Муниципальное казенное учреждение культуры

дополнительного образования Шелеховского района

«Центр творческого развития и гуманитарного образования

им. К.Г. Самарина»

Токарева Л.В.

**ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ЗВУКОМ В ПЬЕСАХ КАНТИЛЕННОГО ХАРАКТЕРА**

Методические рекомендации

г. Шелехов

2019

**СОДЕРЖАНИЕ**

4

[**Пояснительная записка** 3](#_Toc20661063)

[**Глава I.** Приёмы звукоизвлечения 4](#_Toc20661064)

[**Глава II.** Особенности работы над звукоизвлечением с начинающими пианистами. 5](#_Toc20661065)

[**Глава III.** Фразировка в кантилене 7](#_Toc20661066)

[**Глава IV.** Значение фактуры в кантиленных произведениях 8](#_Toc20661067)

[**Глава V.** Особенности аппликатуры. 9](#_Toc20661068)

[**Глава VI.** Педализация 9](#_Toc20661069)

[**Заключение** 11](#_Toc20661070)

[**Список использованных источников** 12](#_Toc20661071)

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

*«Мелодия – это мысль, это движение, это душа музыкального произведения»*

*Д. Шостакович*

Воспитание ученика-пианиста – сложный, многогранный процесс, состоящий из множества взаимосвязанных компонентов. Одной из таких составляющих педагогического процесса является работа над кантиленой.

Формирование и совершенствование умения напевно и мелодично исполнять произведения кантиленного характера является одним из основополагающих приѐмов воспитания музыкальной культуры обучающихся в классе фортепиано.

Одна из важнейших задач педагога в работе над звуком – научить исполнителя «петь» на фортепиано, «петь» искренне и задушевно, передавая смысл произведения. Но еѐ нельзя сводить только к достижению напевного звука. Это понятие включает в себя одухотворѐнность исполнения, поиски выразительности и эмоционального тепла, свойственные человеческому голосу.

Звуковые масштабы фортепиано очень велики, но не безграничны. Фортепиано – инструмент гармонии, полнозвучия, широкого звукового диапазона, оркестровых красок – имеет и слабые стороны. Это, прежде всего, не тянущийся, затухающий звук, строгое деление на полутоны не даѐт возможности филировать звук, оживлять его.

Работа над кантиленой – кропотливый, продолжительный, но и в то же время увлекательный и творческий процесс обучения игре на фортепиано, который сводится к работе над звуком, формой, педалью, качеством штрихов и содержанием. Это достаточно трудоѐмкий процесс, который требует от обучающегося вдумчивого труда, а от педагога должного профессионализма.

## ГЛАВА I. ПРИЁМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

Cantilena – в переводе с итальянского языка означает распевное пение или певучая распевная мелодия. Песни бывают разные: печальные, трагические, драматические, лирические, величественные. Эпитеты лишь подсказывают основное направление работы. Самое сокровенное в музыке можно лишь почувствовать. Эмоциональное отношение к музыке, к мелодии – одна из сторон музыкальности человека. В процессе работы над звуком пианист воплощает своѐ представление в реальное звучание.

В обучении юного пианиста навыкам певучей игры есть существенный, изначальный момент трудности - это преодоление ударной природы инструмента. Этой специфике звукоизвлечения уделяли внимание почти все великие пианисты и педагоги прошлого и современности; главным условием в работе над звуком они считали - относиться к фортепиано как к певучему инструменту. Так, И. Гуммель, Ф.Э. Бах, Тальберг, Ф. Калькбреннер, Ф.Шопен советовали посещать концерты певцов: «...от них выучишься мыслить исполняемое спетым» (Ф.Э. Бах); «Человеческий голос – лучший из музыкальных инструментов, он должен служить образцом при исполнении мелодических пассажей» (Ф.Калькбреннер). Шопен на уроках добивался больше всего того, чтобы «рояль пел» под пальцами учеников, убеждал их поменьше слушать фортепианных виртуозов, а больше - выдающихся певцов. А. Рубинштейн, будучи директором консерватории, заставлял учеников-инструменталистов учиться пению, «ибо тот не музыкант, кто не поёт». Г. Нейгауз подчёркивал, что в процессе воспитания пианиста самым существенным является беспрерывное внимание к качеству звучания, к каждому звуку и к цепи звуков. Эта работа – самая трудная, тесно связанная со слуховыми качествами ученика: «Чем грубее слух, тем тупее звук; развивая слух, мы воздействуем на звук, работая на инструменте над звуком, мы влияем на слух».  
Умение петь на фортепиано – важнейшая сторона в работе над звуком в пьесах кантиленного характера. Воспитанию этого навыка уделяется много внимания и сил. Работа над звуком  это, прежде всего, работа над его качеством. Очень полезно слушать хороших певцов и учиться петь самому. Человеческий голос является лучшим из музыкальных инструментов, его певучесть и лирические возможности – образец при исполнении кантилены.

При работе над звуком в кантиленных произведениях должны быть мобилизованы не только слух и эмоции, а также и двигательные ощущения. Необходимо овладеть правильными приѐмами звукоизвлечения.

В исполнении кантилены основным является вес руки, опора на клавиатуру. При этом нужно следить, чтобы рука и запястье были полностью освобождены. Как и в вокале, запястье – это «горло» руки. Оно должно быть свободно. Поскольку подушечки пальцев – это самая чувствительная часть руки, в которой сконцентрировано большое количество нервных окончаний, перед педагогом стоит задача научить ощущениям прикосновения к клавиатуре путѐм сравнений и ассоциаций:

Г.Г. Нейгауз: «…. прорастание пальцев в клавиатуру до дна»;

К.Н. Тальберг: «…замешивание теста пальцами»;

А. Корто: « … погружение пальцев в клубнику».

Пальцы в кантилене могут двигаться с большим или меньшим размахом. Однако, безусловно, целесообразным является такое положение, при котором с клавишей соприкасается вся подушечка пальца, то есть положение вытянутое, мягкое. Конечно, бывает, что пальцы приходится закруглить, в силу особенности фактуры, но это исключение, к которому прибегают в случаях крайней необходимости. Поднимать пальцы следует мягко, не спеша, и не раньше, чем следующий палец полностью погрузится в очередную клавишу (вливание одного звука в другой). Пальцы ведут руку, рука как бы очерчивает контуры мелодии. Переступающие пальцы должны доводить каждый звук до конца, не ослабляя силу давления, а передавая еѐ следующей клавише. Таким образом, перемещение опоры происходит как бы внутри руки. Внешнее движение руки должно быть очень плавным. Педагогу необходимо дать представление ребенку об игре независимыми друг от друга, самостоятельными пальцами. Важно научить обучающегося умению распределять внимание, распределять вес руки и пальцев. Обращать внимание на игру «приготовленными» руками и пальцами. Сформировать умение диктовать ощущениям в руке применять ту силу звука, которая необходима, чтобы уравновешивать звучание. Если, например, требуется извлечь теплый и проникновенный звук, то к клавиатуре лучше прикасаться ближе к клавишам, а для яркого и открытого звука следует использовать полную амплитуду размаха пальцев. В случае если кантилена звучит в октавном исполнении – более слабый из пяти пальцев мизинец берется активнее и увереннее, а первый палец – аккуратнее.

При исполнении мелодий страстного характера, «с надрывом», важно добиться самого певучего, густого, как бы с вибрацией звука. Легатиссимо должно быть предельным. В этом случае необходимо максимально использовать вес руки, пальцы, как «щупальцы» выбирают звуки.

В случае, когда характер музыки мечтательный, звучание прозрачное, несмотря на piano мелодия интенсивно поѐт (например, в ноктюрнах Шопена), и здесь использование веса руки значительно. Однако характер музыки обязывает «затормозить» вес. Пальцы могут играть самостоятельнее, активнее.

Прослушивание аудиозаписей и просмотр видеоматериалов известных артистов способствуют более полному представлению ребенка об исполнении музыки кантиленного характера. Педагогу необходимо обратить внимание ученика на умение талантливых пианистов находить для каждой мелодии соответствующий ее особенностям индивидуальный звук, использование разнообразной градации его насыщенности, тембра, протяженности, грамотное использование артикуляции.

Под артикуляцией понимается «искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчлененности или связанности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов легато и стаккато». Легато, которое применяют мастера для исполнения мелодий, различно. Известный исполнитель И.А. Браудо в своей книге пометил следующую шкалу « степени связности и расчлененности»:

* связность – аккустическое legato или legatissimo;
* расчлененность – сухое легато, глубокое non legato, non legato;
* метрическая определенность – non legato (звучащая часть равна паузам);
* краткость – мягкое staccato, staccato, staccatissimo (максимально достижимая краткость).

## ГЛАВА II.ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕМ С НАЧИНАЮЩИМИ ПИАНИСТАМ

В основе умения петь нафортепиано лежит технический приём legato.При переходе к игре на legato, с начинающими пианистами, возникают определенные трудности, которые необходимо преодол**е**вать. Проблемным является и вопрос: когда начинать играть legato? Одно время в фортепианной педагогике существовало мнение, что ученика нужно дольше подержать на non legato,потомстали появляться сборники, пособия для начинающих, в которых буквально через 6- 8 уроков включаются пьески на legato.Иногда для ученика это довольно сложно, возникает излишнее напряжение в руке,происходит зажим.Эту проблемунеобходимо решать индивидуально. Естьнастолько пластичные, способныедети, которые без труда, естественно осваивают приём legato. Но в последнее время чаще бывает наоборот: и ребёнок сам по себе угловат, и гипертонус мышц наблюдается, и пальцы слабые, и слух не достаточно хорош. Поэтому работая с такими детьми, нужно придерживаться принципа постепенности.

В чём состоит суть legato? Это слаженная работа чутких, «выразительных» пальцев, которые играя мелодию, как бы переступают, мягко погружаясь до дна клавиши. Поднимать отыгравший палец надо так же плавно и мягко ине раньше, чемследующий коснётся и погрузится в клавишу. Этим достигается «вливание» одного звука в другой, связывание звуков без толчка. Переступающие пальцы ведут руку, которая перемещает опору, подкрепляет каждого из них. Ладонь должна находиться над нажимаемойклавишей, а не сбоку, ладонь плавно движется от клавиши кклавише, как бы очерчивая контуры мелодии. Таким образом, перемещениеопорыпроисходит какбы внутри руки, идущей за пальцами.

У каждого педагога есть свои наработанные упражнения для освоения приёма legato. Надо отметить, что все упражнения должны иметь хотя бы примитивный музыкальный смысл и обязательную ритмическую ясность. Начинать необходимо с самых простых упражнений, где в работе задействованы два пальца (2-3,3-4), а потом всевозможные сочетания и комбинации на 3,4 пальца и так до пятипальцевой позиции. Параллельнос упражнениями подбирается соответствующий нотный материал из сборников для начинающих. Очень помогают осваивать первичные навыки звуковедения всевозможные песенки и пьески со словами, где сама выразительность речи дает возможность быстрее осваивать навыки legato. В этом плане очень подходитсборник«В музыку с радостью»О. Геталовой и В. Визной, в котором авторыподобрали большой и интересный для ребёнка репертуар с очень постепенным усложнением задачи: сначала2 ноты под лигой, потом– 3 нотыс опорой на первую, потом те же 3 ноты, но с опорой на вторую, на третью, потом 4 ноты и т.д.

Работа над фразировкой начинается с объяснения строения речи: отдельное слово, 2-3 слова, связанные по смыслу, предложение. На материале песенок со словами, где словесная и музыкальная фразеровка не противоречат друг другу, осуществляется аналогия между музыкальной мыслью и речевой:

* звук (буква) –музыкальный звук (нота)
* слово– мотив
* несколько слов, связанных по смыслу, то есть предложение–музыкальная фраза.

Постепенно ученик приобщается к пониманию членения мелодии, особенностей выразительного исполнения («выговаривания») мотивов и фраз, учится определять «главное слово» – интонационную точку и выстраивать на этой основе динамику, распределять дыхание руки. Типичная фраза напоминает волну, накатывающую на берег и затем откатывающую от него. Берег и есть интонационная точка, вершина фразы. Теперь задача – правильно распределить дыхание, чтобы оно неслось к вершине, всё увеличивая затрату воздуха, наибольшая масса которого должна быть выпущена в самую точку, а последующие звуки должны исполняться как бы на выдохе, на излёте. Типичная фраза напоминает волну, накатывающую на берег и затем откатывающую от него. Берег и есть интонационная точка, вершина фразы. Теперь задача – правильно распределить дыхание, чтобы оно неслось к вершине, всё увеличивая затрату воздуха, наибольшая масса которого должна быть выпущена в самую точку; а последующие звуки должны исполняться как бы на выдохе, на излёте. Единство этого движения не должно нарушаться толчками, взмахами, так как каждое такое движение равносильно взятию певцом дыхания после каждого слова. Своевременность дыхания (то есть полное соответствие фразировке, звуковой задаче) способствует организации связного исполнительского процесса, помогает ярче выразить музыку, облегчает двигательно-техническую задачу. Иногда восприятие учеником мелодии бывает затруднено. В таких случаях для более успешного понимания смысла фразировки можно использовать пение мелодии, этим достигается сразу несколько целей:

1. сольфеджирование по нотам помогает понять и усвоить те мелодические обороты, которые при игре ученик неясно себе представляет;
2. пение, особенно с подтекстовкой, способствует развитию чувства фразировки, помогает уяснить смысл, протяжённость мелодической линии.
3. пение помогает ученику почувствовать где и как взять дыхание, понять «знаки препинания»;
4. пение мелодии при заучивании на память закрепляет материал прочнее и позволяет исполнять пьесу свободнее и выразительнее.

Практический показ педагогом особенностей исполнения произведений кантиленного характера является основным при обучении детей в классе фортепиано. Наглядное сопровождение позволяет доходчиво объяснить ребенку содержание и авторский замысел исполняемого музыкального произведения.

Следует отметить, что степень сложности музыкального материала, его объем, формы и методы овладения должны быть посильными обучающимся, их возрастным и психологическим особенностям, уровню развития и готовности к обучению.

## ГЛАВА III. ФРАЗИРОВКА В КАНТИЛЕНЕ

Наряду с работой над различными приѐмами и способами звукоизвлечения, большую роль играет работа над фразировкой, динамикой, дослушиванием звуков (слуховой контроль) и, конечно же, эмоциональное воплощение исполняемого произведения. Работа над фразировкой это достаточно трудоѐмкий процесс. Фраза – это ряд звуков, исполняемый на одном дыхании. Правильное дыхание всегда связано с дослушиванием звука или пауз, оно объединяет фразу, помогает осуществить динамическое развитие и выразить характер музыки. К.Н. Игумнов говорил: «В сущности всѐ сводится к одному – внимательно себя слушать». Очертить контуры фразы, определить опорные точки (смысловые акценты), выстроить динамику поможет подтекстовка и пение (сольфеджио или со словами), эмоциональная настроенность педагога и ученика. Звуки мелодии, как и слова речи, имеют различное значение. В основе умения петь на фортепиано лежит владение тем, что может быть названо дыханием руки. Но недостаточно связать дыханием отдельную интонацию. Рука должна уметь взять последовательный ряд звуков на одном дыхании, одним сложным, но целостным движением, внутренним сопереживанием организма, всего тела, вплоть до мышц живота. Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, лишними движениями. Необходимо научиться как бы «вытаскивать» звуки со дна клавиатуры.

Границы узора мелодической фразы определяются естественным членением произведения, общими принципами фразировки. Часто трактуют лиги в нотах как обозначение музыкальных фраз, в действительности они далеко не всегда совпадают. Лиги нередко применяются для обозначения не целых фраз, а их частей, отдельных мотивов или штрихов. Вслед за установлением границ фразы нужно разобраться в еѐ строении. Типичная фраза напоминает волну. Самое главное – определить местонахождение точки, к которой стремится волна. Кульминационная точка обычно находится ближе к концу фразы. Выяснив еѐ местонахождение, следует так распределить дыхание руки, чтобы она вела к этой точке тяготения, постепенно увеличивая затрату воздуха, наибольшая масса которого должна быть выпущена на самую точку, последующие звуки должны опасть выдохнуться как бы сами собой, без толчка на последнем звуке. Именно этот принцип фразировки имел в виду С. Рахманинов, когда говорил, что каждое построение имеет свою кульминационную точку, к которой надо уметь подогнать всю растущую массу звуков, и если эта точка сползѐт, то рассыплется всѐ построение.

Важно уметь, с одной стороны, объединить несколько фраз в одну большего масштаба, а с другой стороны, расчленить ту или иную фразу на отдельные мотивы и интонации, сохраняя при этом еѐ единство. Большой отрывок музыки трактуется как одна большая волна, устремлѐнная к одной главной кульминации. Энергия этого устремления должна превозмочь влияние попутных кульминаций частного значения. Сильное впечатление производила необычайная ширина рубинштейновской фразировки. Огромные построения фраз, при всей ясности входящих в их состав мотивов, мелодий и частей, объединялись Рубинштейном в одно большое неразрывное целое. Большое музыкальное произведение в его исполнении звучало, как одна цельная, неразрывно объединѐнная фраза колоссального размера.

## ГЛАВА IV. ЗНАЧЕНИЕ ФАКТУРЫ В КАНТИЛЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

В отличие от других инструменталистов и певцов, пианисты, играя на фортепиано, исполняют не только одну мелодию. Фортепианная фактура многопланова и разнообразна. Звучание инструмента по ясности не должно уступать звучанию хорошего оркестра. Каждая линия должна стать выпуклой за счѐт воздушной перспективы. Распределение силы звука должно быть таким, как распределение цветовой гаммы на полотне художника.

Красота и певучесть мелодии зависит от соотношения звучности всех элементов музыкальной ткани. Сопровождение должно не только не заглушать мелодию, но и не нарушать поэтического очарования музыки. Это зависит в первую очередь от звука, которым играется аккомпанемент. Он должен звучать очень мягко, как в дымке, если того требует характер музыки. Так как сопровождение является гармонической и ритмической опорой мелодии – следует добиваться, чтобы оно прочно поддерживало «парение» мелодии. В этом отношении особенно важна роль баса. Бас – основа гармонии и источник обертоновых красок. Бас следует играть несколько насыщеннее средних голосов, но не тогда, когда эти голоса, благодаря интонационной значительности, выдвигаются на первый план. Умеренное звуковое преобладание баса нисколько не отяжелит общей звучности. Бас играет очень большую роль в общем звучании, и очень опасно оставлять мелодию с аккомпанементом без полновесной поддержки нижнего голоса.

Мелодию не следует выделять искусственным образом, а естественно отделять от аккомпанемента (оставаясь в то же время внутренне слитым с ним), «плавать на волнах». Между мелодией и сопровождением должна образоваться звуковая дистанция, воздушный простор, чтобы она свободно «парила в воздухе», а не задыхалась в педали, не тонула в звуковой «давке». Следует добиваться, чтобы аккомпанемент прочно поддерживал «парение» мелодии, как танцовщик поддерживает свою балерину.

Педагоги-практики знают, как трудно на первых порах даётся некоторым ученикам умение дифференцировать силу звука в мелодии и аккомпанементе. Существует несколько методов работы в этом направлении:

1. поделить партии обеих рук между педагогом и учеником, это поможет ученику услышать нужный уровень звучания, чтобы потом самому добиваться его;
2. иногда сопровождение полезно поиграть выдержанными аккордами, или собрать гармонические фигурации в аккорды, на фоне которых легче дослушать каждый звук мелодии и сохранить её ведущую роль.

В тех случаях, когда аккомпанемент построен на повторении одних и тех же звуков, можно использовать репетиционный механизм фортепиано: взяв 1 раз клавишу, не отпускать до конца и нажимать вновь с половины. Когда в аккомпанементе чередуются звуки одного аккорда, в одной позиции, можно поставить сразу все пальцы на соответствующие клавиши и шевелить пальцами, не меняя их положения, не отрывая их от клавиш, не позволяя клавишам подняться доверху.

Вопрос о характере «пения на фортепиано» тесно связан с ещѐ одной стороной исполнительского процесса, с его ритмикой. Ритмическая опора мелодии – это пульс, который поддерживает кантилену. В ритмическом потоке музыки мелодия и аккомпанемент сплошь и рядом играют роль как бы положительного и отрицательного электричества, выступает как явление с противоположными ритмическими знаками. Мелодия влечѐт музыку вперѐд, к кульминационному пункту, а аккомпанемент оттягивает еѐ назад, отстаивает ритмичность движения. Сдерживаемый конфликт двух тяготений придаѐт ритму жизненность, пружинность.

Ритмичность и метричность – разные вещи. И. Гофман писал: «В сопоставлении с метрономом подлинно музыкальный ритм неритмичен. С другой стороны, абсолютно строгое сохранение темпа совершенно немузыкально и мертвенно: ритм живѐт, убеждает слушателей только тогда, когда им пронизано всѐ тело исполнителя». Ритмичность исполнителя сказывается не в отсутствии rubato, а в том, как оно играется.

## ГЛАВА V. ОСОБЕННОСТИ АППЛИКАТУРЫ.

Кантилена имеет свои аппликатурные особенности, свои излюбленные пальцы. Это 3-й, 4-й, 5-й, несколько меньше 2-й, пальцы. Такой крупнейший пианист, как Феликс Блуменфельд советовал в мягкой, лирической кантилене, по возможности, «реже употреблять «непевучий» 1-й палец». Часто целесообразнее переложить 3-й через 4-й или 5-й, чем подкладывать первый.

Выше сказанное не означает, что 1-й палец никогда не употребляется в кантилене. Им приходится пользоваться, и не мало, а иногда в мелодиях требующих звучания густого, «валторнового», он просто не заменим.

Однако в лирической пластичной кантилене применением первого пальца лучше не пользоваться слишком часто. Особенно желательно поменьше его подкладывать, так как это создает опасность толчка в мелодической линии.

## ГЛАВА VI. ПЕДАЛИЗАЦИЯ

Исполнение кантилены немыслимо без использования педали, обогащающей звуковой колорит музыкальных произведений. Именно в кантиленных произведениях применяются самые разнообразные виды педализации, в том числе и полупедаль, и вибрирующая педаль, что придаѐт музыке волшебное очарование.

Обычно используется запаздывающая педаль, придающая звуку большую протяжённость, новые краски и оттенки звучания, живое дыхание. Начинать играть с педалью нужно как можно раньше, приучать координировать движения рук с движением ноги, а так же со зрительным восприятием нотной записи и слуховым контролем исполняемого. Не секрет, что многие педагоги говорят, что педаль «берется ушами», хотя в процессе взятия задействована ступня ноги. Именно слуховой контроль необходим в работе над педализацией. Прежде всего следует обучить ребенка брать прямую педаль, а потом подключить упражнения на запаздывающую. На начальном этапе в освоении этого навыка можно использовать в работе несложные по тексту пьесы, чтобы сконцентрировать все внимание на взятии педали не столько физически, сколько используя слух.

Необходимо показать юному пианисту на ярких примерах кантиленных произведений, что педаль очень тесно связана с музыкальной тканью пьесы: мелодией, ритмом, гармонией и фактурой. Педаль может как обогатить так и навредить красоте звучания кантиленного произведения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работа над кантиленой предполагает максимальную концентрацию творческих музыкальных способностей и эмоциональное отношение к исполняемому произведению. Одного только технологического, пусть даже самого тщательного подхода к исполнению оказывается недостаточно. Необходимо четко представлять звуковую цель. Поэтому решающее значение имеет психологический фактор.

Для активации эмоциональной сферы можно использовать как показ педагога, совместное музицирование, так и воздействие на эмоции методом ассоциаций и сравнения. Одной из главных задач педагога является практический показ особенностей исполнения произведений. А словесные пояснения и ассоциации помогают найти нужные ощущения звукоизвлечения. Часто звучание рояля сравнивают с оркестровыми инструментами. Это помогает активизировать фантазию, слух, найти нужную окраску звука. Педагог должен повышать веру ученика в свои силы, вдохновлять и поддерживать.

Искусство пения на рояле – это совокупность фортепианных приемов: плавное легато, фразировка, грамотное распределение динамики и очень чуткая педализация. Рассмотренные выше приемы работы над звуком в кантиленных пьесах являются основными в педагогической практике.

Работая над лирическими произведениями, обучающиеся игре на фортепиано, учатся слушать свое исполнение, воплощать необходимый звук, анализировать встречающиеся трудности, а также и свое исполнение.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога [Текст]/ Г.Г. Нейгауз. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1999. – 240 с.
2. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано [Текст]/А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1978. – 286 с.
3. Коган, Г.М. Работа пианиста [Текст]/Г.М. Коган. – М.: Классика-XXI, 2004. – 204 с.
4. Гольденвейзер, А.Б. Статьи, материалы, воспоминания [Текст]/А.Б. Гольденвейзер. – М.: Советский композитор, 1969. – 448 с.
5. Тимакин, Е.М. Воспитание пианиста [Текст]/Е.М. Тимакин. – М.: Музыка, 1997. – 176 с.
6. Браудо И.А. Артикуляция. (О произношении мелодии). – Л.: «Музыка», 1961.
7. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. – М.: «Классика – XXI», 2001.
8. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: «Классика – XXI», 2003.