МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«ШКОЛА ИСКУССТВ г. Анива»

МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ

по предмету «Специальность и чтение с листа»

Тема: «Работа над штрихами на начальном этапе обучения в классе фортепиано».

Разработала:

Яцук М.А.

Учащаяся:

1 ФГТ кл.

Касаманян Лилит

г.Анива

10 ноября 2021г.

# «РАБОТЫ НАД ШТРИХАМИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО»

1. **Введение.**

«Музыка – есть искусство звука. Она не даёт видимых образов, не говорит словами и понятиями. Она говорит только звуками. Но говорит так же ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зримые образы… Раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком», - А. Б. Гольденвейзер.

Средством создания художественного образа в музыке является звук. Не случайно при оценке игры пианиста, прежде всего, отмечается красота, разнообразие и выразительность звука.

# Воспитание звукового мышления пианиста.

Воспитание звукового мышления пианиста является одной из сложных проблем фортепианной педагогики. Это объясняется многими причинами. Одна из причин связана с механикой фортепиано, которая определяет особенности образования звука на фортепиано и требует соответствующей техники. Не менее существенным условием можно считать психологические факторы – восприятие звука, звуковые представления и звуковое воображение. Всё это проявляется в индивидуальных отличиях в комплексе музыкальных способностей, которым обладает ученик.

Трудности работы над звуком связаны также с неопределённостью информации о звуковой стороне музыки, содержащейся в нотном тексте. Почти невозможно словами передать характерность и окраску звука. Как пишет Н. Корыхалова, схематизм нотной записи является предпосылкой творчества исполнителя.

Имея в качестве основы для исполнения нотный текст со всеми имеющимися в нём знаками, пианист должен уметь читать, понимать и интерпретировать эти знаки. В нотном тексте зафиксированы стабильные (высота звуков, их ритмические отношения и фактура) и мобильные элементы музыкального языка (знаки динамики, агогики, артикуляции, темпо

- ритмические обозначения). Е. Либерман пишет, что «нотный текст

содержит две группы координат – неизменяемых, благодаря которым сочинение существует, узнаётся, и изменчивых, благодаря которым оно может приобретать новый вид и значение». Исполнительская реализация этих элементов допускает некоторую свободу в манере интонирования, в звуковом колорите, в выборе стиля педализации, в агогических и темповых отклонениях, что отражает творческие устремления исполнителя.

Расшифровка нотного текста требует от исполнителя большого объёма дополнительных знаний (традиции, стиль) и определённого уровня художественной и общей культуры, необходим живой слуховой опыт, передаваемый из поколения в поколение. Такая преемственность осуществляется в процессе обучения. «С первых уроков начинающего – даже ребёнка – и до сложнейших занятий виртуоза в центре внимания…должно находиться звукообразование. Никогда не угасающая забота о красоте тона придаёт внутреннюю жизненную силу любому творческому заданию за фортепиано, заставляя изучать мир звучания инструмента, его выразительные средства; отсюда органически вырастает никогда не ослабевающая любовь к игре на фортепиано», - говорил К. А. Мартинсен. Поэтому весьма существенным фактором при воспитании звукового мышления пианиста оказывается эмоциональная и духовная предрасположенность к освоению навыков выразительного исполнения на фортепиано.

# Особенности фортепианного звука. Воспитание исполнительского слуха.

На первый взгляд игра на фортепиано не представляет особой трудности. Клавиатура даёт наглядную картину звукоряда. В начале занятий, когда играют простые мелодии, дети просто нажимают на клавиши, звуковой результат ещё мало их беспокоит. Для овладения выразительным звуком ученик должен пройти длительный путь воспитания художественного слуха в процессе освоения практики игры на фортепиано.

Остановимся на механике фортепиано. Работа мастеров была направлена на совершенствование звуковых качеств фортепиано, в результате чего мы имеем сегодня достаточно совершенный инструмент. Звук фортепиано с течением времени стал более благородным, протяжённым и объёмным. Клавиатура охватывает большой звуковой диапазон, включающий звуки разных по высоте регистров. Изобретение правой педали открыло мир новых звуковых красок. В процессе совершенствования

механики был создан идеально послушный молоточковый механизм, позволяющий добиваться тонких оттенков звуковой выразительности. На фортепиано появилась возможность контрастного сопоставления динамических оттенков и постепенного увеличения и уменьшения силы звука.

Важным качеством рояля является темперация, которая имеет как плюсы (возможность использования всех 24 тональностей), так и минусы (несоответствие натуральному строю, в котором играют, например, струнники). Для выразительного интонирования пианист должен иметь навык корректировки жёсткого деления на полутоны.

При воспитании исполнительского слуха необходимо учитывать **ряд конструктивных особенностей фортепиано**, которые могут быть отнесены к недостаткам образования звука на фортепиано и определяют трудности освоения фортепианных исполнительских навыков. Одна из первых особенностей – ударность звукоизвлечения. При игре на фортепиано пианист не прикасается непосредственно к струнам: между пальцем на клавише и движением молоточка к струне располагается сложная система механических приспособлений. После удара молоточка о струну звук возникает достаточно резко, после чего он быстро теряет значительную часть силы, а затем колебания струны гаснут постепенно. Звук фортепиано убывает не во всех регистрах равномерно: в высоких октавах затухание происходит быстрее, в среднем и в особенности низком регистре звук длится дольше. При снятии клавиши звук обрывается, что затрудняет связывание звуков в линию. Такая механическая конструкция инструмента порождает основное свойство фортепианного звука – «ступенчатость» звучания инструмента, что предъявляет к слуху и мышлению исполнителя особые требования.

К числу недостатков рояля относится тембровая бедность. В звуке фортепиано мало обертонов, нет живой вибрации. Тембровые функции отчасти выполняют педаль, регистры и динамика. Поэтому основным средством достижения тембрового разнообразия являются художественные намерения и воображение исполнителя.

Особенности механики влияют на формирование техники. Несмотря на отсутствие реальной связи со струнами, пианист ощущает рояль как часть своего игрового аппарата, как продолжение рук. Малейшее изменение положения руки и пальцев на фортепиано тотчас меняют качество звука.

Остановимся более детально ‏ㅤ **на свойствах отдельного** ‏ㅤ  **звука**  ‏ㅤ . На игре ‏ㅤ отдельных звуков строится ‏ㅤ самый начальный период ‏ㅤ обучения в классе ‏ㅤ

фортепиано, когда можно ‏ㅤ заложить основы фортепианного ‏ㅤ слуха и техники ‏ㅤ – связать звучание ‏ㅤ с движением руки. ‏ㅤ Вспомним, что ‏ㅤ Г.Нейгауз назвал извлечение ‏ㅤ одного звука «первым ‏ㅤ элементом техники». ‏ㅤ

Звук фортепиано имеет ‏ㅤ достаточно определённое начало, ‏ㅤ некоторое продолжение, а ‏ㅤ затем завершение или ‏ㅤ переход в следующий ‏ㅤ звук. Пианист ‏ㅤ должен уметь слышать ‏ㅤ и осознавать эти ‏ㅤ три стадии звукового ‏ㅤ процесса. Первая стадия ‏ㅤ – момент атаки ‏ㅤ и возникновения звука ‏ㅤ – пианист имеет ‏ㅤ власть над звуком ‏ㅤ до прикосновения к ‏ㅤ клавише и удара, ‏ㅤ может планировать нужный ‏ㅤ звук и затем ‏ㅤ правильно его взять. ‏ㅤ Вторая стадия – ‏ㅤ протяжённость звука – ‏ㅤ важную роль здесь ‏ㅤ играет скорость атаки, ‏ㅤ она определяет силу ‏ㅤ звука, а также ‏ㅤ форму звуковой волны. ‏ㅤ Чем резче атака, ‏ㅤ тем острее начало ‏ㅤ звука и более ‏ㅤ крутой спад. Чем ‏ㅤ мягче атака, тем ‏ㅤ более пологой и ‏ㅤ продолжительной получается звуковая ‏ㅤ волна. Третья стадия ‏ㅤ – завершение звука ‏ㅤ – зависит от ‏ㅤ воли пианиста, который ‏ㅤ может резко бросить ‏ㅤ клавишу, а может ‏ㅤ мягко и плавно ‏ㅤ оторвать палец от ‏ㅤ клавиши – всё ‏ㅤ это даёт разное ‏ㅤ окончание звука и ‏ㅤ определяет связь звуков ‏ㅤ или их разрыв. ‏ㅤ Поэтому при освоении ‏ㅤ навыков игры на ‏ㅤ фортепиано особое внимание ‏ㅤ нужно уделять завершению ‏ㅤ звуков, что обеспечивает ‏ㅤ ясность звуковой картины ‏ㅤ и проявляется в ‏ㅤ артикуляции. ‏ㅤ

Успешность воспитания звукового ‏ㅤ мышления ученика в ‏ㅤ значительной степени зависит ‏ㅤ от уровня развития ‏ㅤ чуткого художественного слуха, ‏ㅤ восприимчивого к звуковым ‏ㅤ впечатлениям. К. А. ‏ㅤ Мартинсен называл такой ‏ㅤ слух «одушевлённым». ‏ㅤ

Важны следующие слова ‏ㅤ Д. ‏ㅤ Кирнарской **для понимания сущности** ‏ㅤ  **исполнительского слуха: «Свойство** ‏ㅤ  **слуха, специально нацеленное** ‏ㅤ  **на восприятие эмоционально-смысловых** ‏ㅤ  **аспектов музыки, принято** ‏ㅤ  **называть интонационным слухом.** ‏ㅤ  **А свойства слуха** ‏ㅤ  **различать высоту звуков** ‏ㅤ  **и фиксировать их** ‏ㅤ  **длительность называют аналитическим** ‏ㅤ  **слухом». Активный интонационный** ‏ㅤ  **слух определяет проявления** ‏ㅤ  **творческого начала в** ‏ㅤ  **деятельности музыканта. Целью** ‏ㅤ  **работы по развитию** ‏ㅤ  **исполнительского слуха пианиста** ‏ㅤ  **является закрепление в** ‏ㅤ  **памяти ученика образов-эталонов** ‏ㅤ  **выразительного фортепианного звука.** ‏ㅤ

Пианист не может ‏ㅤ изменять высоту звука, ‏ㅤ но в сфере ‏ㅤ тембра и динамики ‏ㅤ он может достигать ‏ㅤ значительных художественных результатов. ‏ㅤ Поэтому ‏ㅤ развитие красочного слуха, ‏ㅤ способного воспринимать и ‏ㅤ представлять тембры, имеет ‏ㅤ особое значение при ‏ㅤ воспитании фортепианного мышления. ‏ㅤ Как отмечает А. ‏ㅤ Готсдинер, все три ‏ㅤ качества звука – ‏ㅤ высота, громкость, тембр ‏ㅤ – воздействуют в ‏ㅤ тесной зависимости. Пианист ‏ㅤ должен ‏ㅤ

реагировать на тонкие ‏ㅤ отличия в силе ‏ㅤ звука, связывая динамические ‏ㅤ градации с окраской ‏ㅤ звука. ‏ㅤ Тембро-динамический или красочный ‏ㅤ слух относится к ‏ㅤ разряду высших творческих ‏ㅤ музыкальных способностей, именно ‏ㅤ он требует от ‏ㅤ исполнителя тонкой нюансировки ‏ㅤ и разнообразного туше, ‏ㅤ искусного распределения красок ‏ㅤ и владения многочисленными ‏ㅤ секретами ‏ㅤ пианистической «звукописи» для ‏ㅤ осуществления художественных задач. ‏ㅤ

Восприятие динамики является ‏ㅤ весьма важным качеством ‏ㅤ исполнительского слуха пианиста. ‏ㅤ Восприятие динамической шкалы ‏ㅤ оттенков от фортиссимо ‏ㅤ до пианиссимо как ‏ㅤ системы пластов с ‏ㅤ возможностью внутреннего развития ‏ㅤ помогает развить чуткость ‏ㅤ к динамическим оттенкам. ‏ㅤ Известно, что К. ‏ㅤ Черни вызывался демонстрировать ‏ㅤ 100 динамических градаций ‏ㅤ одного звука. ‏ㅤ

Успешность музыкального развития ‏ㅤ ученика в значительной ‏ㅤ степени обусловлена уровнем ‏ㅤ развития слухового восприятия, ‏ㅤ которое становится активным, ‏ㅤ целенаправленным процессом познания ‏ㅤ действительности. Активное восприятие ‏ㅤ необходимо на всех ‏ㅤ этапах работы ученика. ‏ㅤ Ученик должен получать ‏ㅤ разнообразные звуковые впечатления ‏ㅤ при прослушивании вокальной ‏ㅤ и оркестровой музыки, ‏ㅤ запоминать и сравнивать ‏ㅤ их, а затем ‏ㅤ представлять их в ‏ㅤ воображении и имитировать ‏ㅤ при исполнении. Для ‏ㅤ активизации слухового восприятия ‏ㅤ полезно играть с ‏ㅤ закрытыми глазами или ‏ㅤ в тёмной комнате, ‏ㅤ вслушиваясь в каждый ‏ㅤ звук. ‏ㅤ

Слуховые представления. Основу ‏ㅤ слуховых представлений пианиста ‏ㅤ составляют звуковые образы ‏ㅤ (высота звука, тембр, ‏ㅤ динамика и продолжительность). ‏ㅤ Слуховые представления хранятся ‏ㅤ в памяти и ‏ㅤ служат материалом для ‏ㅤ работы воображения. Человек ‏ㅤ оперирует слуховыми представлениями ‏ㅤ в уме, что ‏ㅤ ведёт к развитию ‏ㅤ музыкального мышления. ‏ㅤ

Работа над звуком ‏ㅤ имеет большое значение ‏ㅤ для формирования стилевых ‏ㅤ представлений, так как ‏ㅤ звук должен соответствовать ‏ㅤ стилю музыки. Углублённая ‏ㅤ работа по воспитанию ‏ㅤ чуткого исполнительского слуха ‏ㅤ обеспечивает формирование стилевого ‏ㅤ мышления и культуры ‏ㅤ музыканта и, как ‏ㅤ следствие, содержательность и ‏ㅤ выразительность исполнения. ‏ㅤ

# Технические приёмы в ‏ㅤ работе над звукоизвлечением ‏ㅤ .

Известный советский музыковед, ‏ㅤ пианист и педагог ‏ㅤ Я. И. Мильштейн ‏ㅤ считает, что «первой ‏ㅤ и важнейшей задачей, ‏ㅤ стоящей перед учеником, ‏ㅤ является владение звуком, ‏ㅤ всеми нюансами и ‏ㅤ способами звукоизвлечения, и ‏ㅤ

что эта работа ‏ㅤ над звуком есть ‏ㅤ самая тяжёлая, самая ‏ㅤ кропотливая из всех ‏ㅤ видов работ, выпадающих ‏ㅤ на долю пианиста». ‏ㅤ

Общие принципы звукоизвлечения ‏ㅤ на фортепиано: общая ‏ㅤ свобода тела; ощущение ‏ㅤ веса свободной руки; ‏ㅤ свобода первого пальца; ‏ㅤ эластичная и активная ‏ㅤ кисть; ощущение цепкости ‏ㅤ кончиков пальцев. Г. ‏ㅤ Нейгауз говорит по ‏ㅤ этому поводу: «Наилучшее ‏ㅤ положение руки на ‏ㅤ фортепиано то, которое ‏ㅤ можно быстрее всего ‏ㅤ изменить». ‏ㅤ

Необходимая предпосылка хорошего ‏ㅤ звука – полная ‏ㅤ свобода и непринуждённость ‏ㅤ предплечья, кисти и ‏ㅤ руки от плеча ‏ㅤ до кончиков пальцев. ‏ㅤ Педагог должен с ‏ㅤ самого начала внимательно ‏ㅤ следить за тем, ‏ㅤ чтобы ученик сидел ‏ㅤ свободно, не напряжённо, ‏ㅤ чтобы он не ‏ㅤ сутулился, не поднимал ‏ㅤ плечи, не вытягивал ‏ㅤ шею и не ‏ㅤ кивал безостановочно головой. ‏ㅤ Очень важно – ‏ㅤ наладить контакт между ‏ㅤ тем, что исполнитель ‏ㅤ хочет сказать (его ‏ㅤ внутренние слуховые представления) ‏ㅤ и тем, как ‏ㅤ это грамотно передать ‏ㅤ на инструменте. ‏ㅤ

Концы пальцев отвечают ‏ㅤ за качественное представление ‏ㅤ звука. Если у ‏ㅤ исполнителя есть чёткое ‏ㅤ внутреннее слуховое представление ‏ㅤ всех градаций звука, ‏ㅤ его концы пальцев ‏ㅤ становятся цепкими, крепкими, ‏ㅤ чувствительными и ‏ㅤ

«умными». Пальцы сами ‏ㅤ начинают чувствовать, где ‏ㅤ им больше раскрыться, ‏ㅤ чтобы площадь соприкосновения ‏ㅤ подушечек пальцев с ‏ㅤ клавишей стала больше ‏ㅤ (для достижения максимально ‏ㅤ объёмного и певучего ‏ㅤ звука), а где ‏ㅤ – подсобраться (для ‏ㅤ чёткого и ясного ‏ㅤ звука). Конец 1-го ‏ㅤ пальца также вынужден ‏ㅤ научиться «брать» звук ‏ㅤ и играть не ‏ㅤ за счёт запястья, ‏ㅤ а работать самостоятельно. ‏ㅤ

Некоторые приёмы и ‏ㅤ средства для получения ‏ㅤ певучего звука: держать ‏ㅤ пальцы ближе к ‏ㅤ клавишам; играть подушечкой, ‏ㅤ мясистой частью пальца; ‏ㅤ стремиться к полному ‏ㅤ контакту, «срастанию» с ‏ㅤ клавиатурой; ощущать клавишу ‏ㅤ «до дна», но ‏ㅤ не давить на ‏ㅤ неё, особенно после ‏ㅤ взятия; кисть – ‏ㅤ гибкая, упругая, наподобие ‏ㅤ «рессоры»; после извлечения ‏ㅤ звука – состояние ‏ㅤ

«повисания» и «эластичной ‏ㅤ опорности» в кончиках ‏ㅤ пальцев. ‏ㅤ

«Фортепианное пение» зависит ‏ㅤ не столько от ‏ㅤ способа извлечения отдельного ‏ㅤ звука мелодии, сколько ‏ㅤ от способа сочетания ‏ㅤ звуков, слияния их ‏ㅤ в интонации, предложения, ‏ㅤ периоды, способ фразировки. ‏ㅤ В основе умения ‏ㅤ

«спеть» на фортепиано ‏ㅤ мелодическую фразу лежит ‏ㅤ владение дыханием руки. ‏ㅤ Рука пианиста должна ‏ㅤ уметь взять последовательный ‏ㅤ ряд звуков «на ‏ㅤ одном дыхании», одним ‏ㅤ целостным движением. Когда ‏ㅤ исполнитель овладевает правильным ‏ㅤ интонированием с весом ‏ㅤ и представлением звука ‏ㅤ в движении, у ‏ㅤ него появляется потрясающее ‏ㅤ чувство ‏ㅤ того, что он поёт, ‏ㅤ играя на ‏ㅤ

инструменте. Если исполнитель ‏ㅤ даёт лететь, жить ‏ㅤ и вибрировать звуку ‏ㅤ до конца – ‏ㅤ значит, инструмент у ‏ㅤ него поёт. Это ‏ㅤ даёт ещё большую ‏ㅤ свободу в мышцах, ‏ㅤ так как энергия ‏ㅤ исполнителя, благодаря весу, ‏ㅤ переливается в клавиатуру ‏ㅤ инструмента. У исполнителя ‏ㅤ появляется ощущение того, ‏ㅤ что один звук ‏ㅤ перетекает в другой. ‏ㅤ

# Методика работы над ‏ㅤ штрихами. ‏ㅤ

Важную роль в ‏ㅤ овладении пианистом всего ‏ㅤ богатства фортепианной техники ‏ㅤ играет работа над ‏ㅤ штрихами. Штрихи ( ‏ㅤ legato,non legato, staccato) играют существенную ‏ㅤ роль не только ‏ㅤ в выразительности исполнения, ‏ㅤ они также облегчают ‏ㅤ выполнение технических задач. ‏ㅤ Воображение и опыт ‏ㅤ исполнителя подсказывают ему ‏ㅤ малейшие изменения тембра ‏ㅤ и звука, меру ‏ㅤ и дозировку движений ‏ㅤ руки, создающих в ‏ㅤ штрихах бесконечное разнообразие ‏ㅤ звучаний. ‏ㅤ

Штрих (в переводе ‏ㅤ с немецкого ‏ㅤ Strich – черта, ‏ㅤ линия) – способ ‏ㅤ (приём и метод) ‏ㅤ исполнения нот, группы ‏ㅤ нот, образующих звук. ‏ㅤ Каждому штриху соответствует ‏ㅤ определённый знак, который ‏ㅤ и указывает, как ‏ㅤ именно надо играть ‏ㅤ ноту: коротко, длинно, ‏ㅤ тяжело и т.д. ‏ㅤ Термин «штрих» связан ‏ㅤ по смыслу с ‏ㅤ немецким глаголом ‏ㅤ streichen - вести, ‏ㅤ гладить, протягивать. Штрихи ‏ㅤ определяют характер, тембр, ‏ㅤ атаку и другие ‏ㅤ характеристики звучания. ‏ㅤ

Самые основные и ‏ㅤ часто используемые штрихи: ‏ㅤ legato,non legato,staccato. Без них ‏ㅤ не обходится ни ‏ㅤ одно, даже самое ‏ㅤ миниатюрное, музыкальное произведение. ‏ㅤ

Итак,**легато (в переводе** ‏ㅤ  **с итальянского**  ‏ㅤ legato – ‏ㅤ связанный) – это связное ‏ㅤ исполнение музыки. В ‏ㅤ нотах штрих ‏ㅤ legato обозначается лигой. ‏ㅤ Играя ‏ㅤ legato, следует внимательно ‏ㅤ прислушиваться к тому, ‏ㅤ как один звук ‏ㅤ сменяется другим, к ‏ㅤ плавному и равномерному ‏ㅤ распределению звука от ‏ㅤ тона к тону ‏ㅤ без перерыва, толчков ‏ㅤ рукой и чрезмерного ‏ㅤ поднятия пальцев. Штрих ‏ㅤ legato представляет собой ‏ㅤ имитацию человеческого голоса, ‏ㅤ его вокальную природу. ‏ㅤ Дослушивание звука определяет ‏ㅤ качество исполнения легато. ‏ㅤ Именно ‏ㅤ

«ведение звука ухом» ‏ㅤ является зерном движения ‏ㅤ и развития музыкальной ‏ㅤ ткани. Г. Нейгауз ‏ㅤ писал, что «пианист ‏ㅤ не может обладать ‏ㅤ красивым певучим звуком, ‏ㅤ если слух его ‏ㅤ не улавливает всей ‏ㅤ доступной фортепиано протяжённости ‏ㅤ звука вплоть до ‏ㅤ его последнего потухания». ‏ㅤ Вместе с тем, ‏ㅤ фортепианное легато зависит ‏ㅤ не только от ‏ㅤ дослушивания звука, но ‏ㅤ и от умения ‏ㅤ связывать начала звуков. ‏ㅤ

**Нон легато (в** ‏ㅤ  **переводе с итальянского** ‏ㅤ non legato – раздельно) ‏ㅤ – играть не ‏ㅤ связно, отделяя один ‏ㅤ звук от другого. ‏ㅤ Применяется в подвижном ‏ㅤ темпе, ‏ㅤ

при взволнованном характере ‏ㅤ музыки. Пианисты часто ‏ㅤ пользуются этим штрихом ‏ㅤ при исполнении быстрых ‏ㅤ широко расположенных пассажей, ‏ㅤ требующих растяжения руки ‏ㅤ (это, в свою ‏ㅤ очередь, помогает руке ‏ㅤ находиться постоянно в ‏ㅤ собранном виде и ‏ㅤ не зажиматься). В ‏ㅤ нотах этот штрих ‏ㅤ не обозначается никак. ‏ㅤ Как правило, в ‏ㅤ начале обучения ученики ‏ㅤ играют именно ‏ㅤ non legato. При игре ‏ㅤ этим штрихом клавиши ‏ㅤ нажимаются и освобождаются ‏ㅤ таким образом, чтобы ‏ㅤ не было ни ‏ㅤ плавного, ни отрывистого ‏ㅤ звучания. ‏ㅤ

**Стаккато (в переводе** ‏ㅤ  **с итальянского**  ‏ㅤ staccato – отрывисто) ‏ㅤ – короткое, отрывистое ‏ㅤ исполнение звуков. На ‏ㅤ нотном стане ‏ㅤ staccato обозначается точкой, ‏ㅤ расположенной над нотой ‏ㅤ или под ней. ‏ㅤ Является антиподом ‏ㅤ legato. Мастерство игры ‏ㅤ данного штриха заключается ‏ㅤ в сокращении продолжительности ‏ㅤ звучания нот и ‏ㅤ в увеличении пауз ‏ㅤ между ними без ‏ㅤ перемены в темпе. ‏ㅤ Пальцевое ‏ㅤ staccato приближается к ‏ㅤ звучанию ‏ㅤ

«жемчужной» техники. Этот ‏ㅤ штрих придаёт произведению ‏ㅤ тонкость, лёгкость, грациозность. ‏ㅤ При исполнении ‏ㅤ staccato используют быстрые ‏ㅤ и резкие приёмы ‏ㅤ звукоизвлечения (палец ударяет ‏ㅤ по клавише и ‏ㅤ сразу отпускает её). ‏ㅤ

Каждый из этих ‏ㅤ основных штрихов имеет ‏ㅤ ряд градаций: ‏ㅤ **портаменто (звуки извлекаются** ‏ㅤ  **подобно**  ‏ㅤ non legato, но более ‏ㅤ связно, подчёркивая каждую ‏ㅤ ноту, в нотах ‏ㅤ – маленькая горизонтальная ‏ㅤ чёрточка под или ‏ㅤ над нотой); ‏ㅤ **маркато (подчёркнутое, отчётливое** ‏ㅤ  **исполнение каждого звука,** ‏ㅤ  **штрих более жёсткий,** ‏ㅤ  **чем**  ‏ㅤ legato, в нотах ‏ㅤ – знак, похожий ‏ㅤ на галочку); ‏ㅤ **стаккатиссимо (острое**  ‏ㅤ staccato, длительность звука ‏ㅤ сокращается более чем ‏ㅤ наполовину, в нотах ‏ㅤ – знак, напоминающий ‏ㅤ тонкий треугольник); ‏ㅤ **стаккато акценто (ещё более** ‏ㅤ  **акцентированные, короткие, отрывистые** ‏ㅤ  **ноты, обозначается точками** ‏ㅤ  **над нотами, и** ‏ㅤ  **над точкой знак** ‏ㅤ  **акцента).**  ‏ㅤ

**Проблема исполнительских штрихов** ‏ㅤ достаточно сложна в ‏ㅤ силу своих выразительно-смысловой ‏ㅤ и технологической составляющих. ‏ㅤ

Выразительно – смысловое ‏ㅤ значение исполнительских штрихов ‏ㅤ состоит, прежде всего, ‏ㅤ в том, что ‏ㅤ они являются неотъемлемой ‏ㅤ частью артикуляции. Любая ‏ㅤ группировка нот в ‏ㅤ музыкальной фразе может ‏ㅤ быть ‏ㅤ

«произнесена» исполнителем по-разному, ‏ㅤ и это существенно ‏ㅤ изменит её смысловое ‏ㅤ значение. ‏ㅤ

Штрихи органически связаны ‏ㅤ с особенностями музыкальной ‏ㅤ фразировки. Лиги, выставляемые ‏ㅤ в нотах, могут ‏ㅤ иметь ‏ㅤ фразировочный и штриховой ‏ㅤ смысл. Во многих ‏ㅤ случаях значение этих ‏ㅤ лиг совпадает. Однако ‏ㅤ

частофразировочные лиги объединяют ‏ㅤ слишком большие фразы ‏ㅤ и тогда исполнители ‏ㅤ вынуждены заменять их ‏ㅤ штриховыми. ‏ㅤ

Выразительное значение штрихов ‏ㅤ находится также в ‏ㅤ тесной связи с ‏ㅤ динамикой и агогикой, ‏ㅤ поскольку изменения силы ‏ㅤ звука и темпа ‏ㅤ обычно меняют и ‏ㅤ штриховые оттенки. ‏ㅤ

Штриховые обозначения, указанные ‏ㅤ в нотном тексте, ‏ㅤ не всегда являются ‏ㅤ окончательными, поэтому от ‏ㅤ исполнителей требуется умение ‏ㅤ дополнить или уточнить ‏ㅤ их в соответствии ‏ㅤ с содержанием и ‏ㅤ стилем музыки. Правильный ‏ㅤ подбор штриховых оттенков ‏ㅤ имеет большое художественное ‏ㅤ значение и служит ‏ㅤ показателем хорошего вкуса ‏ㅤ и музыкальной культуры ‏ㅤ исполнителей. ‏ㅤ

Точность в исполнении ‏ㅤ штрихов необходимо воспитывать ‏ㅤ в учениках с ‏ㅤ первых этапов обучения, ‏ㅤ когда формируются навыки ‏ㅤ грамотного прочтения и ‏ㅤ качественного воплощения основных ‏ㅤ приёмов звукоизвлечения. Важно ‏ㅤ приучать ученика всегда ‏ㅤ слушать три фазы ‏ㅤ звука: «начало» (несколько ‏ㅤ ударно - активных ‏ㅤ колебаний), «середину» - ‏ㅤ равномерно «уходящую», и ‏ㅤ

«конец» звука (либо ‏ㅤ наступление тишины, либо ‏ㅤ следующий цикл). Также ‏ㅤ следует воспитывать слуховую ‏ㅤ психологию: «вести» звук, ‏ㅤ увеличивать его силу ‏ㅤ (воображением), «переливать» в ‏ㅤ следующий, и т.д. ‏ㅤ Успешность работы во ‏ㅤ многом зависит от ‏ㅤ внимательного вслушивания в ‏ㅤ звучание каждого вида ‏ㅤ штриха. При этом ‏ㅤ не следует поднимать ‏ㅤ пальцы слишком высоко ‏ㅤ – это напрягает ‏ㅤ мышцы предплечья. Лишь ‏ㅤ свободные движения делают ‏ㅤ игру плавной, способствуют ‏ㅤ выразительности игры. ‏ㅤ

При осуществлении движений ‏ㅤ важно придерживаться трёх ‏ㅤ основных принципов: 1) ‏ㅤ принцип естественности; 2) ‏ㅤ принцип экономности; 3) ‏ㅤ принцип целенаправленности. Усвоение ‏ㅤ технических трудностей всегда ‏ㅤ связано с тем, ‏ㅤ чтобы не только ‏ㅤ найти нужные для ‏ㅤ выполнения пианистические приёмы, ‏ㅤ но и привыкнуть ‏ㅤ к ним, они ‏ㅤ должны стать для ‏ㅤ ученика удобными. Этого ‏ㅤ можно достичь лишь ‏ㅤ в результате качественных ‏ㅤ занятий. ‏ㅤ

Ясное слуховое представление ‏ㅤ штриховой палитры и ‏ㅤ забота о её ‏ㅤ разнообразии должны сопровождать ‏ㅤ работу над каждым ‏ㅤ музыкальным произведением. ‏ㅤ

# Заключение.

В соответствии с ‏ㅤ решением звуковых задач, ‏ㅤ самое главное в ‏ㅤ музыкальных занятиях с ‏ㅤ ребёнком – помочь ‏ㅤ овладеть особенным художественным ‏ㅤ музыкальным языком. Владение ‏ㅤ разнообразными видами туше ‏ㅤ помогает ‏ㅤ

передать яркие звуковые ‏ㅤ образы классической и ‏ㅤ современной музыки, помогает ‏ㅤ проснуться чувствам и ‏ㅤ мыслям начинающих музыкантов. ‏ㅤ Необходимо помочь ребёнку ‏ㅤ раскрыть его внутренние ‏ㅤ резервы и через ‏ㅤ звуки попробовать выразить ‏ㅤ себя и своё ‏ㅤ видение окружающего мира. ‏ㅤ

**Список литературы:**

* 1. Гольденвейзер Е. В классе ‏ㅤ А.Б. ‏ㅤ Гольденвейзера. – М.: ‏ㅤ Музыка, 1986. ‏ㅤ
  2. КоганГ.Работапианиста.–М.:Государственное музыкальноеиздательство, 1963.
  3. Либерман Е. Работа ‏ㅤ над фортепианной техникой. ‏ㅤ – М.: Фигаро-центр, ‏ㅤ 1996. ‏ㅤ
  4. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста ‏ㅤ / Б.Е. ‏ㅤ Милич. – М.: ‏ㅤ Владос, 2001.
  5. Мильштейн Я.И. Вопросы ‏ㅤ теории и истории ‏ㅤ исполнительства. – М.: ‏ㅤ Советский композитор, 1983. ‏ㅤ
  6. Нейгауз Г. Об ‏ㅤ искусстве фортепианной игры. ‏ㅤ Записки педагога. Изд.4. ‏ㅤ

– М.: Музыка, ‏ㅤ 1982. ‏ㅤ

* 1. Перельман Н. В ‏ㅤ классе рояля. – ‏ㅤ Ленинградское отд.: Музыка, ‏ㅤ 1981. ‏ㅤ
  2. Тимакин Е. Воспитание пианиста. ‏ㅤ – М.: Советский ‏ㅤ композитор, 1989. ‏ㅤ
  3. Цыпин Г. Обучение ‏ㅤ игре на фортепиано. ‏ㅤ – М.: Музыка, ‏ㅤ 1984. ‏ㅤ