**Роль дыхания в исполнительском процессе**

**Глухих Татьяна Алимовна**

Преподаватель по классу фортепиано

МАУДО «Детская школа искусств имени А.А. Алябьева» города Тобольска

*Живое дыхание в музыке играет первенствующую роль*

*А. Гольденвейзер.*

 Музыка без дыхания мертва. Однако «дышать» нужно в полном соответствии с музыкальной фразировкой и с характером звуковой задачи. Дыхание способствует организации связного исполнительского процесса, помогает ярче выразить музыку и облегчает двигательно-техническую задачу исполнителя. Правильное дыхание всегда связано с дослушиванием звука (или пауз). Правильное дыхание объединяет фразу, организует движения пианиста и помогает осуществить динамическое развитие.

В пьесе П. Чайковском «Зимнее утро» стремительное порывистое дыхание в пауза соответствует возбужденному настроению, а также облегчает нарастание и затухание звучности.  В «Шуточке» Д. Кабалевского правая рука заполняет «дыханием» промежутки между пятизвучными группами, как бы объединяя их в непрерывном движении:

 Этим достигается легкость и непринужденность, свойственные шутливому xapактеру пьесы. Если такое объединяющее дыхание прекращается или ослабляется, на первый план выходят второстепенные элементы (восьмые в левой), которые вносят в исполнение тяжеловесность, метричность и раздробленность. Здесь острые восьмушки должны быть «нанизаны» на стержень плавного и непрерывного движения   рук. Заканчивая краткий обзор звуковых задач, мы видим, что приёмы звукоизвлечения. Соотношение звучности в элементах фактуры, живое дыхание и движение музыкальной ткани – всё это не мыслимо в несоответствующих игровых движениях, т.е. теснейшим образом связано с развитием техники.

В решении звуковых задач большую роль играют различные приемы и способы звукоизвлечения. Одно из условий достижения кантилены заключается в слаженной работе «выразительных» пальцев, которые, играя мелодию, как бы переступают, мягко погружаясь «до дна» клавиши. Поднимать отыгравший палец следует мягко, не спеша, и не раньше, чем следующий погрузится в очередную клавишу'. Необходимо «связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец», - пишет К. Игумнов. Переступающие пальцы ведут руку, которая, перемещая опору, подкрепляет каждый из них и в то же время сохраняет плавное движение.

Взаимодействие пальцев и руки придает звукам глубину, а мелодии связность. «Переступающие» пальцы должны активно доводить каждый звук мелодии до конца, не ослабляя силу давления, а передавая ее следующей клавише. Перемещение опоры происходит как бы «внутри» руки, следующей за пальцами. Внешнее движение руки, очерчивающей контуры фразы, будет весьма незначительным.

Работа над приемами звукоизвлечения должна проводиться с самого начала обучения. Задачи взаимодействия пальцев и руки для достижения глубины звука и связности мелодии следует ставить при прохождении таких пьес, как, например, Д. Штейбельт «Адажио», Р. Шуман «Первая утрата». Указанное взаимодействие этим не ограничивается. Живые кончики пальцев должны быть связаны со всей системой пианистического аппарата вплоть до корпуса. Такая связь способствует достижению большого диапазона звуковой выразительности, не нарушая при этом слитной певучести мелодии и сохраняя контуры фразировки (так , как пальцы получают подкрепление «изнутри», не прибегая к излишним внешним движениям руки и кисти).

Можно сказать, что звук рождается и расцветает всеми красками в кончике пальца, как цветок на конце растения. Но, так же как цветок, он должен питаться «соками» изнутри. от самого корня. Лишенный этих соков цветок засыхает и чахнет. Без поддержки «изнутри» звук теряет глубину, певучесть и становиться сухим и колючим (так, как извлекается короткими «рычагами»). В этом случае пианист старается подкрепить и углубить каждый звук с помощью лишних взмахов руки и кисти, которые разрушают фразу.

В результате исполнение становиться «вихлянием» кисти и руки и ничего путного не достигают, а лишь создают тощую кантилену. (К. Игумнов).

В пьесах с более подвижным сопровождением часто появляется опасная тенденция аккомпанемента подчинить себе мелодию. Это выражается в форсированном звучании аккомпанемента, в стремлении «заковать» мелодию в тиски метричного движения. Правая рука должна вести свою мелодическую линию с яркой звуковой выразительностью и ощущением живого развития музыкальной фразы. Левая рука должна играть сопровождении цельно, без промежуточных, метрических опор, подчиняясь движению мелодии, дополняя её звучание и помогая её развитию. Для правильного соотношения звучности необходимо, что бы сквозь живое и выразительное сопровождение ухо дослушивало, а палец «доводил» каждый звук мелодии. В его продолжении до конца. «Звучит только то, что держится» (К. Игумнов). Эти задачи должны ставится на ранней ступени обучения. Это относится к легким сонатинам и пьесам Ф. Кулау, М.Клементи, Д. Кабалевского, А. Гедике, И. Берковича и др. Работая над соотношением звучности, полезно поделить партии правой и левой рук между учеником и педагогом. Это поможет ученику услышать уровень звучания, чтобы затем добиться его, играя двумя руками вместе. Полезно поиграть сопровождение выдержанными аккордами, на фоне которых легче дослушать каждый звук мелодии и сохранить ее ведущую роль.

Более сложные звуковые задачи встречаются в многоплановой музыке, представляющей гомофонно-полифоническую структуру, в которой составляющие элементы (голоса) играют достаточно самостоятельную роль. В таких произведениях два (или более) элемента фактуры исполняются одной рукой: П. Чайковский «Шарманщик поёт».

 Решение звуковых задач в такого рода пьесах зависит от уровня музыкально-слухового развития, навыков переключения внимания и координации, а также от ощущения горизонтального направления составляющих голосов.

Вместе с тем большое значение будет иметь и гармоническая слаженность всех звеньев пианистического аппарата, которая практически поможет осуществить движение, уровень звучания, выразительность каждого голоса, одновременно объединяя их под «обшей крышей» ведущей линии

Нарушение этих принципов бывает основной причиной статичности, метричности, тяжеловесности и сухого колючего звучания.

Исполнение, лишенное естественной музыкальной пластики, становится напряженным, «корявым» и технически трудным.

Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально - художественного замысла. Поэтому работа над звуком должна занимать центральное место в процессе обучения игре на фортепиано. Начало этой работы относится к первым шагам. Главное условие успешного решения как элементарных, так и сложнейших звуковых задач заключается в развитии способности слышать музыкальную ткань. С точки зрения исполнительского слушания нет незначительных элементов для уха все составные часта музыкальной ткани имеют равные права. Для более глубокого и тонкого выражения музыки, решающей является способность услышать мельчайшие детали. Если главные линии обрисовывают контур музыки, то остальные элементы наполняют его живой материей, окрашивают живыми красками, обогащая выразительность музыкально художественного образа.

Способность слушать музыку во всем ее объеме зависит от воспитания пианиста, от его слухового развития.

Остановимся на двух моментах музыкального воспитания ученика, оказывающих непосредственное воздействие на решение звуковых задач:

1) дослушивание звука до конца.

2) ощущение горизонтального движения и развития музыки.

Эти два момента, свойственные всякому исполнительскому процессу, на первый взгляд противоречат друг другу. Дослушивать звук - значит, слушать предыдущее, а ощущать движение музыки - это думать и слушать «вперед». На самом деле эти тенденции должны дополнять друг друга, быть в единстве. Ведь говоря о дослушивании, мы имеем в виду движение звука, а не покой, и это движение должно стать импульсом дальнейшего развитая. Тогда дослушивание и движение вперед совпадают в одном процессе.

Исходя из этого, уже на первых уроках, когда ученик играет упражнения на звукоизвлечение и постановку рук, следует научить его слушать до конца затухающий звук и «вести» его кончиком пальца, пока он длится. При переносе руки на другую клавишу ученик должен переносить не только руку, но и как бы «нести звук». В результате складывается непрерывный процесс, состоящий из дослушивания и переноса. Это ощущение будет способствовать более естественной форме руки и поможет в работе над постановкой.

Живая рука и живые, активные пальцы - необходимое условие в работе над постановкой. Не ставить руку и палец на клавиатуру, а брать, извлекать звук; не выжидать и держать клавишу, а слушать и вести звук; не поднимать руку, а брать дыхание - такие задания естественнее формируют руку.

Для того чтобы научить слушать звук, нужно давать пьесы с яркой звуковой окраской, разнообразные по характеру, но близкие и понятные ученику. В работе над ними добиваться выразительного исполнения, показывать игровые движения, которые облегчают звуковую задачу, помогают пониманию музыкального смысла.

В дальнейшем умение слушать звук в сочетании с ощущением движения музыки поможет приобретению певучего легато, цельности фразировки, живому развитию музыкальной ткани.

Основные недостатки в исполнении кантилены связаны с недослушиванием звука и недостаточным ощущением живого движения мелодии.

Если ухо не слышит звук до конца, палец ставится пассивным, рука расслабляется, и каждый следующий звук мелодии не выливается из предыдущего, а берется как бы заново, с помощью нового движения руки или кисти. Фраза становится разорванной, а исполнение статичным.

«Если, нажав клавишу», я забуду о данном звуке, то потом не буду в состоянии согласовать с ним следующий звук, и получится именно та пунктирность, которая убивает живое дыхание музыкальной линии» (А. Гольденвейзер), при этом неважно, что звуки не прерываються. Если ухо не слышит и не «ведет» звук, следующий берется формально – отсутствует та неуловимая градация звуковой палитры, которая делает мелодическую линию осмысленно последовательной.

Дослушивание звука особенно необходимо для достижения цельности и естественности фраз.

Недостаточное ощущение горизонтального движения музыки, часто приводит к тому, что мелодия, попавшая «в тиски» метричных аккордов, или интервалов, распадается на мелкие части и «топчется» на одно месте разрушая общую линию музыкального развития, так, например, А. Хачатурян. Андантино.

Только яркая выразительность и активное стремление к горизонтальной цельности мелодии поможет ей освободиться из эти «тисков» и повести за собой сопровождающие интервалы.

Если мы обратимся к пьесам, связанным с стаккато, как, например, И.С. Бах. «Инвенция f dur», П. Чайковский. «Камаринская». то убедимся, что главные недостатки исполнения чаше всего заключаются в отсутствии горизонтального движения к «опорным точкам» мелодии. Это вызывает вертикальную тяжеловесность, которая препятствует живому развитию фразы.

Итак, дослушивание каждого звука мелодии обеспечивает плавный переход в следующий звук и определяет меру звучания аккомпанемента; ощущение движения музыки к опорным точкам и ухода от них способствует живому развитию и цельности музыкальной фразы.

И то, и другое, является необходимой предпосылкой для успешной работы над звуковыми задачами.

**Список использованной литературы:**

* Е.М. Тимакин. Воспитание пианиста
* А.Д. Алексеев. Методика обучения игре на фортепиано
* А.П. Щапов. Фортепианная педагогика