**Методические рекомендации для преподавателей фортепианных отделений ДМШ и ДШИ**

**«Развитие исполнительских навыков игры на фортепиано у начинающих»**

 **Составитель:**

 Трофимова Светлана Николаевна, преподаватель муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования

 «Детская школа искусств №20», г.Саратов

**Саратов, 2021 год**

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

 ***ВВЕДЕНИЕ\_***

**I. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ИСПОЛНЕНИЯ.**

**II. ЗАНЯТИЯ ДО ЗНАКОМСТВА С ИНСТРУМЕНТОМ.**

Выявление эмоциональности, способности к творчеству.

Равитие выразительного интонирования.

Развитие внимания, слуховых и ритмических навыков.

**III. ЗАНЯТИЯ НА ИНСТРУМЕНТЕ.**

Подготовка рук для звукоизвлечения.

Звукоизвлечение и звуковая продолжительность.

Сопряжение звуков в игре non legato.

Работа над всеми пальцами, комплексным методом.

Игра legato.

Сопряжение двух звуков под лигой и разрешение сильного звука в слабый.

**IV. ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**.

 ***ЗАКЛЮЧЕНИЕ***

 ***ВВЕДЕНИЕ***

Все, о чем пишется в этой статье, общеизвестно. Только здесь внимание обращено на взаимосвязь звукоизвлечения с музыкальным восприятием. Соответственно с этим расположен учебный материал. Этот материал изложен в определенной последовательности, но изучать его нужно параллельно, включая в работу новое и закрепляя старое. В зависимости от усвоения учеником пройденного, можно чем-то заниматься больше, чем-то меньше. При всем этом нужно неотступно требовать от ученика точного выполнения пройденных навыков.

При начальном обучении детей музыке нужно постараться заложить в них хороший фундамент музыкального образования. Обычно то, что хорошо воспринято в детском возрасте, остается в человеке надолго. Обучать детей следует, исходя из принципов и законов большого искусства. Изучая эти принципы в их ранней стадии, иметь ввиду и их дальнейшее развитие в определенном направлении.

Все, о чем говорится в этой статье, взято из практики работы с учениками. Автор позволяет себе кое-что систематизировать.

**I. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ИСПОЛНЕНИЯ.**

Музыкальное исполнение – это способость человека в звуковых сочетаниях слышать музыку и умение выразительно воспроизводить слышимое на инструмете.

*Что значит: в звуковых сочетаниях слышать музыку?*

Можно сыграть произведение грамотно, даже с красивым звуком, но ничего в нем не услышать и ни о чем не рассказать. И такое исполнение никого не тронет. Но если исполнитель поймет то, о чем должен рассказать и представит себе все сам внутренним слухом в художественных образах, найдет соответствующий выразительный звук и краски на инструменте, то поизведение «дойдет» до слушателя и окажет на него воздействие

Исполнительство – это творческий процесс. Каждое музыкальное произведение – это рассказ о событии, любой звук в нем – компонент рассказа и как «из песни слова не выкинешь», так и в пьесе каждый звук должен прозвучать на своем месте, выполняя свое художественное назначение. От этого зависит выразительность исполнениия.

*Исполнитель должен слышать исполняемое.*

Только неразрывность слышания муыки и воспроиведения ее на инструменте может обеспечить хорошую музыкальную игру. Мы знаем случаи, когда слышащий пианист может воспроиводить музыку плохими руками, а пианист с отличным аппаратом играет без музыки, он ее не слышит. Бывает, что человек музыкальный по своей натуре играет немузыкально потому, что не прислушивается к исполняемому, у него нет контакта уха с фортепианным звуком.

«Соединение движения со слышанием представляет собой сложный процесс. На извлекаемый звук должно быть направлено внимание, охватывающее и мышечное и слуховое ощущение». (Пауль Ремуль). «Психо-физическая основа фортепианной игры»…).

Контакт слышания музыки в художественных образах с ее воспроизведением необходимо воспитывать с первых шагов обучения музыке. Это - длительный процесс, требующий большого внимания и от педагога и от ученика.

*Начнем прямо с этих шагов.*

Дети приходят в школу со знанием одной, двух, трех песен в пределах от «Во поле березанька стояла» до «То березка, то рябина», в зависимости от данных. От этих двух «Березок» и начинается у детей путь в неизведанную ими страну муыки.

Этот путь следует начинать с уже известной детям формы музицирования – пения. Что и делается обычно в подготовительном классе на уроках сольфеджио.

Дети обогащают свой песенный репертуар, развивают художественное воображение, изучают основные закономерности мелодии и ритма. Через полгода они приходят в класс по специальности.

**II. ЗАНЯТИЯ ДО ЗНАКОМСТВА С ИНСТРУМЕНТОМ.**

***Выявление эмоциональности, способности к творчеству.***

Прежде, чем заняться с ребенком музыкой, интересно ближе познакомиться с тем, как он воспринимает мир.

Дети понимают мир по-своему. Они еще мало об этом мире знают, но их впечатления и ощущения определены и точны. У детей есть и свои художественные замыслы, только нет еще достаточных навыков, чтобы их осуществить.

Музыка, в отличие от других видов искусства, отражает в звуках не предметы и явления, а эмоциональное впечатление от этих явлений. Это – безудержный плач и горе, безудержное веселье в радости, это – упрямство, самопоказ или, наоборот, замкнутость ничем не пробиваемая, но кипящая эмоциями внутри.

Часто волевые эмоции выражаются в преувеличенной и неорганизованной подвижности. Все эмоции хочется в ребенке разгадать и, по воможности, направить их в определенное для формирования человека русло. Занятие музыкой во многом помогает этому.

Искусство, являясь воплощением эмоциональных впечатлений в художественной форме, воспитывает человека, способствует формированию его мироощущения. В данном случае, формированию мироощущения, а часто и характера, маленького человека, начинающего жизнь.

Чтобы заглянуть в эмоциональный мир ребенка, можно обратиться к детскому исполнительскому и детскому творчеству. Интресно наблюдать свое отношение ребенка к явлениям. Возьмем рисунок. Только нужно видеть в нем не кривые линии, а внутреннее содержание рисунка, его замысел, всю композицию.

Иногда в гнущейся березе, тучах и косом дожде чувствуется глубина настроения. А в танце вокруг елки или снежной бабы, в кривых фигурках вдруг чувствуется динамика движения. В подборе красок замечается стремление к гармонии, а в жестах и манерах кривого человечка обнаруживается его настроение и характер. Так, по неумелым рисункам мы видим желание детей изобразить мир в художественных образах.

Интересно по рассказу ребенка о своем впечатлении от какого-либо события проследить его эмоциональную и образную речь. По декламации ребенка, по выразительности произнесения им слов тоже можно судить о его эмоциональом отношении к миру.

Способность к выразительному интонированию нужно развивать в музыкальном плане, об этом речь пойдет дальше.

Равитие выразительного интонирования

В классе по специальности продолжается работать с песней, только ведется она с уклоном исполнительного значения.

Мы уже говорили о том, что музыка, в отличие от других видов искусства, отражает психический мир человека - психические состояния, процессы. *Главное выразительное средство музыки - это интонация*. «Мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется» (Б.Астафьев. Музыкальная форма как процесс, 2 ч. - интонация).

 В данном случае интонация – это произнесение звуков с определенным смыслом и эмоциональной направленностью.

 Во время пения учениками песен нужно обращать внимание на выразительнсть интонирования. В вокальной музыке музыкальная интонация близка к речевой. Текст песен - хороший помощник в произнесении интонаций.

 Если есть возможность, то лучше заниматься песенным материалом с двумя учениками (на стыке двух уроков).

 Во время пения ученик вводится в образ содержанием текста, он старается петь выразително. Педагог ему подсказывает характер интонирования: вопрос, просьба, жалоба, возмущение, удивление, недоумение и т.д.

 Очень хорошо можно исполнить песню в лицах. При этом можно заметить логические соотношения мотивов или фраз, т.е. форму произведения.

Один: Ты, синичка, где была?

 *вопрос*

 Ты, синичка, как дела?

Другой: Все летала по лесам,

 *ответ*

 Все сидела по кустам

 по кустам - заключение

 «У дороги чибис» - разговор

 «Раз морозною зимой» - рассказ.

Учащийся должен понять, что музыка – это разговор, музыка – это рассказ, музыка – это раличные состояния. В музыке есть свой порядок и закономерности. Это очень важно при исполнении музыки на инструменте. «Мы должны всегда слушать и передавать слушателям декламационный смысл того, что мы играем. Мы должны испытывать живое и ясное ощущение границ фразы, мотива» (А.Б.Гондельвейзер. Выдающиеся музыканты-педагоги о ф-ом искусстве).

Совместное пение приучает учеников:

1. к выразительности исполнения, так как предыдущему певцу нужно ответить или спеть заключение - вывод: назидание, похвала, осуждение и т.п.
2. к внимательности, так как нужно новому певцу вовремя вступить, внутренний слух мобилизуется.
3. к чистоте интонаций, так как дети во время диалога больше бывают сосредаточены и стараются друг перед другом чище петь.

Главное в слышании музыки и ее исполнени это – *сосредоточенность внимания.* К.С.Станиславский видел в сосредоточенности «первоначальную основу духовного багажа актера, первую ступень творчества, первое звено, над которым надо работать» (Г.Коган. «У врат мастерства). Иосиф Гофман считал, что «сосредоточенность – это первая буква в алфавите успеха» (там же).

Может быть для детей это пока еще громкие слова, но ведь с этого начинается искусство.

Равитие внимания, слуховых и ритмических навыков.

Для упражнения внимания учеников можно исполнять с ними песни с неожиданными переключениями пения на прохлопование в ладоши ритма, а мелодию в то время петь про себя, потом - неожиданное переключение на пение и т.д. Это мобилизует внимание и развивает ритмические навыки.

Ученикам с плохим интонированием нужно играть сопровождение, поющие ученики делают это самостоятельно, без сопровождения. Полезно считать мелодию с движениями под музыку – хождение и прохлопывание ритма в ладоши.

Для сосредоточенности внимания, а также для развития слуха и ритма очень полезно обратиться к деткому музыкальному творчеству.

Ребенок уже знает ноты и интонирует на пяти звуках (это сделано в классе сольфеджио). Нужно предложить ученику сочинить мелодию от ноты До. Эта нота ему дается, он ее запоминает как основной тон и дальше должен сочинять, называя ноты. Сначала ребенок не верит в свои воможности. Долго твердит ноту ДО. Потом с нее съезжает на Ре и неожиданно пропевает фразу, пусть самую примитивную, основанную больше на ритмическом рисунке, чем на мелодии.

Конечно, нужно сначала подсказать ученику, сочинить при нем несколько образцов, сочинить вместе с ним, прохлопать возможные ритмические варианты. Потом дать ученику задание сочинить 4-5 мелодий в размере 2/4 и 3/4, записать эти мелодии дома без рояля и петь с дережированием. На следующем уроке прослушать пение этих мелодий. Если пение без инструмента не удастся, то можно петь, показывая рукой (ладонью вниз) примерную высоту тих звуков. Это облегчает нахождение высоты голосом.

Потом отметить лучшие мелодии и посоветовать подобрать или сочинить к ним слова, потом сочинить мелодию на готовое стихотворение. Дальше можно давать в качестве основного тона другие ноты. В дальнейшем предлагать транспонировать сочиненные мелодии письменно и устно. Такая работа очень полезна. Это рекомендовано петербуржскими преподавателями сольфеджио, такими как….[указать номер в списке лит-ры того, кто рекомендовал (труд).

Ученик приучается слышать и воспроизводить мелодии без инструмента. Он лучше осваивает лад. Больше того, в нем «поселяется» музыка. Возможность комбинирования интонаций придает ему уверенность и желание воспроизводить определенные образы. Он сам выбирает характер мелодии и подбирает для нее текст.

Практика показала, что на таких упражнениях двигаются ученики со слабо развитым интонированием. Ученики, рассеянные на этой работе собираются. С учениками, способными к творчеству, можно дальше продолжать сочинение уже с композиторским уклоном.

Одновременно ведутся занятия по подготоке игровых движений на фортепиано. Большое значение имеет пластичность рук (во всю их длину, включая мышцы спины). Сначала руки плавно поднимаются и опускаются под пение.

*Подъем вверх до отказа:*

 «Вот какие маки, вот какие маки,

Красные большие в поле расцвели»,

*затем медленно опускать руки с расслаблением в конце движения:*

«Пролетает ветер, пролетает ветер,

 Тоненькие стебли гнет он до земли».

*Движения очень медленные. Важно почувствовать длину рук и их размах.*

Для тренировки рук в ощущении освобождения отдельных суставов можно сделать такое упражнение:

Руки поднять, вытянуть пальцы и под пение постепенно ронять:

пальцы, кисти, локти, все руки. Потом плавно поднять руки вдоль туловища с хлопком (освобождение).

**3. ЗАНЯТИЯ НА ИНСТРУМЕНТЕ**

Подготовка рук для звукоизвлечения

В индивидуальных занятиях нужно начать с подготовки ученика к фортепианному звучанию произведений. Надо дать ему послушать пьески различного характера и проследить как он реагирует на музыку. Дать понять, что инструмент обладает красивым звуком, что это делают руки, которые нужно тренировать специальными движениями.

Прежде, чем заставить инструмент зазвучать нужно заняться тем проводником, благодаря которому возникает звук. Для пианиста проводником музыки от сознатия в клавиши служит рука. Она несет в клавиши все для извлечения звука и своими движениями производит требуемые звуковые сочетания. Музыка и ее проводник – рука должны быть связаны неразрывно.

Приводим слова А.Б.Гонденвейзера о звукоизвлечении: «Звук инструмента – это его реакция на движение нашего тела. Поэтому так важно (и так редко на это обращают внимание) соответствие между звуковым образом и движением, ощущением рук и всего тела играющего» (А.Гольденвейзер. «О музыкальном исполнительстве. Выдающиеся пианисты – педагоги фортепианного искусства).

Слова Б.В.Астафьева: «Рука человека словно может «вложить голос в иструментальную интонацию», говорят о том, что фортепиано инструмент поющий; у инструментальной интонации, как и певческой есть свой голос. Этот голос нужно извлечь рукой, услышать и слушать как он звучит на протяжении всего исполнения.

Посредиком между этим голосом и рукой должно быть ухо. Знакомство ученика с инструментом начинается с подготовки руки. Ученик проделывает ряд упражнений, заключающихся в наклонах туловища, общей посадке, разведении рук на клавиатуре.

Потом ученик тренируется в подаче веса на клавиатуру. Сначала руки бросает на колени, отдавая вес хлопкам. Нужно добиться, чтобы рука свободно падала и на колени, и на клавиши. Звук берется 3-м пальцем. При падении на клавиши кисть не фиксируется в определенном положении (на поднятом кистевом суставе). Ладонь низко ложится вместе с пальцем, вес руки нигде не задерживается, сниматся рука высокой кистью («кошка выгнула спину»).

Это – рабочий прием. Мышцы кисти тренируются, приобретая упругость. Амплитуда движения кисти по мере убыстрения движения сокращается и со временем кисть сможет останавливаться и держать руку на высоте. Перекрестными шагами по всей клавиатуре через октаву нужно добиваться свободы движением мышц спины. На каждой клавише нужно постоять и послушать звук.

Звукоизвлечение и звуковая продолжительность

После того, как устроены движения руки и кисти, можно извлекать звук, прислушиваясь к его качественному звучанию. Задача – услышать продолжительность звука.

Звук берется 3-м пальцем, рука опускается низко и как-бы сливается с клавиатурой, вдвигаясь в нее; пальцевая подушечка погружается в клавишу. Звук берется энергично, он получается громкий, полный, красивый (надо добиться). Нужно получить как-бы эталон звука, сочетая вес руки с кончика - опорой. Кончик вводится в клавишу и находит «точку», которая должна запеть. В эту «поющую точку» нужно вслушиваться. С прослушивания продолжительности звука начинается приобщение ученика к музыкальной игре на фортепиано.

Рука приучается брать длинный звук при повторении его несколько раз подряд. Вместе с извлечением звук пропевается голосом про себя «Длинный звук», а ухо слушает продолжительность. Это пение «за кадром» - очень существенная подмога. Сочетание слов сходно с требуемым звучанием и, если в ушах и в губах есть образец, то играется легче. Для большего закрепления можно повторять звук большее количество раз: «Длинный, длин-ный зву-ук».

Можно играть пьески с тянущимися звуками: «Тень-тень, потетень» (в медленом темпе) и т.д. В школе Кувшинникова есть примеры на тянущиеся звуки у ученика (подголосок) в совместной игре с педагогом.

После извлечения и прослушивания длинных и громких звуков можно приступить к извлечению тихих звуков на тех же клавишах. Звук извлекается (так же 3-м пальцем) мягким, ласковым прикосновением. Палец ложится более плоско, кончик пальца плоский, направлен к крышке (как бы вдвигается в черные клавиши). Кисть низкая, ладонь мягкая, но активная.

Когда освоены разные по своей силе и характеру звуки, можно из них создавать музыку. Можно играть в «эхо», сочиняя мелодические отрывки в характере кличей и, играя их громко и тихо одной рукой, можно в раных регистрах (все 3-м пальцем).

 Приди вес-на!

Приди крас-на!

**Сопряжение звуков в игре.**

Теперь обратимся к очень ценному качеству фортепианного звука. Мы теперь знаем, что он может быть длинным и певучим, но он может еще и измениться.

Фортепианный звук по своей природе не может усиливаться после извлечени, но он может затихать или затухать. Возьмем громкий звук и послушаем как он «тает». Это нужно уловить ухом и услышать в этом затухании движение. Это свойство мы используем в дальнейшем при сопряжении звуков.

Послушаем затухание сильного звука и возьмем на той же клавише тихий звук, как бы продолжающий мысль, подхватим громкий звук во время его затухания:

Дин-дон,

Дин-дон…

Необходимо этот переход ощутить ухом и мышцами рук.

Погружение руки в клавишу при громком и тихом звуке будет разными:

На F кисть ложиться глубже, на Р дается меньше веса, кисть останавливается выше после подъема на небольшую высоту (чтобы не терять веса).

Очень важный момент – ожидание следующего звука – предслышание и предощущение его кончиком пальца и рукой (с меньшим весом). В этом слышании и предслышании заложено зерно музыкального исполнения.

Приведем, слова Г.Нейгауза:

«Только тот, кто ясно слышит протяженность фортепианного звука со всеми изменениями силы, тот, во-первых, сможет оценить всю красоту благородного фортепианного звука, во-вторых, сможет овладеть необходимым разнообразием звука» (выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве).

Эти первые шаги ученика в извлечении и сопряжении звуков нужно укреплять и развивать.

После тренировки на одном звуке будем слушать переход из громкого в тихий звук на разных клавишах. В переходе от громкого к тихому звуку заложен также переход от сильного звука к слабому.

Теперь мы можем играть маленькие песенки: Солнышко, Ладушки, Зайчик, и другие.

Можно играть песенки, начиная с разных клавиш.

Быть может, кто-то сочтет излишним и нудным такое долгое прослушивание одного звука и перехода в следующий, но нужно отметить, что эта долгая возня с двумя звуками заинтересовывает ученика, дает работу ушам и приводит к хорошим результатам.

О звуковой фильтровке пишут часто большие музыканты и педагоги, сетуя на то, что ученки (а порой и законченные пианисты) не слышат продолжительости звука. Вот выскаывание А.П. Щапова: «Все это приводит к тому, что продолжение звучания вообще легко выпадает из поля внимания ученика, и рояль трактуется ими лишь как усовершенствованный металлофон» и дальше: «В результате получается: 1) что в звуковом воображении, а отсюда и в реальной игре ослабевает связь между звуками, входящими в состав мелодической линии, отчего игра становится менее текучей, менее мелодической, менее выразительной,…кроме того, весь процесс игры в том случае внутренне «обедняется», ибо исчезает момент «любования» звучаниями, отчего игра становится и менее эмоционально содержательной».

Наблюдения показвают, что хотя принцип «вслушивания в продолжения звучания давно поставлен советской музыкально-педагогической теорией и передовой практикой, тем не менее значительный процент педагогов музыкальных школ и училищ еще не поводит в достаточной мере в жизнь» (А.Н.Щапов. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище).

В настоящей работе предлагаются регулярные упражнения ученика на звуковую продолжительность и звуковое сопряжение (как распевка у вокалиста). Необходимо убедить ученика в том, что звук начинается после удара и продолжает жить.

Когда ученик усвоит звуковую продолжительнось предыдущей ноты, он уже может услышать и то, куда пойдет этот звук и представить себе ухом звучание следующего звука, а дальше фразы всего произведения, а также найти соответствующее прикосновениие. Это особенно важно в музыке. Ведь, в сущности, вся фортепианная игра основана на изменениях звуковых градаций.

Нелья сыграть одинаковым звуком не только фразу, но и две ноты подряд. Каждый звук имеет свое назначение в связи с содержанием.

Мы подошли к истокам музыки.

В попевке, состоящей из сильного и слабого звука (громкого и тихого), заключено слабое окончание мотива, фразы. Это надо дать понять ученику на песенном материале, объяснив ему, что такое мотив, что такое фраза, разница между сильным и слабым окончанием, предложив ему самому подобрать примеры таких окончаний. Характер попевки со слабым окончанием мягкий, ласковый, иногда жалобный.

Говоря об окончани фразы, нужно дать понятие и о ее начале и подходе к кульминации, а потом о звучании всей фразы целиком.

Начнем попевку с тихого звука и будем подходить к громкому. Здесь уже нельзя использовать внутреннее качество звука-затухание, а, наоборот, не надо звуку давать затухать, его нужно «перекричать» следующим звуком, а более тихому «въехать» в более громкий. Нужно создать напряжение, препятствия, как и при восхождении на гору.

Попробуем сначала на одной клавише создать звуковое напряжение:

Анд-рей, воробей;

Я на гор-ку шла

Потом играть такие попевки на разных нотах, т.е. мелодию типа «Прокачусь-ка я по льду», а дальше играть попевки не только с восходящими интонациями, важно добиться стремлений к опорному звуку. Понятие с crescendo.

Мы овладели еще одним элементом фразы: ее первой половиной до кульминационной опоры. Теперь нужно дать понятие о звукоизвлечении всей фразы целиком, еще раз доказав ее на песенном материале, определив ее смысл и эмоциональную выразительность, прибегая к помощи слов.

«Существует полная аналогия между фразой музыкальной и разговорной. В нашей речи один слог – точка опоры фразы. Он имеет большое значение. Другой слог является подходом к этому слогу или его продолжением, связкой. Так же, как неравноправны слоги, неравноправны и звуки» (Л.В.Николаев. Выдающиеся пианисты-педагоги с фортепианном искусстве).

Фразу можно сначала произнести на одном звуке (клавише), сделав динамическое равитие: нарастание звука и нарастание звука к кульминационной точке и спад. Мускольное ощущение – план произнесения фразы переносится на интонирование на разных звуках.

А кто у нас умный?

Жили у ба-бу-си,

Во поле бе резынька стояла,

 В л е с у р о д и л а с ь е л о ч к а.

При игре фразы нужно обратить особое внимание на прикосновение к главному опорному звуку – взять его более глубоко, а потом перйти на звук с меньшей опорой (услышать и ощутить).

При игре фразы non legato необходимо слушать подход к каждому следующему звуку. В данном случае имеется в виду стереотипное построение фразы. Важно, чтобы такая фраза прозвучала осмысленно и эмоционально.

Мы подходили к игре музыкальной фразы, предварительно изучив ряд элементов музыки, начиная с простейших, и закрепляли эти элементы рядом приемов и упражнений. Такие муыкальные элементы представляют собой совокупность слуха, движения, эмоций. Усвоение их лежит в основе обучения игры на фортепиано, и они, подобно балетным па, нуждаются в тренировке пальцев, рук, слуха. С изучением и усвоением новых и более сложных музыкальных элементов растет степень мастерства обучающегося.

**Работа над всеми пальцими комплексным методом**

Паралельно ведется работа над остальными пальцами.

Они вводятся в работу сначала посредством извлечения двух звуков, взятых вместе.

Это - метод профессора консерватории Л.В.Николаева.

Берутся подряд терции 2 и 4 вытянутыми пальцами броском к крышке.

Сачала звуки извлекаются громко, потом чередуются двойные звуки громко, и тихо. Затем также играются сексты или квинты (в зависимости от руки) первым и пятым пальцеми.

Вес руки поддерживается лучше двумя пальцами, причем слабый палец поддерживается сильным.

Пальцы получают нужное направление, не гнутся, не падают. Опора получается крепче, укрепляется костяк.

Извлечение двух звуков сразу можно давать с расчетом развития гармонического слуха. Ученик приучается аккордовым элементам, последовательности терций, секст, сочетания терций с квартами. Можно в другом голосе (другой рукой) добавить звук до трезвучия.

Ску-чен день до ве-че-ра, ког-да де-лать неч-че-го.

Что за пес-ни! Что за пес-ни! Ах, какой чу-десный хор!

Стройные бере-зы, не ро-няй-те слезы, сол-нышко взой-дет.

После упражнения двойными нотами можно переходить к игре каждым пальцем, тоже тренируя их на извлечении громкких и тихих звуков. Потом можно играть всеим пальцами non legato. Игра non legato продолжается до тех пор, пока учащийся не закрепит необходимые слуховые и двигательные навыки.

Важно развивать движение при отдаче веса, развить кистевую гибкость и пальцевую опору. Играются пьесы различного характера, разнообразного звучания и темпов.

Игра legato.

Игру legato можно развивать по трем направлениям одновременно:

1. Сопряжение двух звуков, разрешение сильного звука в слабый.
2. Канилена.
3. Тренировка пальцев, первые шаги беглости.

**Сопряжение двух звуков и разрешение**

**сильного звука в слабый**

Речь пойдет о двух слигованных нотах, т.е. штрихе, который занимает значительное место в музыке. Любая звуковая интонация (речевая, музыкальная) связана с напряжением воли, чувств и их разрядкой. Два сопряженных звука, которые представляют собой один – напряжение, другой - разрядку, являются важнейшими элементами музыкальной речи.

Если мы обратимся к развитию интонаций на всем протяжении истории музыки, то сможем убедиться в том, какое важное значение имеет сопряжение двух звуков в данном соотношении от простейших доисторических возгласов до сложных музыкальных прозведений. На ранних этапах развития инструментальной музыки две слигированные ноты имели значение как ритмический фактор: силовой момент и разрядка. Со временнем к сильному звуку для его большей весомости прибавлялись звуки, как бы продолжающие его (украшающие): форшлаги, морденто, трели. Эти украшения со временем развивались в большие мелодические образования (от группето клавесистов до шопеновских пассажей). После продления опорного звука осуществлялся переход в неспорный – слабое окончание – разрядка.

В фортепианной музыке Гайдна короткие лиги часто играют формообразующую роль, подчеркивают ритмы, являются ведущими в логике развития произведения. Сильными звуками первых нот под лигами произведение как бы формируется (как лопаточкой или резцом).

В музыке Моцарта лиги помогают раскрывать характер моцартовских тем-персонажей. Они как бы становятся одушевленными: то – лирическими, то лукавыми, то упрямыми.

У Бетховена слигованные звуки имеют большое смысловое значение. Это – образ (идея) волевого характера и образ страдания, томления в другом случае.

В музыке Баха сопряжение сильного и слабого звуков заполняется другим голосом (и часто не одним) и очень важно пронести это сопряжение сквозь другие голоса.

В кантилене романтиков мелодическая линия нередко «выливается» из длинного опорного звука, в которой заложен «заряд» к дальнейшему движению мелодии.

Важность умения исполнять сопряжение и разрешение одного звука в другой при начальном обучении несомненна, но не все молодые педагоги добиваются точности его исполнения, а ведь это само собой не приходит.

Перейдем к исполнению этого штриха.

В детской литературе это – слабые окончания мотивов, фраз, мелодические образования, связанные с мягкими, ласковыми интонациями. В быстром темпе звуки, сопряженные лигами, могут иметь место в пьесах задорного характера.

Сначала можно осуществить этот переход голосом, пропевая звуки на слова, состоящие из двух гласных подряд: «Мя-у», «Ба-ю». Затем так же как в non letgato берется сильный первый звук. Он должен «таять» и переливаться в слабый. Кисть на слабом звуке приподнимается, давая меньший вес на клавишу. Делается одно движение вниз, а другое вместе со слабым звуком вверх. Также образуется предслышание и предощущение слабого звука только уже при непрерывном плавном движении кисти.

Можно играть упражнения с вспомогательными интонациями и словами, произносимых про себя, а дальше переходить к игре пьес со строгим контролем выполнения лиг.

**Кантилена**

Следующий вид игры legato - это поющая мелодическая линия – кантилена. Ученик должен понять, что здесь начинается музыка, музыкальный образ которой воплощен в поющей мелодической линии.

Мелодией выражается определенное настроение, определенное психологическое состояние человека. Это – высказывание личных чувств, сокровенных мыслей. Недаром в операх для таких высказываний героев создаются арии – пространные мелодии на большом дыхании.

Закон мелодии – неперывность и слитность звуков во фразе. На фортепиано это делать не так просто. Мы используем продолжительность звука и подхватываем каждый звук другим, не давая воможности каждому звуку затухать. «Филируя мелодическую линию, мы стремимся к тому, чтобы каждая нота входила в следующую» (Л.В.Николаева. Выдающиеся музыканты-педагоги о фортепианном искусстве).

И, конечно, нужно ученику поиграть пьесы, привлечь его внимание, произвести на него впечатление исполнением красивой мелодии.

Чтобы сыграть мелодическую фразу, нужно понять ее построение и, правильно распределив нагрузку в руке, а также ощутив каждый звук ухом, придти к кульминации и уйти с нее на слабое окончание.

В других вариантах построения фраз также приготавливать руку и ухо для дальнейшего извлечения звуков. Большую роль играет отдача руки в клавиатуру и плавное снятие ее гибкой кистью (освобождающее движение).

Можно сначала попробовать на одом звуке ощутить подушечкой изменение прикосновения. Например:

 М и н о в а л о л е т о

Потом играть мелодию, добиваясь плавности перехода звуков, соблюдая весовые соотношения в отдаче руки, а в прикосновении найти кончиком пальца «поющую точку» в клавише. Слышать подход к следующему звуку. Стараться передать характер музыки, ее художественный образ в связи с содержанием текста.

Наибольшая трудность игры фразы – это подход к кульминации, достижение ее. Затем закрепление ее аккордом, попевкой или одним звуком и уход на окончание. В подходе к кульминации необходимо слышать мелодическую линию с кульминационным моментом – завершением хода. Должно быть чувство стремления, звуковое напряжение до достижения цели. Быть может исполнение такой фразы детской песенки заложит в ее исполнителе элемент стремления к достижению цели не только в музыке.

Слушая свое исполнение, нужно идти за звуком голосом, петь, направляя интонации, но не громко, чтобы заглушать звук инструмента.

Пение должно быть где-то на пределе «мычания» нужно подпевать как-бы подсказывая пальцам, а пальцы должны петь полным голосом. Их надо тому научить.

При исполнении кантиленных пьес пальцы вытягиваются вглубь клавиатуры (к крышке), погружаются в клавиши подушечками (а не ногтями). Рука почти лежит на клвишах и свободно двигается от плеча. Точки опоры – плечо (вернее лопатка) и кончики пальцев. Ладонь широкая, активная, кисть гибкая.

Боковыми движениями кисти подается к каждой клавише требуемый вес (особенно на далекое расстояние). Кисть расположена низко, высокое расположение не дает кисти свободно двигаться во всех направлениях, так же не дает весу руки проникнуть в клавиши, делает кисть статичной, жесткой, лишает ее дыхания. Это мешает игре.

Боковые движения кисти – прием профессора Санкт-Петербургской консерватории Л.В.Николаева. Для упражнения кисти он рекомендовал своим ученикам (и большим, и маленьким) движение по тонам разложенных секстаккордов и квартсекстаккордов.

Тренировка пальцев, первые шаги беглости.

Технические приемы вырабатываются вместе со звукоизвлечением. Техника является необходимым средством для музыки и неразрывно связана с ней. Мы знаем, что у больших мастеров технические пассажи, аккорды, октавы не выпадают из музыки и трудность их исполнения не ощущается. Хочется привести пример из области балета и восхититься тем, как фуэте Улановой вписывается в рисунок танца и в музыку. Но прежде, чем технику вплетать в музыку, нужно над ней работать отдельно, постепенно тренировать руки, пальцы, слух, все свое сознание, иначе технически слабые места будут только мешать исполнению.

Конечно, малыши начинают с доступных им элементов техники. Убыстрение движения можно связать с образами явлений из жизни: «Колышатся листочки», «Часики», «Перезвон», «Побежали», «Барабанчик» и т.д.

При игре legato развиваются движния всех пальцев.

О первом пальце нужно говорить особо. Его строение требует бокового движения, падение на клавиатуру боковым ударом. Необходимо вырабатывать движение сустава для того, чтобы сделать 1-й палец активным наравне со всеми пальцами.

Упражнение Баха для своего сына:

Для начала можно сделать остановку на 1-м пальце, проследить за его подъемом и ударом. Прибавим слова:

При-шла зи-ма…

Пальцы можно тренировать повторением двух нот в последовательном порядке.

Для большей четкости и образности прибавляют слова:

Ти-ли, тили-бом

Движением кисти вес руки переносится на следующий палец. «Эффективен синтетический способ, когда и вес руки используется разнообразно, и над беглостью и силой пальцев идет постоянная работа» (А.Д.Вирсаладзе. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве). Вырабатывается четкость прикосновения и подвижность суставов. Палец находится в естественном полусогнутом состоянии. Чрезмерное закругление пальцев проводит к потере веса и к изолированию пальцев, что нередко вызывает болезненные явления.

Необходимо особо заняться слабыми пальцами – 4-м и 5-м. Нужно обеспечить их необходимым весом, поворачивая кисть к моменту их прикосновения к клавишам. При движении по пяти клавишам делается поворот на 2-м пальце, а первый палец в это время уводится вместе с кистью от взятой им клавиши. Кисть подводится к 4-му и 5-му пальцам. Это движение помогает ровно сыграть такую последовательность. Поворот может быть вначале несколько преувеличенным, потом в более быстром движении резкость поворота сглаживается.

Большое значение для выравнивания звука имеет прослушивание мелодической линии любого технического отрывка наряду со всей пьесой. Помогает внутреннее пропевание во время исполнения. Короткие звуки хорошо воспринимать как раздробленные длинные и играть их в таком же темпе, замедление сразу же нарушает форму.

Зайчик, зайчик в ба-ра-банчик ба-ра-ба-нит по ут-рам

 Эй, не спите! Выходите, не си-ди-те по до-мам.

Можно создавать раличные варианты дробления, увеличивая количество 8-х нот, в зависимости от воможностей ученика. Полезно выделять акцентами опоры, возле которых группируются мелкие ноты. Нужно создавать музыку из коротких звуков, слушая их слияние и придавать им определенный характер и соответствующие образы:

Ветер, вете-ро-чек…

IV. **ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ**

**МУЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Изучая исполнительские средства на небольших попевках и пьесах, мы познаем и характер этих попевок, их эмоциональную выразительность и назначение того или другого средства выражения в каком-либо произведении.

Наряду с этим занимаемся вопросом и как изображать в звуках желаемое. Привлечение в помощь пение, работа над которым не прекращается. Перед исполнением на инструменте хорошо пропеть пьесу голосом, вслух и мысленно по нотам, подбирая характерные интонации и ощущая план исполнения произведения, его эмоциональную направленность.

Интонацию певческую должна воспроизводить интонация инструментальная при помощи тех средств звукоизвлечения, которые усвоены учеником на данном этапе его образования.

Это – окончание слабое и сильное, звуковое сопряжение и разрешение, ведение звуковой линии, подход к опорной точке фразы и уход с нее, движение пальцев в первоначальной стадии беглости, разница в силе звука. Словом, есть тот или иной арсенал выразительных средств для создания звуков музыки.

О содержании музыки всегда говорят ее интонации. Мы должны услышать, как они звучат и по их характеру определить, какие чувства и настроения выражает эта музыка.

При исполнении произведения нужно проникнуться настроением содержания, играть как подсказывает музыка: ласково, упрямо, жалобно, бодро, задорно, грустно, весело. Можно представить какой-то сюжет, это помогает настраиваться.

Вместе с тем, нужно понять и раскрыть с учеником форму построения произведения, расчлененность его элементов, смысловое значение каждой фразы, логику развития, связав это с содержанием.

Например, в пьсе «Осень» («Миновало лето»), в стихах и музыке повторяется жалобная интонация со слабым окончанием (причитание).

В пьесе выражено одно настроение: грустное, скорбное.

А есть пьесы, где выражены разные состояния. Если есть в музыке какое-то обновление интонаций, то надо найти причины появления одинакового и разного. Обычно новое настроение появляется в средней части пьесы (оживление или грусть). Нужно найти соответствующие средства выражения на инструменте. Понять соотношение частей, кульминацию всей пьесы, логические соотношения интонацией.

После этого будет ясно, каким звуком и какими интонациями нюансами исполнять произведение.

Л.В.Николаев говорил, что «Нюанс – необходимость, а не украшение».

Могут быть различные варианты построения пьесы.

Музыкальные образы раскрываются не только в певческих интонациях.

В мире детских впечатлений ведущим и формаобразующим фактором может быть и звукоподражание, и процесс какой-либо игры, и образы, связанные с явлениями природы (снежинки, дождик, ветер, тучи, ручеек и т.д.), и внешний облик и поведение жвотных, зверей, а таже игрушек (мячики, мишки, зайчики, лошадки и т.д).

Перед исполнением также можно представить движение музыки, ритм, динамические оттенки, темп, характер, настроение. Про себя постараться прослушать и как-бы «произнести» музыку пьесы.

В связи с конкретным содержанием музыки потребуются и другие различные приемы звукоизвлечения. Например, короткий звук в музыке энергичного характера – легкий, колючий, звенящий звук. Это все вырабатывается постепенно, с применением различных положений руки, ее веса, прикосновения пальцев, кистевых и других движений. С применением различных весовых категорий важно сохранить общую весомость руки, поэтому на раннем этапе обучения лучше не делать большого разнообразия в прикосновении.

Как же из звуков создавать музыкальные образы на инструменте?

И вот здесь необходимо передать определенное настроение руке и сделать ее податливой для исполнения: энергичной, мягкой, острой, колкой, ласковой. Нужно приготовить руку к движениям, связанным с извлечением определенного звука: скольжению, удару, уколу и т.д. Необходимо подумать о положении руки в том или ином движении, приготвить пальцы к удару, имея в виду характер и точность прикосновения. Одним словом, рука должна быть восприимчева к выполнению всех замыслов исполнителя. Основным условием для этого является отсутствие зажатости или фиксированного состояния в тех или иных суставах (при отработанных приемах). Руку нужно уметь собирать и распускать.

И конечно должен услышаться каждый звук и при этом все произведение в целом. Ухо должно тянуться к следующему звуку, слыша его заранее.

«Музыкальное исполнение есть живой рассказ – интересный, развивающийся, в котором все звенья связаны друг с другом, контрасты закономерны… надо не только, как говорят, «слушать себя», надо слушать каждую деталь в присущем ей значении, в связи с предшествующим и последующим. Горизонтальное слушание, о котором идет речь, обеспечивает непрерывность и связность рассказа – исполнения, его логику… (К.Н. Игумнов. Выдающиеся музыканты-педагоги о фортепианном искусстве).

Это сказано для взрослых, но очень применимо к детям. Основным контролем здесь должно быть ухо исполнителя. Одно должно заранее представить звуковой образ и заставить руку его выполнять. Можно привести примеры работы над пьесами, но, кажется, все и так понятно. Остановимся только на одной пьеске, она маленькая, но в ней есть две части различного характера, требующие и разных исполнительских приемов.

Это пьеска «Птичий дом», Раухвергера. Она одна из первых идет при изучении игры legato. В музыке раскрываются разные настроения, отчего зависит и характер мелодии и сила звука. Сначала идет постройка дома. Звуки подражают стуку, играть нужно четко, деловито. Между звуками необходимо услышать паузы и выдержать их ровно столько, сколько они длятся. Паузами подчеркивается четкость ритма, которым выражена работа. Руку нужно приготовить к энергичному удару (пальцы как бы «пронзают клавиатуру).

Во второй половине пьесы выражено другое настроение: ждем птичек с юга, мы им рады и говорим о них ласково, с любовью, вместе с птичками к нам идет весна. Звук этой части пьесы менее громкий, мягкий. Музыка плавная, исполняется legato. Рука тотчас же перестраивается, становится мягкой, плавно идет к вершине мелодии – опорному звуку, потом заканчивает мелодию мягко, мы уже знаем, как это сделать. Чтобы руке было удобно играть, мы ее двигаем за пальцами. При этом нужно слушать продолжительность и слитность звуков, «петь кончиками пальцев», тогда все прозвучит.

Желательно, чтобы ученик сам рассказал о пьесах, которые он играет, об их содержании, о средствах выражения. Можно сначала дать ученику самостоятельность, пусть сам из звуков «лепит» музыку пальцами и ушами. Потом подсказать ему, поправить и начинать работать над пьесой, все время активизируя внимание ученика.

Вообще мы, педагоги, должны уметь выслушать игру ученика, по возможности не перебивая его. Нужно дать ученику высказаться, несмотря на его ошибки, а потом, после исполнения, все объяснить.

Чтобы лучше понять произведение, можно на основе характера интонаций придумать содержание. Когда есть текст, то в содержании пьесы разобраться легко, а если нет текста? Попробуем сочинить его сами.

Пьеса «рассказ», Абелева, идет после пьесок с текстом. Ребенок растерялся. Разобрали музыку, прислушались, интонации тоскливые.

- Какое время года? Осень.

- Скучная картина? Да.

- Тучи без конца? Да.

Можно нарисовать картинку:

«Дождик бьет в окно опять,

Капельки стекают.

Я хочу идти гулять.

Мама не пускает».

Слова раскрывают содержание, сливаются с музыкой, выявляют спорные звуки и логические соотношения фраз.

Большую роль играет творческое воображение ученика. Нужно развивать его фантазию так, как учил детей замечательный украинский педагог В.А.Сухомлнский. Он учил самих педагогов вдохновляться и сочинять и передавать это детям (Литерат.газета 1/1-74 г. Павлышские сказочники, самому старшему 12 ст. Григорьева и Хандроса).

К павлышским сказкам сделаны другими детьми рисунки, каждый изобразил содержание по-своему. Музыкант-исполнитель должен создавать сказки из музыки, которую он играет, творить.

Нужно больше слушать музыку и вдохновляться вместе с исполнителем (С.В.Виноградова – о сотворчестве в слушании).

К сожалению, наши дети очень мало слушают музыку в концертах.

Слова можно придумать к пьесам, это интересно.

Вот коллективное творчество на занятиях с двумя ученицами подготовительного класса: В пьесе Любарского «Курочка» происходит разговор. Мы заметили, что интонации и ритмический рисунок в двух частях разные, значит нужно создать и разное настроение.

Курочка упрямая, она что-то ищет в земле и не хочет идти на зов хозяйки.

Хозяйка (ласково) Иди, иди, курочка,

 ты сюда,

 Вот тебе и зернышки,

 и вода.

Курочка (упрямо) Не хочу, не пойду,

 червяка себе найду.

 **V.ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Дети с удовольствием сочиняют слова, рисуют картинки на предлагаемый сюжет пьесы, раскрывают свои замыслы. Нужно им дать в руки средства для раскрытия этих замыслов в звуках, в музыкальных образах. Но, конечно, никто не думает, что эти средства сами вкладываются в руки. Это достигается упорной работой.

Не все слышат, не все воображают и далеко не все учат. Приходится нередко начинать все сначала.

Вообще, написать можно много, но сказать как сделать, чтобы научить ребенка играть, очень трудно. Ведь важно не только вложить в ученика свои знания и умение, а и получить это от ученика в какой-то степени обратно.

Здесь могут встретиться и затруднения, связанные с природными возможностями ученика на данном этапе его психо-физиологического развития. Бывает заторможение или, наоборот, ускорение движений,

связанные с особенностями восприятия и несовершенством двигательного аппарата.

В таких случаях преждевременно «ставить крест» на продолжении музыкального образования. Мы имеем дело с детьми, с развивающимися организмами, нужно подождать, кое в чем помочь. Можно делать упражнения на раскрепощение и на пластику рук с элементами ритмики.

Максимальное привлечение слуховых возможностей ученика имеет большое организующее значение. Таким ученикам особенно необходимо закрепление правильных, удобных игровых движений, но на это потребуется больше времени. Очень важно развивать сближение слуховых, двигательных и эмоциональных возможностей ученика на раннем этапе его обучения.

Приведем слова Мартинсона о трех стремлениях: «Ведь деятельность пианиста – сложная функция человеческой души. Три стремления должны в ней сливаться гармонически: воля художика, воля музыканта, воля пианиста».

Но может ли это быть сосредоточенно и в исполнении маленьких попевок и пьес:

 слуховая сторона – воля музыканта,

 двигательная - воля пианиста

 эмоциональная - воля художника

Что-то усваевается, что-то забывается, но что-то остается от этих первоначальных навыков для дальнейшей работы.

Приведем слова В.А.Сухомлинского: «Наша педагогическая работа тем и характерна, что зернышко, посеянное сегодня, дает плоды только спустя некоторое время. Нужно приложить немало сил, чтобы сделать ребят думающими, чтобы научить их логическому мышлению, научить их логическому мышлению, научить выражать свои мысли».

Все это с соответствующими специфическими требованиями применимо к музыке. Нужны – работа и терпение.