

**Муниципальное Бюджетное Учреждение  
Дополнительного Образования Детей  
ДМШ №5**

**« Работа над крупной формой в младших классах  
детской музыкальной школы»**

**Заведующая фортепианным  
отделением ДМШ №5  
Зверев а Л. И.**

## Содержание

1. Введение.....	3
2. Основная часть. Работа над произведениями крупной формы в начальных классах ДМШ.....	5
2.1. Некоторые аспекты о проблемах работы над произведениями крупной формы.....	5
2.2. Методы и приемы работы над крупной формой в младших классах ДМШ.....	13
2.3. Проблемы при работе над крупной формой в младших классах ДМШ.....	17
3. Заключение.....	20
4. Список литературы.....	21

## Введение

Музыкальная педагогика – искусство, требующее от людей посвятивших себя этой профессии, громадной любви и безграничного интереса к своему делу. Учитель должен не только довести до ученика так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему анализ формы, гармонии, мелодии, полифонии. Одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, то есть привить ему ту самостоятельность мышления и методов работы, которые называются зрелостью, за которым начинается мастерство.

Работа над произведениями крупной формы занимает особое место в музыкально-исполнительском развитии учащихся фортепианного отделения. Главное место в изучении сонатной формы отводится работе над сонатным аллегро Гайдна, Моцарта, Бетховена. Задачи, стоящие перед учеником при разучивании сонатных аллегро, направлены на изучение структуры и динамического развития музыкальной формы. Очень часто дети, увлекаясь исполнением отдельных партий и тем, часто теряют ощущение формы, что приводит к появлению темпа ритмической неустойчивости, технических погрешностей, излишней динамики и агогики.

При начальном ознакомлении с сонатным аллегро музыкально осмысливается её трёхчастная структура (экспозиция, разработка, реприза), разбираются образные характеристики партий (главной, побочной, заключительной), их контрастность, единство и интенсивность развития в образном строе всего произведения. Это касается жанра, интонаций, ритма, лада всей фактуры произведения.

В основе сонатного аллегро лежит принцип контраста. Внимание ученика необходимо направить на уяснение образной контрастности больших эпизодов произведения, а не мелких, что составляет наибольшую трудность в исполнении. Слух ученика должен быть направлен на частые смены характеров, что влечёт за собой выбор соответствующих звуковых решений. Явление образной контрастности проявляется при сопоставлении главной и побочной партий, но вместе с тем они представляют музыкальное единство за счёт выразительных средств музыки.

Таким образом, целью данной работы будет рассмотрение и изучение проблем работы над крупной формой в младших классах ДМШ.

В рамках поставленной цели работы необходимо решение следующих задач:

- 1). Рассмотреть работу над произведениями крупной формы в младших классах ДМШ.
- 2). Изучить методы и приёмы работы над крупной формой в младших классах ДМШ.

3). Раскрыть проблемы при работе над крупной формой в младших классах ДМШ.

## **2. Работа над произведениями крупной формы в младших классах ДМШ**

### **1. *Некоторые аспекты о проблемах работы над произведениями крупной формы.***

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.

В разработках сонатных аллегро развитие тематического материала экспозиции происходит в разных формах его обновления. Внимание учащихся должно быть направлено на то, что и как развивается и что нового появилось в музыке. В некоторых разработках ученик может увидеть сходство с тематикой заключительной или главной партии, а иногда разработка строится на новом материале, что ведёт к новым ладо-тональным и фактурным преобразованиям.

Репризная часть сонатного аллегро в основном воспроизводит материал экспозиции при тонально изменённых побочной и заключительной партиях. Наличие основной тональности в этих партиях закрепляет в слуховом ощущении ученика цельность охвата формы. Но иногда в исполнении побочных партий репризы, ученик соприкасается с новыми художественными задачами: изменениями в динамике или появлением новых динамических контрастов по сравнению с аналогичным эпизодом в экспозиции.

В большинстве сонатных аллегро коды часто отсутствуют, а их заменяет небольшое дополнение.

Все рассмотренные явления контрастности и единства тематического материала и их исполнительского воплощения при разучивании сонатной формы неразрывно связаны с развитием у ученика чувства целостности, сквозной линии в интерпретации произведения. Решающее значение имеет здесь ощущение ритмически пульсирующей единицы. В сонатных аллегро венских классиков основная пульсация нередко прослушивается уже в самом начале произведения. Одной из важных сторон для достижения целостного исполнения сонатного аллегро является внутренняя настройка ученика на характерный для данного произведения темп. Очень часто при выступлении нестойкое ощущение темпа нарушает целостное исполнение сонатного аллегро. Особенно это часто происходит при смене фактуры, ритмического рисунка или резкого сопоставления динамики.

Изучение кантиленных частей сонат и сонатин, где выразительная мелодия соединяется с относительно несложным гармоническим фоном, связано с умением вести в едином движении мелодическую линию в больших по протяжённости построениях. Владение таким широким мелодическим дыханием позволяет ученику во время ритмических остановок или пауз, при расчленении мелодии разными штрихами, при дроблении на короткие мотивные фигуры сохранять целостную линию её интонационного развития. Однако выразительное исполнение мелодии нельзя рассматривать в отрыве от её фактурного окружения.

При изучении финальных частей циклической сонатной формы используются приёмы проработки сонатных аллегро. Чаще всего последние части сонат венских классиков написаны в форме рондо, где главная тема (рефрен) чередуется с различного характера эпизодами. Тематизм рондо венских классиков носит преимущественно оживлённый песенно-танцевальный характер. Различный жанровый колорит темы и эпизодов позволяет ученику непосредственно воспринять форму в целом и отдельные элементы.

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.

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 простроены они 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 слушателя. 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.

#### ВАРИАЦИИ.

Среди произведений крупной формы в педагогическом репертуаре видное место занимают вариационные циклы. Своеобразие их в том, что они заключают в себе также черты пьес малой формы. Поэтому ученик, работая над вариациями приобретает особенно разнообразные исполнительские навыки. Подобно миниатюре каждая отдельная вариация требует лаконизма выражения, умения в не многом сказать многое.

Уже говорилось, что, если музыка много раз повторяется и не изменяется, то её слушать не очень интересно. Поэтому в музыкальном произведении часто применяется видоизмененное или варьированное повторение. На этом принципе складываются вариации.

Форма вариаций родилась в XVI веке. Вариации произошли от народной музыки. Можно представить, как народный умелец -музыкант играл на рожке, дудке или скрипке мелодию какой-нибудь песни, и каждый раз мотив этой песни повторялся, но звучал по-новому, обогащаясь новыми подголосками, интонациями: видоизменялся ритм, темп, отдельные обороты мелодии. Так появились вариации на песенные и плясовые темы.

Трудность в работе над вариациями заключается в сочетании отдельных вариаций в единое целое. Цельность достигается тематическим единством. В некоторых произведениях варьируется мелодия темы, в других она остается неизменной, и меняется лишь гармония и фактура. Нередко оба эти принципа совмещаются в одном и том же произведении. Ученик должен знать, какой из двух принципов положен в основу разучиваемого им сочинения и уметь находить в каждой вариации тему или её элементы. Это

помогает осознанно отнестись к разбору текста и глубже проникнуть в содержание музыки. Так же большое значение имеют цезуры между вариациями. Цезурами можно разъединить вариации или, наоборот, объединить их в единое целое. Можно цезурой подчеркнуть значение отдельных вариаций.

#### РОНДО.

Теперь о рондо. Слово «рондо» — французское. В переводе на русский оно означает круг, хоровод. Название этой формы пришло из средневековой Франции. Там «рондами» называли хороводные песни. В песне есть запев и припев. Исполнялись они так: 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. Итак, форму рондо можно воспринимать в виде песни, которая начинается с припева. Этот припев (рефрен) повторяется неизменно, а куплеты (эпизоды) имеют разное мелодическое содержание. Припев (рефрен) объединяет рондо в единое целое.

#### СОНАТА И СОНАТИНА.

Большое значение для развития ученика имеет работа над сонатой — как одной из самых важных форм музыкальной литературы. Подготовительным этапом к сонатам служат сонатины.

Соната — наиболее сложное по форме произведение. Сонату можно сравнить с литературным романом или повестью. Подобно роману или повести, соната "населена" различными "героями" — музыкальными темами. Темы эти не просто следуют одна за другой, а взаимодействуют, влияют друг на друга, а иногда и вступают в конфликт. Наибольшей напряженностью и остротой отличаются части сонаты, написанные в форме сонатного аллегро. Развитие музыки в этих частях можно сравнить с театральным действием. В начале композитор знакомит нас с основными действующими лицами — музыкальными темами. Большей частью они бывают контрастными по характеру. Это завязка драмы (экспозиция). За тем действие развивается, обостряется, достигает вершины. Это — разработка, наиболее конфликтный раздел. Темы героев показываются с неожиданных сторон. Они могут расчленяться на короткие мотивы, сталкиваются, переплетаются, видоизменяются, борются одна с другой. Конфликт достигает в разработке наивысшей точки. Такой конфликт требует разрядки, примирения. Их приносит реприза. Это итог всех действий. Звучат темы, с которыми мы встречались в экспозиции, но определенные герои вышли победителями в этой борьбе и приобрели, может быть, большее значение, поэтому реприза содержит повторение музыки экспозиции, но не дословное, а видоизмененное. Очень важно установить новые черты в звучании главной и побочной партий, решить, какой образ приобрел большее значение, проанализировать все изменения, которые произошли в репризе по сравнению с экспозицией. Эти изменения затрагивают а первую очередь область тональных соотношений. Если в экспозиции главная и побочная

партии тонально противопоставляются, то есть звучат в разных тональностях, то в репризе они обычно звучат в одной тональности (основной тональности произведения). К трём основным разделам сонатного аллегро часто присоединяется четвертый, заключительный раздел — кода. В ней проходят отрывки наиболее важных тем, ещё раз утверждается "победившая" тональность. Важнейшие две музыкальные темы — главная и побочная партии. Между главной и побочной расположена связующая, её значение — осуществлять переход от главной к побочной. Завершается экспозиция, а так же реприза заключительной партией. Из самого названия этой партии следует её утвердительно-обобщающий характер. Связующая и заключительная партии могут обладать новыми собственными темами. Но не редко они строятся на материале двух важнейших тем — главной и побочной партий.

Классический сонатный цикл сложился во второй половине XVIII века. Сонаты писали и пишут многие композиторы, начиная с Корелли (XVII век) и до наших дней. Зародившись в творчестве И.С. Баха и его сыновей, Д. Скарлатти, сонатная форма окончательно откristаллизовалась в сочинениях Й. Гайдна, В. Моцарта. Своё наивысшее выражение сонатная форма нашла в произведениях Бетховена.

Конечно, не все сонатины и сонаты, изучаемые в ДМШ, соответствуют классической форме сонатного аллегро. В них может не быть достаточно развитой разработки. При исполнении сонатин и сонат появляется основная трудность воплощения сонатной формы: выявление контрастных образов и, наряду с этим, соблюдение единства целого.

Работая в классе над крупной формой, надо познакомить ученика с биографией композитора, с его творчеством и его эпохой. Определяются границы главной и побочной партий, находятся связующая и заключительная. Разбираются фразы, предложения, интонации, штрихи, артикуляция, аппликатура — всё то, что поможет определить художественно-выразительное значение тем-образов, а так же определить при помощи чего они связаны: их тональности, модуляции и исключения. В разработке анализируется музыкальный материал, то есть определяют какие темы взять для развития. Это могут быть главная, побочная или совершенно новая тема; определяются тональности, отклонения, модуляции. В репризе определяются сходство и различия с экспозицией. От ученика требуется быстрота слуховой реакции на происходящие в музыке частые смены образных состояний, особенно важна мгновенная исполнительская перестройка, а также выдержка, выносливость, эмоциональная приподнятость и душевный подъем. При исполнении сонаты важно достигнуть темпового единства. Без этого произведение может рассыпаться на отдельные построения. Необходимо ощущать ритмический пульс на протяжении всего сочинения, точно соблюдать паузы.

Многие сонаты можно представить в оркестровом исполнении. Ученик должен иметь представление о звучании симфонического оркестра и о тембрах различных инструментах. Следует разобрать с учеником, какому

инструменту или группе инструментов можно поручить данную партию, а в каком месте требуется звучание целого оркестра.

Соната даёт огромные возможности композитору для того, чтобы отразить глубину душевного мира человека, драматических ситуаций. Соната способна в большей мере, чем другие формы, отражать диалектику реального мира.

Тем, кто начинает учиться музыке, приходится иметь дело не с сонатами, а с сонатинами. Слово "Сонатина" - означает "маленькая соната". Она меньше настоящей сонаты по размерам, а, кроме того, легче технически, более проста по содержанию. Классические сонатины знакомят учащихся с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения. Малейшая неточность звукоизвлечения, невнимание к штрихам, передерживание или недодерживание отдельных звуков становятся в них особенно заметными и непримиримыми. Поэтому, классические сонатины очень полезны для воспитания таких качеств, как ясность и точность выполнения всех деталей текста.

## ***2. Методы и приемы работы над крупной формой в младших классах ДМШ***

При работе над произведениями крупной формы педагог вместе с учеником проходит те же этапы работы, как и при работе над любым другим произведением: краткий музыкально–теоретический анализ произведения, этап работы над деталями (подробное изучение авторского текста), этап оформления произведения, пробные проигрывания, занятия музыканта без инструмента (работа в уме, в представлении), занятия с использованием «дирижёрского» метода работы, метода ассоциаций и на конечном этапе— метода исполнения произведения целиком, приобретающего характер сценического выступления. В соответствии с этими этапами работы над произведением творческий процесс над музыкальным образом составляет «четыре стадии: синтетический охват (на этапе ознакомления), развёрнутый анализ авторского текста (на этапе работы над деталями), синтетический дифференцированный охват (на этапе оформления) и синтез высшего порядка (на этапе подготовки к сценическому воплощению)». [6]. «На этапе ознакомления с произведением цель педагогической деятельности состоит в развитии синтетического мышления у учащихся-инструменталистов, формировании установки на создание первоначального симультанного образа пьесы, что потребует расширения интеллектуального фона школьников и обогащения их музыкального багажа» [8]. Краткий музыкально–теоретический анализ произведения будет способствовать быстрому ориентированию ученика в работе над произведением. Этап работы над деталями подразумевает подробное изучение авторского текста и потребует активной аналитической деятельности сознания школьника.

Изучение нотной записи проясняет процессы развития произведения, уточняет внутреннеслуховое представление ученика о каждой грани образа, учит понимать и ценить роль отдельных средств музыкальной выразительности. Развёрнутый анализ авторского текста предусматривает слуховое и исполнительское изучение мелодии, ритма, гармонии, динамики, тембра, фактуры, но не изолированно, а в тесной взаимосвязи друг с другом. На этапе оформления произведения деятельность исполнителя должна быть направлена на достижение целостности исполнения. Это зависит от умения обобщать музыкальный материал, объединять выученные детали в цельный организм. Здесь используются пробные проигрывания произведения целиком, занятия в «представлении», дирижирование и привлечение ассоциаций, связанных с пространственными видами искусств. Пробные проигрывания произведения целиком и по частям позволяют исполнителю откорректировать детали сочинения, устранить неточности, обнаружить недостатки игры. Работа в «уме» приводит к активизации фантазии музыканта, помогает разобраться в эмоциональной и динамической весомости каждого фрагмента произведения. С.Е. Фейнберг призывает исполнителей к постоянной тренировке внутреннего слуха, благодаря которой форма произведения обретает необходимую стройность и упорядоченность всех элементов между собой» (Фейнберг С.Е. «Пианизм как искусство»). Дирижирование помогает объять всё произведение «одним круговым движением, непрерывной дуговой нитью» (Е. Коланд), передать безостановочное течение звукового потока, будет способствовать стройности формы произведения. Метод ассоциаций широко использовали в педагогической практике Ф. Бузони, Г. Г. Нейгауз и С.Е. Фейнберг. Сравнивая экспозицию сонатного аллегро венских классиков с «фасадом здания», С. Е. Фейнберг формировал в сознании учащихся представление о ней как о «цельной нерасторжимой в пространстве данности» которую нельзя разять во времени, относя отдельные темы к настоящему, прошедшему или будущему. Таким образом, на этапе оформления произведения работа исполнителя должна быть направлена на достижение монолитности исполнения сочинения. Цель заключительного этапа работы над произведением состоит в достижении уровня «эстетической завершённости» (М.М. Бахтеев). А.П. Щапов призывал школьников придавать исполнению произведения от начала до конца характер концертной репетиции, настоящего сценического выступления, а не просто пробы, «с полной мобилизацией душевных сил и чувственной ответственности», как на концерте. Исполнение произведения целиком развивает эмоциональную выносливость, укрепляет слуховое внимание, сосредоточенность, двигательную свободу, техническую выдержку. Помимо исполнения произведения целиком, другим методом при работе над произведением являются занятия в представлении. Р. Шуман советовал молодым исполнителям до выступления на сцене тренировать способность свободно представлять музыку мысленно, без помощи инструмента. «Только таким образом откроются внутренние источники, появятся всё большие

ясность и чистота», — считал он. Н. К. Метнер рекомендовал исполнителям чередовать в перерывах между сценическими выступлениями занятия на инструменте с мысленной проверкой выученных произведений. Он был убеждён, что внутреннеслуховое исполнение, или «медитация», поможет музыканту ясно ощутить линии формы сочинения, контролировать слухом формы в целом. «Пианист может представить пьесу в целостном, завершённом виде... как бы уже написанной или исполненной».

Музыка – это искусство слуховых впечатлений. Именно на основе слуховых впечатлений создаётся представление о различных музыкальных явлениях. Общение с музыкой всегда окрашено определённым чувством, которое ведёт не только к переживаниям, но и к осмыслению её содержания. «Слушая, мы не только чувствуем или испытываем те или иные состояния, но и ... производим отбор, оцениваем, следовательно, мыслим.» [5] Творческий облик пианиста зависит от его кругозора, от запаса общих и музыкально -теоретических знаний. «В исполнительском искусстве творческую фантазию сможет проявить тот, кто обладает большим музыкальным опытом, больше знает разнохарактерной музыки, разучил большее количество музыкальных произведений.» «Надо и много знать, и много понимать не только в музыке, но и в том произведении, которое слушаешь, а над которым работаешь – тем более».

Раскрытие художественного образа является основной и самой главной проблемой исполнительского искусства. От качественного уровня творческих и профессиональных возможностей зависит эстетическая интерпретация исполняемого произведения. Процесс познания образа опирается на глубокое исследование нотного текста произведения, формы, музыкального языка и стиля. С течением времени происходит эволюция музыкального языка. Каждая эпоха отмечает ранее незамеченные черты и интонации музыкального образа. Возникают новые средства выразительности, которые расширяют мировоззрение, обогащают слуховой опыт и тем самым активизируют продуктивную деятельность слухового воображения исполнителя. «Яркое, достоверное, убедительное воплощение музыкального произведения в реальном звучании и вынесение его на суд слушателей является главной целью пианиста.»[5]

Говоря о стиле произведения, надо понимать, что же подразумевается под этим понятием. «С теоретической точки зрения стиль – это «единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленных единством системы музыкального мышления. (М. Михайлов) Для исполнителя и слушателя - это созданный композитором смысловой мир, мир его чувств и идей, породивший свой особый «план выражения» (Р. Барт), то есть всё то, что отличает музыку одного композитора от музыки другого.» Умение выявить это отличие и отразить его в своём исполнении — это главная задача музыканта-исполнителя. «Понимание индивидуальных стилистических черт композитора — вот что необходимо прежде всего исполнителю... Он должен понимать, что каждое стилевое образование имеет свои особенности, присущие только ему определённые формы и черты,

и его нельзя смешивать с другими произвольно по своему желанию... Одно ясно: исполнять Баха надо иначе, чем Моцарта, а Моцарта иначе, чем Бетховена, Бетховена же иначе, чем Шумана или Шопена и т. д. И это «иначе» относится как к пониманию характера исполняемого произведения, так и к пониманию стиля данного композитора, данного художественного направления, а иногда даже стиля всей эпохи».

### **3. Проблемы при работе над крупной формой в младших классах**

Ставятся задачи цельности построения. Границы главной и побочной партий, границы разработки, репризы. В младших классах много вариаций, где единое сквозное развитие (в отличие от ранних сонатин с замкнутой формой) и очень важна цезура (Д.Кабалевский).

В сонатной форме встречаются различные формы разработки и репризы. Важно искать и находить близость к оркестровым краскам у Моцарта и Гайдна.

Если руки в конце игры утомляются, нужно следить за экономным расходом энергии. Зжатые, 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 – многообразие приемов. Очень сложна проблема кантиленного звучания, особенно в произведениях И.С. Баха.

Ученик должен владеть несколькими видами legato и non legato в зависимости от фактуры (ноктюрны, где протяженный звук – абсолютное legatissimo, перенос тяжести на кончики пальцев). 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». Пример – Бертини «Этюд № 7».

Важна техника аккордов: ученик должен слышать каждый звук аккорда.

Аккомпанементы, представляющие определенную трудность при исполнении:

1. Альбертиевы басы. Сложность таится в первом пальце. Аккорд пятым-третьим пальцами, первый палец легко, не поднимая кисть, не должно быть мышечного напряжения в плече. В дальнейшем первый палец не нужен, пятый – с хорошим выбросом к нему, учить в очень медленном темпе.

2. Маркизные-октавные басы. Главная роль уделяется пятому пальцу.
3. Барабанный бас – остиная фигура. Главное – слушать ровность, слышать мелодию и бас.
4. Аккомпанемент в романтическом изложении (ноктюрны) – маленькое покачивание к басу в быстром темпе. Последнюю долю в такте дослушивать. Важен точный подбор аппликатуры.
5. Вальсовый аккомпанемент: аккорд – отзвук баса. Вход сверху на бас, движение по эллипсу.

Часто технические ошибки коренятся в ритме, особенно пунктирном. Чисто двигательные ощущения: короткая нота легче, чем длинная, на нее нет специального движения.

Чем длиннее нота, тем позднее берется педаль. Упражнения: связь одного звука с терцией аккорда, с четвертой, с пятой ступенью и т.д. (педальные упражнения Е.Гнесиной, прелюдия Тетцеля). Связующая педаль берется в «Старинной французской песне», в пьесе «Болезнь куклы» П. И. Чайковского. Прямая педаль применяется в танцевальной музыке.

Принципы игры с педалью:

- 1) одна гармония – одна педаль; связывание — с задержанием (Р.Шуман - «Романс»);
- 2) на прозрачной фактуре – прозрачная педаль в классике, пауза требует беспедальной игры;
- 3) руки и ноги перед паузой снимать вместе;
- 4) концы фраз – без педали.

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.

У Баха - педаль – только связка (Инвенция № 7 трехголосная).

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.

### **Заключение**

В заключении хочется сказать, что 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 так же хорошей исполнительской подготовки. Достигнуть успеха можно лишь непрерывно развивая ученика музыкально, интеллектуально, пианистически и артистически.

## Список литературы

1. Асафьев, Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. [Текст]/Б.В.Асафьев. – М., 2011. – 152 с.
2. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. [Текст] /Л.А.Баренбойм. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 2009. – 356 с.
3. Беркман, Т.Л. Методика обучения игре на фортепиано. [Текст] /Т.Л.Беркман. – М.: Просвещение, 1977. – 104 с.
4. Каузова, А. Г. Теория и методика обучения игре на Фортепиано. [Текст] / А.Г.Каузова, А.И.Николаева. – М., 2001. – 273 с.
5. Метнер, Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Учебное пособие [Текст]/Н.К.Метнер. – М., 1963. – 157 с.
6. Милич, Б. Воспитание ученика-пианиста. Методическое пособие. [Текст]/Б.Милич. – М., 2012. – 183 с.
7. Мильштейн, Я. И. Вопросы теории истории исполнительства. [Текст] / Я.И.Мильштейн. – М.: Советский композитор, 1983. – 266 с.
8. Прохорова, И. Музыкальная литература зарубежных стран./И.Прохорова. – М., 2003. – 112 с., ил.
9. Савшинский, С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением.[Текст] / С.И.Савшинский. - Л., 1964. – 184 с.
10. Шмидт-Шкловская, А. О воспитании пианистических навыков. Методическое пособие. [Текст] / А.Шмидт-Шкловская. – М.: Классика-XXI, 2009. – 36 с.
11. Щапов, А. П. Фортепианная педагогика. [Текст] / А.П.Щапов. – М.: Советская Россия, 1960. – 172 с.
12. Щапов, А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. Методическое пособие. [Текст] / А.П.Щапов.– М.: Классика-XXI, 2009.–176 с.