

Муниципальное учреждение дополнительного образования

«Усть-Ордынская детская школа искусств»

**Методическое сообщение**

**«Методы работы над крупной формой в классе фортепиано  
детской школы искусств»**

Преподаватель, концертмейстер: Шавкина Ю.М.

п. Усть-Ордынский

2022

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КРУПНОЙ ФОРМЫ .....	5
1.1. Крупная форма - зарождение и формирование.....	5
1.2. Основные педагогические задачи в работе над крупной формой.....	8
РАЗДЕЛ 2. МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД КРУПНОЙ ФОРМОЙ .....	10
2.1. Особенности работы над крупной формой с учащимися младших классов .....	10
2.2. Примеры подбора произведений крупной формы .....	15
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	

## ВВЕДЕНИЕ

Наиболее эффективным путем введения детей в мир музыки является их исполнительская деятельность. Именно в исполнительской деятельности развиваются музыкальные способности, вкусы и интересы детей. Современные дети в некоторой степени отдалены от большого искусства, в том числе и от музыки. Программа обучения в фортепианном классе музыкальной школы предусматривает их общение с произведениями различных форм, стилей, жанров.

**Актуальность** выбранной темы состоит в том, что работа с произведениями крупной формы является более трудной на всех этапах обучения. Тема поиска оптимальных методов, приемов работы над крупной формой всегда будет актуальна.

**Объект:** процесс изучения произведений крупной формы в фортепианном классе с учащимися младших классов детских школ искусств.

**Предмет исследования:** методы выбора работы над крупной формой.

**Цель работы** - определить наиболее эффективные методы развития, умения детей исполнять произведения крупной формы

### **Задачи данного реферата:**

- ознакомиться с историческим происхождением произведений крупной формы;
- определить задачи, которые возникают при работе с разными видами крупной формы;
- определить способ изучения различных видов крупной формы;
- определить алгоритм подбора произведений крупной формы для учащихся младших классов, с учетом их музыкальных, технических способностей.

**Степень изученности:** работе над произведениями крупной формы посвящено много педагогических исследований, начиная от педагогов XIX века и до сегодняшних дней.

**Методы исследования:** изучение произведений, наблюдение, анализ, обобщение.

**Теоретическая значимость** данного реферата заключается в разработке рекомендаций по подбору произведений крупной формы и способов работы в младших классах

**Практическая значимость** состоит в возможности использования материала реферата преподавателями фортепиано в школах искусств в работе с учащимися

# РАЗДЕЛ 1.

## ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КРУПНОЙ ФОРМЫ

### 1.1. Крупная форма - зарождение и формирование

В понятие крупной формы входят такие произведения как вариации, сонаты, рондо, концерты. Каждый вид имеет свои особенности и историю зарождения и развития. Рассмотрим особенности каждой формы.

Наиболее старинной является форма вариаций. Ещё с XVI века известна форма вариаций на неизменный бас (по-итальянски *basso ostinato*) или неизменную гармонию. Сейчас их иногда называют старинными вариациями. Происходят эти вариации от чаконы и пассакалии — медленных трехдольных танцев, вошедших в моду в Европе XVI века. Вскоре танцы вышли из моды, но пассакалия и чакона остались как названия пьес, написанных в форме вариаций на неизменный бас или неизменную гармонию.

Форма вариаций классического типа сложилась у композиторов эпохи барокко, затем у венских классиков: Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена. А далее получила развитие у романтиков - Р. Шумана, Ф. Листа.

Вариации были очень популярны в русской фортепианной музыке. В частности, у А. Дюбюка, М. Глинки. В XX веке форма не потеряла своей значимости. Она звучит как на самой высокой профессиональной эстраде, так и в учебных заведениях. Очень много вариаций написано для учащихся школы.

История сонатной формы начинается с далекого XVI века. Название она получила от латинского слова *sonare*, что означает «звучать». Изначально сонатами называли различные инструментальные произведения. Позднее словом «соната» стали обозначать крупное циклическое произведение, состоящее из трёх, четырёх частей. Небольшие по размерам, нетрудные для исполнения сонаты называют сонатинами.

Становлению классической сонаты способствовал Д. Скарлатти. Он писал сонаты в течение всей жизни. И если ранние сонаты в основном одночастны, то в конце жизни у него появились сонаты, в которых присутствовало несколько контрастных тем, вступающих в конфликт. В последствии в творчестве Ф.Э. Баха клавирная соната приобрела более развернутую форму, чем клавирные сонаты его предшественников. Сонатный стиль Ф.Э. Баха развивался параллельно сонатно - симфоническому творчеству Й. Гайдна и В.А. Моцарта.

Классическая соната обычно бывает трехчастная. Первая часть пишется в так называемой форме сонатного allegro. По строению она напоминает драматическую пьесу и имеет три крупных раздела: экспозицию, разработку, репризу.

Экспозиция – то же, что и завязка в пьесе. Она содержит изложение основных музыкальных тем: слушатель как бы знакомится с участниками действия. Обычно тем бывает две, и они контрастны по отношению друг к другу. Первую тему называют главной, вторую – побочной. В разработке основные темы видоизменяются. Композитор развивает их, варьирует, как – будто с героями происходят всевозможные события. Реприза – третий раздел – повторение, но не точное, так как побочная партия звучит в тональности главной партии.

Форма рондо так же является одной из самых распространенных музыкальных форм, которая прошла длительный путь исторического развития.

Родиной рондо принято считать Францию. В старину здесь был популярен хороводный танец, сопровождавшийся пением. Он назывался «рондо», что и означает «круг, хоровод». Важнейшая роль принадлежит принципу повторения музыкального материала. Основная тема называется - рефрен. Неоднократно возвращаясь, она чередуется с новыми темами - эпизодами.

Возможно, музыкальная форма рондо заимствовала что-то и от старой французской поэзии. В средние века встречается изысканная конструкция стиха, где отдельные строки повторяются в определенной последовательности, чередуясь с новыми. Назывались эти стихи тоже «рондо». В течение долгих веков музыкальная форма рондо значительно менялась по сравнению со своей первоначальной версией. Из песенно-танцевальной музыки рондо со временем переходит в инструментальную сферу, и первыми используют рондо в своем творчестве также французские композиторы - клавесинисты XVII - начала XVIII веков – Ф. Куперен, Ж. Шамбоньер, Ж. Рамо.

Концерт (с лат. – состязание) — музыкальный жанр, в основе которого лежит контрастное противопоставление партий солиста, нескольких солистов, меньшей части исполнителей всему ансамблю. Сочинения, называемые «концертами», впервые появились в конце XVI века в Италии. Как правило, это были вокальные полифонические пьесы, однако в их исполнении могли участвовать и инструменты. В XVII веке концертом назывались вокальные произведения для голоса в сопровождении инструментального аккомпанемента. В России в XVII—XVIII веках сформировался особый тип концерта — многоголосное хоровое произведение без сопровождения.

Принцип «состязания» постепенно проникал и в чисто инструментальную музыку. Сопоставление всего ансамбля (тутти) с несколькими инструментами (соло) стало основой *concerto grosso* — жанра, получившего распространение в эпоху барокко (вершинные образцы *concerto grosso* принадлежат А. Корелли, А. Вивальди, И.С. Баху, Г.Ф. Генделю).

В эпоху барокко складывается также тип сольного концерта для клавира, скрипки и других инструментов в сопровождении оркестра. В творчестве В. А. Моцарта, Л. Бетховена тип инструментального концерта для солирующего инструмента с оркестром получил свое классическое воплощение. В первой части темы вначале излагаются оркестром, затем —

солистом и оркестром; незадолго до окончания первой части возникает каденция — свободная импровизация солиста. Темп первой части, как правило, подвижный. Вторая часть — медленная. Ее музыка выражает возвышенное раздумье - созерцание. Третья часть — финал — быстрая, жизнерадостная, нередко связанная с народно - жанровыми источниками. Так строятся многие концерты, созданные композиторами XIX—XX вв.

## **1.2. Основные педагогические задачи в работе над крупной формой**

Произведения крупной формы представляют особое направление в воспитании и обучении детей по любой специальности. Это один из довольно сложных жанров в работе с учащимися. Прежде всего потому, что требует от ребёнка не только уже стабильного владения разнообразными игровыми приёмами, навыками исполнения разнохарактерных миниатюр, но и хорошей памяти, устойчивости внимания, эмоционально - исполнительской выдержки, а также развитой метроритмической устойчивости.

Перед работой педагогу необходимо ознакомить ученика с произведением в целом, его содержанием, характером, логикой развития музыкальной мысли. Этот метод подразумевает изучение произведений «не только как целого, но и в его существенных связях с другими явлениями – с другими художественными произведениями, со стилем композитора или композиторской школы, наконец, с общими социально - историческими условиями, породившими данный стиль и такого рода произведения» [11, с.10]

Каждый вид крупной формы предъявляет свои требования к исполнению. Но общее для всех видов крупной формы - цельность исполнения.

Форма вариаций является любимой у учеников, так как дает возможность ребенку пофантазировать. При этом ребенок должен понимать, что это не разнообразные музыкальные картинки, а что каждая вариация -

часть целого, даже если они очень отличаются от звучания темы. Иногда по ходу вариации меняется тональность темы, ритмический рисунок, тембр. Например, вариация №3 G-dur Ф. Кулау представляет собой поток гамм и не имеет ничего общего с темой.

Так же и при знакомстве с рондо. В младших классах это может быть маленькое рондо и в нем всего один эпизод. Но нужно объяснить, что эпизоды рондо бывают абсолютно контрастны рефрену и задачи исполнителя не играть эпизоды как отдельную пьесу - вставку.

Еще большие сложности представляет для учащегося сонатное allegro. Темы и тональный план бывают настолько разнообразны и контрастны, что ученику действительно трудно собрать все в единое целое.

Концерт - это особая форма в которой стоят задачи как исполнения сонатного allegro или вариационной формы, так и умения играть в ансамбле и слышать единство солиста и оркестра. Несмотря на то, что концерты не так часто появляются в репертуаре учеников, это очень увлекательная работа, которая очень способствует развитию ученика.

Таким образом при работе над произведением крупной формы вытекают следующие задачи:

- изучение произведения с позиции истории, содержания, строения, стиля;
- умение воплотить в своем исполнении содержание каждого законченного эпизода произведения - вариации, главные партии, побочные партии и так далее;
- преодоление технических трудностей;
- умение наладить логичные связи между разделами;
- исполнение произведения в соответствии с требованиями стилевого воплощения - как с позиции временных стилевых законов, так и с позиций индивидуального стиля композитора;
- работа над целостностью произведения;
- умение эмоционально и физически выдержать произведения

## РАЗДЕЛ 2.

### МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД КРУПНОЙ ФОРМОЙ

#### 2.1. Особенности работы над крупной формой с учащимися младших классов

Между произведениями крупной формы и пьесами есть различия, прежде всего, в объемности и масштабности материала. Если в пьесе показан один образ, в крупной форме их может быть несколько, как правило они контрастны не только по содержанию, но и по техническому воплощению. Рассмотрим работу над формой вариаций.

После знакомства с произведением в целом следует уделить особое внимание каждой вариации. И даже попытаться понять почему композитор таким образом варьирует тему - то есть попытаться проникнуть в «творческую лабораторию» композитора. В каждой вариации есть какие-либо технические трудности, которые ребенок постепенно преодолевает. Каждая вариация - это законченное звено в цепи вариаций, со своим началом, развитием и окончанием.

В процессе работы учитель понимает насколько ученик осознает, что он работает не над отдельной пьесой, а частью целого. Несмотря на хорошие музыкальные способности, ребенку трудно соединить все вариации в единое целое.

Алексеев А.Д. в своей работе «Методика обучения игре на фортепиано» подчеркивает, что при работе с учеником над вариационным циклом важно подробно остановиться на теме – ее характере, строении. Как известно, цельность вариационного цикла достигается в значительной мере тематическим единством. При работе над произведением вариационной формы прежде всего необходимо как можно более убедительно, закончено, вместе с тем рельефно сыграть тему: она должна ясно запечатлеться в памяти слушателя. Далее, в связи с тем, что каждая вариация имеет только ей свойственный облик, иногда какой-нибудь оттенок настроения, надо суметь

выявить его, показать тему именно в данном аспекте. В некоторых произведениях варьируется мелодия темы, в других она остается неизменной и меняется лишь гармония и фактура, нередко оба эти принципа совмещаются в одном произведении. Ученик должен знать, какой из двух принципов положен в основу разучиваемого им сочинения, уметь находить в каждой вариации тему или ее элементы. Это поможет осознанно относиться к разбору текста и глубже проникнуть в содержание исполняемой музыки. Вместе с тем нельзя забывать, что отдельная вариация не является самостоятельным сочинением: обогащая представление о целом, она занимает в ней определенное место, подчиняясь единству общего замысла, то есть необходимо развивать владение драматургическими навыками. Желательно чтобы ребенок сам пофантазировал, придумал сюжет, образы. Чем ярче будет исполнена каждая вариация, тем интереснее будет звучание целого. [1, с.181]

Кроме того, очень частой проблемой является отклонение от начального темпа. В младших классах дети, в основном, имеют дело со строгими вариациями, и хотя иногда встречаются авторские указания на отступление от первоначального темпа, все равно к этой проблеме нужно относиться очень внимательно.

Для устранения этого недостатка следует применить способ «равнение на тему», то есть после исполнения темы или ее начальных тактов, сразу же переходить на вариации, которые трудно играть в начальном темпе.

При налаживании связей между вариациями и переходов от одной вариации к другой ребенок должен понять, что заканчивая вариацию он не ставит точку, а переходит к следующему звену. Учитель должен выверить точное время переходов между вариациями и научить ученика делать цезуры между вариациями. Здесь очень помогает дирижирование. И не только дирижирование учителя, но и самого ученика. Поэтому следует научить ребенка красивому, выразительному дирижерскому жесту.

В вариациях, написанных по принципу начало, развитие, кульминация и окончание, кульминационной точкой часто является финальная вариация. Кроме этого в вариациях следует найти и эмоциональную кульминацию.

Очень часто ученик бывает озадачен тем, насколько сложно играть вариации целиком. Каждая вариация исполняется легко, а выдержать исполнение от начала до конца трудно. Поэтому всегда надо оставлять время для тренировки исполнения вариаций полностью, как упоминалось выше, для исполнения произведений крупной формы требуется воспитывать физическую, эмоциональную и исполнительскую выдержку.

Прежде чем перейти к сонатам Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Л.В. Бетховена нужно пройти подготовительный этап на классических сонатинах. Они знакомят с особенностями языка классицизма, воспитывают чувство формы, ритмическую устойчивость, особое звукоизвлечение, внимание к штрихам, ясность игры и точность выполнения всех деталей текста, то есть они подготавливают ученика к большим классическим сонатам.

При работе над сонатным *allegro* стоят следующие задачи: после ознакомления со всем сонатным циклом в целом начинается детальное изучение сонатного *allegro*. Как и при работе над вариациями, изучается каждое законченное построение и не только экспозиция, разработка и реприза, но и каждая партия. Ученик должен понять характер и содержание каждой темы. Особое внимание надо уделить связующей и заключительной партиям, а если их нет, то внимательно вслушаться в завершающие звуки и аккорды.

И только после такой подробной работы следует собирать музыкальный материал в единое целое - сначала в разделы: экспозицию, разработку, репризу, а потом и в полное произведение.

Особой задачей является эмоциональная перестройка при переходе с главной партии на побочную. Такая же задача при переходе с экспозиции к разработке, так как тема может звучать совершенно в другом виде как тонально, так и мелодически, и эмоционально.

Обязательно нужно провести ребенка по всем тональностям произведения, показать ему как композитор меняет тональности и мелодический материал и как изменение тональностей меняет эмоциональную атмосферу в разработке. Это может быть просто изменение мажора на минор или абсолютно новый тематизм, что придает некоторое беспокойство, даже неуверенность, эмоциональную неустойчивость музыке. Надо помочь ученику понять выразительный смысл противопоставления в разработке тех или иных музыкальных образов, подчеркнуть направленность развития музыкальной мысли, подвести к должному восприятию репризы.

Подход к репризе -это очень важная исполнительская задача. Педагогу следует объяснить, что реприза не является простым повторением экспозиции, а синтезирует звучавший материал, дает заключение и подводит итоги.

Зачастую учащиеся уделяют репризе не очень много внимания, так как музыка уже знакомая ее не надо учить. И не понимая важности репризы в завершении сонатного *allegro*, они часто спускают ее «под рояль». Поэтому перед планированием учебной работы, следует несколько уроков уделить исполнению репризы.

Одна из сложных задач - это единство темпа, потому что изменение характера музыки в побочной партии способствует отклонению от первоначального темпа. Как преодолеть такую трудность? Есть несколько способов работы:

- Приучить самого ученика контролировать темп исполнения. Он должен знать, где чаще всего возникают непреднамеренные изменения темпа, и какие построения следует держать под неослабным контролем внимания. Например, часто в классических сонатах и сонатинах темп репризы не совпадает с начальным. Замедляются трудные и певучие места. Важно во всех построениях время от времени сравнивать темп с начальными тактами, играя сложные по темпу места сразу же после первой фразы произведения.

- В сохранении единства темпа очень помогает работа с метрономом.

- Мысленное исполнение сонаты под собственный ровный шаг.

- Дирижирование, но в этом должен помочь педагог; ребенок смотрит в ноты, поет сонату и дирижирует.

Очень важно почувствовать грани между основными разделами произведения, выявить их смысловое значение. Надо научиться дослушивать исполняемый раздел и ярко, рельефно начинать следующий за ним. Основные недостатки здесь могут быть двоякого рода: либо это слабое восприятие характерных особенностей разделов, либо преувеличение цезур, нарушающих тогда общую целостность развития произведения. В результате – отсутствие целостности исполнения. Чаще встречается первое: ученик начинает играть следующий раздел, как будто продолжая предшествующее построение, не подготовившись к новому ни мысленно, ни пианистически.

Ещё одно обобщающее замечание. В каждой музыкальной фразе, в каждой теме очень большое значение имеет первый звук. Если композитор пишет для оркестра, он каждую новую тему даёт другому инструменту, при этом сам тембр нового инструмента обращает на себя внимание слушателей, и исполнителю не приходится стараться как-то особенно выделять свою фразу. Пианист играет всё время на одном инструменте, и поэтому он должен очень заботиться о первом звуке каждой вновь появляющейся темы.

Конечно же важно почувствовать выразительное значение штрихов. Так же необходимо обратить внимание на то, что все мелодические фигуры или пассажи нельзя исполнять слишком внешне, всё надо играть как сплошную мелодическую линию, как мелодию.

Мы уже говорили о том, что произведения классиков представляют собой превосходную школу для воспитания точности исполнения. Воспитание в себе способности точно воспроизводить текст чрезвычайно важно, особенно для пианиста, который за редчайшим исключением, играет

многоголосную ткань. Поэтому с беспощадной строгостью надо относиться к точности голосоведения.

К тому, когда взять звук обычно относятся с вниманием, а к тому, сколько времени нота держится и когда снимается, многие относятся с величайшей небрежностью. А между тем, если тот или иной звук продолжает звучать тогда, когда его уже не должно быть слышно, или, наоборот, исчезает раньше времени, это нарушает художественный смысл произведения так же, как если бы его взяли раньше или позже времени.

В такой прозрачной музыке, как у венских классиков, ни один звук мелодии не должен длиться дольше, чем написано. Иногда ученики играют неточно потому что не научены выполнять все указания в тексте. И это зависит от педагога.

В процессе работы над концертом ребенок должен понять единство оркестра и солиста. Для этого необходимо, чтобы учащийся знал фортепианную партию не отдельно от оркестровой, а как часть единого целого. Следует прослушать концерт в записи, чтобы ученик отчетливо знал оркестровую партию на слух.

Работа над рондо состоит из тех же задач, что возникают в исполнении вариаций.

Итак, каждый из жанров крупной формы предъявляет к исполнителю определенные требования. Однако есть общие исполнительские трудности, присущие любой крупной форме.

## **2.2. Примеры подбора произведений крупной формы**

Подбор интересного и полезного репертуара - это важная задача каждого педагога. Приведем примеры подбора вариаций.

Их часто включают в репертуар на разных стадиях обучения в музыкальной школе, начиная с первого класса. Эти произведения сочетают в себе особенности крупной формы и миниатюры и полезны для музыкального

развития детей. В практике музыкальной школы есть много примеров, где после темы следует одна - две вариации. Например, вариации А. Дюбюка, Т. Салютринской на народные темы, А. Балтина на тему детской песенки «Дождик» - «Дождь танцует». Насколько полезна работа с вариациями покажем на следующих примерах.

Вариации И. Корольковой на детскую песенку «Веселые гуси». Тема изложена очень просто и доступно для учащихся даже подготовительной группы. Вариации первая и вторая представляют некоторые трудности. Во-первых, очень изменяется мелодия в обеих вариациях. В вариации №1 изложение музыкального материала построено на передаче мелодии из руки в руку и ребенок должен слышать тему и связывать звуки в ней в одну линию. Дети обычно шутят, что здесь гуси моют лапки и прячутся от бабушки в канавке. Вариация №2, написана штрихом *staccato*, причем правая рука должна цеплять интервалы - терции, секунды и квинты, а левая рука давать устойчивую опору на сильные доли.

Вариации Т. Саверченко на тему польской народной песни «Зайка» - тема, две вариации и кода. При работе над этими вариациями ученик научится ориентироваться на клавиатуре (от ля контроктавы до ре четвертой октавы), отработает различные штрихи - *legato*, *staccato*, *portamento*. Вторая вариация написана с переносом левой руки через правую, что развивает координацию и точность прицела на нужные клавиши. Перед кодой дан фрагмент типа *martellato*. Эти вариации гораздо сложнее чем предыдущие вариации И. Корольковой, но дети с удовольствием работают над ними, фантазируют ситуации в которых оказывается заяц, убегающий от собак и то, как автор представляет это в музыкальном материале.

Вариации Ф. Кулау G-dur. Для них автор выбрал незатейливую веселую песенку и сохраняя тематизм написал очень красивые и обучающие вариации. Это произведение может служить для тренировки пальцев на пути к классическим произведениям. Эмоциональная кульминация - это минорная вариация №4. Финал – яркий, построенный на ломаных и длинных арпеджио,

утверждает мажорный характер вариаций. Каждая вариация ставит свои технические задачи.

В вариациях Л. Лукумского, Н. Сильванского, И. Берковича, написанных для учащихся средних классов много общего. Темами обычно служат народные песни: «Во поле береза стояла», «Светлячок», «Как за синей рекой» и тому подобное. Варьирование темы обычно бывает построено на различных напевных, технических фигурациях, аккордовом изложении, переносе темы в левую руку, полифоническом изложении темы и даже на изменении метроритма. Например, перенос из двухдольности в трехдольность, а в легких вариациях А. Гедике «Жил был у бабушки серенький козлик» вторая вариация представлена в виде мазурки.

Тема с вариациями Ю. Шуровского наполнена значительными пианистическими и исполнительскими задачами. В теме угадывается знаменитая песня «Во саду ли, в огороде». В вариацию №1 введены элементы полифонии. Вариация №2 - тема излагается в левой руке, что, при сочетании с правой, требует точной координации. В вариации №4 с ребенком отрабатывается прием игры аккордов. Вариации №3 и №5 имеют общие задачи -передача звуков из правой руки в левую, а в вариации №5 введены триоли. И ребенку нужно уложить это в единую счетную единицу. Вариация №6 написана в полифоническом изложении, а кода - торжественное *maestoso*, в звучании от *pianissimo* до *fortissimo*, и с рекомендацией движения к окончанию вариаций *accelerando*. Кода является торжественным завершением вариаций.

Перед каждой вариацией автор дает указание темпа: тема и вариация №1 *allegretto*, вариация №2 *piu mosso*, вариация №3 *tempo primo*, вариация №4 *sostenuto*, вариация №5 *tempo primo*, вариация №6 *meno mosso*, кода *maestoso* и далее *accelerando*. Перед учеником и педагогом стоит задача привести темпы к единому знаменателю, опираясь сначала на выбранную счетную единицу, а далее делая небольшие отклонения от темпа, рекомендуемые автором, с учетом музыкального содержания вариаций.

Самой сложной для учащихся формой остается классическая соната. К сожалению не всем детям доступно исполнение классической сонаты, несмотря на все усилия педагога и ученика. Классическая соната всегда остается одной из вершинных исполнительских задач наряду с виртуозными этюдами, сложной полифонией и фортепианной кантиленой. Поэтому подбор репертуара сонатин в младших классах можно считать, как бы ступеньками к классической сонате.

Первые три года обучения - это «проба» детей на дальнейшую работу с классической сонатой. Для начала следует включать в репертуар очень легкие сонатины: А. Гедике, Т. Хаслингера, Ф. Кулау, М. Клементи, Л.В. Бетховена.

Маленькая сонатина Ю. Чичкова не представляет особых сложностей. Написана в трехчастной форме, где первая часть служит главной партией, средний раздел - это побочная партия и третий раздел возвращение первой темы. Интересно написан последний фрагмент, который подводит к финальной тонике.

Очень легкая сонатина Т. Хаслингера служит воспитанию изящного и тонкого звука, который требуется при работе с классическими произведениями.

Советский композитор А. Гедике написал для детей маленькую сонатину в форме сонатного *allegro*, в которой есть все: экспозиция - главная и побочная партии (по 4 такта), разработка, реприза, в которой побочная партия представлена в несколько измененном виде, заключительный раздел, финальное проведение главной партии.

Знаменитая сонатина М. Клементи *C-dur* очень популярна в педагогической практике. Она имеет ясный, мажорный характер. В I части - сонатном *allegro* представлены главная, побочная и заключительная партии. В репризе несколько меняется фактура изложения и все звучит в *C-dur*. В разработке музыка «хмурится» - из мажорной доминанты она переходит в одноименный минор, поэтому разработка контрастна экспозиции и репризе.

Работая над сонатиной, нужно добиваться точности исполнения текста, штрихов, конкретного звучания и построить работу так, чтобы ученик понял единство трех разделов.

Такое же воспитательное значение имеет работа над сонатиной Л.В. Бетховена F-dur. Дети с удовольствием играют эту ясную, стремительную сонатину. Форма ее не полностью отвечает строению сонатного *allegro*. Интересно изложена разработка, за которой следует довольно длинный подход к возвращению к F-dur; в репризе не звучит главная партия, но зато есть обаятельная заключительная часть, которая утверждает F-dur.

Сонатина G-dur М. Клементи является прекрасной тренировкой для закрепления навыков точности работы с текстом, штрихом, звукоизвлечением, которые потребуются при изучении классической сонаты.

Сонатини М. Клементи и Ф. Кулау дают ясное представление о фактуре классических произведений. Они написаны по законам строения сонатного *allegro*, но самое главное - это качество звукоизвлечения, штриха, ощущение и понимание стиля произведения.

Кроме указанных сонатин и вариаций композиторами XX написано огромное множество произведений крупной формы, которые доступны не только перспективным и одаренным учащимся, но и учащимся со средними способностями. Например, это сонатини и сонаты И. Берковича, Н. Ракова, Ю. Рожавской, С. Майкапара, Э. Денисова и других композиторов.

Произведения характеризуются интересным материалом, свежестью музыкального языка. И их с удовольствием играют многие учащиеся музыкальной школы, которым исполнение классической сонаты бывает большой проблемой.

Алгоритм подбора произведений крупной формы для учащихся с различными музыкальными способностями.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Произведения крупной формы - это огромная, интереснейшая область музыки. Работа над ней имеет большое воспитательное, образовательное значение для ученика. Через произведения крупной формы ребенок познает музыкальные законы, знакомится с творчеством величайших композиторов. От старинных сонат, концертов, вариаций композиторов XVI - XVII веков через высочайшие творческие достижения классиков к произведениям XX - XXI веков - такой временной охват музыки останется в памяти ученика по окончании школы.

Содержание произведений крупной формы пробуждает фантазию ребенка, увлекает его драматургическими построениями и тем самым мотивирует его к занятиям музыкой. Произведения крупной формы - это огромное поле работы над техникой, звуком, стилевыми особенностями каждого композитора, умением охватить исполнительским вниманием большое произведение. Лучшие учащиеся выступают в крупной форме не только как исполнители, но и как режиссёры, прослеживая действие произведения от первого до последнего звука.

И благороднейшая задача педагога состоит том, чтобы провести ребенка по всем ступеням работы - от простеньких вариаций и сонатин до произведений большого концертного репертуара.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства / А.Д. Алексеев - С - П.: Планета музыки, 2019 г. - 416 с.
2. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев – Москва – М.: Книга по требованию, 2013 г. – 288 с.
3. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л.А. Баренбойм - С- П.: Планета музыки., 2017 г. - 240 с.
4. Беркман Т.Л. Методика обучения игре на фортепиано / Т.Л. Беркман - М.: Просвещение, 1977 г. - 103 с.
5. Вицинский А. Процесс работы над музыкальным произведением. Психологический анализ/ А. Вицинский - М: Классика - XXI , 2008 г. - 96 с.
6. Гат Й. Техника фортепианной игры. - Венгрия «АТЭНЭУМ» , 1967 г. - 244 с.
7. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. / Н.И. Голубовская - Л.: Музыка, 1985 г. - 142 с.
8. Гофман И. Фортепианная игра: ответы и вопросы о фортепианной игре. / И. Гофман - М.: Классика - XXI , 2002 г. - 191 с.
9. Каузова А.Г. Теория и методика обучения игре на фортепиано. / А.Г. Каузова - Изд. Центр ВЛАДОС, 2001 г. - 365 с.
10. Коган В. У врат мастерства. / В. Коган - М: Классика - XXI , 2004. - 133 с.
11. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано. / Н.А. Любомудрова – М.: Издательство Юрайт. 2019 г. – 180 с.
12. Мазель Л.А., Цуккерман. В.А. Анализ музыкальных произведений. - М.: Музыка , 1967 г. - 527 с.
13. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / К.А. Мартинсен. – М.: Классика-XXI, 2003. – 75 с.

14. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. / Н.К. Метнер - Государственное музыкальное издательство: Москва, 1963 г. - 99 с.
15. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. / Я.И. Мильштейн – С-П: Планета музыки, 2019 г. – 264 с.
16. Милич Б.И. «Воспитание ученика пианиста». / Б.И. Милич – Киев, 1997 г. – 89 с.
17. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. / Г.Г. Нейгауз – М.: Музыка, 1988 г. – 240 с.
18. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. / С.И. Савшинский - С - П: Планета музыки, 2020 г. - 192 с.
19. Способин И.В. Музыкальная форма. / И.В. Способин - М.: Музыка, 1984 г. - 400 с.
20. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. / Г.М. Цыпин - М.: Просвещение 1984 г. - 176 с.
21. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков.: Учебн.-метод. Пособие / А.А. Шкловская – М.: Классика-XXI, 2009 г. – 82 с.
22. Щапов А.П. Фортепианная педагогика. / А.П. Щапов - Москва: Современная Россия. 1960 г.- 171 с.
23. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. / А.П. Щапов. – М.: Классика-XXI, 2001 г. – 176 с.

#### *Интернет - ресурсы*

1. Методическая работа «Работа над крупной формой» [Электронный ресурс]. - URL: <https://docviewer.yandex.ru>
2. Методическая разработка «Работа над крупной формой венских классиков в классе фортепиано» [Электронный ресурс]. - URL: <https://portalpedagoga.ru>