***«Крупная форма как составляющая***

***педагогического репертуара***

***в фортепианном классе»***

Методическая работа



Разработчик – **Скляднева Алла Михайловна** – преподаватель

МБУ ДО «Детская школа искусств №1»

г. Донской Тульская область

2021 год

Целью данной методической работы является рассмотрение некоторых вопросов изучения произведений крупной формы как составляющей педагогического репертуара. При подготовке работы использован исследовательский и методический материал ряда известных отечественных авторов (Асафьева Б.В., Алексеева А.Д., Голубовской Н.И., и других), а также – личный многолетний педагогический опыт преподавателя.

Крупная форма - один из довольно сложных жанров в работе с обучающимися в классе фортепиано, требующий от ребенка не только стабильного владения разнообразными игровыми приемами, навыками исполнения разнохарактерных миниатюр, но и готовности памяти, внимания, а также развитой метроритмической устойчивости.

Сочинениям крупной формы свойственно большее, по сравнению с другими произведениями, разнообразие содержания и масштабы развития музыкального материала, их исполнение требует от ученика умения мысленно охватывать значительные построения, выявлять характерные особенности отдельных образов и тем при соблюдении единства целого. Требуется развитие навыков переключения с одной художественной задачи на другую, выдержки, большого объема памяти и внимания. Вот почему работа над произведениями крупной формы занимает особое место в музыкально-исполнительском развитии юных пианистов.

**Вариационная форма**. Виды крупной формы: вариации, рондо, сонаты и сонатины, сюиты, концерты - с какого из них приступить к развитию навыков исполнения крупной формы? В том случае, если ребенок изначально обладает хорошей метроритмической устойчивостью, хорошо чувствует пульс, внутренне ритмичен - вполне возможно начать овладение крупной формой с игры вариаций или с несложной сонатины. Вариационная форма любима многими учащимися, так как открывает широкий простор фантазии ребенка. Использование композиторами в качестве темы русских, украинских и других популярных народных песен делает вариации особенно привлекательными. Возможность спеть музыку со словами - большое подспорье для ученика. В дальнейшем при переходе к исполнению классических вариационных циклов Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена, русских композиторов: А.Дюбюка, М.Глинки и других - задачи, встающие перед учащимися, усложняются. Своеобразие вариационной формы в том, что в ней сочетаются элементы как крупной, так и малой формы. Подобно миниатюре, каждая отдельная вариация требует лаконизма выражения, умения в немногом сказать многое. Но при сочетании отдельных вариаций в единое целое учащийся сталкивается с трудностью достижения единства целого, выявив при этом характерные особенности отдельных образов и тем. Переключаясь с одной художественной задачи на другую, ученик приобретает разнообразные исполнительские навыки.

Что является важным на начальном этапе овладения вариационной формой? Алексеев А. Д. в своей работе «История фортепианного искусства» подчеркивает, что при работе с учеником вариационным циклом важно подробно остановиться на характере и строении темы. Как известно, цельность вариационного цикла достигается в значительной мере тематическим единством. При работе над произведением вариационной формы прежде всего необходимо убедительно показать тему, добиться её рельефности и законченности: тема должна ясно запечатлеться в памяти исполнителя и слушателя.

Далее работаем над выявлением индивидуального облика и неповторимого оттенка каждой вариации. В одних вариациях варьируется мелодия темы, в других она остается неизменной и меняется лишь гармония и фактура, а иногда эти особенности совмещаются в одном произведении: ученик должен знать, какой из двух принципов положен в основу разучиваемого им сочинения, уметь находить в каждой вариации тему или элементы. Это поможет осознанно отнестись к разбору текста и глубже проникнуть в содержание исполняемой музыки. Вместе с тем нельзя забывать, что отдельная тема вариации не является самостоятельным сочинением: обогащая представление о целом, она занимает в ней определенное место, подчиняясь единству общего замысла, что приводит к необходимости развивать владение драматургическими навыками.

Важна художественно-образная ассоциация: в работе над вариационной формой, основанной на народной тематике, с юными музыкантами, можно предложить ребенку представить, например, выступление танцевального коллектива или сценку народного фольклорного праздника, образно определяя в каждой вариации группу танцующих, поющих. Необходимо разбудить фантазию ученика: пусть он сам придумывает сюжет или образы - чем ярче будет исполнена каждая вариация, тем интереснее звучание цикла.

Важна проблема сохранения единого темпа, её решение возможно в процессе осмысления отдельных вариаций - к этой проблеме надо отнестись очень внимательно. Довольно часто встречается, что ребенок простые вариации, которые обычно идут в начале, играет быстро, а потом не может технически справиться с трудными. Здесь можно применять неоднократное исполнение цикла целиком, чтобы найти удобный и оптимальный темп.

Одним из важнейших этапов для формирования исполнительского мастерства юного пианиста является работа над вариационной формой. Чаще всего, с самыми несложными вариационными произведениями учащиеся фортепианного отделения знакомятся в конце второго класса. Универсальность вариационной формы заключается в том, что она сочетает в себе элементы, как крупной формы, так и малой формы, поэтому учащийся, работая над вариациями, приобретают разнообразные исполнительские навыки.

Рассмотрим работу над вариациями на примере репертуара младших классов. При первом знакомстве с вариациями ученику необходимо объяснить, что слово «вариация» имеет латинское происхождение и означает «изменение». Вариации в музыке - это форма произведения, которая состоит из тем и ее нескольких (не менее двух) измененных воспроизведений (вариаций). Средства варьирования темы весьма разнообразны: это может быть мелодическое, гармоничное, ритмическое варьирование, изменение тональности или ладовое наклонение темы, изменение темпа, варьирование фактуры (полифония, гомофония), штриховые контрасты.

Каковы основные исполнительские задачи в работе над вариационной формой?

Выявив особенности темы, необходимо в каждой из вариаций найти черты интонационно-ритмического, гармонического, фактурного сходства либо жанрового различия с ней. Работа над вариационной формой развивает музыкальное мышление обучающегося в двух направлениях: с одной стороны, слуховое ощущение единства темы и вариаций, а с другой гибкое переключение на иной образный строй.

Работа над «Вариациями» на тему русской песни И. Берковича

В первую очередь я рассказала ученице, что композитор Исаак Беркович для темы вариаций использовал русскую народную песню «В сыром бору тропина». Слова песни передают слушателям картину русской народной поговорки, в которой главными героями являются птицы. Но, как правило, за героями животными скрываются личности обычных русских людей. Текст шуточный, задорный, отображающий отношения простых людей.

*В сыром бору тропина,*

*В сыром бору тропина,*

*Тропина, тропина,*

*Тропина, тропина.*

*По той тропе галка шла,*

*По той тропе галка шла,*

*Галка шла, галка шла,*

*Галка шла, галка шла.*

*За голицей соколик,*

*За голицей соколик,*

*Соколик, соколик,*

*Соколик, соколик.*

Тема песни «В сыром бору тропина» написана в форме периода (4+4). И. Беркович второе предложение мелодии повторяет, и основная тема вариаций приобретает форму периода повторного строения.

Художественный образ темы – хоровод, девушки неспешно ведут танец и поют песню. Настроение у них беззаботное. Мелодию темы, нужно исполнять певуче и выразительно, не забывая о кистевом дыхании.

Основная исполнительская проблема – выталкивание слабых долей, приходящихся на высокие ноты - типичная ошибка всех начинающих музыкантов. Звучание мелодии нужно окультурить, и здесь на помощь приходит текст, который помогает понять, что нельзя толкать звуки на распевы нот, это звучит при пении противоестественно.

Первая вариация. В первой вариации меняется настроение и характер музыки за счет смены ритмического рисунка, мелодия «прячется» за вереницей шестнадцатых. Предлагаю ученице провести работу и вылечить, увидеть в нотном тексте, где скрывается основная тема.

Художественный образ первой вариации- девушки развесились и пустились играть в догонялки.

Исполнительские трудности. Как правило, у учеников при смене длительностей (переходе от восьмых к шестнадцатым), возникает проблема: трудно переключиться и сразу взять правильный темп, учащиеся чаще всего теряют движение и играют шестнадцатые как восьмые. Нужно обязательно проучивать все переходы, стыки между вариациями отдельно. Так как эта вариация подвижная, возникает проблема технического свойства: ученики играют неровно мелкие длительности. Проучивать можно со сменой штриха (legatoпоменять на staccato), обязательно контролируя точность соблюдения аппликатуры и артикуляции.

Вторая вариация.

Во второй вариации меняется тональность (A-dur), темп (Andantino), регистр, характер музыки, усложняется фактура. Важно чувствовать движение мелодии внутри фразы, не «садить» темп в сложных местах.

Художественный образ второй вариации - «Неторопливый сказ». Уставшие девушки, присели послушать сказки.

Обращаю внимание ученицы, на интонационное единство второй вариации с темой. Мелодия переходит в левую руку. Исполнительские задачи для левой руки не изменяются, по-прежнему нельзя выталкивать слабые доли. Постоянно должен присутствовать слуховой контроль, только при сохранении этого важного условия, можно получить благородное звучание инструмента. Очень важно услышать «разговор» между руками, показать его динамически.

Третья вариация

Художественный образ третьей вариации можно представить как сцену из сказки «Иван Царевич и серый волк»: Иван-Царевич вместе с Еленой Прекрасной мчатся на сером волке, спасаясь от погони. Музыка передает волнение главных героев.

Эта вариация написана в основной тональности a-moll. Меняется темп и фактура. Мелодия переходит в левую руку. Нужно добиваться экономности взятия звука, стараться, чтобы руки не делали лишних движений. Варианты работы: проучить аккордами, объединяя левую руку с правой, нижний голос играем преувеличено громко, а интервалы - практически беззвучно. Необходимо выстроить звуковой баланс между руками.

Кода. В коде композитор возвращается к основной теме первоначальному темпу, но звучание музыки кардинально меняется настроение. Легко узнаваемая мелодия, благодаря аккордовому изложению распределенному между двумя руками, смене регистра, динамики и штриха (marcato), приобретает величественно торжественное значение. Вот и сказке конец, а кто слушал молодец!

Исполнительские задачи: прослушать аккордовую фактуру. Играть собранными кончиками пальцев (не «квакать» многозвучия), с «дышащим» запястьем и свободным локтем.

При знакомстве с вариационной формой, даже на начальном этапе, важно учить ученика сравнивать, анализировать нотный текст, мыслить творчески.

Вариационная форма - благодатный материал для развития фантазии ребенка и осмысления музыкальных образов, надо только помочь разобраться в многообразии музыкального искусства игры на фортепиано, тогда исполнение произведений будет для ученика увлекательным процессом!

**Сонатная форма.** Большое значение для развития ученика имеет работа над сонатиной, сонатой или концертом. В процессе обучения начинающих мы чаще всего используем в репертуаре либо сонатную форму, либо старинную сонатную форму. Подготовительным этапом к сонатам Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена служат классические сонатины, они знакомят учащихся с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения. Сонатная форма эпохи классицизма, особенно музыка В.Моцарта, благодаря её исключительной лаконичности чрезвычайно полезны для воспитания таких качеств юного музыканта, как ясность игры и точность выполнения всех деталей текста. Сонатины В.Моцарта и Л.Бетховена, легкие сонаты Й.Гайдна, отличающиеся стройностью форм, эмоциональной контрастностью музыкального материала, тематическим разнообразием - отличный материал для обучения.

Соната. Впервые этот термин начал применяться еще во времена далекого Средневековья, которое в истории мировой музыкальной культуры величают «эпохой вокальной музыки», уже было создано множество самых разнообразных инструментов, однако главным их предназначением было сопровождение пению, танцам, торжественным приемам и театральным представлениям, а словом «соната» в ту пору именовали вокальные композиции, исполняемые под аккомпанемент того или иного инструмента. Затем в процессе развития музыкального искусства, когда поэтапно стали формироваться различные инструментальные жанры, данный термин стали употреблять в ином значении: итальянским словом, произошедшим от латинского «sonare» и в переводе означающим «звучать», стал именоваться один из ведущих жанров камерной инструментальной музыки. Соната представляет собой многочастную композицию, состоящую из контрастирующих по темпу и характеру разделов, тем не менее связанных между собой единым художественным замыслом. Произведение может быть написано композитором как для одного, так и нескольких музыкальных инструментов. Доминирующую позицию в данном жанре занимают сочинения для фортепиано, хотя весьма немало «сонат» создано и для других инструментов, например скрипки, виолончели, флейты, гобоя кларнета, валторны. При этом необходимо отметить, что все они исполняются в сопровождении фортепиано.

В XVII столетии «сонаты» стали вполне самодостаточными сочинениями, сформировавшимися, как самостоятельный жанр. Изначально это были пьесы только полифонического склада, которому затем на смену пришел гомофонно-гармонический способ изложения музыкального материала. Количество частей в данных произведениях варьировалось от одной до пяти, а музыкальная форма, применяемая авторами, в нынешнее время получила наименование «старинная сонатная».

«Сонаты» эпохи барокко отличались большим разнообразием, в их числе были клавирные произведения, пьесы для солирующих инструментов, например, флейты, скрипки, виолончели. Причем эти композиции исполнялись как с аккомпанементом, так и без него.

Во второй половине XVIII века, то есть в период венского классицизма, слово «соната» воспринимается, как один из самых богатейших и сложнейших жанров камерной музыки, который по праву начинает занимать ведущее положение. С появлением молоточкового фортепиано особый расцвет получили клавирные «сонаты», но от них не отставали произведения и для других солирующих инструментов. А вот в названии ансамблевых пьес с двумя или более инструменталистами данный термин появлялся уже не часто, то есть фортепианное трио, например, со скрипкой и виолончелью, «сонатой» именовался значительно реже.

Особый вклад в развитие жанра «сонаты» внесли Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт и Муцио Клементи. В своих композициях они тщательно оттачивали форму «сонатного allegro», а само произведение все чаще создавали в виде трехчастного, реже четырехчастного цикла с быстрыми крайними разделами.

Важнейшее место в сонатном цикле того времени занимала подвижная первая часть, которая практически всегда композиторами сочинялась в форме «сонатного аллегро». В следующем разделе произведения, который своим лирическо-созерцательным характером и соответственно более спокойным темпом контрастен первой части, авторы были более свободны в выборе структуры и довольно часто в качестве второй части вводили менуэт. Заключительный раздел «сонаты», самый быстрый и активный в цикле, сочинялся в форме рондо, рондо-сонаты и иногда вариаций.

Высочайшего пика в своем развитии «соната» достигла в творчестве великого Людвига ван Бетховена, которого и сегодня считают законодателем в данной сфере. Он создал тридцать две сонаты для фортепиано, десять для скрипки и пять для виолончели, значение которых переоценить невозможно. Им присущи особая глубина содержания, широкий круг образов, яркая конфликтность, симфоническая масштабность и размах. Музыкальный язык в сонатах композитора, которые все чаще представляют собой четырехчастный цикл, становится более сложным. Нередко вся драматическая нагрузка с первой части переносится в финал, а вводящиеся связки между разделами, объединяют произведение в единое целое.

В наступившую затем эпоху романтизма жанр «сонаты» продолжал свое интенсивное развитие. Композиторы-романтики переосмысливали и обогащали жанр, насыщая его новыми образами, характерными для романтической поэмности, в произведениях, пропитанных созерцательной лирикой, ярко проявилось мелодическое начало, в основу которого легли народно-песенные элементы. Появились новые приемы выразительности, подчеркивающие особую красоту мелодического и гармонического языка, а для достижения большего единства в сонатных циклах, нередко имеющих программное содержание, которое отображалось в названии сочинений, стал применяться принцип монотематизма.

Именно в романтический период были созданы самые знаментые «сонаты», а авторство этих превосходных шедевров принадлежит Фпанцу Шуберту, Феликсу Мендельсону, Фредерику Шопену, Роберту Шуману, Ференцу Листу, Иоганнесу Брамсу, Эдварду Григу, Сезару Франку.

В двадцатом веке «соната» продолжала оставаться актуальным жанром, к которому обращались практически все известные композиторы, сочиняющие академическую музыку. При этом, предлагая свое прочтение трактуя данный музыкальный жанр в духе нового времени, они давали «сонате» совершенно иной облик. Из зарубежных композиторов, насытивших жанр новыми образами и своеобразными средствами выразительности, необходимо особо отметить Габриеля Форе, Поля Дюка, Мориса Равеля, Клода Дебюсси, Макса Регера, Венсан д Энди, Кароля Шимановского, Камиля Сен-Санса, Бела Бартока, КшиштофаПендерецкого.

Замечательными художественными достоинствами отмечаются сочинения сонатного жанра у русских композиторов: Антона Рубинштейна, Сергея Рахманинова, Николая Метнера, Николая Мясковского, Анатолия Александрова, Сергея Прокофьева, Родиона Щедрина, Дмитрия Шостакович, Дмитрия Кабалевского, а Александра Скрябина именуют композитором, который перекинул мост от романтической к современной «сонате».

Чаще всего сонаты представляют собой трех или четырехчастные циклические произведения, однако композиторы также писали одно, двух и пятичастные композиции, а образцом тому могут служить сочинения Скарлатти, Листа, Скрябина, Прокофьева и Брамса.

Какова же классическая схема построения сонатного цикла? Как правило, динамичная первая часть произведения пишется в форме «сонатного аллегро», которое являясь одной из самых развитых форм инструментальной музыки, включает в себя такие разделы, как экспозиция, разработка и реприза. Впрочем, бывают исключения и иногда композиторы сонатную форму заменяют на вариационную.

Особенности сонатного репертуара создают для начинающих пианистов определенные трудности, прежде всего в достижении единства и цельности исполнения при соблюдении тематической и динамической контрастности. Как правило, главная и побочная партии сонатин и сонат контрастны: героическая тема сменяется лирической, призывно-фанфарная - задорно-шутливой, учащийся должен мгновенно переключаться на новый музыкальный образ, а для этого необходимо не только обладать яркостью и красочностью музыкально-слуховых представлений, но и умением перестраивать свой аппарат на извлечение определенного характера звучания. Воспитываются эти умения постепенно путем глубокого проникновения в сущность музыкального образа и выработкой соответствующих исполнительских действий.

В каждом конкретном случае следует обращать внимание ученика на своеобразие в структуре произведения, объяснять, чем оно вызвано, находить связь формы с содержанием. Так, в экспозиции сонатного аллегро должны быть ясно показаны все основные темы, найдены и выявлены их наиболее типичные особенности. С этими же темами исполнитель обычно встречается и в разработке: надо помочь ученику понять выразительный смысл противопоставления в разработке тех или иных музыкальных образов, подчеркнуть направленность развития музыкальной мысли, подвести к должному восприятию репризы, выявить появившиеся в ней новые черты тем, другую ладотональную окраску, некоторые выразительные детали - это помогает воспринять репризу как результат предшествовавшего развития. Задача педагога объяснить, что реприза не является простым повторением экспозиции, а синтезирует, дает заключение и подводит итоги. Для успешности этой работы необходимо постоянно пробуждать музыкальную фантазию детей, развивать образное мышление.

Определенную трудность для учащихся представляет метроритмическая устойчивость исполнения. В воспитании чувства ритма следует обратить внимание на следующие моменты. Прежде всего, важно уметь взять верный темп. Как правило, учащиеся начинают играть быстрее необходимого темпа, обольщаясь якобы легкими первыми тактами; появляющиеся вслед за тем трудности вынуждают их постепенно «съезжать» в темпе. Необходимо приучить ученика начинать сонатину, ориентируясь мысленно на самый трудный эпизод и время от времени сопоставлять играемое с началом, таким способом можно добиться темпового единства. Не всегда учащиеся хорошо справляются с выполнением пауз в сонатных формах, иногда они просто отсчитывают «про себя», ускоряя при этом темп. Следует объяснить ученику, что пауза всегда наполнена каким-то содержанием: пауза может заключать нарастание или затухание звучности, может быть пауза – ожидание, пауза – размышление, пауза – вопрос, которая не означает конец музыкальной мысли, а наоборот несет в себе ее продолжение.

При исполнении классических произведений следует воспитывать и культуру игры с педалью. Необходимо обратить внимание ученика на то, что педаль в классических сонатах используется довольно осторожно: в аккордовых построениях, при исполнении синкоп, кульминаций, в заключении экспозиции или репризы. Педаль не должна быть густой.

В старших классах школы ученик знакомится с сонатами Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена и других композиторов. Чем сложнее, крупнее форма, тем труднее охватить ее в целом.

Наибольшая проблема при изучении произведений крупной формы – сам охват формы. А разнообразие музыкального материала вызывает большие трудности в достижении единства и цельности исполнения, требует от музыканта концентрации внимания, воли, выдержки. В любом случае требуется развитие логической памяти, без которой невозможно освоить произведение крупной формы.

Соната - этот удивительный музыкальный жанр, возникнув триста лет назад, не ушел в прошлое, а успешно существует и поныне. Претерпев значительные изменения, сегодня он предстает перед слушателями во всем богатстве вариантов, ведь по своему содержанию это не только многосоставная, но и самая сложная музыкальная форма, которую сопоставляя с литературными произведениями можно сравнить не только с повестью, но и с романом.

**Музыкальная форма рондо**. С давних времен люди любили петь песни и водить хороводы. Нередко во время исполнения хороводных песен запевала (солист) пел куплеты, а хор подхватывал припев: куплеты отличались по музыке друг от друга, припев повторялся без изменений, движение музыки шло как бы по кругу.

Форма рондо – музыкальная форма, которая построена на повторности. Эта форма основана на многократном (не менее трех раз) повторений главной темы, чередующейся с эпизодами различного содержания. В рондо есть наиболее важная тема, которая называется рефрен – она повторяется несколько раз, чередуясь с новыми темами – эпизодами.

Форма рондо, в силу своей выразительности, имеет обширную область применения в музыкальном искусстве: очень часто его использование связано с образами шутливого, юмористического характера. В форме рондо написаны такие известные музыкальные произведения, как Рондо в турецком стиле В. А. Моцарта, «Ярость из-за потерянного гроша» Л. Бетховена, Рондо Фарлафа из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» и многие другие.

Остановимся на одном из популярных фортепианных рондо - Людвиг ван Бетховен «Ярость из-за потерянного гроша» - Рондо «Каприччио» соль мажор, ор. 129 больше известно под своим подзаголовком «Ярость из-за потерянного гроша». Пьеса приобрела известность только после смерти Бетховена: ее нашли в кипе бумаг, которые предназначались для продажи на аукционе. Это веселое произведение имело необычный подзаголовок – «Ярость из-за потерянного гроша». Идея подзаголовка принадлежала не композитору, а его другу – Антону Шиндлеру. Название достаточно красноречиво поясняет музыку, эта комическая сцена полна присущей Бетховену энергии, волевой устремленности, динамики - именно таков характер темы рефрена, не оставляющей сомнений в том, что ярость героя – шутливая.

Современные музыковеды сравнивают это рондо с развернутым комическим рассказом-сценкой, где музыка передает различные контрастные эпизоды и ситуации: начальная безмятежность, затем обнаружение пропажи, чередования надежды и волнения. Далее следуют бестолковые поиски с блужданием по тональностям и нарушениями в композиции, создающими хаос, наконец, бешеная ярость от безрезультатного поиска. Дополнительный комический эффект создает контраст понятий «ярость» и «грош» - это гнев по самому ничтожному поводу!

Рондо как жанр песенно-танцевальной музыки жизнерадостного, оптимистического характера встречается часто в финале циклического произведения (сонатной формы).

Старинное рондо. Характерные черты жанра – формы:

- многочастность: от 5 до 17 частей (пример максимального количества частей Куперен. Пассакалья (Рондо)

- небольшие размеры частей (8 – 16 тактов)

- рефрен, как правило, период из 2-х предложений повторного строения

- эпизоды – развитие материала рефрена

- отсутствие контраста.

Старинное рондо встречается как самостоятельная пьеса или как часть цикла: пьесы: Куперен Ф. «Душистая вода», «Жнецы», «Тростники», «Любимая»; Дакен Л. «Кукушка»; Рамо Ж. «Нежные жалобы». Часть цикла: Бах И. С. Концерт для скрипки E-dur, финал.

Классическое рондо. Яркие представители жанра – западно-европейские классики: Й. Гайдн; В. Моцарт, Л. Бетховен. Область применения формы рондо: самостоятельные пьесы «Рондо»; чаще – финалы (Гайдн, Бетховен) и медленные части (Моцарт) инструментальных циклов: сонат, камерных ансамблей, концертов, симфоний.

Характерные черты:

- наличие 5-ти частей

- увеличение масштабов разделов: рефрен – простая 2-3- частная форма

- эпизоды – самостоятельные по форме и тематическому содержанию разделы

- контраст между рефреном и эпизодами – тональный, тематический, фактурный, динамический и др.

-необходимость введения связок между рефреном и эпизодами

- наличие коды (приводит контраст к эстетическому единству)

Послеклассическое рондо (XIX – XXвв.) – новый этап в развитии формы рондо. В творчестве Р. Шумана: «Арабески», «Венский карнавал», «Новеллетты» строятся по принципу рондо. Карнавал – излюбленная тема: мелькание картин, масок, лиц, костюмов, настроений, танцев.

«Рондо – сюита» (на основе сложной 3- частной формы с двумя трио), Шуман Р. «Арабески».

Рондо в творчестве русских композиторов.

Разнообразные типы рондо встречаются в вокальной музыке: романсах, оперных сценах, ариях, сольных и ансамблевых номерах.

Лирика – «Рондо Антониды» из оп. «Иван Сусанин» М. Глинки. Рондо Антониды представляет собой вторую часть арии, которая звучит после медленной каватины. Текст и музыка передают настроение светлого ожидания. Эпизоды здесь строятся на продолжающем мелодическом развитии целом ария имеет форму сложную 2- частную: 1-я часть – каватина, 2-я часть – рондо. Схема рондо: А В А С А

«Усложненное рондо» - увеличение уровней, на которых действует структура рондо. Глинка М. «Рондо Фарлафа» из оп. «Руслан и Людмила».

Рондо XX века - связано с неоклассическими (необарочными) тенденциями в музыке. Равель М. «Павана» - рондо типа французских клавесинистов.

Прокофьев С. Рондо – идеал «новой простоты»: Марш из оп. «Любовь к трем апельсинам».

**Фортепианный концерт**. Инструментальный Конце́рт (нем. Konzert от итал. concerto — гармония, согласие и от лат. concertare — состязаться) — музыкальное произведение, чаще всего для одного или нескольких солирующих инструментов с оркестром. Существуют также концерты для одного инструмента — без оркестра, концерты для оркестра — без строго определённых сольных партий, концерты для голоса (или голосов) с оркестром и концерты для хора а cappella.

Во второй половине XVII века появились сочинения, основанные на контрастном сопоставлении оркестра (tutti) и солиста или группы солирующих инструментов (в кончерто гроссо) и оркестра. Первые образцы таких концертов (Concertodacamera) принадлежат Джованни Бонончини и Джузеппе Торелли, однако их камерные сочинения, для небольшого состава исполнителей, были переходной формой от сонаты к концерту; фактически же концерт сложился в I половине XVIII века в творчестве АрканджелоКорелли и особенно Антонио Вивальди — как трёхчастная композиция с двумя крайними частями в быстром движении и медленной средней частью. В то же время существовала и форма так называемого рипиено концерта (итал. ripieno — полный) — без солирующих инструментов; таковы многие концерты Вивальди и Бранденбургские концерты И. С. Баха.

В концертах I половины XVIII века, как они представлены в творчестве виднейших представителей барокко, быстрые части обычно основывались на одной, реже на двух темах, которые проходили в оркестре в неизменном виде как рефрен-ритурнель, концертирование солиста чаще всего носило характер орнаментальной виртуозности; в таком стиле писали концерты, в частности Иоганн Себастьян Бах и Георг Фридрих Гендель. Во II половине XVIII века в творчестве «венских классиков», Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвига ван Бетховена, утвердилась сонатно-симфоническая форма концерта.

Развитие жанра концерта как сочинения для одного или нескольких («двойной», «тройной», «четверной» концерт) солирующих инструментов с оркестром продолжилось в XIX веке в творчестве Никколо Паганини, Роберта Шумана, Феликса Мендельсона, Иоганнеса Брамса, Ференца Листа, Петра Чайковского, Макса Бруха и многих других композиторов. При этом в сочинениях композиторов-романтиков наблюдался отход от классической формы концерта, в частности, был создан одночастный концерт малой формы (концертштюк или концертино) и крупной формы, по построению соответствовавший симфонической поэме, с характерными для него монотематизмом и принципом «сквозного развития»; таковы, в частности, фортепианные концерты Ференца Листа.

К жанру концерта композиторы часто обращались и в XX веке: широко известны фортепианные и иные концерты Сергея Рахманинова, Сергея Прокофьева, Дмитрия Шостаковича, Игоря Стравинского, Бела Бартока, ДариусаМийо, Пауля Хиндемита, Арнольда Шёнберга,Альбана Берга, Антона Веберна.

На протяжении XVIII—XX веков были созданы концерты практически для всех «классических» европейских инструментов — фортепиано, скрипки, виолончели, альта и даже контрабаса (прежде всего концерты Карла Диттерсдорфа и Джованни Боттезини), деревянных и медных духовых. Существуют также произведения, не являющиеся концертами формально, но несущие черты этого жанра, например Турангалила-симфония или Концерт для оркестра Бела Бартока, в котором, как и в старинном рипиено концерте, отсутствуют солирующие инструменты.

К концу эпохи классицизма сформировалась классическая структура концерта.

1 часть. Аллегро в сонатной форме.

2 часть. Медленная, чаще в форме арии, в 3-х частях.

3 часть. Быстрая в форме рондо, рондо-соната, или темы с вариациями.

Заложили эту структуру Йозеф Гайдн и Вольфганг Амадей Моцарт, а в дальнейшем она утвердилась в творчестве Людвига ван Бетховена.Первые действительно публичные концерты XVIII века были исключительно музыкальными. Появление на профессиональных подмостках других видов искусства можно связывать с возникновением концертных программ в драматических театрах (конец XVIII — начало XIX вв.): после сыгранной пьесы дополнительно шёл [дивертисмент](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B8%D1%81%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82), в котором актёры данного театра и приглашённые со стороны артисты показывали концертные номера разных жанров.

**Заключение**. Произведения крупной формы – вариации, сонаты, рондо, концерты пользуются большой популярностью в фортепианном классе, они стали неотъемлемой и важнейшей частью педагогического репертуара учащихся.

Чем сложнее, крупнее форма, тем труднее охватить ее в целом, как правило, иерархия сложностей и проблем, которые приходится решать, такова:

- объем музыкального материала

- противопоставление и характеристичность тем

- драматургия

- устойчивость темпа.

Наибольшая проблема – охват формы музыкального произведения. Выбирая репертуар для ученика, нужно учесть следующее: фортепианные концерты вызывают большой интерес у детей, но если у ребенка слабая память, то давать такую форму не нужно. А вот ученикам с хорошей памятью, но не богатым внутренним миром, можно и нужно «проходить» концерты, ток как исполнение вдвоем с преподавателем может эмоционально «зажечь» ребенка, увлечь и стимулировать развитие красочности звуковой палитры. Работая над пьесами в форме рондо следует иметь в виду те же задачи что возникают в работе над вариациями.

Итак, каждый из жанров крупной формы предъявляет исполнителю определенные требования. Однако есть общие исполнительские трудности, присущие любой крупной форме. Например, если произведение монотематично, то на первый план выдвигаются задачи:

- выявление характерных особенностей музыкальных образов

- поиск специфических средств выразительности

- показ каждого музыкального образа в динамике.

Разнообразие музыкального материала вызывает большие трудности в достижении единства и цельности исполнения, требует от музыканта концентрации внимания, воли, выдержки. В любом случае требуется развитие логической памяти, без которой невозможно освоить произведение крупной формы. В процессе изучения произведений крупной формы, учащиеся знакомятся с разными формами: вариацией, сонатиной, сонатой, с их строением, соотношением разделов, приемами развития, тональными соотношениями. При изучении этих произведений учащиеся осознают стилевые особенности музыки, изучение этих произведений помогает осознанию музыкально-исполнительских особенностей: соотношений темпов, метроритмических и динамических особенностей, развивает фантазию. Работа над произведениями крупной формы приносит огромную пользу пианистам на всех этапах обучения фортепианному исполнительству.

Список использованной литературы

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства – М., 1962 г.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс – Л., 1971 г.
3. Бирмак А. «О художественной технике пианиста»
4. Булучевский Ю., Фомин В. «Краткий музыкальный словарь для учащихся» 10-е изд. Ленинград «музыка» 1990 г.
5. Вопросы фортепианной педагогики/ Под ред. Натансона В. Вып. 3. – М., 1971 г.
6. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве. – Л., 1985г.
7. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений – М., 1986г.
8. Милич Б. «Воспитание ученика – пианиста»
9. Нейгауз Г. Г. «Об искусстве фортепианной игры» - М., 1961г.
10. Савшинский С. «Детская фортепианная педагогика»
11. Тимакин Е. «Воспитание пианиста»
12. Очерк по методике обучения игре на фортепиано/ Под ред. Николаева А. – М., 1965 г.
13. Щапов А. «Некоторые вопросы фортепианной техники».