В процессе музыкально-слухового и технического развития ученика 3-4 классов всё 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 кантиленного характера используется трехплановая фактура. Более серьезное внимание уделяется ансамблевой игре и чтению нот с листа.

 Важное значение придается исполнительским навыкам, связанным с владением интонационной, темпо-ритмической, ладо-гармонической и артикуляционной выразительностью.

 Глубже воспринимаются структурная и процессуально-динамическая сторона музыкальной формы.

 Усложняется фактура произведений: к концу рассматриваемого отрезка обучения становятся заметными различия в уровне развития музыкально – слуховых и фортепианно-двигательных способностей учащихся.

 В 3-4 классах выявляются навыки исполнительства при изучении разных типов фортепианной литературы, так как репертуар ученика включает фортепианную музыку разных эпох и стилей.

 Полифонические произведения.

1. Предполагается воспитание способности слышать и воспринимать и горизонталь (отдельные элементы) и вертикаль (единое целое).
2. С элементами подголосочной, контрастной и имитационной полифонии ученик знакомится уже в 1-2 классах, в дальнейшем – приобретаются навыки кантиленной полифонической игры, владения эпизодическим двухголосием в партии отдельной руки, контрастным артикуляционными штрихами, слышания и ощущения целостного развития всей формы.
3. Ошибочно на данном этапе давать полифонию для показа техники (примером может служить прелюдия до минор И.С. Баха из I тетради токкатного типа).
4. С контрастными голосоведениями учащийся соприкасается при изучении полифонических произведений И.С. Баха. Ясность синтаксического членения коротких фраз помогает ощущению мелодического дыханию в каждом голосе.
5. 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 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, следует приступить к разъяснению музыкально-смысловой и синтаксической сути темы и противосложений в каждом разделе, а также к интермедиям.

 Сначала ученик должен определить место расположения темы и почувствовать её характер. Затем его задачей является её выразительное интонирование с помощью средств артикуляционной и динамической окраски в найденном основном темпе.

 Важно выработать у ученика внутреннюю слуховую настройку на основной темп.

 В исполнительском раскрытии интонационной образности темы и противосложения решающая роль принадлежит артикуляции (и по горизонтали и по вертикали). Наиболее характерным в артикуляции горизонтали является следующее: меньшие интервалы стремятся к слиянию, большие – к разъединению, подвижная метрика (шестнадцатые) тяготеет к слиянию, а более спокойная – к расчленению.

 Отсюда вытекает оттенение разными штрихами каждого голоса. А.Гольденвейзер в своей редакции двухголосных инвенций И.С. Баха советует все шестнадцатые исполнять legato, контрастирующие в другом голосе восьмые - non legato.

 Одним из характерных свойств в баховских темах 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 нужно обратить внимание на указанную структуру, обуславливающую характер исполнения. При выгрывании в тему ещё без сопровождающих голосов слух ребенка надо включить в пустую паузу, чтобы он ощутил в ней естественный вдох перед развертыванием мелодической линии. Сам пианистический приём осуществляется небольшим подъемом руки от сильной доли с её дальнейшим погружением в клавиатуру (играть тему со вдохами – играть мотивы с перерывами).

 Если тема не выражена чётко, небольшими построениями, а проводится в виде нескольких, плавно соединяющихся цепей-мотивов – важно слышать мягкое окончание с последующим внутренним ощущением коротких «вдохов».

 Если тема основана на активных звуках, полезно сыграть её аккордами.

О динамике:

1. сравнить в низком, высоком регистре два равных по силе звука;
2. из–за быстрого затухания звука возникает необходимость в большей наполненности звучания долгих нот, а также прослушивание интервальных связей между длинными и проходящими на его фоне более короткими звуками.

Об украшениях:

 Сначала – динамика основных тем, потом - украшения.

 В заключение проводим работу с проверкой готового текста (играем через такт «немым способом» со всеми нюансами, как бы играли вслух).

 Произведения крупной формы.

 Воспитывается «длинное, горизонтальное» музыкальное мышление, которому подчинено восприятие отдельных эпизодов произведения.

 Трудности усвоения сонатного аллегро, обусловленные сменой образного строя партий и тем, как бы компенсируются жанровой конкретностью музыкального языка.

 Эти произведения воспринимаются детьми как пьесы малых форм с трех- частной 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.

 Наряду с ними в репертуаре большое место принадлежит той части музыки зарубежных композиторов, которая подготавливает учащихся к будущему усвоению сонатного аллегро у Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Это сонатины Клементи, Диабелли, Кулау.

 Рассмотрим, как развиваются музыкально-исполнительские способности при изучении этой литературы.

 Образно–эмоциональному строю этих произведений присуще большая моторная устремленность, четкость ритмики, строгая закономерность чередования штрихов и фактурных приёмов, исполнительское удобство приёмов мелкой техники.

 Учащийся должен выявить в них такие качества тематического материала, как единство и контрастность, показать его развитие.

 Темы заметно отличаются по характеру, жанровой окраске, ладо – гармоническому освещению и учащемуся легче даются средства их исполнительского воплощения (остро, сжато, конкретно – распевно, более протяжно).

 Более сложны для восприятия учащихся явления контрастности внутри партии. Здесь на близких расстояниях происходит изменение ритмо-интонационной сферы артикуляционных штрихов, голосоведения, фактуры и так далее. Всё это требует умения гибко переключаться на новые звуковые и технические задачи.

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

 Слуховое внимание должно быть направлено на обнаружение сходства мелодического рисунка начала разработки и начала главной партии.

 Трансформация материала обуславливает иные исполнительские краски.

 Важнейшим условием овладения сонатного аллегро является воспитание у ученика ощущения единой сквозной линии музыкального развития. Целостное исполнение сонатин 3-4 класса основано на слышании интонационного родства партий и на развитом чувстве ритмической моторности движения (достигается внутренним слышанием пульсации основных «дирижерских» нот – четвертных или восьмых).

 Вместе с тем изучение таких сонатин должно вырабатывать чувство больших ритмических группировок (у Кулау – по полутактам, у Клементи – по тактам).

 После тщательного овладения текстом и фактурными трудностями ученик готовится к целостному исполнению сонаты.

Ошибка: формально точное исполнение штрихов. Зачастую оно искусственно расчленяет линию мелодического движения и излишне подчеркивает её метрическое дробление.

 Целостный охват большого построения единым мелодическим дыханием способствует естественной текучести исполнения всей горизонтали.

О темпе:

 Очень важно научить ребенка с первого же такта находить основной темп. Для этого полезно внутренне пропеть такой эпизод произведения, который отличается жанровой характерностью, вследствие чего его темп ощущается яснее.

 Пьесы кантиленного характера.

 В мелодике этих произведений обнаруживается большее многообразие жанровых оттенков, богаче интонационно-образная сфера, ярче выразительность кульминационных узлов, объемнее линия мелодического развития.

 При исполнении мелодии следует полнее выявить ритмическую гибкость, мягкость, лиричность, их интерпретация требует ощущения широкого дыхания.

А. Хачатурян «Андантино».

 Мелодия–песня. Мы не можем этот простой ритмический рисунок предать просто точностью воспроизведения длительностей. Тут нам поможет декламация с оттенком импровизационности. «Молящая» интонация (до-соль) исполняется на широком дыхании с постепенным ниспадающим движением мелодии.

 Важно показать не только рельефное интонирование половинок, но и мелодическое движение восьмых в речитативной, свободной манере.

 Гармоническое «окружение», оттеняя интонационную выпуклость мелодии, само по себе несет многообразные выразительные функции, нередко являясь одним из главных средств развития музыкального образа.

 При разучивании сопровождения ученик должен ясно услышать смены гармоний в терцовом, хроматически нисходящем движении.

 Во всей первой части произведения мелодия нередко испытывает на себе яркое воздействие гармонического фона (такты 7-8).

 Гармонический переход от малой терции к большим терциям обуславливает подчеркнуто выпуклое интонирование мелодической фигуры восьмых.

 В произведениях, изучаемых на данном этапе, более развитым линиям мелодического движения соответствует значительная раздвинутость его регистровых рамок.

 Во 2 части терцовая фактура обращается в секстовое двухголосие.

 Педализация осуществляется двумя приемами. В 1 части – для сохранения чистоты половинных нот (следует менять её на каждом звуке).

 Эпизодическим беспедальным звучание в поступенных фигурах восьмых как бы возмещаются их более свободной ритмо – динамической нюансировкой.

 Наличие басового голоса во 2 части позволяет менять педаль по полутактам. Восьмые в двух заключительных, напряженно звучащих построениях, проводятся при скупых педальных красках, как бы подчеркивая ясность окончания пьесы.

 **ЛИТЕРАТУРА:**

Милич Б. Е. Воспитание ученика–пианиста в 3-4 классах ДМШ / Б. Е. Милич. – Киев: Музична Украiна,1979. – 64 с.