**КГБ ПОУ**

**Хабаровский краевой колледж искусств**

МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ

**«Работа над произведениями малой формы**

**на отделении общего фортепиано»**

 на основе анализа произведений П.Чайковского и Б. Бартока

Выполнила: Константинова Любовь Васильевна

Преподаватель высшей категории

по классу общего фортепиано

г.Хабаровск

2019г.

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ 3

1.ВЫБОР ПРОИЗВЕДЕНИЯ 3

2.ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ 4

3.ОСОБЕННОСТИ ЗАПОМИНАНИЯ 4

4.КАК ИЗВЛЕКАЕТСЯ ПЕВУЧИЙ ЗВУК? 5

5.ПОЯСНЕНИЯ СОДЕРЖАНИЯ ПЬЕСЫ. 6

6.РАЗНООБРАЗИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ КРАСОК 8

7.ЛИТЕРАТУРА 11

-

 ВВЕДЕНИЕ

 Ведущее место в репертуаре (и в индивидуальных планах) учащегося занимают художественные произведения композиторов- классиков, а также современных авторов.

Изучение произведений выдающихся русских и зарубежных композиторов-классиков, произведений, отличающихся своим художественным содержанием, яркими типическими образами, глубоким реализмом, народностью и национальной самобытностью, способствует воспитанию тонкого художественного вкуса и в то же время понимания этой музыки и любви к ней.

 При составлении индивидуального плана для студента следует учитывать ограниченность объема внимания и выдержки в первые годы обучения. В связи с этим огромное значение приобретают пьесы малой формы. Лишь постепенно воспитывая выдержку, способность к длительному сосредоточению, можно переходить к изучению и исполнению произведений более крупной формы (соната, концерт).

 Педагог, приступая к составлению индивидуального плана ученика, должен тщательно продумать его. В процессе формирования учащегося особое значение имеет подготовка к изучению того или иного художественного произведения. Речь идет о подготовке и музыкального восприятия, и технических средств выражения.

 Роль музыканта- педагога в процессе работы учащегося над художественным произведением очень велика; роль эта видоизменяется в зависимости от одаренности, развития и продвинутости учащегося. Начиная от выбора изучаемого произведения и кончая подготовкой к публичному его исполнению, педагог несет огромную ответственность за все течение рассматриваемого процесса.

 Выбор произведения, ознакомление учащегося с произведением (не только проигрывание, но беседа о его стиле, содержании, форме и жанре, об авторе произведения и его эпохе, о различных редакциях и исполнениях), «прочтение» произведения, изучение нотного текста, анализ и выбор средства выражения, подбор вспомогательного технического материала, творческое воплощение, техническое исполнение и, наконец, последующее обсуждение - таковы основные этапы, связанные с изучением художественного произведения учащимся. На всех этапах педагог, обладающий знаниями и опытом, должен помочь своему воспитаннику, всячески содействую правильному толкованию произведения, облегчая и рационализируя сам процесс изучения, предохраняя от всевозможных ошибок.

 При всем при этом музыкант педагог не должен забывать, что прежде всего он воспитатель молодого или совсем юного артиста, воспитатель его художественного вкуса, его художественного мировоззрения, что его первейшая задача - раскрыть ученику при помощи всех доступных средств музыкальное содержание изучаемой прессы, ее стиль и характер. И только исходя из содержания и стиля музыки, педагог помогает своему ученику в отборе тех или иных технических средств, направляет развитие и совершенствование исполнительских навыков и технических приемов необходимых для воплощения содержания пьесы, ее художественных образов. «Я откровенно и многократно признавал, что я прежде всего - учитель музыки (и искусства) и только во вторую очередь учитель фортепианной игры…» - писал один из выдающихся музыкантов - педагогов нашего времени Г.Г.Нейгауз.

 Вряд ли оправдывает себя одно лишь словесное пояснение педагога. Несомненно, более полезным является сочетание словесного пояснения с живым показом на инструменте как произведения в целом, так отдельных его частей, деталей, а также приемов его исполнения.

 При этом следует оговорить порочность и несовместимость принципа передовой педагогики излишней опеки педагога над учеником, иной раз превращающейся в «натаскивание» его для какого-либо показа. В этом случае не может идти и речи о рациональном музыкальном развитии учащегося, о его художественном росте. Притупляется творческая активность и исполнительская инициатива учащегося; они подменяются навязываемыми указаниями педагога, в таких случаях пренебрегающего индивидуальными особенностями учащегося и буквально навязывающего ему свой план, свое толкование.

 Помогая ученику в его работе над художественным произведением, музыкант педагог не должен забывать об одной из основных своих задач, заключающейся в воспитании способности самостоятельно решать все более сложные художественные задания.

Развитию собственной инициативы учащегося призвано способствовать самостоятельное изучение отдельных произведений. Как известно, самостоятельное изучение какого-либо художественного произведения включается в индивидуальный план учащихся музыкальных учебных заведений. По трудности самостоятельно изучаемая пьеса должна быть несколько легче пьес, изучаемых под руководством педагога. Приступать к самостоятельному изучению пьес следует примерно с третьего года обучения, когда в известной степени оказываются подготовленными и музыкальное мышление ученика, и его технические навыки.

2.ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ.

 Работу над художественным произведением условно можно разбить на три основных этапа. Условность эта зависит от индивидуальных различий музыкантов, от особенностей их дарования, степени подвинутости и т.д. Условность касается и самого членения процесса, и длительности отдельных этапов.

 Определяя в общих чертах сущность этих органично связанных между собой этапов, можно отметить, что первый из них посвящен созданию общего впечатления о пьесе, о ее основных художественных образах. Второй этап знаменует собой постепенное углубление в сущность изучаемого произведения; на этом этапе происходит отбор и овладение средствами выражения, необходимыми для реализации его художественного содержания. Наконец, третий этап, подводящий итог всей предыдущей работе, приносит и качественно новое начало: художественное произведение получает законченное (для данного исполнителя на данном этапе) исполнительское воплощение, требующее от музыканта -интерпретатора единства чувств и мысли, мастерства и вдохновения.

 Итак, первый этап работы учащегося над художественным произведением характеризуется общим ознакомлением с сочинением. Следует оговорить, что нередко, приступая к изучению какой-либо пьесы, учащийся оказывается уже знаком с ней, так как неоднократно слышал ее в концертах, по радио или в исполнении старших товарищей по классу. Но тогда далеко не лишней будет беседа об этом произведении и его стиле. Эту беседу желательно сопроводить показом педагога, прослушиванием произведения в исполнении выдающихся артистов.

3.ОСОБЕННОСТИ ЗАПОМИНАНИЯ.

 Заканчивая рассмотрение этого периода в работе над произведением, необходимо сказать несколько слов об выучивании произведения наизусть.

 Д.Ф.Ойстрах говорил, что специально выучить наизусть приходится только при коротком времени, остающемся до исполнения. При наличии достаточного времени не следует насиловать память специальным (и обычным ускоренным для данного исполнителя) заучиванием наизусть.

 Но если иной исполнитель выучивает пьесу наизусть как-то незаметно для самого себя, попутно с изучением вообще, то другой бывает вынужден специально учить наизусть.

При этом не следует многократно проигрывать произведение целиком. Такое «зазубривание» произведения при помощи одной лишь моторной памяти не может привести к художественному результату; оно не может дать и прочного запоминания, так как запомнится не музыкальный образ, а последовательность звуков, ощущений, движений (разумеется, при этом не следует недооценивать и роль моторной памяти).

 Рациональным и психологически оправданным является изучение произведения небольшими отрывками, которые постепенно соединяются между собой. Такими отрывками обязательно должны быть законченные музыкальные фразы, предложения, эпизоды (а не строчки), имеющие определенное смысловое и фактурное содержание, активизирующее музыкально-слуховую память. Запоминанию наизусть способствует сознательная работа, а не механическое повторение; и мысль и чувство помогают ускорить этот процесс.

 Значение сознательного подхода к художественному произведению в процессе его запоминания подчеркивают многие современные музыканты-педагоги. «Непонимание сущности, структуры, формы произведения ведет к затруднению его запоминания, -говорил К.Г.Мострас. - Особенно это заметно при изучении музыки Баха. При отсутствии сознательного подхода учащимися усваиваются не фразы, а отдельные звуки, не голосоведение, а отдельные аккорды».

 В некоторой мере процессу запоминания помогает не только слуховое, но и зрительное восприятие. В сознании учащегося как бы остается отпечаток нотной страницы, и нередко исполнитель, обладающий зрительной памятью, помнит, на какой стороне листа, на какой строке и даже в каком месте строки находится тот или иной эпизод.

Разумеется, ценным при этом является возникающая связь зрительного восприятия со слуховым, с осознанием художественного образа.

 В своих комментариях к 1тому «Искусства скрипичной игры» К.Флеша К.А.Фортунатов справедливо отмечал, что, «устанавливая наличие трех типов памяти: слухового, моторного и зрительного, Флеш упускает из виду значение логического типа памяти. Смысловое запоминание музыкального произведения характеризуется тем, что при нем относительно большее значение имеет процесс мышления: соотношение целого и частей, логика развития музыкального произведения, сходства и различия аналогичных построений - все это входит в функцию логически-смысловой музыкальной памяти».

 Даже выучившему произведение наизусть рекомендуется периодически проигрывать его и по нотам, чтобы освежить зрительное впечатление, а также проверить себя, предохранив от случайных искажений нотного текста. Иногда бывает целесообразно медленное проигрывание пьесы по нотам накануне его публичного выступления.

 Не лишено определенного смысла мысленное проигрывание (вернее, представление) пьесы по нотам без инструмента, а затем и наизусть без инструмента. Это тренирует и активизирует внутреннее слуховое представление и музыкальную память. Обе эти способности развиваются именно в процессе музыкальной деятельности.

4. КАК ИЗВЛЕКАЕТСЯ ПЕВУЧИЙ ЗВУК?

 Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом удара, вернее нажима клавиш. Суть его состоит в том, чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а сперва «нащупать» ее поверхность, «прижаться», «приклеиться» к ней не только пальцем, но и всей рукой, всем телом и затем, не «отлипая» от клавиши, непрерывно ощущая, держа ее на кончике (точнее, на «подушечке») «длинного», словно от локтя или даже от плеча тянущегося пальца, постепенно усиливать давление, пока рука не «погрузится» в клавиатуру до отказа, до дна - таким движением, каким опираются на стол, нажимают на чужие плечи, вдавливают печать в сургуч (разумеется, когда процесс освоен и автоматизирован, он протекает несравненно проще и быстрее, чем описано, так как сперва» и «затем» сливаются в одно мгновенное действие). Этого способа придерживались почти все пианисты, славившиеся своим умением петь на фортепиано. Так, например, Тальберг утверждал, что певучий звук извлекается «не путем жесткого удара» по клавишам, а посредством близкого нажатия и глубокого вдавливания их… Нужно как бы месить клавиатуру, обжимать ее рукой, состоящей из одного мяса и бархатных пальцев; клавиши в этом случае должны быть скорее ощупываемыми, чем ударяемыми».

 По мнению Гуммеля, «звуки приобретают певучесть посредством рассчитанного движения». «При исполнении кантилены, - говорил ученикам К.Н.Игумнов, - пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечками», мясистой частью пальцев, то есть стремиться к максимальному контакту, естественному слиянию с клавиатурой. Нужно слиться с ней, «примкнуть к ней …». Точно также и Гизекинг настаивает на том, чтобы «пальцы (перед ударом) находились на возможно меньшем удалении от клавиатуры…, а при pianissimo оставались вообще как бы в постоянном контакте с клавишами, которые нажимаются собственно лишь посредством переноса тяжести руки на «ударяемые» по мере надобности пальцы»

 5. ПОЯСНЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ ПЬЕСЫ.

 В процессе ознакомления с художественным произведением, его изучения огромное значение имеет пояснение содержания этого произведения педагогом. Здесь слово, язык приходят на помощь музыке, на помощь осознанию и прочувствованию ее учащимся.

Здесь ответственность педагога очень велика. Его пояснение содержания пьесы может сыграть большую роль в формировании у учащегося правильных представлений об основных художественных образах изучаемого произведения. И хотя не все в музыкальном произведении может быть выражено словом (это обусловлено самой спецификой искусства как формы познания в образах), педагог ни в коем случае не должен отказываться от этого могучего средства, которое при умелом использовании оказывает существенную помощь в процессе изучения художественного произведения, в процессе формирования живой и правдивой, осмысленной и прочувственной, а потому и выразительной его трактовки.

 Отнюдь не навязывая своего толкования того или иного произведения, попытаемся на примере пьесы **Чайковского «Грустная песенка» (ор.40№2**) показать некоторые моменты в процессе ее изучения.

 Предлагая эту пьесу ученику, педагог должен хотя бы в общих чертах ознакомить его с великим гением русской классической музыки - П.И.Чайковским. Оперируя понятиями и формой выражения, доступными пониманию данного ученика, педагог рассказывает о правдивости, искренности, задушевности русской напевности его творчества; он называет некоторые другие произведения Чайковского, выясняет, что ему знакомо, наигрывает некоторые произведения великого композитора или отдельные темы, напоминает о вероятно слышанных учеником кантиленных вариациях из широко известных «Вариаций на тему рококо». Педагог может рассказать ученику, что «Грустная песенка» написана композитором в 1878году - в год создания оперы «Евгений Онегин», Скрипичного концерта, а также «Детского альбома» для фортепиано.

 Здесь же можно рассказать о замечательном русском виолончелисте А.В.Вержбиловиче, лучшем ученике великого Давыдова. Вержбилович, игра которого отличалась замечательно красивым звуком и выразительной задушевной фразой, привлекла напевность и лиричность пьесы Чайковского, и он стал исполнять ее на виолончели.

 Сыграв пьесу, педагог обращает внимание ученика на общее настроение пьесы, отраженное в ее программном заголовке - «Грустная песенка».

В пьесе подчеркивается настроение не «безысходной тоски», а скорее «светлой грусти». Настроение этой пьесы, написанной композитором во время заграничной поездки, по-видимому, связано с мыслями о любимой родине. В это время Петр Ильич писал: «О России я думаю с величайшим удовольствием…рад буду очутиться в родной сторонке…сильно хочется видеть родной город» (Москву).

 Мы слышим в пьесе теплые, задушевные интонации русской песни. Примерно в этот же период П.И.Чайковский так высказывался о русском характере своей музыки, о ее родстве с народной песней: «Относительно русского элемента в моих сочинениях скажу вам, -писал он в одном из своих писем,- что мне нередко случалось прямо приступать к сочинению, имея в виду разработку той или иной понравившейся мне народной песни. Иногда (как например в финале нашей симфонии) это делалось само собой, совершенно неожиданно. Что касается вообще русского элемента в моей музыке, то есть родственных с народной песней приемов в мелодии гармонии, то это происходит вследствие того , что я вырос в глуши, с детства, с самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что одним словом , я русский в полнейшем смысле этого слова».

 Рассматриваемое сочинение представляет собой лирическую песню - рассказ, повествующую в теплых, мягких тонах о грустном, но отнюдь не трагическом воспоминании. Такое понимание пьесы особенно подтверждается ее средним разделом (такты 21-40), который дан на основе светлого мажорного ряда, и мягко контрастирует с минорным ладом начального и заключительного разделов.

 Попутно ученику поясняется трехчастное построение пьесы, раскрывается совершенство ее формы, отвечающей содержанию музыки. Третья часть (реприза) является повторением первой, а средняя, как было уже сказано, отличается светлым, радостным настроением, более оживленным характером и более яркими динамическими красками. Здесь от грусти не остается и следа. Слышится радостное, жизнеутверждающее пение.

 Пьесу замыкает восьмитактное заключение (кода). Песня удаляется, ее интонации как бы тают и замирают в отдалении.

 Песенность пронизывает все произведение; она характеризует его содержание и обустраивает задачи исполнителя. Выразительное и «задушевное пение на инструменте» должно лежать в основе раскрытия художественных образов данного произведения. Автор подчеркивает это специальным указанием в начале пьесы: «La melodia con molto espressione» (мелодия с большим выражением), предписывающим необходимость очень выразительного исполнения мелодии.

 При формировании у ученика представления о пьесе следует по возможности подчеркнуть ее песенное начало (прежде всего песня, а затем ее грустный оттенок). Здесь уместно рассказать ученику об искусстве великого композитора «петь» на инструменте, напомнить ему о фортепианных пьесах из «Времен года» - «Баркароле» и «Осенней песне», о «Канцонетте» из скрипичного концерта , о до-мажорной и ре-минорной вариациях из виолончельных «Вариаций на тему рококо» и других пьес кантиленного характера.

 Отсюда вытекает столь необходимое в процессе работы над «Грустной песенкой» Чайковского стремление к чистому, красивому и певучему звуку, способному передать выразительность задушевность лирической песни как основного, главенствующего образа произведения.

 Общий темп пьесы - Allegro non troppo, то есть не слишком скоро. Следует предостеречь ученика от торопливого движения, которое исказило бы содержание пьесы, отразилось бы на плавности исполнения и внесло бы чуждый этой музыке элемент суеты. Здесь художественный образ песни диктует и соответствующий ему темп исполнения. В то же время не следует чрезмерно растягивать темп, что привело бы к расплывчатости и статичности исполнения и также исказило бы характер этой музыки.

 Средний (мажорный) эпизод пьесы требует некоторого оживления темпа. Сдвиг этот должен быть едва заметен, вовсе не должен способствовать смысловому и эмоциональному контрасту (хотя и не резкому) предыдущему и последующим разделам; контраст этот достигается не только сменой лада и более яркими динамическими красками, но и движением. Кроме того, о новом настроении, о душевном подъеме в этой части пьесы свидетельствует и оживление в партии фортепиано, содержащей выразительные подголоски в теноре, сливающиеся с сольной партией. Хотя композитор не указывает некоторой перемены темпа в такте№21, но об уместности небольшого ускорения свидетельствует авторское замечание - poco rit., помеченное им при возвращении к репризе (такт 39). Замедление (вернее, успокоение) длится на тактах39 и 40 (А.В.Вержбилович добавляет в такт 40 фортепианной партии обозначение ritard.) и приводит к a tempo в репризе. Poco rit. указывает на незначительность предшествующего сдвига.

 Исполнитель должен избегать необоснованных замедлений при переходе к средней части (такты18-20) и к коде (такты 58-60). Следует также предостеречь ученика от непредусмотренного (но иногда наблюдаемого) замедления в коде. Это придало бы излишне грустный, сентиментальный характер исполнению и вышло бы за рамки задуманного композитором образа.

6. РАЗНООБРАЗИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ КРАСОК.

 **«Румынские народные танцы» Б. Бартока** - цикл из шести разнохарактерных пьес для фортепиано (существует также авторская версия этого сочинения для камерного оркестра). Прежде всего обращают на себя внимание разнообразие гармонических красок, их тщательная разработанность при лаконизме средств.

 В пьесе почти не встречаются традиционные приемы гармонизации – композитор, обрамляя каждую мелодию, везде проявляет выдумку, тонкое чутье. «Мои гармонии везде приспосабливаются к специфическому характеру используемых мной мелодий, независимо от того, имеют ли эти мелодии народное происхождение или были сочинены мною», - говорил Барток.

 К важнейшим и часто встречающимся приемам следует отнести варьирование сопровождения при повторяющейся мелодии (примером может служить первая пьеса цикла). Не менее важной стороной музыки Бартока, ее основным компонентом является ритм. «Мелодия без ритма невозможна, в то же время как можно представить ритм без мелодии», - писал композитор. Поэтому при исполнении сочинений Бартока и, в частности, «Румынских танцев» следует уделять внимание именно этим компонентам - гармонии и ритму.

 Не менее важно для исполнителя чувствовать и раскрывать семантическую сторону мелодии, тем более что сам автор очень скрупулезно проставлял штрихи, пытаясь точно зафиксировать в тексте все подробности музыкального высказывания.

Возьмем для примера начальную фразу первой пьесы:



Первые три такта фразы — это восходящая варьированная секвенция. Следует обратить внимание на то, что первые две шестнадцатые начального звена по штриху отличаются от аналогичных шестнадцатых последующих звеньев (в первом звене - staccato, в остальных же шестнадцатые обведены лигой). Подобная расстановка штрихов позволяет начать фразу широко, размашисто, без излишней суетливости (этому способствуют и выдержанные четверти в левой руке- штрих tenuto) – ведь не случайно пьеса называется «Танец с посохами». Очевидно, его танцуют люди далеко не молодые, степенные, но и не лишенные юношеского задора. Вот почему несмотря на то, что пьеса исполняется довольно сдержанно, она, вместе с тем, должна прозвучать очень наполнено, с большой волей.

 Вторая пьеса «Braul» очень изысканна изящна и не лишена юмора. Исполнять ее нужно легким штрихом (представим себе скрипичное spiccato) c достаточно свободной (rubato), но не теряя при этом чувства меры. Так, например, для того чтобы концы фраз (тт3-4,7-8,15-16) прозвучали ритмически упруго.

 В третьей пьесе «Танец на месте» мелодия исполняется достаточно свободно, но при условии исключительной ритмичности аккомпанемента. Надо помнить о том, что это танец (хотя и на месте), и не превращать указанное автором Andante в Adagio.

Представим себе здесь кружащихся в плавном танце восточных женщин (думается, что это именно женский танец).

 Аккомпанемент, имитирующий волынку, изложен следующим образом:



 При таком штрихе каждая квинта (си - фа-диез) берется весом руки, в то время как верхнее си - на снятии кисти, как бы легким рикошетом. Мелодия же представляется флейтовым наигрышем: не случайно в переложении для скрипки эта пьеса исполняется флажолетами, которые очень напоминают звучание флейты или свирели.

Эту пьесу можно было скорее назвать «Песней пастуха» (кстати, пьеса с таким названием есть у Бартока в его знаменитом сборнике «Детям»). Здесь также, как и в остальных пьесах, нужно чутко прислушиваться к малейшим изменениям гармонии, к каждому неожиданному повышению или понижению звука (о чем уже говорилось), а кое-где не только прислушаться, но и заметно подчеркивать эти изменения. Впрочем, автор сам указывает такие места с помощью различных обозначений.



 Четвертая пьеса «Танец бучанцев» - очень выразительна, исключительно певуча, как бы органично предполагающая исполнение на скрипке. Здесь и надо воспользоваться скрипичными приемами (разумеется, в переносном смысле), представляя себе вибрато на длинных звуках или, скажем «плотное» ведение смычка. Вот как можно было представить скрипичные штрихи в первой фразе:

 Следует сказать несколько слов о педали, автором она выписана достаточно подробно и пренебрегать этим не стоит – не надо бояться диссонансов, «крепких» звучаний. Так, например, си-бемоль большой октавы в третьем и четвертом тактах от конца должен быть удержан по целому такту, а фа-диез в басу в предпоследнем такте также должен звучать до самого ля-мажорного трезвучия (почти полтора такта).

 Особенно важное значение приобретает педаль в следующей пьесе - «Румынской польке». Здесь она выполняет не только колористическую функцию, но и ритмическую. Первые шесть тактов играются на одной сплошной педали, а 8-9, 17-18, 20-21, 26-27 такты педалируются в следующем ритме.

 Заключительная пьеса цикла «Быстрый танец» и по тональности, и по темпу мало чем отличается от предшествующей «Польки» (даже метроном у них идентичен). Для того, чтобы как-то отделить эти пьесы друг от друга, одной цезуры (ферматы) мало. Можно порекомендовать начать завершающую пьесу с некоторой оттяжкой (осадкой) темпа (только в начальных двух тактах) с последующим восстановлением основного движения.

 Очень важную нагрузку в пьесе несет аккомпанемент левой руки. Здесь необходимо буквально следовать указаниям автора и неукоснительно выполнять все штрихи, нюансы и паузы - «трамплинчики», при которых рука подскакивает достаточно высоко, чтобы всем своим весом взять синкопированный аккорд на sforzando. Пьеса эта построена по принципу цыганских плясок, которые начинаются как бы спокойно, размеренно, со сдерживаемой энергией, но постепенно (или ступенчато, как в данной пьесе) последняя прорывается наружу, танец становится все динамичнее и заканчивается в вихревом темпе, обрываясь на кульминации.

 Народные исполнители великолепно владеют искусством rubato; поэтому профессиональному музыканту, исполняющему произведение, основанное на народной музыке (каковым и является «Румынские танцы»), следует учиться у них владению *временем* и свободному обращению с *ритмом,* отнюдь не нарушая его, но тем самым добиваясь главного - максимальной выразительности мелодий.

 Таким образом, рапсодичность и импровизационность, базирующиеся на «железном» (но живом) ритме, представляют собой факторы, без которых исполнение «Румынских народных танцев» Бартока не может состояться.

 В заключении остается добавить, что анализируемое здесь произведение имеет немаловажное прикладное методическое значение, ибо яркая, эффектная и доходчивая музыка выдающего композитора ХХ века попутно воспитывает в учащихся вкус к современному гармоническому языку, умению правильно расшифровать агогические указания автора и, главное, прививает им ритмическую культуру, столь необходимую в любом виде исполнительского творчества.

 ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. Музыка, М.,1981.

2. Коган.М. У врат мастерства. Музыка, М.,1969.

3.Малиновская М. Интонационное мышление Бартока. ГМПИ им. Гнесиных, М.,1968.

4.Мндоянц А. Очерки о фортепианном исполнительстве. ЦМШИ. М., 2005.

5.Николаев Л. Из бесед с учениками. Музыка. М.,1981.