



# Изучение музыкального произведения в инструментальном классе

**Аннотация.** В статье излагается один из вариантов работы над музыкальным произведением в инструментальном классе. Оригинальность предлагаемых форм работы заключается в том, что в процессе изучения произведения реализуется комплексный подход в обучении, направленный на общее, всестороннее и гармоничное развитие учащихся. В качестве инструктивного материала используется пьеса «Романтическое путешествие» современного белорусского композитора В. Комиссарчука.

**Ключевые слова:** музыкальное произведение, музыкально-теоретический анализ, художественно-образная интонация, методические рекомендации.

**Abstract.** The article describes one of the options work on a piece of music in the instrumental class. The originality of the proposed forms of work lies in the fact that in the process of studying the works implemented an integrated approach to training, aimed at the general, all-round and harmonious development of students. As guidance material is used play "Romantic Journey" modern belarusian composer V. Komissarchuk.

**Key words:** musical composition, musical-theoretical analysis, artistically-shapes tone, guidelines.

## 1. Музыкально-теоретический анализ

### 1.1. Общий характер музыки.

В соответствии с заявленной программой произведение отличается лирическим, напевно-повествовательным характером. Мелодический минор, обогащённый альтерированными ступенями лада, незатейливая мелодия, движение которой изобилует опеваниями, задержаниями на неаккордовых нотах и проходящими звуками, неторопливый темп в ритме вальса придают музыке мягкий, нежный и ласковый колорит звучания, подчёркивают её лирико-романтический характер. В окончаниях построений (фраз и предложений) мелодия заканчивается на устойчивых и относительно устойчивых ступенях лада, что придаёт произве-



**КОВАЛЁВ Александр Иванович,**

кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкально-педагогического образования Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка

дению логическую стройность и совершенство формы.

Отличительной особенностью является чередование восходящих скачков с возвратным нисходящим движением, благодаря чему образуется гибкая волнообразная мелодическая линия. Создаётся ощущение, что лёгкие волны слегка раскачивают небольшую лодку на водной глади. Ощущение покачивания усиливает партия сопровождения, которое в трёхдольном размере представлено характерным чередованием: *бас — аккорд — бас*, создающим эффект своеобразного припадания на 3-ю долю такта. Сочная, красочная гармоническая палитра, представленная исключительно *нонаккордами*, а также прихотливая синкопированная ритмика (в коде) отражают присущие произведению черты джазового стиля. ▶



# РОМАНТИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

В. Комиссарчук

В темпе неторопливого вальса



### ► 1.2. Тональный план.

Произведение написано в тональности *соль минор*. Каких-либо модуляций или отклонений в другие тональности не имеется, что соответствует жанру небольшой инструментальной миниатюры. Исключением является 2-я фраза 2-го (13-й — 14-й такты) и 3-го (21-й — 22-й такты) предложений, которая по отношению к 1-й развивается секвенционно и в соответствии с этим звучит в *фа миноре*.

### 1.3. Музыкальный размер 3/4.

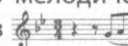
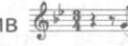

#### 1.4. Мелодическая организация. Характерный мелодический оборот. Структура мелодии.

Мелодия характеризуется плавным волнообразным движением. Благодаря тому, что каждый скачок в мелодии заполняется возвратным движением, образуется гибкая и пластичная мелодическая линия. Так, 1-я фраза (из-за такта 3-й — неполный 6-й такт), начинаясь из-за такта с ноты *ре*, широким скачком на ч. 5 устремляется вверх. После волнообразных движений мелодия в окончании фразы возвращается к той же, начальной ноте *ре*. Во 2-й фразе (из-за такта 7-й — неполный 10-й такты), которая почти буквально повторяет 1-ю, мелодия, начинаясь с ноты *ре*, в своём окончании останавливается на ближайшем к ней диатоническому звуку *ми-бемоль*. Таким образом, соразмерность и уравновешенность каждого подъёма и спада образуют гибкую, пластично и гармонично разворачивающуюся мелодическую линию.

Широкий затактовый скачок в начале мелодии, а также развёрнутое движение по звукам разложенного *тонического трезвучия* (4-й, 8-й такты) насыщают её глубоким распевом и большим дыханием. (Следует отметить, что подобное,

по звукам разложенных трезвучий, движение мелодии также наблюдается в окончаниях 1-й и 2-й фраз 2-го и 3-го предложений.) Затактовый скачок в мелодии приобретает особую напряжённость и выразительность благодаря тому, что он осуществляется на неустойчивый звук *ля (II ступень)*, который не сразу получает разрешение в *тонику*.

Основными приёмами мелодического развития являются: повторение, варьирование и вариантное изложение тематического материала, а также секвенция.

В качестве характерного мелодического оборота можно выделить мотив , который часто повторяется в произведении, разнообразно трансформируется и, таким образом, выступает своеобразным интонационным «зерном». Характерный мелодический оборот отличается небольшим диапазоном (м. 3), построен на плавном поступенном движении звуков вверх и заканчивается на неустойчивой II ступени лада (*ля*). В 1-й (из-за такта 3-й — неполный 6-й такты) и 2-й (из-за такта 7-й — неполный 10-й такты) фразах 1-го предложения ему активно противопоставит ритмически подобный мотив , который широким шагом, по звукам разложенного *тонического трезвучия*, устремляется вниз и заканчивается на относительно устойчивом звуке *ре* (во 2-й фразе — *ми-бемоль*). Следует заметить, что в коде (из-за такта 26-й — 27-й такты) этот мотив мелодически изложен в несколько изменённом варианте и представлен в зеркальном обращении , что способствует логичному завершению формы и подчёркивает заключительный характер музыки.

Характерный мелодический оборот дважды повторяется в неизменном виде в 1-м предло-



жени, а затем органично вливается в структуру 2-го и 3-го предложений. При этом в 1-й фразе 2-го предложения (из-за такта 11-й — 12-й такты) он смещается на ч. 4, во 2-й (13-й — 14-й такты) — на м. 3 вверх, а в 3-й (15-й — 18-й такты) перемещается на м. 3 вниз. Аналогичным преобразованиям характерный мелодический оборот подвергается и в 3-м предложении.








В произведении используются мелодические вставки, которые позволяют заполнить звучание долгих нот в основной мелодии, а также внести дополнительный динамизм и экспрессию в её звучание. В 1-м предложении — это короткие возгласы-всплески в верхнем голосе (из-за такта 6-й, из-за такта 10-й), плавное нисходящее мелодическое движение которых заполняет звучание затухающей мелодии в завершении фраз. В окончании 3-й фразы 2-го предложения (из-за такта 18-й) довольно протяжённая мелодическая вставка используется в среднем голосе, интонационные корни которой мы находим в характерном мелодическом обороте. В связи с тем, что эта вставка основана на восходящем мелодическом движении, а также на многократном повторении короткой интонации «ля — соль» и исполняется на фоне продолжительного *crescendo*, её звучание активно подготавливает главную кульминацию произведения, которая приходится на 1-ю долю 20-го такта.

В произведении также используется приём секвенционного развития мелодии. 1-я и 2-я фразы 2-го и, соответственно, 3-го предложений образуют небольшую, нисходящую хроматическую секвенционную цепочку, состоящую из двух звеньев.

Обобщая вышеизложенное, структуру мелодии можно обозначить следующим образом: А — 1-я (из-за такта 3-й — неполный 6-й такты) и А<sub>1</sub> — 2-я (из-за такта 7-й — неполный 10-й такты) фразы 1-го предложения; В — 1-я (из-за такта 11-й — 12-й такты), В<sub>1</sub> — 2-я (13-й — 14-й такты) и С — 3-я (15-й — 18-й такты) фразы 2-го предложения; В<sub>2</sub> — 1-я (19-й — 20-й такты), В<sub>1</sub> — 2-я (21-й — 22-й такты) и С<sub>1</sub> — 3-я (23-й — неполный 26-й такты) фразы 3-го предложения. Следует отметить одну характерную особенность структурного строения мелодии. Первые две фразы во 2-м и 3-м предложениях короче, чем предшествующие и последующие (по два такта). Так называемый приём дробления позволяет разрядить статичное движение мелодии, внести в её структуру


необходимое разнообразие и тем самым способствует развитию формы. 3-я фраза (23-й — неполный 26-й такты), которая также, как и в 1-м предложении, имеет цельное строение и состоит из четырёх тактов, носит обобщающий характер звучания и логично завершает форму.

### 1.5. Гармонический план. Характерный гармонический оборот.


Отличительной особенностью данного произведения является то, что гармония в нём представлена исключительно *нонаккордами*, которые образованы на основе сочетания или смешения аккордов различного тонального наклонения или ладово-функционального назначения. При этом, что характерно, образование *нонаккордов* происходит посредством присоединения к основным трезвучиям побочных аккордов той же тональности. Так, в 1-м — 8-м тактах звучит *нонаккорд*, образованный путём совмещения *тонического* и *минорного доминантового трезвучий* . В окончании 2-й фразы (9-й — неполный 10-й такты) в связи со сменой гармонии появляется *нонаккорд*, в состав которого входят *субдоминантовое* и *тоническое трезвучия* . В окончании 1-й фразы 2-го предложения (12-й такт) *нонаккорд* образуется посредством смешения *субдоминантового трезвучия* и *трезвучия VII натуральной ступени* . Во 2-й фразе 2-го предложения (13-й — 14-й такты), которая по отношению к 1-й развивается секвенционно и в соответствии с этим звучит в тональности *фа минор*, образование *нонаккордов* осуществляется аналогичным способом. В 13-м такте *нонаккорд* образуется на основе слияния *субдоминантового* и *тонического трезвучий фа минора* , а в 14-м — *субдоминантового трезвучия* и *трезвучия VII натуральной ступени* . Подобные преобразования происходят и в 3-й фразе 2-го предложения (15-й — 18-й такты): к аккорду *двойной доминанты* добавляется *трезвучие*, построенное на альтерированной *VI ступени*  (15-й такт), к *доминанте* присоединяется *трезвучие II ступени* с альтерированной *квинтой (ми-бекар)*  (16-й такт).

В окончании 3-го предложения (25-й — неполный 26-й такты) и в коде (из-за такта 27-й — 28-й такты) повышается *VI ступень лада (ми-*




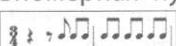
бекар), что является характерным признаком *дорийского минора*. В связи с этим образуется аккорд *мажорной субдоминанты*, который вместе с *тоническим трезвучием* входит в состав следующего *нонаккорда* .

Если рассматривать гармонический план произведения в более привычном, так называемом чистом виде (без использования вспомогательных или побочных аккордов), то образуется следующая гармоническая последовательность: *t соль минора* (1-й — 8-й такты) — *s* (9-й — 11-й такты) — VII = побочная D к временной тонике *си-бемоль мажор* (12-й такт) — *s фа минора* (13-й такт) — VII = побочная D к временной тонике *ля-бемоль мажор* (14-й такт) — DD *соль минора* (15-й такт) — D (16-й такт) — *t* (17-й — неполный 18-й такты) — T<sub>7</sub> (из-за такта 19-й). Из данной схемы наглядно видно, что между 1-й (из-за такта 11-й — 12-й такты) и 2-й (13-й — 14-й такты) фразами 2-го предложения образуется хроматическая секвенция, 1-е звено которой звучит в основной тональности (*соль минор*), а 2-е — в *фа миноре*.

В 3-м предложении (19-й — неполный 26-й такты) практически без изменений повторяется гармонический план 2-го предложения, за исключением его окончания, где вновь используется *нонаккорд*, основанный на смешении *тонического* и *минорного* (или *натурального*) *доминантового трезвучий* .

### 1.6. Характеристика музыкального ритма. Характерный ритмический оборот.

Ритмическую организацию мелодии отличает ровная пульсация *восьмыми*, периодически прерываемая задержками на *четвертных с точкой*, благодаря чему образуется плавное движение музыки в характере неторопливого вальса-раздумья. Небольшие пробежки *восьмыми*, чередующиеся с короткими остановками на *четвертных с точкой* (в конце фраз — на *половинных*, заливанных через такт) создают своеобразный эффект покачивания, как будто взгляды путешественников, восхищённых красотой окружающей природы, плавно переходят с одного живописного пейзажа на другой. Неоднократные повторения в 1-й (из-за такта 3-й — неполный 6-й такты) и во 2-й (из-за такта 7-й — неполный 10-й такты) фразах характерного ритмического оборота  подчёркивают повество-

вательный характер музыки. Синкопированные ритмические вставки в конце фраз  позволяют заполнить звучание долгих нот в мелодии, а также внести необходимое разнообразие и динамику в её развитие. В дальнейшем, в 1-й (из-за такта 11-й — 12-й такты), 2-й (13-й — 14-й такты) и 3-й (15-й — 18-й такты) фразах 2-го предложения характерный ритмический оборот представлен в развитии. Равномерная пульсация *восьмыми* в конце фраз  в сочетании с волнообразным движением мелодии придаёт музыке напевный и текучий характер звучания, а также вносит в неё дополнительный динамизм и экспрессию. В коде (из-за такта 27-й — неполный 29-й такты) двукратное повторение характерного ритмического оборота в сочетании со сменой регистра и постепенно угасающей динамикой создаёт эффект завершения звучания музыки.


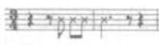
Особую роль в ритмической организации выполняет *затакт*, который придаёт мелодии весомость, а также, в связи со скачком вверх сначала на ч. 5 (из-за такта 3-й, из-за такта 7-й такты), а затем на б. 7 (из-за такта 13-й такт), объёмность звучания. В связи с тем, что нота *ля*, которая звучит на 1-ую или сильную долю такта, является более долгой, чем в *затакте* (*четвертная с точкой*), здесь наблюдается совпадение метрического и ритмического акцентов. Это утяжеляет 1-ую долю такта, придаёт смысловую значимость и интонационную выразительность звуку *ля*, который на ней располагается. В процессе развития формы начиная со 2-й фразы 2-го предложения (13-й — 14-й такты) *затакт* незаметно теряется, как будто уходит в тень, и мелодия, начинаясь на сильную долю такта, приобретает более определённое и устойчивое звучание. В коде (из-за такта 27-й — 31-й такты) вновь возвращается *затактовое* начало мелодии, что придаёт произведению целостность формы, структурную стройность и совершенство логического развития.



В окончаниях 1-й (из-за такта 6-й — неполный 6-й такт) и 2-й (из-за такта 10-й — неполный 10-й такт) фраз 1-го предложения используются короткие ритмические вставки, которые позволяют внести необходимое разнообразие в ритмическую организацию пьесы. В 3-й фразе 2-го предложения (15-й — 18-й такты) вводится ритмическая вставка в среднем голосе, которая заполняет звучание долгой ноты в мелодии (*си-*



бемоль), вносит в музыку необходимую динамику и экспрессию и в конечном итоге подготавливает главную кульминацию произведения, которая приходится на 1-ую долю 20-го такта.

Аkkомпанемент отличается равномерной пульсацией *четвертными*. При этом нехарактерное для трёхдольного размера звучание баса на 3-ю (слабую) долю такта придаёт музыке черты, так называемого хромого ритма, создающего своеобразный эффект припадания или приседания. В то же время статичное повторение в аккомпанементе ости-натной ритмо-формулы  образует специфическую упорядоченность музыкального движения, характерную для танцевальных жанров.

Таким образом, в произведении наблюдается сопряжённое сочетание трёх контрастных ритмических элементов формы. На оstinатную, постоянно повторяющуюся в аккомпанементе ритмо-формулу  накладывается проходящий в мелодии (в том числе в варьированном и варианном изложении) характерный ритмический оборот , который периодически дополняется ритмическими вставками в верхнем и среднем голосах.

В окончании 3-го предложения (23-й — неполный 26-й такты) и в коде (из-за такта 27-й — 31-й такты) вводятся новые ритмы. Использование в первом ритмическом обороте внутри тактовой синкопы  указывает на джазовый стиль музыки. Звучание второго оборота , который дважды повторяется на *диминуэндо* и на фоне выдержанного диссонантного аккорда в верхних голосах, создаёт эффект постепенного угасания музыки.

### 1.7. Характеристика темпа. Агогика.

Произведение звучит в умеренном, спокойном темпе, в характере плавного и неторопливого вальса. Каких-либо отклонений от основного темпа не имеется. Вместе с тем романтический стиль, в котором написано произведение, предполагает использование небольших агогических колебаний внутри фраз, что будет способствовать более рельефному и выразительному звучанию мелодии.


### 1.8. Динамические характеристики. Кульминация.

В соответствии с программной составляющей произведение исполняется негромкой динамикой. Динамическая шкала развивается в диапазо-

не от *p* до *mf*, а в кульминации (20-й такт) может достигать нюанса *f*. В коде (из-за такта 27-й — 31-й такты) используется эффект постепенного затухания динамики, который подчёркивает заключительный характер звучания музыки.

### 1.9. Фактура, склад изложения. Регистр.

В произведении преобладает прозрачная фактура изложения музыкального материала. Мелодия преимущественно звучит однострунно, партия сопровождения представлена простейшим ритмико-гармоническим аккомпанементом типа «чередование *бас — аккорд — бас*».

Склад изложения — гомофонно-гармонический. Исключением являются окончания 1-й (из-за такта 6-й) и 2-й (из-за такта 10-й) фраз 1-го предложения, где в верхних голосах вводятся мелодико-ритмические вставки, которые заполняют длинные ноты в мелодии и вносят дополнительный динамизм и экспрессию в звучание музыки. В окончании 2-го предложения (из-за такта 18-й) наблюдается элемент подголосочной полифонии (подголосок в среднем голосе ).

Основной мелодический материал изложен в среднем регистре (1-я — 2-я октавы) и в относительно небольшом диапазоне *ре — ми-бемоль*<sup>2</sup>. В коде диапазон мелодии, которая последовательно переходит из среднего в более высокий регистр (сначала во 2-ю, а затем в 3-ю октавы), расширяется до *соль*<sup>3</sup>. Партия аккомпанеента представлена в традиционном для баяна с готовой левой клавиатурой диапазоне *ми<sub>2</sub> — фа-диез*.

### 1.10. Музыкальная форма.

Произведение написано в одночастной форме с небольшим вступлением и кодой. Основная часть имеет форму периода, который образуют три предложения, 3-е из которых представляет собой вариантное изложение 2-го. Таким образом, произведение имеет следующую форму: вступление (1-й — неполный 2-й такты), А — 1-е (из-за такта 3-й — неполный 10-й такты), В — 2-е (из-за такта 11-й — 18-й такты) и В<sub>1</sub> — 3-е (19-й — неполный 26-й такты) предложения, кода (из-за такта 27-й — 31-й такты).

## 2. Художественно-образная аннотация

В произведении создаётся образная картина романтического путешествия. Молодые лю-



ди посетили места, богатые красивыми пейзажами и ландшафтами, которые открываются их восхищённым взорам. Лирическая музыка звучит нежно, ласково и умиротворённо. Слушателем овладевает чувство единения с миром, он проникается вселенским величием, абсолютным совершенством и великолепием природы, которая его окружает. Чистый свежий воздух, пение птиц, нежный аромат цветов, необъятные просторы вызывают у человека ощущение умиротворённости, душевного спокойствия, чувства любви, счастья, доброты, и ничто не может нарушить эту чарующую идиллию.

### 3. Методические рекомендации

Оригинальное произведение «Романтическое путешествие» В. Комиссарчука публикуется впервые и предназначено для изучения учащимися, обучающимися игре на баяне, аккордеоне в IV—V классах детских школ искусств.

При изучении музыкального произведения в инструментальном классе рекомендуется ориентироваться на комплексный подход в обучении учащихся, целесообразность применения которого обуславливается двумя основными факторами. Во-первых, реализация комплексного подхода подразумевает использование различных форм работы над музыкальным произведением, что позволит задействовать учащихся в разнообразных видах деятельности на уроке в индивидуальном классе и в конечном итоге реализовать один из важнейших дидактических принципов — принцип периодической смены видов деятельности обучаемых на уроке. Во-вторых, комплексный подход согласуется с концепцией развивающего музыкального обучения, в своё время разработанной выдающимся музыкантом и педагогом современности Г. М. Цыпиным [1, с. 3], которая в последнее время рассматривается в качестве приоритетного направления в музыкально-педагогической практике.

Среди основных форм работы над музыкальным произведением, реализуемых при комплексном подходе в обучении, можно выделить следующие: эскизное и фрагментарное проигрывание музыкального материала, чтение с листа, музыкально-теоретический, художественно-образный и инструментально-исполнительский анализ, разучивание по нотам и разучивание на память, исполнение под оркестровую фонограм-

му, игра в ансамбле, прослушивание аудио- и просмотр видеозаписей, подготовка произведения к концертному исполнению и др.

*Эскизное проигрывание* способствует формированию у учащегося навыков вычленять из общей фактуры произведения отдельные элементы музыкальной речи (мелодию, мелодикоритмические вставки, гармонический план, партию аккомпанеента и т. п.) и исполнять их на инструменте.

*Проигрывание отдельных фрагментов* музыкального произведения содействует развитию навыков логического мышления, способности самостоятельно выделять в музыкальной форме относительно завершённые структурные компоненты или части (например, вступление, экспозицию или вариацию на тему, репризу, коду, главную или частную кульминации и т. д.).

*Чтение с листа* способствует развитию навыков оперативного (без предварительной подготовки) исполнения разнообразного музыкального материала, умения распределять объём и направленность внимания, в синкретичной целостности и взаимообусловленности выполнять несколько различных мыслительных и двигательных операций.

*Музыкально-теоретический анализ*, один из вариантов которого детально представлен в данной статье, позволяет на практике реализовать один из важнейших принципов развивающего музыкального обучения, который, согласно определению Г. М. Цыпина, формулируется следующим образом: увеличение меры теоретической ёмкости музыкальных занятий в инструментальном классе [1, с. 144].

*Художественно-образный анализ* прежде всего направлен на выявление программной составляющей разучиваемого музыкального произведения и является основой разработки в сотворчестве с педагогом оригинальной исполнительской трактовки или концепции её воплощения на инструменте.

*Инструментально-исполнительский анализ* представляет собой детализацию и тщательное изучение всех элементов музыкальной речи, поиск адекватных технических приёмов их воплощения в исполнительской практике с учётом специфики, выразительных и тембровоакустических возможностей инструмента.

Таким образом, детальный и всесторонний анализ разучиваемого музыкального произведе-



ния эффективно способствует формированию у учащегося умения сравнивать, сопоставлять, вербально интерпретировать музыку, находить в ней тождества и контрасты и таким образом постигать логику музыкального движения. Здесь уместно будет вспомнить, что музыка, согласно теории Б. В. Асафьева, представляет собой специфический вид искусства, развитие которого осуществляется на основе диалектического единства и противоборства двух фундаментальных принципов: принципа тождества и принципа контраста [2]. Так называемое анатомирование музыкальной ткани со временем позволит учащимся самостоятельно находить в произведении общее и специфическое, закономерное и особенное. Например, это может быть часто повторяющийся мотив или интонационное «зерно», характерный ритмический или гармонический оборот, оригинальный исполнительский приём или специфические для данного произведения средства музыкальной выразительности.

*Разучивание произведения по нотам* — это длительный процесс шлифовки всех элементов музыкальной речи, совершенствование технических приёмов их воплощения на инструменте, достижение исполнения, адекватного жанру и авторскому стилю. Конечным итогом данной работы, как известно, является достижение целостной формы, создание яркого художественного образа.

*Разучивание на память* — специфическая форма работы, которая предполагает задействование и развитие у учащегося всех видов или типов памяти (слуховой, эмоционально-образной, конструктивно-логической, двигательной-моторной или сенсорной, зрительной). При этом не следует забывать о том, что процесс разучивания (но не заучивания) музыкального произведения на память или наизусть считается наиболее эффективным, обеспечивающим прочность усвоения и долговременность сохранения инструментально-исполнительских навыков, при котором у учащегося преобладает произвольное запоминание.

*Использование в музыкально-образовательном процессе оркестровых фонограмм, компьютерных «минусовок»* — обязательный компонент в современном инструментальном обучении учащихся. Данная форма работы эффективно способствует развитию у учащихся тембрового слуха, навыков коллективного музицирования, способности кор-

ректировать и координировать свою игру в соответствии с новыми инструментальными условиями. Специальные музыкальные программы *Sibelius* и *Finale* позволяют оперативно набрать на компьютере несложный аккомпанемент, в сопровождении которого учащийся может исполнить музыкальное произведение в классе. Понятно, что при соответствующей, более тщательной, художественной доработке фонограмму можно использовать и в концертно-исполнительской практике учащегося.

*Игра в ансамбле с педагогом* позволяет создать в индивидуальном классе атмосферу сотворчества. Одним из преимуществ данной формы работы является то, что учащемуся, особенно на начальных этапах обучения игре на инструменте, можно поручить исполнение технически менее сложного музыкального материала, чем тот, который он разучивает в классе. Данный подход способствует эмоционально-психологическому укреплению учащегося и вместе с тем повышает меру ответственности за качество партии, исполняемой в ансамбле.

*Прослушивание аудио- и просмотр видеозаписей* как форма работы над музыкальным произведением особенно актуальной становится в наше время, когда в сферу музыкально-инструментального обучения активно внедряются компьютерные и мультимедийные технологии, а также используются ресурсы интернета.

*Подготовка к концертному исполнению* — это заключительный (но не окончательный) этап работы над музыкальным произведением, целью которого являются систематизация и обобщение знаний, исполнительских умений и навыков, приобретённых учащимся в процессе его изучения. Специфику данной формы работы определяют формирование у учащегося специальных сценических навыков и способностей, артистизма, а также выработка индивидуального исполнительского стиля.

#### Список использованной литературы

1. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано : учеб. пособие для пед. ин-тов / Г. М. Цыпин. — М. : Просвещение, 1984. — 176 с.
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. / Б. В. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.