**Печенгский муниципальный округ Мурманская область**

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования**

**«Детская музыкальная школа № 3»**

Методический реферат на тему:

***«Музыкально-исполнительское развитие ученика в процессе работы над музыкальным произведением»***

Выполнила:

преподаватель *Драчева С.В.*

п. Спутник, 2023г.

В процессе музыкально-слухового и тех­нического развития ученика 3—4 классов все полнее выступают новые качества, связанные с обогащением ранее приобретенного и задачами, возникающими на данном отрезке обучения.

По сравнению с 1—2 классами заметно раздвигаются жанрово-стилистические рамки программного репертуара. В полифонической литературе большая роль отводится двухголосным произведениям имитационного склада. Расширяется образный строй сочинений крупной формы. В пьесах малых форм, особенно кантиленного ха­рактера, полнее используется трехплановая фактура, объединяю­щая мелодию и гармонию. Более серьезное внимание уделяется ансамблевой игре и чтению с листа.

Важное значение придается исполнительским навыкам, связан­ным с владением интонационной, темпо-ритмической, ладо-гармо­нической и артикуляционной выразительностью. Глубже восприни­маются структурная и процессуально-динамическая стороны музыкальной формы. Существенно расширяется применение дина­мических и агогических нюансов и педализации. В фортепианной фактуре произведений появляются новые, более сложные приемы мелкой техники и элементы аккордово-интервального изложения.

К концу рассматриваемого отрезка обучения становятся замет­ными различия в уровне развития музыкально-слуховых и фортепианно-двигательных способностей учащихся. Это позволяет пред­угадать возможности их дальнейшего общемузыкального, профес­сионального и исполнительского обучения.

Художественно-педагогический репертуар школьника включает фортепианную музыку разных эпох и стилей. По сравнению с дву­мя начальными годами обучения в 3—4 классах четко выявляется специфика воспитания музыкального мышления и навыков испол­нительства при изучении разных типов фортепианной литературы.

Полифонические произведения. Музыкальное развитие ребенка предполагает воспитание способности слышать и воспринимать как отдельные элементы фортепианной ткани, т. е. горизонталь, так и единое целое — вертикаль. В этом смысле большое воспитатель­ное значение придается полифонической музыке. С элементами подголосочной, контрастной и имитационной полифонии ученик зна­комится уже с 1-го класса школы. Эти разновидности полифони­ческой музыки в репертуаре 3—4 классов не всегда выступают в самостоятельном виде. Часто мы встречаем в детской литературе сочетание контрастного голосоведения с подголосочным или ими­тационным.

Нельзя не сказать о непоправимой ошибке тех преподавателей, которые, соблюдая формальные требования программы, использу­ют в воспитании ученика полифоническую музыку, выгодную лишь для его показа. Нередко это произведения, где школьник может проявить свои исполнительские достижения не столько в многого­лосии, сколько в подвижной, токкатного типа полифонической фак­туре (например, прелюдии *до*минор и *фа*мажор из первой тетради «Маленьких прелюдий и фуг» И. С. Баха). Если же учесть, что на протяжении года изучают только два-три полифонических про­изведения, то ясно, насколько их односторонний подбор ограничи­вает развитие ребенка.

Особая роль принадлежит изучению кантиленной полифонии. В школьную программу входят полифонические обработки для фортепиано народных лирических песен, несложные кантиленные произведения Баха и советских композиторов (Н. Мясковский, С. Майкапар, Ю. Щуровский). Они способствуют лучшему вслуши­ванию ученика в голосоведение, вызывают яркую эмоциональную реакцию на музыку.

Проанализируем отдельные образцы полифонических обработок отечественного музыкального фольклора, отметив их значение в музыкальном и пианистическом воспитании ребенка.

Возьмем для примера такие пьесы: «Подблюдная» А. Лядова, «Кума» А. Александрова, «Уж ты, сад» В. Слонима. Все они напи­саны в куплетно-вариационной форме. Певучие мелодии при повто­рении «обрастают» подголосками, «хоровым» аккордовым сопровождением, щипковым народно-инструментальным фоном, красоч­ными перебросками в разные регистры. Работая над этими пьесами, ученик приобретает навыки кантиленной полифонической игры, владения эпизодическим двухголосием в партии отдельной руки, контрастными артикуляционными штрихами, слышания и ощущения целостного развития всей формы.

Соединение подголосочной ткани с имитациями находим в переложенных И. Берковичем для фортепиано украинских народных песнях, обработанных Н. Лысенко, Н. Леонтовичем. В школьном репертуаре утвердились его пьесы «Та нема гiрш нiкому», «Ой з-за гори кам'яноi», «Пливе човен», «Зашумiла лiщинонька». Куплетная структура обогащена тут не только имитациями, но и более плотной аккордово-хоровой фактурой.

С контрастным голосоведением учащийся соприкасается главным образом при изучении полифонических произведений И. С. Баха. Прежде всего это пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах». Так, в двухголосных «Менуэте» *до*минор и «Арии» *соль*минор ре­бенок легко слышит голосоведение благодаря тому, что ведущий верхний голос интонационно пластичен и певуч, нижний же — зна­чительно отдален от него в регистровом отношении и более само­стоятелен по мелодико-ритмическому рисунку. Ясность синтакси­ческого членения коротких фраз помогает ощущению мелодическо­го дыхания в каждом из голосов.

Новой ступенькой в овладении полифонией является знакомство с характерными для Баха структурами непрерывного, метрически однотипного движения голосов. Примером может быть «Маленькая прелюдия» *до*минор из второй тетради. Выразительному исполне­нию непрерывного движения восьмыми нотами в верхнем голосе помогает раскрытие интонационной характерности мелодии и ощу­щение мелодического дыхания внутри длинных построений. Сама структура мелодии, изложенной преимущественно гармоническими фигурациями и ломаными интервалами, создает естественные пред­посылки к ее выразительному интонированию. Она должна звучать очень певуче с ярким оттенением восходящих интонационных обо­ротов (например, в тактах 3, 6, 8, 18). В непрерывной «текучести» верхнего голоса учащийся должен почувствовать внутреннее дыха­ние, как бы скрытые цезуры, которые обнаруживаются при тща­тельном вслушивании в фразировочное членение по разным такто­вым группам. Так, например, в начале прелюдии такое членение осуществляется по двутактовым группам, в тактах 9—12 — по однотактовым, а далее при все развивающихся восходящих интона­циях— на широком дыхании целостного восьмитакта (такты 13— 20). Такое внутреннее ощущение синтаксического членения помо­гает пластично объединить пианистические движения внутри звуковых «цепей» и предотвратить скованность, зажатость муску­латуры. В рассмотренных примерах мелодическая контрастность голосов обычно сочетается с принадлежностью басового голоса к той или иной гармонической функции.

Следующим этапом изучения имитационной полифонии является знакомство с инвенциями, фугеттами, маленькими фугами. В отли­чие от контрастного двухголосия здесь каждая из двух полифони­ческих линий часто обладает устойчивой мелодико-интонационной образностью.

Уже при работе над легчайшими образцами такой музыки слу­ховой анализ направлен на раскрытие как структурной, так и вы­разительной стороны тематического материала. После исполнения произведения педагогом необходимо перейти к кропотливому раз­бору полифонического материала. Расчленив пьесу на большие отрезки (чаще всего, исходя из трехчастной структуры), следует приступить к разъяснению музыкально-смысловой и синтаксической сути темы и противосложения в каждом разделе, а также к интер­медиям. Сначала ученик должен определить месторасположение темы и почувствовать ее характер. Затем его задачей является ее выразительное интонирование с помощью средств артикуляционной и динамической окраски в найденном основном темпе. То же отно­сится и к противосложению, если оно носит удержанный характер.

Как известно, уже в маленьких фугеттах тема сперва появляется в самостоятельном одноголосном изложении. Важно выработать у ученика внутреннюю слуховую настройку на основной темп, кото­рый он должен почувствовать с первых же ее звуков. При этом сле­дует исходить из ощущения характера, жанрового строя всего про­изведения. Например, в «Фугетте» *ля*минор С. Павлюченко автор­ское «анданте» должно ассоциироваться не столько с медленным темпом, сколько с текучестью ритмики в начале темы; в «Инвен­ции» *до*мажор Ю. Щуровского «аллегро» означает не так быстро­ту, как живость ритмики плясового образа с характерной для него пульсирующей акцентностью.

В исполнительском раскрытии интонационной образности темы и противосложения решающая роль принадлежит артикуляции. Известно, как тонко найденные артикуляционные штрихи помога­ют раскрыть выразительные богатства голосоведения в произведе­ниях Баха. Педагог, изучающий в классе инвенции Баха, может найти много поучительного в редакциях Бузони, Ландсгофа.

О каких же общих, элементарных закономерностях артикуляции можно говорить на данном этапе обучения?

Уже в двухголосных маленьких прелюдиях, фугеттах, инвенциях выразительные особенности штрихов следует рассматривать по го­ризонтали (т. е. в мелодической линии) и по вертикали (т. е. при одновременном движении ряда голосов). Наиболее характерным в артикуляции горизонтали может явиться следующее: меньшие интервалы стремятся к слиянию, большие — к разъединению; под­вижная метрика (например, шестнадцатые и восьмые) также тяготеет к слиянию, а более спокойная (например, четвертные, поло­винные, целые ноты) — к расчленению. На примере «Охотничьей переклички» Н. Мясковского можно показать, как для темы, несу­щей в себе два образных начала, найдены соответствующие арти­куляционные штрихи. Ритмически утяжеленное начало фанфарной мелодии с ее широкой интерваликой исполняется глубоким поп legatoс акцентированием каждого из четырех звуков. Триольные же восьмые подвижной заключительной части темы воспроизводятся приемом легкого пальцевого legato.

Точно также в упомянутой «Инвенции» Ю. Щуровского все шест­надцатые ноты, изложенные в плавных, чаще гаммообразных последованиях, исполняются legatoили quasilegato; более долгие звуки с их широкими интервальными «шагами» расчленяются ко­роткими лигами, стаккатными звучаниями или tenuto.

В артикуляции вертикали двухголосной ткани обычно каждый голос оттеняется разными штрихами. А. Б. Гольденвейзер в своей редакции двухголосной инвенции Баха советует все шестнадцатые ноты в одном голосе исполнять связно (legato), контрастирующие же к ним восьмые в другом голосе — раздельно (nonlegato, staccato).

Использование разных штрихов для «раскраски» темы и противо­сложения можно найти в редакции Бузони двухголосных инвенций Баха (см. инвенцию *ми*мажор).

Одним из характерных свойств баховских тем является преобла­дающая в них ямбическая структура. Чаще всего уже первое их проведение начинается со слабой доли после предшествующей пау­зы на сильном времени. При изучении маленьких прелюдий (№№ 2, 4, 6, 7, 9, 11 из первой тетради) педагог должен обратить внимание ученика на указанную структуру, обуславливающую характер исполнения. При выгрывании в тему еще без сопровождающих го­лосов (например, в маленькой прелюдии *до*мажор из первой те­тради) слух ребенка сразу же надо включить в «пустую» паузу, чтобы он ощутил в ней естественный вдох перед развертыванием мелодической линии. Сам пианистический прием осуществляется небольшим подъемом руки от сильной доли с ее дальнейшим эла­стичным погружением в клавиатуру. Чувство такого полифониче­ского дыхания очень важно при изучении кантиленныхпрелюдий.

В отличие от инвенций и фуг в маленьких прелюдиях тема не всегда бывает четко выражена одним небольшим мелодическим построением. Порой краткая лаконичная тема, неоднократно по­вторяясь, проводится в виде плавно сменяющихся тематических «цепей». На примере той же маленькой прелюдии № 2 *до*мажор видно, что первый трехтакт состоит из трех звеньев. При ямбиче­ской структуре здесь важно услышать мягкие окончания темати­ческих отрезков на сильных долях *(ля, си, до)*с последующим внутренним ощущением коротких «вдохов» перед каждым новым построением. Если тема основана на аккордовых звуках, полезно сыграть ученику ее гармонический остов аккордами, направив его слуховое внимание на естественную смену гармоний при переходе на новый отрезок. Например, в каждом ив трех начальных тактов упомянутой прелюдии надо постараться, задержав их последние три звука, услышать аккорд и его тяготение в новую функцию в сле­дующем такте. Такое преобразование мелодии в сжатые гармони­ческие комплексы позволяет при одноголосном ее исполнении по­чувствовать целостную линию интонационного развития внутри каждой функционально устойчивой группы звуков.

Для более активного вслушивания ученика в двухголосную ткань следует обратить его внимание на прием противоположного движе­ния голосов. Например, в «Инвенции» А. Гедике, «Двухголосной фуге» *ре*минор и «Охотничьей перекличке» Н. Мясковского ученик почти непосредственно усваивает мелодический рисунок каждого голоса при их контрастно направленном звуковысотном движении.

При исполнительском истолковании имитаций, особенно в произ­ведениях Баха, значительная роль отводится динамике. Для поли­фонии композитора наиболее характерна архитектоническая дина­мика, при которой смены больших построений сопровождаются новым динамическим «освещением». Например, в маленькой пре­людии *ми*минор из первой тетради уже начало двухголосного эпи­зода середины пьесы после предшествующего большого forteв трехголосии оттеняется прозрачным piano. В то же время в го­ризонтальном развитии голосов могут появляться и небольшие динамические колебания, своего рода микродинамическая нюанси­ровка. К сожалению, мы еще наблюдаем сегодня неоправданное использование волнообразной динамики на небольших отрезках баховской музыки как отголосок редакции Черни. Ученик делает это подсознательно, под влиянием более непосредственно усваивае­мой динамики в лирических пьесах малых форм гомофонного строя.

Обдумывая динамику трехголосных кантиленных маленьких пре­людий, следует направить слуховой контроль школьника на эпизо­ды двухголосия в партии отдельной руки, изложенного протяжными нотами. Из-за быстрого затухания фортепианного звука возникает необходимость в большей наполненности звучания долгих нот, а также (что очень важно) прослушивания интервальных связей между длинным и проходящими на его фоне более короткими зву­ками. Такие особенности динамики можно проследить на малень­ких прелюдиях № 6, 7, 10.

Как мы видим, изучение полифонических произведений является отличной школой слуховой и звуковой подготовки ученика к испол­нению фортепианных произведений любых жанров.

**Произведения крупной формы.**С самыми несложными произведе­ниями крупной формы (сонатинами, вариациями) учащийся сопри­касался еще в конце первого класса. С третьего класса их количество   и  сложность   возрастают,   что  соответственно   сказывается на музыкально-исполнительском развитии ребенка.

В каком же направлении воспитываются творческо-слуховая и пианистическая сферы при прохождении сонатно-сонатинного ре­пертуара?

В настоящем очерке мы обратимся преимущественно к первым частям, написанным в сонатной форме. Не случайно в практическом опыте и программных требованиях на данном этапе обучения под­черкивается важность изучения сонатных аллегро, являющихся как бы начальной подготовкой к последующему усвоению сонатного цикла в целом. При изучении пьес малых форм учащийся относи­тельно легко воспринимает их содержание и исполнительские сред­ства благодаря характерной устойчивости элементов их музыкаль­ной речи и фортепианной фактуры. Иные качества слухового и пи­анистического порядка нужны и работе над сонатной формой. У школьника постепенно вырабатывается способность к целостному охвату музыки на более протяженных линиях ее развития, т. е. во­спитывается «длинное, горизонтальное» музыкальное мышление, которому подчинено восприятие отдельных эпизодов произведения.

Трудности усвоения сонатного аллегро, обусловленные сменой образного строя партий, тем (их мелодики, ритмики, гармонии; фа­ктуры), как бы компенсируются жанровой конкретностью музы­кального языка, свойственной популярным сонатинам из програм­мы данного периода обучения. Такая жанровая конкретность ха­рактеризует все сонатное аллегро либо его отдельные партии и темы. Ярким примером может быть такое произведение, как «Со­натина» *ля*минор Кабалевского, в ритмо-интонациях которой ощу­щается маршевое начало с типичной для него пунктирностью рит­мики, контрастностью фактуры и динамики. Совсем по-иному зву­чит менуэт в «Сонатине» Э. Мелартина с его изяществом, легкостью и прозрачностью. Эти произведения воспринимаются детьми как пьесы малых форм с трехчастной структурой.

В относительно развитых сонатных аллегро с большей контраст­ностью партий мы обнаруживаем характерную тенденцию к мелодизации фактуры, являющейся активным средством, воздействую­щим на слуховые восприятия ученика при приобщении его к слож­ной музыкальной форме. Назовем первые части «Сонатины» А. Жилинского, «Украинской сонатины» Ю. Щуровского, «Сонаты» *соль*мажор Г. Грациоли, «Детской сонаты» *соль*мажор Р. Шу­мана.

Наряду с ними в репертуаре школьника большое место принад­лежит той части музыки зарубежных композиторов, которая подго­тавливает учащегося к будущему усвоению сонатной формы у Гайдна, Моцарта, Бетховена. Мы имеем в виду сонатины Клемен­ти, Кулау, Дюссека, Диабелли.

Рассмотрим, как развиваются музыкально-исполнительские способности ученика при изучении этой литературы. Образно-эмоцио­нальному строю упомянутых выше произведений присущи большая моторная устремленность, четкость ритмики, строгая закономер­ность чередования штрихов и фактурных приемов, исполнительское удобство приемов мелкой техники. Учащийся должен выявить в них такие качества тематического материала, как единство и контраст­ность, показать его развитие. Наиболее доступным для детского восприятия является контрастное сопоставление музыкального ма­териала по большим законченным отрезкам формы. Так как глав­ная, побочная и заключительная партии заметно отличаются по ха­рактеру, жанровой окраске, ладо-гармоническому освещению, то учащемуся легче даются средства их исполнительского воплощения. Уже в экспозициях первых частей сонатин Кулау, соч. 55, № 1 *до*мажор и Клементи, соч. 36, № 3 юный пианист четко разграничива­ет музыкально-смысловую и структурно-синтаксическую стороны основных трех партий. В произведении Кулау эмоциональная суть каждой партии выражена главным образом через мелодико-ритмическую образность. Радостная, «танцевальная» главная партия че­рез восходящую соль-мажорную гамму переходит в мягкую, плав­ную побочную, непосредственно вливающуюся в заключительную партию с ее устремленными гамообразными потоками, четко за­крепляющимися в доминантовой тональности.

Более сложны для восприятия учащегося явления контрастно­сти внутри партий. Здесь на близких расстояниях происходит изме­нение ритмо-интонационной сферы, артикуляционных штрихов, го­лосоведения, фактуры и т. д. Все это требует умения гибко переключаться на новые звуковые и технические задачи. Наиболее наглядно такой контраст на коротких отрезках выступает в глав­ной партии первой части сонатины Моцарта *до*мажор № 1 (см. тре­тий раздел настоящего пособия). Контрастность штрихов, обуслов­ленная сменой эмоций внутри небольших построений, составляет одну из трудностей исполнения тематического материала первой части сонатины М. Клементи соч. 36, № 2 и сонатины № 2 Н. Сильванского.

Чем глубже и яснее учащийся поймет выразительный и структур­ный характер экспозиции, тем больше он будет подготовлен к про­чтению разработки и репризы.

Музыкальный материал экспозиции неодинаково развит в разработочных частях. Так, сравнивая две сонатины Клементи — соч. 36 № 2 и № 3, мы обнаруживаем максимальную сжатость разработ­ки в первом произведении, построенном на тональном обновлении ритмо-интонаций главной партии. Емче по музыкальным средствам и их исполнительскому воплощению разработка в сонатине № 3. Слуховое внимание ученика должно быть направлено здесь на об­наружение сходства мелодического рисунка начала разработки и начала главной партии, поданной, однако, как бы в обращенном виде. Эта трансформация материала обуславливает иные исполни­тельские краски: на смену фанфарной приподнятости (forte) при­ходят ласково-игривые интонации (piano). С пятого такта разра­ботки в мелодии появляется решительный, с элементами драма­тизма эпизод в *до*миноре, который, постепенно угасая, вливается в репризу. Более яркими ладо-гармоническими красками отличает­ся разработка в сонатине Грациоли. Светлому *соль*и *ре*мажору экспозиции противопоставлены мотивные фигуры, отдаленно на­поминающие интонации побочной темы экспозиции, но звучащие бо­лее напряженно, с оттенком тревоги в сменяющихся ладотональных переходах.

Реприза в сонатинах обычно воспроизводит тематические основы экспозиции. Как правило, ученик легко узнает ее. Порой в ней упу­скается главная партия. Например, в сонатине Моцарта *до*мажор № 1 разработка сразу же переходит в побочную партию, минуя главную. В рассмотренном выше произведении Клементи (соч. 36, № 3) главная партия репризы расширена путем ее динамизации средствами ладотонального развития.

Важнейшим условием овладения учеником сонатной формой яв­ляется воспитание у него ощущения единой сквозной линии музы­кального развития/Нередко выработке этого чувства способствует общность интонационно-ритмических связей главной и побочной партий, как, например, в «Украинской сонатине» Ю. Щуровского. Такими же качествами наделены бетховенские сонатные аллегро в соч. 49 № 1 и № 2.

Целостное исполнение легких сонатин для 3—4 классов основано не только на слышании интонационного родства партий, но и на раз­витом чувстве ритмической мерности движения. Наибольшую сложность для учащихся представляют здесь темпо-ритмические трудности при частой смене фактурных приемов. Умение держать темп воспитывается в начальные годы обучения преимущественно путем активизации чувства метрической и ритмической пульсации. Например, в сонатине Кулау соч. 20, № 1 внутреннее слышание пульсации четвертных нот обеспечивает «дирижерское» волевое уп­равление ритмом восьмых нот. В сонатине Клементи *соль*мажор № 2 такими же пульсирующими единицами являются восьмые но­ты, прослушивающиеся и при исполнении шестнадцатых.

Вместе с тем изучение таких сонатин должно выработать у школьника чувство больших ритмических группировок. Так, уже при усвоении двух рассмотренных выше произведений могут быть применены такие варианты «дирижерского» счета: у Кулау — по полутактам, у Клементи — по тактам. После тщательного овладе­ния текстом и фактурными трудностями ученик готовится к целост­ному исполнению сонатной формы. Но вместе с этим педагог дол­жен разъяснить ему роль синтаксического и артикуляционного чле­нения.

Зачастую формально точное исполнение штрихов искусственно расчленяет линию мелодического движения и излишне подчеркива­ет ее метрическое дробление. Например, в сонатине № 2 Н. Сильванского следует, не ограничиваясь добросовестным воспроизведе­нием однотипных штрихов в главной партии, представить себе груп­пы коротких мотивов в виде цельной четырехтактной фразы (такты 1—4 и 5—8). Такой целостный охват большого построения единым мелодическим дыханием способствует естественной текучести ис­полнения всей горизонтали. Аналогично этому начальный восьмитакт сонатины *соль*мажор соч. 36, № 2 Клементи может быть ус­лышан учеником по двум четырехтактовым построениям.

Очень важно научить ребенка с первого же такта находить основной темп. Для его «угадывания», особенно в ритмически спо­койных главных партиях, полезно внутренне пропеть или «продири­жировать» такой эпизод из произведения, который отличается жан­ровой характерностью, вследствие чего его темп ощущается яснее. Затем найденный таким образом темп надо «перенести» на испол­нение начала главной партии. Так, установлению основного темпа начала первой части «Детской сонаты» *соль*мажор Шумана помо­жет вслушивание ученика в маршевую побочную партию с ее пуль­сирующей по полутактам ритмикой и последующее перенесение аналогичной полутактовой группировки на плавную линию вось­мых нот начала главной партии. -

К произведениям крупной формы относятся также *вариационные циклы.*В отличие от сонат и сонатин их изучение осуществляется прежде всего на отечественной литературе.

Темы многих таких вариаций — народные песни. В композицион­ных приемах варьированного изложения тем мы обнаруживаем две тенденции: это сохранение интонационного остова темы в отдель­ных вариациях или их группах и введение жанрово характерных вариаций, имеющих лишь отдаленное родство с темой. Названная структура вариаций обуславливает методику работы над ними, близкую методике изучения произведений малых форм.

Слуховой настройке ученика на исполнение темы, ее выразитель­ных интонационных оборотов, на синтаксическую и артикуляцион­ную ясность ее «произнесения» немало способствует ее фактурная организация, часто представленная в легких вариационных циклах в виде одноголосной мелодии. Такие одноголосные песенные темы использованы Д. Кабалевским в его «Легких вариациях на тему русской народной песни», соч. 51, С. Майкапаром — в «Вариациях на русскую тему», соч. 8.

Какие же исполнительские задачи стоят перед учащимися в ра­боте над вариационными циклами разного типа? Выявив структур­ные и выразительные особенности темы, необходимо в каждой из вариаций найти черты интонационно-ритмического, гармонического, фактурного сходства либо жанрового различия с ней. Этому поможет проигрывание или «внутреннее» пропевание темы, отраженной в разных типах вариаций.

Так, например, в названных вариациях Кабалевского интонаци­онно-ритмическое сходство с темой почти полностью обнаруживает­ся в первой вариации, трактуемой в духе самой темы. Вторая ритми­чески близка к ней, зато несколько изменена в структурном и гар­моническом отношениях, что обуславливает иные особенности ее исполнения (см. авторское Maestoso). Третья, более развитая, ва­риация отличается своей жанровой новизной (замена «задорного» *фа*мажора мягким *ре*минором с эпизодически проскальзывающи­ми мелодическими оборотами темы). Четвертая вариация далека от строя темы и напоминает марш, она оформлена плотной аккор­довой тканью. Заключительная, пятая вариация соединяет в себе черты новой образности (такты 1—4, 9—12) с видоизмененным из­ложением интонационных оборотов темы.

В работе с учеником над «Темой с вариациями» К. Сорокина во­спитываются иные образно-звуковые представления и исполнитель­ские навыки. Вариации отличаются здесь жанровой контрастностью, лишь в коде автор восстанавливает облик темы. Несмотря на образ­ные и фактурные различия темы и вариаций, их четкому воплоще­нию способствует ясно выраженная в них квадратная структура. Вариации оформлены по восьмитактным построениям. Четыре пе­вучие фразы темы исполняются на одном мелодическом дыхании. В первой вариации, построенной на непрерывном ритмическом дви­жении, ясно прослушиваются все интонации темы, проходящие в начальных звуках триолей. Как и в теме, здесь необходимо внут­ренне почувствовать синтаксически завуалированные четыре мело­дических построения. Вторая вариация несет на себе отпечаток маршевости (Risoluto); в третьей — автор, искусно перенося тему в нижний регистр, противопоставляет ей новую мелодию верхнего голоса, изложенного в ином звуковысотном направлении. Четвер­тая вариация — тип маленькой токкаты, в которой полутактовые гаммообразные пассажи ритмично чередуются с остановками на четвертных нотах в окончаниях тактов. В коде, воспроизводя материал темы, автор полифонизирует ткань каноническим изложе­нием ее начальных двух фраз.

Таким образом, работа с учеником над вариационными циклами развивает его музыкальное мышление в двух направлениях: это, с одной стороны, слуховое ощущение единства темы и вариаций, а с другой — гибкое переключение на иной образный строй.

Произведения малых форм можно условно разделить на кантиленные и подвижные.

**Пьесы кантиленного характера.**Если в пьесах подвижного ха­рактера основным носителем образного содержания является ясно выраженное в метро-ритмической сфере моторное начало с его четкой   двуплановой  фактурой   (мелодия   и сопровождение),   то в кантиленных — музыкальные средства значительно объемнее в мелодико-интонационном, гармоническом и полифоническом от­ношениях. Этим обусловлена специфика их творческо-слухового во­сприятия и усвоения.

В мелодике этих произведений обнаруживается большее много­образие жанровых оттенков, богаче интонационно-образная сфе­ра, ярче выразительность кульминационных «узлов», объемнее линия мелодического развития. При исполнении мелодий следует полнее выявлять их ритмическую гибкость, мягкость, лиричность. Их интерпретация требует ощущения широкого дыхания, вбираю­щего в себя линии небольших построений.

Гармоническое «окружение», оттеняя интонационную выпуклость мелодии, само по себе несет многообразные выразительные функ­ции, нередко являясь одним из главных средств раскрытия музы­кального образа. Полифонические элементы часто вплетаются в кантиленную ткань в виде имитаций («Песня» А. Коломийца) либо в контрастном сочетании басового и мелодического голосов («Лири­ческая песня» Н. Дремлюги), порой в форме скрыто проходящего голосоведения внутри гармонических комплексов («В полях» Р. Глиэра). В произведениях, изучаемых на данном этапе, более развитым линиям мелодического движения соответствует значительная раздвинутость его регистровых рамок («Сказочка» С. Прокофьева, «Сказка» В. Косенко).

Многообразные жанровые оттенки кантиленной ткани раскрыва­ются при исполнении средствами динамической, агогической нюан­сировки в их единстве с различными приемами педализации. Осо­бенно следует отметить выразительную роль последней. В этом смысле очень показательна пьеса П. Чайковского «Болезнь кук­лы» — ее фактура представляет собой исключительно благопри­ятный материал для овладения запаздывающей педалью. Кантиленные пьесы для 3—4 классов способствуют дальнейшему усовер­шенствованию этого приема, но в них для выявления интонационной выпуклости мелодии, синтаксической ясности ее членения, чистоты звучания гармонии педальные звучания чередуются с беспедаль­ными.

Рассмотренные особенности кантиленных произведений в плане их исполнительского усвоения могут быть прослежены на конкрет­ных примерах.

Так, развитию протяженного, горизонтального мышления учени­ка способствует изучение кантиленной ткани «Сказки» Косенко. Пьеса, написанная в духе русских былин, обладает множеством ценнейших художественных и педагогических качеств. Начинаясь в низком, «мрачном» регистре, мелодия, изложенная в унисон через две октавы, постепенно обогащается подголосками и плотной аккор­довой фактурой (на главной кульминации середины). Репризная часть замыкается кодой с ее отдаленно звучащей «колокольностью».

Исполнение пьесы Косенко предполагает владение навыками певу­чей игры, широкой палитрой динамических оттенков, которое соче­тается с гибкой темпо-ритмической нюансировкой. Педализация служит оттенению отдельных ярких интонаций унисонных мело­дических построений, певучих гармоний, плавности голосоведения.

Цель развития навыков выразительной певучей игры и педализа­ции преследует изучение «Миниатюры в форме этюда» *ре*минор А. Гедике. Ценным в ней является то, что исполнение мелодии поч­ти целиком поручено левой руке, весь же гармонический фон — правой. В крайних частях выдержана двуплановая фактура (мело­дия и гармоническое сопровождение). В середине пьесы при нара­стании эмоциональной напряженности кантиленная ткань по-своему полифонизируется (такты 9—13). Именно такие выразительные особенности фактуры диктуют средства ее трактовки (насыщен­ность звучаний, rubato). В исполнении мелодии крайних частей не­обходимо услышать своего рода «вопросно-ответную» структуру. Например, прозрачно звучащему начальному двутактному постро­ению противопоставляется «ответная», более насыщенно произно­симая мелодия, перенесенная в низкий, «виолончельный», регистр. Уплотненная аккордами серединная часть звучит с явной марки­ровкой как солирующей мелодии, так и сопутствующего ей допол­нительного голоса. Обозначенная редакторская педаль в сборнике «Фортепиано» (4 класс) соответствует требованиям исполнения двух контрастных фактур. В крайних частях пьесы короткие четырехнотные поступенные фигуры, исполняющиеся на crescendoв ма­нере речитативного диалога, звучат без педали. Полной и непре­рывно сменяющейся педализацией, диктуемой гармоническим фо­ном и мелодией, характеризуется исполнение середины пьесы.

Совершенно особые задачи стоят перед учеником при изучении «Сказочки» С. Прокофьева. В отличие от кантиленных произведе­ний гомофонного склада, где гармонический фон обуславливает применение элементарных приемов педализации, при исполнении данной пьесы почти целиком следует исходить из фактуры сплетаю­щихся мелодических линий.

По сути, перед нами полифоническая ткань, в которой раскрыва­ются два контрастных мелодических образа. Ярко интонируемая лиро-эпическая мелодия верхнего голоса с первого же звука, взято­го при «вдохе» на предшествующих ему паузах, исполняется в еди­ном слитном четырехтактном движении. Ее сопровождает остинатный фон коротких «жалобных» ритмо-интонаций нижнего голоса. При перенесении мелодии в нижний голос она оттеняется еще более выпукло звучащим legato.

В средней части на смену плавно-повествовательной трехдольно­сти приходит более сдержанный двухчетвертной размер (sostenuto). Чередование подъемов и спадов движения аккордовыми звеньями ассоциируется с образом перезвона. По сравнению с эпизодической педализацией в двухголосном изложении, используемой лишь для ярко интонируемых звуков мелодии, середина пьесы характеризу­ется более полной педалью, объединяющей на общем басу вышеле­жащие звуки.

Уже этот небольшой разбор кантиленных произведений свиде­тельствует об их активном воздействии на развитие разных сторон музыкального мышления ребенка, навыков выразительной певучей игры и педализации.

**Пьесы подвижного характера.**Мир образов программных миниа­тюр подвижного характера близок природе художественного во­сприятия младших школьников. Особенно ярко проявляется реакция детей на ритмо-моторную сферу этой музыки. Доступность техни­ческих средств сочетается в этих произведениях с простотой и яс­ностью гомофонно-гармонического изложения. Их жанровое богат­ство обуславливает применение различных приемов исполнитель­ского воплощения.

В отличие от кантиленных пьес, характеризующихся плавностью, пластичностью, здесь выступают четкая синтаксическая расчленен­ность изложения, острота ритмической пульсации, частые смены ар­тикуляционных штрихов, яркие динамические сопоставления.

Одним из типичных свойств фактуры является органическая связь технических средств с метро-ритмом, влияющая на естествен­ное усвоение учеником как ритма, так и двигательных навыков в их единстве.

Особенно следует отметить художественное и педагогическое значение таких моторных пьес, как танцы, марши, токкатные и звукоизобразительные миниатюры. Наиболее полно разрабатываются танцевальные жанры. Явное предпочтение отдается вальсовой му­зыке. Общей образной чертой многих вальсов является их кантиленное начало. Достаточно вспомнить «Медленный вальс» Д. Ка­балевского, «Лирический вальс» Д. Шостаковича, «Вальс» Б. Дварионаса, «Маленькую танцовщицу» А. Гладковского. При их разучивании ученик должен прежде всего выявить выразительные особенности формы. В трехчастной "структуре серединные эпизоды обычно оттеняются иными исполнительскими красками (например, росо scherzandoв «Вальсе» Б. Дварионаса, accellerandoв «Лири­ческом вальсе» Д. Шостаковича). При всей пластичности исполне­ния вальсовой мелодии в гармоническом фоне надо раскрыть два контрастных элемента — глубину звучания баса и легкость аккор­дов на вторых и третьих долях тактов. В отличие от подвижных вальсов здесь ритмически устойчивому исполнению сопровождения противопоставляется динамико-агогическая гибкость интонирова­ния мелодии.

Среди других танцев национальной самобытностью выделя­ются «Восточный танец» В. Ребикова и «Танец» Я. Стенового. Плавным мечтательно-лирическим интонациям первой пьесы противопоставляется строгая ритмическая пульсация в танцевальной миниатюре Степового.

В ином художественном и пианистическом аспектах выявляется жанровая сфера в «Танце» Д. Шостаковича и «Танце» Ю. Щуровского. Для достижения «мультипликационной» живости музыки с острой сменой настроений по квадратным четырехтактным по­строениям Шостакович использует ритмо-моторные средства, оди­наково влияющие на развитие у ученика ощущения темпо-ритмической целостности исполнения и овладение им навыками мелкой тех­ники. В «Танце» Ю. Щуровского можно услышать три жанровых оттенка — округленность хороводных ритмо-интонаций, стремитель­ность народной пляски, изящество «краковяка». Сменам образов соответствуют смены фактурных приемов.

Сравним также два различных в художественно-образном отно­шении произведения в жанре марша. Это «Маленький марш» Р. Глиэра — марш кукол — и «Походный марш» Д. Кабалевско­го — сцена из пионерской жизни. В исполнении первого преоблада­ют приемы щипковой, стаккатной игры; во втором — важно соеди­нение движения nonlegatoчетвертными нотами в сопровождении (уверенные шаги пионеров) с живыми стаккатными интонациями советской массовой песни в мелодии. В среднем эпизоде, где мар­шевый фон отсутствует, слышится песенное терцовое двухголосие.

Пьесы токкатного характера отличаются своеобразной органи­зацией музыкальной ткани, изучение которой полезно для техниче­ского и ритмического развития ученика. Ярким примером может быть «Токкатина» на тему чешской народной песни И. Берковича. Сплошной поток быстрых танцевальных движений, в основе кото­рых лежит однотипная пульсация восьмыми нотами, в каждой ча­сти пьесы воплощается своими пианистическими приемами. В пер­вой части (Allegro) — это чередование двузвучий в партии правой руки с отдельными нотами в партии левой, во второй (menomosso) — чередование активных бросков правой руки на сильных до­лях с более пластичными вступлениями левой на началах трехнотных фигур; в третьей (Tempoprimo) — сочетание тяжеловесного nonlegatoв мелодии правой руки со щипковым отталкиванием ле­вой на синкопах. В заключении (vivo) в более стремительном дви­жении и широком регистровом диапазоне восстанавливается пиани­стический прием начала пьесы.

Элементы токкатности можно встретить в отдельных програм­мных миниатюрах «Детского альбома» П. Чайковского. Не случай­но «Новую куклу» Б. Асафьев назвал «маленькой токкатой». Само непрерывное чеканное движение восьмыми нотами на протяжении всей пьесы, несмотря на наличие в ней своей мелодической и сопро­вождающей линий, воспринимается как образ неудержимого ве­селья.

Токкатное начало проявляется и в «Клоунах» Д. Кабалевского.

Остроумное чередование мажоро-минорных интонаций в мелодии сочетается здесь с очень удобной пианистической фактурой. Корот­кие взбегающие или ниспадающие трехзвучные фигуры мелодии являются своего рода трамплином для овладения эпизодически по­являющимися группами шестнадцатых нот. Преобладание в пар­тии левой руки простейшего позиционного фона, легко исполняемо­го учеником, помогает сосредоточить его внимание на четкой по­движной игре в партии правой руки.

Самобытной жанровой характерностью отличаются очень доступ­ные детям звукоподражательные миниатюры.

Зримо ощутимыми музыкальными средствами раскрываются картины природы в пьесах «Дождик» В. Косенко и «Мотылек» А. Штогаренко. В первой образ падающих дождевых капелек и ду­новения набегающего ветерка конкретно воплощен в удобном для исполнения чередовании стаккатных четвертных нот с короткими ниспадающими фигурами восьмых на legato. И здесь ощущается токкатное начало. Короткий серединный эпизод пьесы передает со­стояние лирического раздумья. В репризной части пьесы и заклю­чительном эпизоде восстанавливается образ экспозиции.

Ритмо-интонационными средствами песни-веснянки воплощается главный образ пьесы «Мотылек» А. Штогаренко. Звонкие форшлаги, короткие гаммообразные и мартелирующие фигуры, четкие сме­ны штрихов вызывают у детей зрительные ассоциации с полетом и кружением. Удобные пианистические приемы помогают непосред­ственному овладению музыкальной тканью произведения.

Таким образом, различные пьесы подвижного характера являют­ся той частью педагогического репертуара, которая, обогащая му­зыкальное мышление учащегося, активно способствует развитию его моторики.

**Этюды.**По сравнению с двумя начальными годами обучения ра­бота над этюдной литературой в 3—4 классах приобретает все большее значение. Это связано с появлением новых видов форте­пианной фактуры художественно-педагогического репертуара, ус­воение которых требует соответствующей технической подготовки.

Главное внимание уделяется систематической работе над разны­ми видами мелкой техники. В первую очередь это различные типы гаммообразного изложения, затем приемы репетиционной одного­лосной игры и игры ломаными интервалами, обеспечивающей паль­цевую независимость и гибкость кистевых движений; далее работа над разными мелизматическими фигурами, особенно трелеобразными, необходимая для развития легкости и подвижности пальцев.

Таким образом, гаммообразная техника вырабатывается в комплексном единстве с другими видами мелкой техники, предусматри­вающими узкий позиционный диапазон.

Значительно меньшее место занимает работа над арпеджио. На данном этапе оно усваивается преимущественно на коротких трех- и четырехзвучных позиционных группах и лишь изредка на длинных арпеджио в две октавы.

Аккордово-интервальная игра ограничивается (в условиях 3 — 4 классов) исполнением узко расположенных трезвучий и их обра­щений, нешироких двузвучий.

При постепенном овладении различными видами мелкой техники перед учеником ставится ряд задач.

В первую очередь следует акцентировать внимание на навыках беглости в сочетании с ритмо-динамической точностью исполнения. Однако пальцевая подвижность предполагает свободу, пластичность, ритмичность игры, организованность движений всей руки (в плече, локте, кисти), связанных с непосредственными пальцевыми движе­ниями. Так, при естественном положении локтя большое влияние на развитие пальцевой техники оказывают своего рода комбиниро­ванные движения в кисти — сочетание плавных боковых (горизон­тальных) с пружинящими эластичными (вертикальными) движени­ями.

Упущение всех этих моментов в работе ученика приводит к явле­ниям мышечной зажатости, скованности.

Каковы же особенности фактуры наиболее полезных в техниче­ском отношении этюдов и в какой последовательности накопляются двигательные навыки? Ответ на этот вопрос дает сборник «Этюды для фортепиано на разные виды техники»[1]. Его составители отобра­ли лучшую этюдную литературу, распределив ее для каждого клас­са соответственно разным видам и приемам мелкой и аккордово-интервальной техники, которой необходимо овладеть юным пиани­стам на данном этапе обучения.

**(1)Andantino**Партия же правой руки обогащается более напряженно звуча­щим двухголосием с речитативно произносимой триолью в верхнем голосе. В завершающем прелюдию полном кадансе выпукло про­является задержание (на секунде) и его разрешение в одноимен­ную мажорную тонику.

**И. С. Бах. «Маленькая прелюдия» *ре*минор**(первая тетрадь) В отличие от мягко льющейся мелодии предыдущей пьесы в однотактной теме прелюдии *ре*минор сразу же чувствуется речитатив­ная приподнятость. Этому способствует и само строение темы, в ко­торой можно выделить два образных начала — их воплощают плавность шестнадцатых нот и приходящая ей на смену утяжеленность пунктированного ритма.

Как и в ряде других прелюдий, внимание ученика должно быть направлено на распознание полифонической и гармонической ха­рактеристик музыкальной ткани.

[1]Этюды для фортепиано на разные виды техники.  Составители Р.  Гиндин и М. Карафинка. К., «Музична Украина», 1976 (IIIкласс); 1977 (IVкласс).