

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ КОМИ
ГБОУ СПО РК «ВОРКУТИНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ»**

Методическая разработка
преподавателя по классу фортепиано Чемодановой О. Ф.

**МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ РАЗВИТИЕ
УЧЕНИКА В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ НАД МУЗЫ-
КАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ**

Воркута 2013 г.

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 музы-

ки 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 гірїї шкому», «Ой з-за гори кам'яноБ», «Пливе човен», «Зашумша лционька». 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 однотоковым, 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 переключки» 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 *pop legato* с 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 *legato* или *quasi legato*; 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 — отдельно (*pop legato*, *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, 1, 9, 11 из первой тетради) педагог должен об-

ратить 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 кантиленных прелюдий.

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 из 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 одnogолосном 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 архитектурная 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 forte в 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 сонатам 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 гаммообразными 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 обна-

руживаем 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 Клемента (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 преимуще-

ственно 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 Клемента 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 Клемента — 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 Клемента 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 «продиржировать» 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 по-

следующее 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» фамажора 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 метроритмической сфере моторное начало с его четкой двуплановой фактурой (мелодия и сопровождение), то в кантиленных — музыкальные средства значительно объемнее в мелодико-интонационном, гармоническом и полифоническом отно-

шениях. 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 «Болельщик кукол» — 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 рус-

ских 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 срединная 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 *crescendo* в 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. Ярko 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 оstinатный 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 кантильных 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 срединные эпизоды обычно оттеняются иными исполнительскими красками (например, *poco scherzando* в «Вальсе» Б. Дварионаса, *accelerando* в «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 темпоритмической 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 *pop legato* четвертными 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 «Токката» 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 (*meno mosso*) чередование активных бросков правой руки на сильных долях с более пластичными вступлениями левой на началах трехнотных фигур; в третьей (*Tempo primo*) — сочетание тяжеловесного *pop legato* в мелодии правой руки со щипковым отталкиванием левой на синкопах. В заключении (*vivo*) в более стремительном движении и широком регистравом 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 избегающие или ниспадающие трехзвучные фигуры мелодии являются своего рода трамплином для овла-

дения 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 срединный 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 накапливаются двигательные навыки? Ответ на этот вопрос дает сборник «Этюды для фортепиано на разные виды техники». 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.