**Доклад на тему: «Исполнительское интонирование в фортепианной игре»**

1. **Исполнительское интонирование в фортепианной игре**

**1.1 Немного истории**

 Одним из важнейших условий для достижения мастерства в фортепианном исполнительстве, является владение искусством вокального интонирования, поскольку, только выразительная, певучая игра способна найти настоящий отклик в душе слушателя.

 Так сложилось, что в ходе своего культурно-исторического развития, человек научился выражать своё эмоциональное состояние, в том числе и с помощью искусства пения, которое постоянно совершенствовалось и продолжает совершенствоваться. Искусство вокального интонирования, подтверждает эту мысль, являясь высокой ступенью музыкального совершенства. Со второй половины 16-го века, когда стала создаваться музыка специально для клавира, стали формироваться и принципы выразительности исполнения на клавишных инструментах того времени, что способствовало развитию интонационного мышления у исполнителей игры на органе, клавесине, клавикорде, впоследствии и фортепиано. Главным принципом исполнительства и педагогики клавирной эпохи становится пение на инструменте, искусство игры cantabile.

 Отметим, что приемы исполнительского интонирования не сразу стали применяться в инструментальной музыке. Так в свое время Ферруччо Бузони, не допускал смешения области вокала с областью чисто инструментальной. Он как бы рекомендовал забыть о пении при игре на инструменте, так как инструмент (особенно же фортепиано) имеет свою строго ограниченную специфику, свои возможности и требования, великолепно согласованные с написанной для него музыкой и совершенно отличные от специфики и возможностей вокала. Однако со временем, ущербность такого подхода стала очевидной, и со временем, пианисты стали применять интонирование в фортепианной музыке. Виртуозное направление в исполнительстве и возникший в нем «блестящий стиль» сформировались в русле развития оперного жанра – расцвета европейской романтической оперы. Выработанная новая технология певучей трактовки фортепиано, рассчитанной на акустику больших залов, технология полного, темброво и динамически насыщенного звучания обогатила арсенал интонационных возможностей инструмента и была воплощена в искусстве Ференца Листа. Фортепианное пение как культура интонировния

особым, неповторимым образом проявилось в искусстве Шуберта и Мендельсона, Шумана и Шопена. Во второй половине XIX века теория фортепианного исполнительства становится самостоятельной отраслью музыкальной науки.

**1.2 Речевая и исполнительская интонация**

Термин интонация произошел от латинского intonare- громко произносить. Уточним, что в этом случае имеется в виду речевая интонация, т. е. ритмично-мелодическая сторона речи, служащая в предложении средством выражения синтаксических значений и эмоционально-экспрессивной окраски.

 Составные элементы интонации:

1) Мелодика речи - повышение или понижение голоса в повествовательном, вопросительном предложениях.

2) Ритм речи - чередование ударных, безударных, долгих кратких слогов.

 3) Интенсивность речи - сила или слабость произношения.

4) Темп речи - скороговорка, замедление.

5) Тембр речи - звуковая окраска. Тембры: веселый”, игривый”, мрачный”.

6) Фразовое и логическое ударения, как средство выделения речевых отрезков.

Столь пристальное внимание к речевой интонации, не случайно, поскольку со времен становления русской школы фортепианной игры, многие педагоги, работая с учениками над темой интонирования, при игре на фортепиано, проводят параллель между понятием интонируемого смысла в музыкальных произведениях, с понятиями речевой интонации в языковой системе русского языка. Так, в грамматике есть такие разделы, как фонетика (фонема-это звук), морфология (в данном случае, это музыкально - словесное произношение, где присутствуют и акценты, и агогика, и ритмика длительностей, а синтаксис (соотношение между собой фраз, предложений внутри периода, чередование, приливов, отливов” и динамики).

**1.3 Интонирование в фортепианной игре**

 Напомним, что интонация как термин имеет многозначное значение. В нашем случае мы будем рассматривать интонацию как понятие, выражающее звуковое воплощение музыкальной мысли, носительницу музыкального содержания, как мельчайший мелодический оборот, выразительный интервал, исполнительский «тон» музыки. Интонирование является скрепляющим звеном между четырьмя элементами фортепианной игры: музыкой, исполнителем, инструментом и аудиторией, без которых фортепианное исполнительство не может существовать как таковое. Интонирование является сущностью музыки и тесно связано со всеми элементами фортепианной игры. Несомненно, высоких результатов в этом направлении, добилась русская школа игры на фортепиано. Ее основоположники учили исполнять фортепианную музыку, стараясь понять, постигнуть творческий замысел композитора, играя душевно, искренне, певуче, колоритно, поэтично и даже с легкой долей фантазии. Через всю педагогическую и методическую литературу русской фортепианной школы, проходит мысль, что для достижения умения правильного и тонкого интонирования, при игре на фортепиано, важно и необходимо слушать искусных певцов, поскольку именно в вокальной музыке, с успехом воплощается принцип звуковеденья, как явления способному к пластичному преобразованию звука с помощью индивидуального мастерства исполнителя основанного, на его внутреннем психоэмоциональном состоянии.

 Пение – прообраз инструментального интонирования.

 Поскольку, речь пойдет о звукоизвлечении и интонировании в произведениях кантиленного характера, поясним значение термина ,,кантилена” В переводе с итальянского ,,кантилена” – канта - *пение .* “Пение – это главный закон музыкального исполнения, жизненная основа музыки” (Игумнов). Работая над кантиленой, мы, прежде всего, работаем над мелодией, над звуком. Сошлемся на Б. Асафьева. В «культуре музыки как интонации» пение есть прообраз и идеал инструментального интонирования – это одно из принципиальных положений теории Асафьева. Отсюда – разработка им идеи «очеловечивания инструментализма» - и в исторической перспективе борьбы и развития «интонационных целеустремлений», и как постоянно действующего стимула к насыщению инструментального звучания напевностью, мелосом, свойственным вокальному интонированию. Большое внимание Асафьев уделяет интонированию на фортепиано, с его «акцентно – ритмо – ударной» природой, которую побеждает «интонация рук» выдающихся мастеров фортепианного исполнительства. Учение Асафьева позволило взглянуть на исполнительство – в его единстве с композиторским творчеством и слушательским восприятием – как на интонационное явление. «Жизнь музыкального произведения,- Различные аспекты слухо-интонационной культуры исполнителя продолжают разрабатываться в теоретических и методических работах современных авторов, подчеркивающих необходимость ее культивирования музыкальным образованием.

Некоторые аспекты развития исполнительской интонации при обучении игре на фортепиано.

 Надо отметить связь интонирования с элементами фортепианной игры, в процессе обучения искусству игры на фортепиано. Эти элементы - музыка, исполнитель, инструмент, слушатель - тесно связаны и переплетены между собой. Интонирование непосредственно связано с каждым из этих элементов фортепианной игры. Так же, интонирование напрямую связано с художественным образом, т.е. с самой музыкой.

 Работа над интонированием, по сути дела начинается уже с первоначальным обучением игре на фортепиано и овладением нотной грамоты. При исполнении какой-либо песенки голосом или на инструменте необходимо добиваться, чтобы даже это первое «исполнение» было выразительным, то есть, чтобы характер исполнения соответствовал характеру данной мелодии. Для этого желательно использовать яркие по эмоциональному выражению песенки и пьесы для фортепиано. Уже на начальном этапе  обучения мы имеем дело с ростками исполнительской интонации. У каждого из учеников может быть своя «исполнительская интонация». При работе над мелодией очень важно, чтобы ученик слышал интонационность музыкальной речи, ее смысл, выразительность, характер. Очень важно разбираться в градации звучания:

* опустить руки на клавишу слишком медленно и тихо – это еще не звук
* опустить руки на клавишу резко, слишком сильно – получится стук, это уже не звук.

 Между этими пределами лежат все градации звука. Следует объяснить ученику, что ноты - это не кирпичики, из которых складываются музыка, а нота,, живая”. И мелодия зависит от, отношении” нот между собой. Интонирование тесно связано с работой над звуком. При работе с учениками необходимо воспитывать у них потребность слышать музыку во всем ее объеме от главных линий до мельчайших деталей. Здесь нужно ставить перед учениками звуковые задачи:

1.   умение дослушивать звук до конца;

2.   воспитывать ощущение горизонтального движения и развития музыки.

 Уже на первых уроках, когда ученик играет упражнения на звукоизвлечение и постановку рук, следует научить его слушать до конца затихающий звук и ощущать («вести») его кончиком пальца, пока он длится. Слуховой контроль за звуком способствует более естественной форме руки и помогает в работе над постановкой. Работа над интонированием—работа слуха, но это происходит одновременно со слышанием и деятельностью воображения. Партитурное мышление - непременное условие интонирования музыкальной ткани. В дальнейшем умение слушать звук в сочетании с ощущением движения музыки поможет приобретению певучего legato, цельности музыкальной фразировки и живому развитию музыкальной ткани.

 Итак, важнейший компонент «слухо - интонационной культуры ученика (исполнителя)- это внутренний слух. Научить слышать, воспитать вокальное «ухо», выработать у ученика интонационно и тембрально-тонкий слух – неизменное кредо подлинно высокой, творческой фортепианной педагогики. Важно трактовать фортепиано не как молоточковый инструмент, а как инструмент с протяжённым звуком, и тогда он зазвучит как оркестр. «Предслышание» - слухомышление опережает пальцы. Ведь у пианиста некий, углубленный нажим на клавишу связан в воображении со звуком плав­ным, льющимся. Короткий, резкий удар пальца- соответствующее представление. Двигательные, пластические мышечные, осязательные представления неотделимы от чисто слухового восприятия выразительности интонации. Пальцы пианиста как бы слышат большие и меньшие расстояния между звуками. Интонирование способствует раскрепощению двигательного аппарата - по­является дыхание кисти, свобода и пластика!

 Работа над звуком связана непосредственно с техникой исполнителя, с его двигательно-опорным аппаратом. Если ухо не слышит звук до конца, то палец ставится пассивным, рука расслабляется, и каждый следующий звук мелодии не выливается из предыдущего, а берется как бы заново, с помощью нового движения руки и кисти. Здесь интонирование, звукоизвлечение напрямую связано с игровыми движениями. Для выработки навыков певучего исполнения на фортепиано необходимо понять: всё дело не только в том, что в пении надо связать звуки, а в том, как «сопрягать» движение звука с мышечными ощущениями, которые должны образоваться в процессе, а не задаваться извне. Необходимо заострить внимание ученика на игре самостоятельными пальцами, приготовленными, научиться диктовать ощущать в руке ту силу звука, которая необходима. Если, например, требуется теплый, проникновенный звук, надо играть близко к клавишам, а для яркого, открытого звука надо использовать всю амплитуду размаха пальцев. Если кантилена звучит в октавном исполнении пятый палец берется смелей и активней, первый палец – аккуратней. Важно уметь слышать звук не только в момент извлечения, но и его продолжение или переход на другую высоту. Не просто взять септиму, сексту или любой другой широкий интервал – а преодолеть пространство, “дотянуться до нее”. Следует уберегать учеников от “ударных приемов” и от давления на клавишу. Основным принципом соприкосновения с клавиатурой является “слияние пальцев с клавиатурой. Преподавателю необходимо следить, чтобы руки ученика не фиксировали жесткую форму, а стремились к тому, чтобы движения рук были пластичными, согласно внутреннему содержанию произведения, естественными и свободными. Все движения юного пианиста должны быть подчинены слуховому контролю.

* 1. **Кантилена - составная часть интонации**

 Певучесть-главное из качеств звука. Для осознания этого учениками, необходимо развивать у учеников внутренний слух. От воображения, от умения услышать требуемый звук зависит интонационность мышления. Внутренний слух тесно связан с тембральным слухом. Для этого необходимо знать звучание и тембр инструментов симфонического оркестра. Всячески нужно поощрять учащихся к слушанию камерной и симфонической музыки.

Как же добиться извлечения певучего звука на рояле? Игумнов пишет об одном из способов: “При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть “подушечкой”, то есть стремиться к максимальному слиянию пальцев с клавиатурой”. Очень важно звучание сопровождения, соотношение мелодии и аккомпанемента, глубины бас, педализации. Педаль имеет большое значение в работе над кантиленой. Умело пользуясь педалью, пианист находит тембр, колорит звучания, создает гармонический фон мелодии. Фортепианный звук быстро угасает. Если мы нажмем на правую педаль – мы вдохнем в звук “жизнь”. В этом основное значение запаздывающей педали. “Подхватывающий” и “поддерживающий” прием не дает звуку угаснуть. Поэтому важно сначала услышать звук, а затем его подхватить. На первом этапе обучения необходима точная педализация, осмысление и ограничение ее, умение добиваться певучести без педали. Напомним, потребность к интонированию на фортепиано идет от самого совершенного музыкального инструмента - человеческого голоса. Во многом правильное и естественное дыхание между различными частями музыкальной формы тесно связано с вокальной музыкой. Это идёт от традиций отечественного пианизма, умению «петь» на фортепиано. Это является одним из самых сложных вопросов в обучении игре на фортепиано. Пианисты учатся этому всю жизнь.

 Сутью того «глубокого понимания искусства пения»,  «горизонтального мышления», является слияние звуков в единый звуковой поток. Основа горизонтального мышления создаётся пониманием движения единого звукового потока  не только от начала фразы к концу, но и «сфокусированность» его направления в целом во всём произведении. И тогда все звенья оказываются во взаимосвязи, вытекают один из другого. Звуковой поток создаёт текучесть, широту дыхания во фразировке, которые так характерны для вокального интонирования. Параллельно может решиться и другая не менее важная задача в воспитании исполнителя – длительность концентрации внимания и непрерывность, а не скачкообразность мышления (эти качества, как известно, очень важны и для читки с листа).

**1.5 Приемы интонирования legato в педагогической практике**

 Современные преподаватели по классу фортепиано ищут и находят свои методы обучения, обобщая свой педагогический опыт и черпая знания из различных источников, и нередко сами делятся своим оптом. Так преподаватель Елена Александровна Потапова, пишет в своей статье: - ,,Хотелось бы остановиться на самом раннем этапе обучения приемов интонирования legato с начинающими пианистами. Все ученики в моем классе проходят упражнения на двухзвучное legato:

1).Первый звук играется на “выдохе”– второй на “вдохе”(ма-ма, па-па, Да-ша). Пальцы 1-2, 2-3, 3-4, 4-5).

2).После освоения двухзвучных интонаций legato можно перейти к трехзвучному: (ру-че-ек –играется на “вдохе”, Ан-нуш-ка– играется на “выдохе”, бе-рез-ка– начинается на “выдохе”, затем “вдохе”и опять на “выдохе”. Отрабатываю эти попевки в нетрудных пьесах.” После закрепления коротких интонаций перехожу к фразировочным построениям. Говоря о кантилене нельзя не затронуть работу над фрази-

ровкой. Нужно искать фразы, одновременно определять интонационные центры. Придумывать подтекстовки, чтобы ученику было понятно. В этой же статье приводится и такой пример: - Репертуар младшего класса Штейбельт “Адажио”. Преподаватель играет произведение сама, затем находит совместно с учеником образ и характер исполняемого, настроение, которое передает композитор. Обсудить за счет каких выразительных средств передается это настроение. Показать на руке ученика, что необходимо играть мягко поставленными пальцами, как будто погружаем пальцы в поролон. Обращам внимание на исполнение точной аппликатурой (к интонационному центру идет сильный палец, так как у детей слабые пальцы). Написанная аппликатура не всегда соответствует детским пальцам. Но в нашем случае все удобно. Когда мелодия хорошо проучена нужно работать над объединяющими движения кисти. Важно, чтобы ученик осмысливал эту работу, а не играл формально. Добиваясь певучего звука на примере данного произведения мы говорим о глубоком legato, о хорошем и качественном перенесении веса руки из клавиши в клавишу и своевременное отпускание предыдущего звука, стараясь вести звук по самому донышку клавиши.

 Еще пример: - Репертуар старшего класса Г.Балаев “Элегическая пьеса” – ансамбль для двух фортепиано. В первой партии в мелодии необходимо ощутить пальцами гармонию, как бы прорасти “длинными” пальцами внутрь ее и добиться продолжения звучания, почти не отрывая пальцев от клавиш. С учеником необходимо поговорить о длинных пологих подушечках пальцев, погружающихся во что-то мягкое, глубокое, вязкое, добиваясь более связного звучания не отрываясь от клавиш. Этого же надо добиваться и при подключении педали. Особенно быть внимательным при смене гармонии, чтобы это не происходило рывком, не изменяло основного штриха исполнения. При исполнении мелодии в аккордовом подтексте (в средней части пьесы) важно слышать мелодическую линию верхнего голоса, более ясно ее выделять. Имеет смысл пропеть ее, проучить ее как самостоятельную мелодию, учитывая все ее изгибы и повороты. При кантилене изложенной аккордами велика роль точной педализации. Только с помощью педали мы можем добиться певучего и выразительного звучания такой фактуры. При этом важно слышать основные гармонические структуры и находить принадлежность проходящих звуков в мелодии к той или иной гармонии, чтобы сделать звучание полнозвучным и осмысленным. Многие преподаватели в своей педагогической практике отмечают, как некоторые ученики, играя legato, как будто подталкивают звуки мелодии. Линии плавного legato вообще нелегко достигаются детьми. Ребенок видит в тексте ноту за нотой, берет клавишу за клавишей, и в результате исполняет звук за звуком. Восприятие линии, а тем более ее исполнение, даже музыкальным ученикам дается не сразу. Из чего делается вывод – работа над кантиленой – кропотливый, продолжительный, но в тоже время увлекательный и творческий процесс в обучении юного пианиста.

1. **Немного о психо-эмоциональной составляющей**

 Еще раз напомним, - обучая учеников приемам интонирования, важно не забывать и о психо-эмоциональной составляющей исполнительской выразительности, т. к. процесс интонирования – это процесс не только слуховой, но и умствен­ный. Ведь интонация - это форма мышления, интонация- специфическая форма выражения человеческого сознания! Прививая ученику навыки интонационной выразительности музыки и исполнения, и акцентируя внимание ученика на аналогии интонации с законами речи, поэзии, пения, педагогу необходимо иметь и привлекать сведения из области физиологии, психологии, в вопросах исполнительского творчества. Задачи проникновения в замысел композитора, в стилевые особенности музыки стимулирует процесс познания объективных закономерностей организации музыкальной композиции для обоснования выбора тех или иных исполнительских выразительных средств. А это в свою очередь способствует развитию кругозора, повышению интеллекта, динамики и пластики двигательно-опорного аппарата и росту исполнительского уровня ученика. Стимулирует становление таких качеств его характера, как дисциплинированность, настойчивость, усидчивость и самостоятельность. Способствует появлению и укреплению интонационно – партитурного мышления, стремлению сознательно регулировать и управлять творческим процессом в фортепианной игре.

1. **Интонация и особенности игровых характеристик инструментов**

Приведем интересную выдержку, касающуюся нашей темы, из статьи Окунева П. А. : -,, Далее рассмотрим интонирование в связи с инструментом, на котором играет исполнитель. К сожалению, пианисты поставлены в такие условия, когда приходится играть на разных инструментах. Известно, что пианино и рояли разных фирм имеют различные звуковые и игровые характеристики. Здесь от исполнителя требуется мобильность и гибкость восприятия фортепианного звука. Особенностью работы над интонированием в классе фортепиано в отличие, скажем, от духовых и струнных инструментов заключается в том, что после нажатия на клавишу звук гаснет. Это является необратимым свойством фортепианного звука. Пианист должен научиться создавать иллюзию непрерывной линии в воображении слушателей. Это является одной из труднейших проблем фортепианного исполнения. В то же время в этом кроется секрет воздействия на слушателей. Природа фортепианного звука имеет затухающий характер, и мы должны «скрывать» пунктирообразный рельеф мелодии. Пианист вынужден мириться с тем, что играет на фиксированном темперированном строе в отличие, например, от струнников или вокалистов, которые при исполнении могут в допустимых пределах отклоняться от темперированного строя. К этому можно добавить, что всякий музыкант-исполнитель, серьёзно относящийся к искусству, должен стремиться сознательно регулировать и управлять творческим процессом, так как характер и результаты творческой деятельности исполнителя глубоко взаимосвязаны. Успех определяется глубоким пониманием (интуитивным и сознательным) сущности этого многогранного процесса и степенью проникновения в нее.

В заключение, отметим современную спорную тенденцию использования ,, синтезаторов” и электронных роялей или пианино, вместо традиционного ,, классического” фортепиано для обучения учеников и отработки упражнений дома. В настоящее время в подавляющем большинстве электронных клавишных инструментов, звук возникает не в результате ударного воздействия молоточков по струнам, а имитируется (синтезируется) на иных принципах, поэтому опытные пианисты отмечают, прежде всего, разницу в ,,динамике клавиатуры”, (по сравнению с фортепиано), что приводит к некой специфике игры на таких инструментах, и может перечеркнуть все усилия педагога в работе над приемами интонирования, если ученик будет в классе играть на фортепиано, а дома упражняться на синтезаторе.

**Список литературы**

1.Крюкова В.В. Музыкальная педагогика.– Ростов – на – Дону, “Феникс”2002 г. 2.Тимакин Е.М. Воспитание пианиста.– Москва, “Сов. Композитор”1989 г.

3.Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано.– Москва, “Музыка”1982 г.

4.Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры.– Москва, “Музыка”1988 г.

5.Гондельвейзер А.Б. Пианисты рассказывают.– Москва, “Сов. Композитор”. 1979 г.

6. Малиновская А. Фортепиано - исполнительское интонирование.

Москва, «Музыка», 1990 г.

7. Перельман. Н.Е.  В классе рояля. Л: Музыка, 1981