

Пояснительная записка.

В музыкально-исполнительском развитии учащихся особое место занимает работа над сонатной формой.

В младших классах на материале сонатиной литературы учащиеся подготавливаются к предстоящему изучению сонат венских классиков.

Первостепенное место в развитии учащихся отводится работе над сонатными аллегро Гайдна, Моцарта, Бетховена, являющимися основой формирования масштабного музыкального мышления, столь необходимого при дальнейшем исполнении всех частей циклической сонатной формы.

Основная цель данной методической разработки – ответить на вопрос, который волнует многих преподавателей: почему ученики «разваливают» крупную форму? Этот вопрос был и будет актуален всегда.

Задачи, стоящие перед учащимися при разучивании сонатных аллегро, направлены на познание как структурной, так и процессуально-динамической сторон формы. Надо сказать, что учащиеся весьма ограниченно ориентируются в этих связях. Задача педагога – полнее раскрыть перед учеником моменты соподчинённости формообразовательных средств с целостной линией развития музыкальной мысли.

В своей работе автор опирался на свой педагогический опыт и использовал различного рода методическую литературу.

Методическая разработка состоит из трёх разделов:

1. «Становление сонатной формы и основные принципы её строения».
2. «Работа над сонатной формой».
3. «Некоторые вопросы охвата формы».

В первом разделе освещаются исторические аспекты становления сонатной формы, её предпосылки. Даются теоретические установки, касающиеся строения сонатной формы в достаточно углублённом виде, так как в музыкальных школах этому вопросу уделяется недостаточно внимания. Для более эффективной работы, учащийся должен хорошо разбираться в вопросах строения формы и уметь её проанализировать.

Во втором разделе рассматриваются недостатки в трактовке и в исполнении учащимися произведений сонатной формы, вскрываются их причины и даются рекомендации по их устранению. Также, приводятся примеры произведений венских классиков, тех, которые наиболее часто играют в старших классах ДМШ. В них показана конкретная работа над различными разделами формы с подробными методическими указаниями.

В этом разделе выявлены основные моменты, на которые надо обращать внимание при работе над сонатной формой, а также при исполнении произведения.

В третьем разделе приведены некоторые способы и приёмы, которые могут помочь ученику «охватить» форму, почувствовать и понять её целостность; говорится о причинах, которые мешают учащимся достичь единства мелодического начала и избежать дробности в изложении музыкальной линии.

Третий раздел можно использовать как пособие при работе не только над сонатной, но и над другими формами.

Данная методическая разработка адресована преподавателям музыкальных школ по классу фортепиано, и освещает вопросы работы над сонатным аллегро с учащимися старших классов. Хотя многое из данной разработки будет интересно и тем преподавателям, которые занимаются с учениками средних классов.

Автор ориентирует педагогов на живую музыкальную практику и на более глубокое теоретическое изучение сонатной формы. В каждом разделе данной разработки можно найти сведения, необходимые на практике при разборе произведения сонатной формы, при подготовке его к академическому концерту, к публичному выступлению или к конкурсу.

Дополнением к данной методической разработке служит **приложение:**

1. Рецензия заведующей фортепианным отделением ДМШ № 1 Овчинниковой О.А.
2. Рецензия профессора ВЛГУ Садыховой Г.А.
3. Справка – подтверждение о выступлении автора с данной работой на заседании фортепианного отделения ДМШ № 1 им. С.И.Танеева 14.10.2015.

1. Становление сонатной формы и основные принципы её строения.

Сонатная форма – наиболее развитая гибкая форма инструментальной музыки, способная отобразить действительность во всём многообразии резких образных контрастов и вместе с тем в единстве противоречащих начал.

Она отличается особой сложностью, проявляющейся в её композиционной стороне, во взаимосвязи тематизма и в противоречивом

пути его развития. Среди всех других форм сонатная форма даёт наибольшие возможности для выражения значительного по глубине содержания – героического, эпического, психологической драмы,

трагических коллизий, а также и проникновенной лирики.

Историческое становление сонатной формы (её эволюция) зависит от мировоззрения художников и указывает на стиль эпохи, проникновение её законов в особенности музыки каждого композитора.

Предшественницей классической сонатной формы является старинная сонатная форма. В 16 веке любая пьеса, предназначавшаяся для исполнения на инструменте, называлась сонатой (от итал. «sonare»-звучать). Образование сонатной формы нельзя связать с каким-либо жанром, но её черты проступают ещё в произведениях композиторов 16 в. – предшественников Баха. Во второй половине 17 в. старинная сонатная форма одна из наиболее распространённых форм, состоящая из двух разделов:

Первый раздел – экспозиция с малоконтрастными, структурно незамкнутыми темами и слитной побочно-заключительной партией (Т-Д);

Второй – разработочно-репризный, где используется принцип развёртывания. Заканчивается раздел репризой, транспонированной в основную тональность. (Д - Т).

Предыстория старинной сонатной формы заложена в недрах полифонической музыки, в её различных жанрах: увертюрах, прелюдиях, фугах, танцах из сюит.

Необычайно важные открытия в процессе становления сонатной формы отмечены в творчестве И.С.Баха, Ф.Э.Баха и Д.Скарлатти, в произведениях, которых разомкнулась «цепь» полифонических форм и возник процесс качественного преобразования материала, появились ростки гомофонных форм и жанров. Сонатная форма стала высшей формой гомофонно-гармонической музыки, окончательно сформировавшись в период классицизма на основе барочных танцев и барочного инструментального концерта.

Вторая половина 17-18 вв. связана со становлением классической сонатной формы в период расцвета классического стиля. Художники-просветители стремились к выражению большого общественного содержания, возвышенных героических и нравственных идеалов, к строгой организованности логичных, ясных и гармоничных образов. Возникло стремление к стройности форм, уравновешенности, к величию и благородной простоте.

В этот период эпохи Просвещения существовала некая идея философского рационализма (Гёте, Кант, Гегель, Лессинг), представление о разумной закономерности мира, о прекрасной облагороженной природе.

Сонатная форма как нельзя лучше отвечала новым требованиям, эстетическим идеалам новой эпохи. Просветительские идеи были особенно актуальны в преддверии Великой Французской революции.

Блестящий расцвет ведущих инструментальных жанров – симфонии, сонат, связан с творчеством венских классиков (И.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена), сформировавших сонатно-симфонический

цикл, характерными признаками являются: единство тематизма и структуры, их полное совмещение. Ведущая роль в становлении венской классической школы принадлежит венской музыке и фольклору многонациональной Австрии. Предшественниками являются немецкие музыканты (Мангеймская школа), в частности Г.Ф.Гендель, И.С.Бах и его сыновья.

Сонатная форма в творчестве венских классиков окончательно утвердила принцип формообразования – трёхчастную структуру: экспозиция, разработка, реприза. Вначале сонатная форма именовалась как сонатное *allegro*. Однако использование данной формы в различных по содержанию и тематизму произведениях потребовало исключения слова «*allegro*». Например, Соната № 19 *g-moll* (1ч.) Бетховена имеет темп *andante*, Соната Гайдна *c-moll* (1ч.) имеет темп *moderato* и т.п.

Наши учащиеся достаточно слабо ориентируются в вопросах строения сонатной формы, которая кроме трёх основных разделов (экспозиция, разработка, реприза) может иметь вступление (Бетховен Соната № 8 «Патетическая») и заканчивается обычно кодой.

Некоторые преподаватели не совсем корректно объясняют ученикам, что в экспозиции присутствуют три партии – главная, побочная и заключительная, а также может быть и связующая между главной и побочной партиями. На самом деле экспозиция делится на два основных раздела, которые называются партиями – главная и побочная. Каждая партия в свою очередь содержит два подчинённых раздела, называемых частями. Главная партия состоит из основной и связующей части, а не партии! Побочная партия – из основной и заключительной части.

Иногда главная партия имеет вступительную часть, а побочная – вводную часть. Вступительная часть главной партии, в отличие от вступления, как самостоятельного раздела, предваряет появление самой партии (Бетховен Соната № 17 *d-moll*, 1ч.) Вводная часть побочной партии выполняет ту же роль, что и связующая в главной партии, но в пределах побочной партии (то есть подготавливает её тонально). Главная партия – всегда в основной тональности, побочная – обязательно в другой: в мажоре в тональности доминанты, в миноре – в параллельной.

Для основной части главной партии характерны внутренняя неуравновешенность, напряжение и большая потенция к развитию (Бетховен Соната № 27 *e-moll*, 1ч.) Связующая часть главной партии осуществляет переход к побочной партии, подготавливает её появление. Она тонально неустойчива, не содержит замкнутых построений. Переход

к побочной партии осуществляется модуляцией в тональность доминанты (или в параллельную в миноре). Но, связующие части некоторых мажорных сонат Гайдна вовсе не содержат модуляций, а заканчиваются половиной каденцией на доминанте основной тональности и, как правило, после паузы начинается побочная партия (Гайдн Соната №27 G-dur, 1ч.)

Побочная партия, в отличие от главной, тонально устойчива, более завершена в своём развитии и обычно больше по масштабу. По характеру тематизма противостоит главной партии. Заключительная часть побочной партии завершает развитие экспозиции и нередко является первой кульминацией формы (Бетховен Соната №8 c-moll). Заключительная часть может быть основана на новой теме, что типично для классических сонат, нередко сменяющейся темой главной партии. В некоторых случаях заключительная часть как по тематизму, так и по протяженности оказывается настолько значительной, что образует самостоятельный большой раздел, то есть перерастает в партию, при этом экспозиция из нормативной двухчастной становится трёхчастной. (Бетховен Соната №8).

Разработка, как правило, является весьма напряжённым разделом формы, представляя собой как бы арену сложных и глубоких преобразований тематизма экспозиции. Для неё характерна общая тональная неустойчивость (Гайдн Соната №27). Процесс разработочного развития характеризуется разомкнутостью построений, нарушением периодичности структуры тематизма, вычленением отдельных мотивов, образованием между ними новых связей и объединением их на новой более сложной основе. Широко используется приём полифонического развития: имитации, каноны, фугато; иногда преобладает вариационное развитие, сводящееся к несложному изменению тем, к их тональному и тембровому колорированию. Строится разработка обычно на первом теме, как наиболее действенной, конфликтной. Вторая тема (п.п.) участвует в разработке реже, так как присущие ей лиричность, песенность и, самое главное, завершённость и структурная определённость ограничивают возможность разработочного преобразования.

Последняя фраза разработки образует подход к репризе. В которой обычно происходит более или менее длительное обыгрывание доминанты, создающее напряжённое ожидание нового раздела формы.

Реприза в наиболее простом виде представляет собой повторение экспозиции, с той разницей, что побочная партия излагается в основной тональности. В большинстве же случаев в репризе имеется ряд изменений, касающихся главной партии:

1. Она несколько сокращается, например, если в экспозиции она представляла собой развёрнутую трёхчастную форму;

2. Она несколько расширяется, если не была масштабной в экспозиции (Бетховен Соната № 21 C-dur);
3. Она проводится не в основной тональности. Это случается редко, но присутствует даже в классическом стиле (Моцарт Соната № 16 C-dur, к.545), но встречается больше у композиторов 19 века. (Лист, Соната h-moll, вместо h-moll – b-moll).

Все приведённые выше принципы формообразования, должны быть основой изучения с учащимися сонатной формы. Всегда надо помнить, что форма определяет содержание.

2. Работа над сонатной формой.

Уже в младших классах ученик сталкивается с миниатюрными моделями сонатной формы, это сонатины Гедике, Кабалевского, Мелартина, Грациоли, Жилинского, Андре и др., где уже есть контрастные темы. В средних классах – сонатины Моцарта, Бетховена, Клементи, Дюссека, Диабелли, Кулау, Чимарозы и т.д.

В старших классах – сонаты Гайдна, Моцарта, Бетховена, которые формируют масштабное музыкальное мышление. При работе над ними всё больше внимания должно обращаться на моменты соподчинённости формообразовательных средств с целостной линией музыкального развития.

Недостатки в исполнении учениками сонатной формы чаще всего связаны с тем, что они с большим вниманием и даже проникновенно исполняют отдельные разделы формы (партии), теряя при этом ощущение сквозной линии развития горизонтали. То есть, различные характеристики тех партий, из которых состоит форма, не складываются в единую концепцию, а звучат разрозненно. Ученики плохо понимают взаимосвязи между мелкими элементами формы и не ощущают её в целом, не чувствуют единой ритмической пульсации. Это приводит и к темпо-ритмической неустойчивости. Говоря нашим языком – ученики «разваливают» крупную форму.

В этой связи возникает вопрос, каков основной принцип построения сонатной или любой другой крупной формы? Ответ прост – принцип контраста. Но, говоря о контрастности, нужно иметь в виду её широкое воплощение в музыкальном языке.

Наши ученики довольно примитивно понимают слово контраст: для них это в лучшем случае громко – тихо или весело – грустно. Французское контраст – это противоположность.

Давайте рассмотрим виды контрастов:

1. динамический;
2. по характеру музыки;
3. образный;
4. жанровый (песенность, танцевальность, маршевость);

5. интонационный;
6. ритмический;
7. фактурный (т.е. по типу изложения музыкального материала);
8. тембровый, регистровый;
9. между различными штрихами;
- 10.ладотональный.

Чтобы дополнить эти пункты, надо сказать, что должен быть и некий контраст или, вернее сказать, правильный звуковой баланс, между мелодией и сопровождением.

Контрасты в сонатной форме происходят не только между различными партиями, но и внутри них, причём на очень коротких и близких друг к другу отрезках времени, в основном, конечно, в главной партии. Здесь нужна быстрота реакции на частую смену образных состояний. Например, уже в начальном четырёхтакте Сонаты № 20 Бетховена возникает необходимость выпукло в динамическом отношении отчленив первый такт от трёх последующих. Ещё до начала исполнения во внутренней слуховой настройке должно возникнуть ощущение «вдоха», предшествующего глубокому погружению рук в полнозвучный, в духе оркестрового «tutti», взятый аккорд. Продолжением его звучания является четко произносимая мелодия триолями. И сразу же, после заключительного «соль», учащийся включается в совершенно иную музыкально-психологическую атмосферу – прозрачно звучащую ткань «дуэта» струнных, исполняемого певучим legato. Здесь же происходит и ритмический контраст между триолями и последующим движением четвертями. Поэтому пульс ритмического движения надо выбрать ещё до первого аккорда четвертными долями. Несмотря на частные контрасты, надо суметь для начала сыграть цельно хотя бы главную партию и не «разваливать» её, а потом речь может идти уже о более крупных разделах формы. Как это сделать? И вот здесь, по моему разумению, можно применить один из основных законов философии – «Единство и борьба противоположностей». Хочу заметить, что слово «единство» стоит на первом месте. Надо объяснить ученику, что в противоположностях всегда кроется единство. Например, небо и Земля являются единой Вселенной. Давайте попробуем найти единство в этих, казалось бы, абсолютно противоположных элементах главной партии Сонаты № 20. После энергичного, решительного «tutti» второй элемент («дуэт струнных») ученики часто играют вяло и безынициативно, при этом теряя темп и ощущение пульсации. А разве нет активности в этом восходящем движении? Здесь явно слышны интонации поиска, они звучат настойчиво и стремятся к вершине. Поэтому эти два элемента надо сыграть, сделав контраст, но при этом сохранить единый характер с его разными гранями. Тогда получится единый порыв и единый темп.

В этой же сонате надо сопоставить главную партию с побочной, где кроме образной контрастности выступают и черты единства выразительных средств музыки. Если сравнить начало побочной партии (такты 20-22) с начальным эпизодом главной партии (такты 2-4), сразу видны черты сходства в их интонационном произнесении. Если это сходство выявить, то ученику легче войти в новое музыкально-смысловое окружение, не нарушая связи с предыдущим изложением.

Иное проявление контрастности характерно для побочной партии Соната № 19 Бетховена. Несмотря на то, что её характер своей жанровой новизной, в которой есть черты танцевальности, отличается от главной партии, всё же и в ней проскальзывают черты связи с главной партией. Это можно усмотреть в ритмической однородности начальных тактов обеих партий (такты 1 и 16), позволяющей ученику вступить в новую образную сферу побочной партии, продолжая ритмически привычное движение.

В развитых побочных партиях наблюдается более резкие сдвиги, создающие ощущение наивысшего эмоционального напряжения для всей экспозиции. Так, в Сонате № 5 Бетховена таким эпизодом является восьмитактное построение конца побочной партии. В нём ученик должен ощутить родственность с ритмо-интонационной основой главной партии, но динамизированной резким *sf* на сильных долях в мелодии, чередующихся с синкопическими репликами аккордов, сопровождения (такты 20-24 от конца экспозиции).

В заключительных партиях часто ощущается родственность с ритмо-интонациями главной или побочной партий или появляется новый материал.

В разработках сонатной формы развитие тематизма экспозиции происходит в разных формах. Инициатива ученика должна быть направлена на то, что и как развивается, что нового появилось.

В Сонате № 19 Бетховена в разработке есть сходство с тематическим строем заключительной партии, а также новые образные явления, связанные с развитием короткого построения экспозиции посредством ладотональных и фактурных преобразований (такты 13-21 разработки): внутреннее эмоциональное напряжение достигает своей вершины в октавном эпизоде, подготовленным ладотональной перекраской (*Es-dur*, *c-moll*, *g-moll*) мелодического рисунка заключительного построения экспозиции.

В репризах в основном воспроизводится материал экспозиции. Наличие основной тональности в главной и побочной партиях закрепляет в слуховом ощущении ученика цельность охвата формы. Но, бывает, что встречаются новые художественные задачи. Так, в Сонате № 19 Бетховена последний восьмитакт перед кодой является динамизированным материалом побочной партии. В мелодии резко противопоставляются два образных состояния – яркое кульминационное напряжение к остро на *sf* акцентированному звуку объёмного шага (си

бемоль 2 октавы – до диез 1 октавы) и его эмоциональный спад на «р» к окончанию построения.

Рассмотренные выше явления контрастности и единства тематического материала должны быть связаны с развитием у учащихся чувства целостности сквозной линии музыкального развития, чему нередко способствует общность интонационно-ритмических связей главной и побочной партий. Решающее значение здесь имеет ощущение ритмически

пульсирующей единицы в различных по характеру и фактуре разделах формы. Нередко пульсация даётся уже в самом начале произведения. Например, в Сонате № 21 Бетховена в партиях обеих рук надёжная ритмическая опора, помогающая сохранить целостность больших эпизодов формы. Если соната начинается с крупных длительностей, то при разучивании пульсация выбирается более мелкими длительностями. Но, в процессе постижения учеником сонатной формы, ощущение мелкой ритмической пульсации должно смениться слышанием более протяженных ритмических группировок, то есть так называемым «дирижерским управлением».

Шаткость темпа нередко возникает там, где происходит смена фактуры, ритмического рисунка (Бетховен Соната № 20 – постоянная смена дуольного ритма на триольный) или имеются резкие сопоставления в динамической или артикуляционной нюансировке.

При работе над сонатной формой надо сконцентрировать внимание ученика на соотношении разделов формы. Вначале надо проанализировать экспозицию, определить характер, форму её частей, тональный план, динамику. Далее, очень полезно сравнить её с репризой, во-первых, для лучшего усвоения материала каждой партии, а также проследить изменения. Только затем приступить к работе над разработкой, где выяснить особенности этого раздела и его развитие.

В процессе работы обращать внимание:

1. на артикуляцию (штрихи, акцентировка, ритмо-артикуляционные особенности);
2. на сопровождение («альбертиевы басы», «маркизовы басы», «барабанное тремоло»);
3. на координацию рук;
4. на метроритм (размер, связь долевого пульсация в рабочем темпе и исполнительском);
5. на контрастное сопоставление партий (тем, элементов, их оркестрово-тембровую окраску);
6. на технические проблемы (удобные, целесообразные движения);
7. на расшифровку украшений;

8. на педализацию, особенно в классической сонате;
9. на драматургию целого (роль кульминаций и кадансовых завершений в выстроенности формы);

К исполнению сонаты основными требованиями являются:

1. выявление структуры и тематизма;
2. ясность и точность исполнения;
3. темпо-ритмическая организация исполнения;
4. соблюдение всех ремарок в тексте.

Ученик должен хорошо ориентироваться в нотном тексте, знать форму сонаты, уметь охарактеризовать партии и темы, верно выстроить динамический план в каждой партии и в более крупных разделах во всей сонате.

Очень большое значение имеет понимание, знание стиля эпохи, знание личности самого композитора и его индивидуального стиля.

3. Некоторые вопросы охвата формы.

Постижение формы, также как и её создание, осуществляется во многом благодаря особой способности, которую музыканты условно называют «архитектоническим слухом» (Римский-Корсаков), «чутьём формы» (Глазунов), «чувством формы» (Гнесин), «волей к форме» (Мартинсон), «чувством и пониманием целого» (Нейгауз).

Под этими терминами авторы подразумевают умение охватить композицию произведения и определить место и роль каждого элемента в стройном целом.

По выражению Генриха Нейгауза, это «архитектоническое» чувство позволяет взглянуть на форму с высоты орлиного полёта и увидеть её целиком. Этот термин, по моему мнению, напоминает архитектора, который видит сначала всё здание в целом, а потом начинает обдумывать детали.

Часто исполнительская концепция отличается излишней детализацией и неумением подчинить второстепенное главному. В результате произведение утрачивает свой стержень, единство мысли, вложенное в него автором.

Приведу некоторый анализ способности охвата формы:

1. эмоциональный охват, связанный с непосредственно эмоционально-чувственным переживанием музыки и интуитивным ощущением её движения;
2. художественно-содержательный охват, связанный с постижением смысла, сущности интонационного развития

(иной раз из одной-двух интонаций может вырасти всё произведение);

3. конструктивно-логический охват, связанный с осознанием внутренней закономерности становления художественного образа, с осознанием композиции сочинения как конструкции;
4. исполнительский охват, связывающий воедино внутренне-слуховую гипотезу, то есть внутреннеслуховое представление художественного музыкального образа, с исполнительскими средствами его воплощения.

То есть, у учащегося должны быть задействованы: мышление, воображение, восприятие, память, представление, внимание, воля и т.д.

Особое внимание надо обращать на единство мелодического начала, без которого нет и широты всей концепции, нет целого живого организма. Ещё Г.Ф.Генделем было подмечено, что мелодия должна представлять собой «объединяющее единство, а не дробность отдельных друг от друга рассеянных характерных черт».

Поэтому необходимо воспитывать у исполнителя перспективное слуховое мышление, которое позволит избежать дробности в изложении музыкальной линии, а также выстроить динамический план.

Если перспективное музыкальное мышление не выработано у учащегося, то сложно верно выстроить динамический план произведения. Предположим, что точка наивысшего накала – в конце произведения, а на подступах к главной кульминации встречаются несколько промежуточных вершин. Какое же условие поможет ученику создать стройный динамический профиль пьесы: только умение видеть перспективу, в которой нужно правильно распределить динамику по всем этапам подхода к главной кульминации. Ученики не всегда хорошо представляют, что их ждёт впереди и, не видят, как бы, всю «модель» формы в целом. Форма должна быть охвачена единым эмоциональным порывом, сплошной динамической волной, что и приведёт к цементированию композиции, придаст ей черты цельности и монолитности.

Говоря о проблемах охвата формы, необходимо вспомнить очень полезный, достаточно известный, но редко применяемый на практике метод: это занятия музыканта без инструмента, работа в уме, « в представлении».

Музыка должна жить в слуховом воображении, вызывая в нём все детали текста, звучание каждой ноты и всей музыкальной ткани. Отстранение от реальных игровых проблем, отключение пальцевых (мышечных) автоматизмов может привести и к фантазии ученика (нафантазировать легче, чем сыграть). Часто у учащихся всё внимание и уходит на этот мышечный пальцевой труд, и они мало чего слышат. А в слуховом воображении исполнитель может сосредоточиться на

прояснении формы произведения, проследить слухом весь процесс лепки музыкального образа.

Этот метод имеет древнюю историю. Среди его сторонников И.Гофман, Э.Петри, Г.Гинзбург. Последний садился в кресло в удобной позе и, закрыв глаза, проигрывал мысленно каждое произведение от начала до конца в медленном темпе, вызывая в своём представлении с абсолютной точностью мельчайшие детали текста, звучание каждой ноты и всей фактуры.

Огромную пользу в работе над охватом формы приносит дирижёрский метод работы. Здесь нужно отвлечься от деталей и сконцентрироваться на целостности исполнения. Это тоже работа без игры, глядя в ноты (или без нот). Ученик воочию следит за ходом собственной мысли: направлена ли она перспективно, способна ли она объединить крупные смысловые построения одним актом внимания, или она нарушается неоправданными остановками, ведущими к дроблению формы. Дирижёрский метод помогает ученикам овладеть навыками горизонтального мышления, укрепить чувство ритма.

Играя произведение от начала до конца, готовясь к концертному исполнению и работая над целостностью формы, ученик не должен забывать, что нужно постоянно возвращаться к кропотливой работе над деталями. Великий К. В. Глюк неоднократно обращал внимание на зависимость архитектурной стройности музыкальной формы от совершенства всех её элементов. Невнимание к деталям, по его мнению, ведёт к разрушению целого, к утрачиванию его эффекта. В работе над деталями нельзя забывать о политембровости фортепиано, чтобы из «чёрно-белого» полотна сделать цветное. Необходимо достичь уровня «эстетической завершённости» произведения. Это зависит от умения обобщать музыкальный материал, объединять выученные детали в единый организм.

На заключительном этапе работы, ученик должен быть соавтором музыки, продумывать исполнительский план произведения, а преподаватель – направлять в нужное русло его мышление, советуя тот или другой вариант.

Список литературы:

1. Теория и методика обучения игре на фортепиано. Под общей редакцией А. Г. Каузовой, А.И.Николаевой – Москва, «Владос», 2001.
2. Б. Милич. Воспитание ученика-пианиста. – Москва, «Кифара», 2002.

-
-
3. М.Н.Никольская, Творческий подход к работе над музыкальным произведением в классе фортепиано. – Владимир, 2012.