитором были задействованы лишь тональности первой степени родства. Кулау же в данном сочинении использует весьма далекие к Ля-мажору тональности: Фа-мажор, соль-минор, ре-минор и т.д.

Важная роль в данной сонатине отведена драматургии пауз на стыке разделов. Ученики в большинстве случаев не досчитывают паузы, торопятся. Умение «слышать» тишину, «проживать» паузы необходимо, это, прежде всего, воспитание чувства формы, умения держать темп.



Сонатина Ля-мажор Кулау – это ступень, предшествующая освоению классических сонатных циклов и замечательный пример формы сонатное аллегро с ясной логичной структурой, масштабным сквозным, динамическим и гармоническим развитием.

Рассмотрим также особенности исполнения вариаций в средних классах музыкальных школ.

Andante с вариациями соль мажор К.М. Вебера представляет собой небольшой вариационный цикл и состоит из темы и трех вариаций. Эту крупную форму можно играть одаренным детям с подвижным аппаратом в младших классах или в средних классах. Зная о том, что в произведениях Вебера встречаются блестящие пассажи, виртуозные эпизоды, внимательно отнесемся к определению темпов в подвижных частях. Также известно, что классические вариации (у Гайдна, Моцарта) играют в одном темпе (если не указано иначе), здесь же учащийся встречается с новым видом вариаций у композитора-романтика. Вебер – по преимуществу композитор оперный; симфонические произведения, писанные им для концертной эстрады, далеко уступают его оперным увертюрам. В области песни и инструментальной камерной музыки, а именно фортепианных сочинений, этот композитор оставил замечательные образцы.

Тема представляет собой период, состоящий из 4х предложений. Тональность G-dur несет в себе спокойное лучезарное начало, но во 2 предложении происходит модуляция в тональность доминанты – D-dur, в третьем предложении гармония

насыщена низкой (неаполитанской) 2 ступенью и минорной субдоминантой, после которой идет возвращение к основной тональности. На примере 16 тактовой темы учащемуся можно напомнить о строении вопросно-ответных структур, о скрытой полифонии в басах, об особенностях исполнения двойных нот (сексты и терции), познакомить с интересными гармоническими оборотами.

К. М. ВЕБЕР
Оп. 3 № 4

Andante amoroso

Цикл вариаций построен по традиционной классической схеме – 2 вариация написана в миноре, 3 вариации – финал – скерцозный, вальсообразный.

Вариация I – в ней сохраняется тональный план темы. Басовый аккомпанемент более развернут, ему присущи широкие ходы, а также аккордовая фактура. Тематический материал в правой руке выписан шестнадцатыми нотами, напоминает по звучанию журчащий ручеек. Мы знаем по фортепианному творчеству Вебера характерную блестящий живой бег самостоятельными пальцами с отчетливым прикосновением.

The image displays three systems of musical notation for Variation I. The first system is marked *p* and *legato sempre*. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The right hand plays a melodic line with slurs and fingering numbers (4, 2, 5, 3, 2, 3, 1, 5, 2). The left hand plays a bass line with slurs and fingering numbers (5, 2, 3). The second system continues the melodic and bass lines with various slurs and fingering numbers (1, 2, 1, 4, 3, 3, 1). The third system shows further development of the themes, including a section with a key signature change to one flat (F) and a final section with a key signature change to D minor (D-dur). The notation includes various slurs, accents, and fingering numbers throughout.

Очень важно в быстром темпе услышать паузы в верхнем голосе, опора при этом находится в басу. Если тема исполняется практически вся *p*, то в вариации можно более отчетливо озвучивать *diminuendo* и *crescendo*, а в последнем такте возникает решительное форте.

Вариация II – автор указывает *rosso espressivo*, что вызывает определенную трудность. Моторная левая рука с задержанными басами провоцирует играть активно и верхний голос, но выдержанные тона в правой руке должны быть сыграны предельно выразительно, синкопы не выталкиваются, а мягко мелодично продлевают звучание темы. Соль минор – одноименная тональность – придает звучанию грустный оттенок, но доминантовый D-dur и октавное изложение меняет настроение в музыке, звучание становится более активным. Здесь же можно объяснить юному музыканту, как исполнять *fp*, которое в дальнейшем будет встречаться в сонатах венских классиков.

Вар. II

poco espressivo

legato

Вариация III – как уже говорилось, имеет танцевальный характер. Размер 6/8 достаточно сложен для юных исполнителей. Надо поработать с образными представлениями – это может быть танец бабочек, грациозность звучанию придают форшлаги. Они ни в коем случае не должны мешать общему движению мелодической линии.

20 Вар. III

p

f

Выразительная фермата перед кодой по длительности должна быть оправдана общим движением и содержанием вариации. После нее звучит основная тема, но уже с триольным аккомпанементом.

Вариации Вебера как нельзя лучше подготавливают учащегося к более объемным по форме вариациям венских классиков и отечественных композиторов.

2.3. Методы и приемы работы над крупной формой в старших классах ДШИ

В старших классах школы ученики знакомятся с легкими образцами сонатного творчества Гайдна, Моцарта, Бетховена и других композиторов.

При изучении сонат Гайдна необходимо указать на связь фортепианного изложения ранних венских классиков с квартетно-оркестровым письмом, расширить представление о роли педали при исполнении классических сонат.

Необходимо углублять представление ученика и о метроритмических особенностях творчества Гайдна. В его произведениях метроритмическая организация в значительной мере придает музыке ясность, активный, жизнеутверждающий характер. Нужно приучать учащихся при исполнении классических сонат всегда очень отчетливо ощущать сильные доли такта. Особенно важно это в затактных построениях и при синкопах (Бетховен соната номер 7 I часть) так как без ощущения постоянных центров тяготения мотивов к сильной доле происходит как бы смещение тактовой черты и смысл музыки искажается.

Необходимо чувствовать ритмический пульс, скрепляющий отдельные разделы произведения.

При работе над сонатами Бетховена необходимо обратить внимание на огромную ритмическую энергию, резкие динамические контрасты, обилие синкоп и акцентов, оркестральность звучания. По своему удельному весу в творческом наследии Бетховена фортепианные сонаты занимают тоже место, что и ХТК в наследии И.С. Баха. Все основные художественные проблемы, так или иначе, затронуты в его фортепианных сонатах. Особо важную роль играют сонаты, созданные в первый период. Почти каждая включает в себе индивидуальные своеобразные черты. Большую роль при исполнении играет педаль, ее значение в творчестве Бетховена неизмеримо вырастает. Она усиливает кон-

трастность исполнения, красочность, придает большую певучесть мелодии и насыщенность фактуре. Педаль способствует полноте звучания аккордов и контрастному противопоставлению их пассажам. Различие тембров, ладотональные красочные сопоставления, типичные для Бетховена регистровые контрасты, возникающие как бы от исполнения схожих построений различными инструментами. Бетховен, любивший резкие контрасты очень часто пользовался именно акцентами в тех случаях, где исполнителям, мало знакомым с его стилем, хочется сделать постепенное нарастание звучности.

Акцентировка всегда обусловлена характером музыки. Если музыка несет героическое начало – то акцент сильный, энергичный, в лирической и умиротворенной они должны быть более мягкими и скорее певучими, чем острыми.

Также в старших классах можно приступить к изучению сонат Моцарта. Сам Моцарт, правда, нередко называл свои сонаты трудными (только одну из них снабдил подзаголовком «Маленькая клавирная соната для начинающих», К. 545). Рассмотрим именно эту технологически несложную сонату № 16 C-dur. Соната написана в традиционно трехчастной форме, но с музыкальной школе играют в основном первые части сонатного цикла. Вся соната наполнена солнечным светом, прозрачная, ясная, стройно выстроена.

Первая часть сонаты принадлежит к числу лирических частей в которой, при подвижном темпе *allegro* находится кантиленное начало. Весь тематический материал главной и побочной партий желательно исполнять вокально. Это же относится к гаммообразным пассажам, встречающимся в тексте. Эта часть написана в традиционной форме сонатного *allegro* с разработкой.

Главная партия основана на коротких вокальных интонациях, включающих в себя вопрос и ответ, напоминающих вокальный диалог.



Далее тематический материал сменяется гаммообразным движением. Ученикам надо слышать восходящее движение с небольшим *crescendo*, а нисходящее – *diminuendo*. Очень важно проследить, чтобы юный пианист не начинал каждый восходящий мотив – первую долю такта – с акцента, не «усаживался» бы на первой ноте, а мыслил движение вверх.



В связующей партии – новый образ, содержащий предостерегающий, властный характер. В исполнительном плане необходимо четко подразделить звучание правой и левой руки, левая должна быть на втором плане.

На примере данной сонаты можно повторить с учащимся основные принципы построения сонатного аллегро, разобраться в особенностях тонального плана. А именно: централизация тонального лада; строгая функциональная тональность; широкое распространение автентических оборотов; автентические половинные каденции. Проанализировать основные аккорды доминантовой группы: доминантовое трезвучие и доминантовый септаккорд с обращениями; вводный септаккорд с обращениями (уменьшенный, малый); доминантовый нонаккорд; а также – субдоминантовые гармонии, которые характерны для каденционных участков и иногда для кульминаций.

Рекомендуем сначала послушать тональные тяготения, затем их проанализировать. В старших классах музыкальных школ учащиеся уже знакомы с такими понятиями, как отклонение и модуляция, тональности первой степень родства. Каким образом строится модуляция в I части сонаты: модуляция C-dur – G-dur: D K6/4 D K6/4 D=T DD D2 T6.



Если учащийся играет три части сонаты, можно проанализировать в III части модуляцию: тоже из C-dur в G-dur: TD6/5 DD6/5 DD6 VI6 =II6 DD6/5 DT6.

Побочная партия традиционно в тональности доминанты (соль мажор). Сопровождение в левой руке способствует выразительности, альбертиевы фигуры в левой руке подчеркивают лиричность темы. Некоторое передерживание басовых нот соответствует замыслу Моцарта, о чем свидетельствуют его ансамблевые произведения с фортепиано и фортепианные концерты. Сопровождение, конечно, должно быть значительно слабее мелодического голоса. Верхний голос следует играть *tr*, а сопровождение – чуть тише, чем *p* (*pp*), при этом слегка подчеркивая бас. Известно, что Э. Григ добавил к некоторым произведениям Моцарта свободно сочиненную партию второго рояля, чем утяжелил их звучность. Но для сравнения качества звучания иногда можно дать послушать детям более тяжеловесный вариант.

Некоторую трудность может представлять фигура с трелью и пунктиром, особенно в сочетании с шестнадцатыми нотами в левой руке. Конечно, трель проучивается отдельно и разными способами. Соединяется с левой рукой в медленном темпе, при этом не должна теряться легкость звучания.



Переход к диалогу верхнего и нижнего голосов не должен сопровождаться ускорением или замедлением, изменением пульсации. Можно послушать сначала басовую линию как вопрос, а сопрановую – как ответ. Затем поработать над точностью передачи линии из левой в правую и назад. Пульсация должна оставаться предельно точной, линия шестнадцатых нот должна быть ясной, с нарастанием звучности. Движение приходит к заключительной партии, в которой утверждается тональность доминанты соль мажор. Последования арпеджио необходимо играть уверенно и ярко.

В разработке упор делается на фактуру из арпеджио и гаммообразные пассажи.



Здесь также надо слышать интонации вопроса и ответа, точно передавать реплики из руки в руку. Музыка приобретает напряженный характер и приходит к репризе, не характерной для венских классиков. Она – в тональности субдоминанты (F-dur), но побочная партия возвращает нас в основную тональность. С учащимся необходимо проанализировать форму 1 части, показать ее особенности. В связи с тем, что главная партия в репризе написана в Fdur, можно поискать новые мягкие краски для ее

исполнения. Тем праздничней и уверенней будет звучать заключительная партия.

Вторая часть написана в соль мажоре. Лиричная певучая тема модулирует из соль мажора в одноименный соль минор, оттуда в си-бемоль мажор, а потом и вовсе в до мажор. И всё это время, как ниточка за иглолочкой, за ней следуют альбертиевы басы.

Хотя третья часть сонаты и совсем короткая, ей достались очень красивые мелодии. И потом, это единственная часть, где есть элементы полифонического голосоведения.

Итак, в этой маленькой и очень простой сонате есть столько всего прекрасного, что любил и умел Моцарт: серии модуляций, певучие мелодии, которые переплетаются и накладываются в разработке, неожиданные повороты гармонии.

Перейдем к рассмотрению работы над вариационным циклом в старших классах музыкальной школы.

На примере вариаций «Среди долины ровныя» М. Глинки ученик знакомится со спецификой русского романтизма в музыке. В XIX веке русские композиторы активно использовали в своем творчестве темы русских народных песен, жанр вариаций был также весьма популярен в то время.

Серьезная трудность при изучении данного произведения, с которой сталкивается ученик, – это овладение кантиленой, плавностью и мягкостью звука, широтой дыхания мелодики, особенностями вокальной фразировки, способностью выстраивать «горизонталь», характерную для русской романтической традиции.

Помимо того жанр вариаций требует от исполнителя умения выстраивать форму: охватить произведение в целом, показать отдельные детали, не раздробив при этом на разрозненные самостоятельные части. Каждая из вариаций «Среди долины ровныя» индивидуализирована и представляет собой законченную музыкальную мысль, что «провоцирует» тенденцию к потере целостности формы особенно неопытным пианистом. Смены темпов в третьей и четвертой вариации также способствуют дроблению произведения на отдельные эпизоды.

Объединяющим фактором, собирающим форму воедино, и должна стать главная тема, ее интонационная выразительность, а также тональное единство всего сочинения на фоне темпового,

ритмического, фактурного и образного контраста его составляющих.

Полезно провести с учеником гармонический анализ темы, обратить внимание на романсовость ее изложения, характерное для стиля русского романтизма, на плагальность темы, ясность гармонии, услышать тяготения в доминанту, в третью ступень и т.д. Правильный, комфортный темп *Andante* должен быть выбран, исходя из вокальной природы темы. Ученику следует пропеть верхний голос, аккомпанируя себе левой рукой, понимая, что динамика, звуковой баланс и фразировка партии левой руки выстраиваются в соответствии с фразировкой мелодии.

Элементы полифонии, присутствовавшие в теме, получили масштабное развитие в вариации № 1. В связи с этим, начальным этапом в изучении данной вариации будет подбор удобной аппликатуры, позволяющей добиться идеального legato. Характер первой вариации более взволнованный, трепетный, это достигается сменой размера и, как следствие, ощущением движения в более быстром темпе. Использование педали здесь нецелесообразно из-за обилия хроматики, хотя некоторые исполнители все-таки добавляют ее в фактуру. Предпочтительнее пальцевое legato и выстраивание звуковой вертикали с приоритетом верхнего голоса. Данная вариация, пожалуй, является самой сложной в цикле в звуковом плане: нужно одновременно показать горизонталь движения мелодики со всеми выразительными подголосками, и

выстроить вертикаль и звуковой баланс полифонической музыкальной ткани. Партию правой руки можно проучить, исполняя голоса различными штрихами и динамикой: верхний голос *legato* на *f*, а нижний – на *p*- *staccato* или *nonlegato*.

Var. I

The image shows three systems of musical notation for Variation I. The first system is marked 'legato'. The second system has a '2)' annotation above a note in the bass staff. The third system continues the piece with various rhythmic markings like '7' and '7 7 7'.

1) Темп *Andante* указан в автографе.

2) Бемоль к ноте \sharp имеется в автографе.

9050

Во второй вариации идет возвращение к размеру 4/4, но по причине движения шестнадцатыми нотами кажется, что темп становится еще быстрее. Переkreщивание рук приводит к главенству левой руки, проводящей тему. В подобного рода фактуре непросто добиться ровности и безупречной ритмической точности, нужно мыслить позиционно и следить за экономностью движений, контролировать координацию рук. Важно проучить пассажи, собирая их в аккорды.

В четвертом такте, «бросая» руку на первый палец, нужно показать мелодический ход, поддержанный в партии левой руки, — это кульминационная зона вариации, после которой идет спад напряжения, легкие воздушные пассажи звучат словно колокольчики в высоком регистре.

Var. II

1) *dolce* *m.s.*

f 2) *m.s.*

p 3) *sf*

m.s.

В вариации № 3, наконец, происходит смена темпа. Указание «*con fuoco*» говорит нам о стремительности, виртуозности, искрящемся характере данного эпизода. В правой руке сложность представляет чередование триолей и квартолей. Триоли важно сыграть отчетливо, не комкая, осмысливая их мелодически, не превращая в морденты. Все арпеджиато должны быть собранными, с устремленностью к верхней ноте. В левой руке в пассажах по длинным арпеджио нужно уделить внимание подкладыванию первого пальца, оно должно быть незаметным, пальцы следуют за движением кисти.

В 5-6 тактах опора должна быть на сильную долю и пятый палец, потому что есть опасность сместить акценты на слабую долю из-за появления аккордов. В последних трех тактах нужно

прослушать и провести мелодическую линию, которая выстраивается благодаря акцентам.

Var. III
Più vivace

1) В автографе в начале вариации — *Legato*
2) Знаки $\underline{\underline{p}}$ имеются в автографе.

2) *f* имеется в автографе.

Четвертая вариация – лирический центр цикла. Взглянув на фактуру, можно сразу заметить ее специфику, характерную для жанра ноктюрна. Импровизационный характер изложения требует упорной работы над ритмической стороной данной вариации. Наличие полиритмии в большинстве случаев представляет значительную трудность для ученика, кроме того, в тексте присутствуют указанные автором агогические изменения. Важно ощущать и давать опору – гармоническую и ритмическую, – для это-

го погружение пятого пальца левой руки в басовую ноту на сильную долю должно быть мягким и глубоким, с некоторым tenuto.

Фактура вариации настолько насыщена и разнообразна, что ее можно рассматривать как законченное музыкальное произведение – ноктюрн в миниатюре. Таким образом, юный пианист на примере глинкинского вариационного цикла знакомится сразу с несколькими жанрами романтической музыкальной традиции – песня, романс, ноктюрн.

Var. IV
Adagio cantabile

p
ritenuto e poi accelerando
1)

delicato ma espressivo

tr
pp a piacere

Финал цикла – пятая вариация. Она звучит бурно, оркестрово, безудержно, с огнем, здесь присутствует общая танцевальность движения, которой можно добиться исключительно точ-

ным, «железным» метро-ритмом. Техническая трудность заключается в чередовании и быстрой смене видов пианистических техник: крупной (октавной, аккордовой) и мелкой, пассажей по хроматизму и спусков длинных арпеджио, скачков в левой руке, а также в широком диапазоне изложения – охват почти всей клавиатуры. Именно здесь ученик может и должен продемонстрировать свои пианистические навыки и виртуозность, приобретенные за годы обучения в музыкальной школе.

Оркестровость звучания выражена в резкой смене динамики. Пальцы должны хорошо артикулировать. Нужно исполнять этот эпизод, уловив ощущение staccato в пальцах при плавности кисти. Функция сохранения метро-ритмической стабильности отведена левой руке, которая выступает здесь «дирижером», держит ровный пульс.

Var. V
Con brio

Освоение учеником вариаций «Среди долины ровныя» М. Глинки направлено на решение многих исполнительских и

художественных задач. К общим задачам относятся: знакомство с русской романтической музыкальной традицией и характерными для нее жанрами (песней, романсом, ноктюрном), к частным – развитие масштабности мышления, чувства ритма, способности объединять контрастные эпизоды в единое целое, умения быстро переключаться с одного образного строя на другой, технической продвинутости и оснащенности игрового аппарата.

Заключение

Целью данных методических разработок является донесение до исполнителей, педагогов музыкальных школ, любителей музыки принципов работы над произведениями крупной формы.

В пособии логично изложены теоретические вопросы, а также дан анализ некоторых произведений из репертуара младших, средних и старших классов.

Данное пособие поможет приобрести учащимся навыков игры на фортепиано произведений крупной формы, в соответствии со стилевыми традициями, особенностями композиторской индивидуальности.

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 объема памяти и внимания. Ученик научится правильно анализировать и выбирать приемы работы над конкретными встречающимися трудностями. У детей вырабатывается умение осмысленно исполнять музыкальные произведения через выделение первоочередных музыкальных задач и постоянный контроль качества звучания. В стенах ДМШ и ДШИ ребенок постигает азы исполнительского мастерства, растет ученик, вместе с ним вырастают и усложняются задачи. Впоследствии работа над крупной формой проходит на более глубоком уровне в музыкальном колледже и вузе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, А. Д. Работа над музыкальным произведением с учениками школы и училища : учебное пособие по курсу методики обучения игры на фортепьяно для музыкальных вузов и училищ / А. Д. Алексеев ; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, Каф. спец. фортепьяно. – Москва : Музгиз, 1957. – 191 с. – Текст : непосредственный.

2. Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев ; ред. и вступ. ст. Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1973. – 142 с. – Текст : непосредственный.

3. Баренбойм, Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 2009. – 356 с. – Текст : непосредственный.

4. Беркман, Т. Л. Методика обучения игре на фортепиано / Т. Л. Беркман. – Москва : Просвещение, 1977. – 104 с. – Текст : непосредственный.

5. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование / В. П. Бобровский ; предисл. Е. И. Чигаревой. – Изд. 2-е, доп. – Москва : URSS, 2011. – 332 с. – Текст : непосредственный.

6. Задерацкий, В. В. Музыкальная форма. Вып. 1 / В. Задерацкий. – Москва : Музыка, 1995. – 541 с. – Текст : непосредственный.

7. Задерацкий, В. В. Музыкальная форма. Вып. 2 / В. Задерацкий. – Москва : Музыка, 2008. – 525 с. – Текст : непосредственный.

8. Каузова, А. Г. Теория и методика обучения игре на фортепиано / А. Г. Каузова, А. И. Николаева. – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 273 с. – Текст : непосредственный.

9. Лаврентьева, И. П. Поздние сонаты Бетховена / И. П. Лаврентьева. – Текст : непосредственный // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. – Москва : Музыка, 1966. – С. 62-120.

10. Метнер, Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора : учебное пособие / Н. К. Метнер. – Москва : Музгиз, 1963. – 157 с. – Текст : непосредственный.

11. Милич, Б. Е. Воспитание ученика-пианиста / Б. Е. Милич. – Москва : Кифара, 2002. – 117 с. – Текст : непосредственный.

12. Мильштейн, Я. И. Вопросы теории истории исполнительства / Я. И. Мильштейн. – Москва : Советский композитор, 1983. – 266 с. – Текст : непосредственный.

13. Прохорова, И. А. Музыкальная литература зарубежных стран : для 5 класса детской музыкальной школы : [И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Шопен] / И. А. Прохорова. – Москва : Музыка, 2004. – 112 с. – Текст : непосредственный.

14. Савшинский, С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. – Москва ; Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1964. – 184 с. – Текст : непосредственный.

15. Холопов, Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – [2-е изд., испр.]. – Москва : Московская консерватория, 2008. – 431 с. – Текст : непосредственный.

16. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Изд. 4-е, испр. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань, 2013. – 490 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – Текст : непосредственный.

17. Шмидт-Шкловская, А. О воспитании пианистических навыков : методическое пособие / А. Шмидт-Шкловская. – Москва : Классика-XXI, 2009. – 36 с. – Текст : непосредственный.

18. Щапов, А. П. Фортепианная педагогика / А. П. Щапов. – Москва : Советская Россия, 1960. – 172 с. – Текст : непосредственный.

19. Щапов, А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище : методическое пособие / А. П. Щапов. – Москва : Классика-XXI, 2009. – 176 с. – Текст : непосредственный.

20. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений : вариационная форма : учебник для музыкальных вузов / В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1974. – 241 с. – Текст : непосредственный.

21. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство : учебное пособие / С. Е. Фейнберг ; [отв. ред. С. Малахов]. – 5-е изд., стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2019. – 560 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – Текст : непосредственный.

22. Фраенов, В. П. Музыкальная форма : курс лекций / В. П. Фраенов. – Москва : Московская государственная консерватория, 2003. – 197 с. – Текст : непосредственный.

Примерный репертуарный список (крупная форма):

1 год обучения

- Беркович И. Сонатина Соль мажор
Бетховен Л. Сонатина Соль мажор
Гедике А. Соч.36 Сонатина До мажор
Клементи М. Соч.36. Сонатины №№1,2
Мелартин Э. Сонатина соль минор
Хаслингер Т. Сонатина До мажор
Чимароза Д. Сонаты ре минор, соль минор
Гедике А. Соч.46. Тема с вариациями До мажор
Моцарт В. Вариации на тему из оперы «Волшебная флейта» Шесть легких сонатин (по выбору)

2 год обучения

- Бетховен Л. Сонатина Соль мажор, Фа мажор
Гайдн Й. Легкие сонаты
Гендель Г. Концерт Фа мажор
Клементи М. Соч.36 Сонатина До мажор
Моцарт В. Шесть легких сонатин, Легкие вариации До мажор
Чимароза Д. Сонаты ля минор, Соль мажор
Шуман Р. Соч.118 Детская соната, ч.1

3 год обучения

- Бетховен Л. Сонатина Фа мажор
Бетховен Л. Вариации на швейцарскую тему
Бетховен Л. Соч. 49 Соната Соль мажор, N20
Гендель Г. Концерт Фа мажор
Клементи М. Соч.36 Сонатины Фа мажор, Ре мажор
Моцарт В. Сонатины: №6 До мажор, №4 Ре мажор
Чимароза Д. Сонаты (по выбору)
Шуман Р. Соч.118 Детская соната Соль мажор

4 год обучения

Бах И. С.	Концерт фа минор
Бетховен Л.	Вариации Соль мажор (6/8), сонаты соч.49 соль минор и Соль мажор
Гайдн Й.	Сонаты (по выбору), концерт Ре мажор, Соль мажор
Глазунов А.	Сонатина ля минор
Грациоли Т.	Соната Соль мажор
Клементи М.	Соч.38. Сонатина Си-бемоль мажор
Моцарт В.	Сонаты: Домажор, Соль мажор
Чимароза Д.	Сонаты: Си-бемоль мажор, до минор
Шуман Р.	Детская соната Соль мажор, соч. 118

5 год обучения

Бортнянский Д.	Соната До мажор
Гречанинов А.	Соч.110, Сонатина Фа мажор
Глинка М.	Вариации на тему "Среди долины ровных"
Бетховен Л.	Сонаты №№ 1, 5, 19, 20
Гайдн Й.	Сонаты: Ре мажор, Соль мажор, Ми мажор, Фа мажор, До мажор, си минор, до-диез минор
Клементи М.	Соч. 38 Сонатина Си-бемоль мажор, Соч.37 Сонатина Ми-бемоль мажор
Моцарт В.	Сонаты Фа мажор, Соль мажор, Си-бемоль мажор (3/4), До мажор, Рондо Ре мажор, Фантазия ре минор

6 год обучения

Бах И. С.	Концерты фа минор, ре минор
Бах Ф. Э.	Сонаты фа минор, ля минор, Рондо из Сонаты си минор
Бетховен Л.	Соч.51 Рондо До мажор, Сонаты №№ 1, 5, 6, 8, 9, 10 (отдельные части), Девять вариаций Ля мажор
Гайдн Й.	Сонаты: до-диез минор № 6, Ми-бемоль мажор №3, соль минор №4
Клементи М.	Соч.47 N 3 Соната Си-бемоль мажор, Соч.40 N2 Соната си минор

Моцарт В.	Сонаты: До мажор, Фа мажор, Ре мажор, Си-бемоль мажор, Концерты №№17, 23, Вариации Ре мажор
Мендельсон Ф.	Концерт соль минор, 1-я часть
Парадизи П.	Соната Ля мажор
Скарлатти Д.	60 сонат, под ред. А. Гольденвейзера (наиболее легкие)

7 год обучения

Бетховен Л.	Сонаты соч.2 №1 Фа минор, соч.10 №1 до минор Соч.51 Рондо Соль мажор, Концерт N 1 До мажор, 1-я часть
Гайдн Й.	Сонаты (по выбору)
Григ Э.	Концерт ля минор, 1-я часть Соната ми минор, 1-я часть
Клементи М.	Соната фа-диез минор, 1-я часть
Моцарт В.	Сонаты До мажор №10, Ре мажор №9, Фа мажор №12, До мажор №7 (ред. А. Гольденвейзера), Концерты (по выбору)
Мендельсон Ф.	Рондо-каприччиозо, Фантазия фа-диез минор, 1-я часть, Концерты соль минор №1, ре минор №2

8 год обучения

Бетховен Л.	Сонаты №№ 1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 16, 25, Вариации (по выбору), Концерты №№1, 2, 3 (отдельные части)
Гайдн Й.	Сонаты (по выбору)
Григ Э.	Соната ми минор, концерт ля минор
Клементи М.	Соната фа-диез минор
Моцарт В.	Сонаты (по выбору), Вариации Ре мажор, Ми-бемоль мажор, Соль мажор, Концерты №№12, 17, 20, 21, 23 (отдельные части)
Мендельсон Ф.	Концерты соль минор, ре минор
Прокофьев С.	Сонаты №№ 1, 2, 3
Скарлатти Д.	60 сонат под ред. Гольденвейзера А. (по выбору)

Учебное издание

**Цицишвили Юлия Григорьевна
Бошук Галина Анатольевна**

**РАБОТА НАД КРУПНОЙ ФОРМОЙ
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДШИ:
МЕТОДИЧЕСКИЕ РАЗРАБОТКИ**

В авторской редакции

ISBN 978-5-94825-417-3



Отпечатано в отделе информационных технологий и печати
Краснодарского государственного института культуры
350901, г. Краснодар, ул. 40-летия Победы, 33

Формат бумаги 60x90/8.
Гарнитура шрифта «Times New Roman».
Объем 4,6 п.л. Тираж 50 экз. Заказ № 498