МБО ДО « Школа искусств» Алексеевского района Белгородской области

**НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО**

Обобщение опытом

Опыт обобщила: преподаватель

фортепиано Федяева Л. В.

**Содержание**

Введение…………………….…………………………………………….……3

1. Формирование и развитие музыкальных способностей……………….. 4

2. Освоение нотной грамоты...………………………………………………..6

3. Чтение нотной грамоты.....……………………………………………….10

4. Воспитание навыков звукоизвлечения…………………………………..14

5. Работа над музыкальным произведением………………………………17

Заключение……………………………………………………………………25

Список литературы…………………………………………………………..26

1. **Введение**

Вопросы начального обучения игре на фортепиано с давних пор является объектом пристального рассмотрения и изучения педагогами, предметом методического анализа. Известно, что наиболее актуальные аспекты методики давно уже определены. Однако время движется вперёд и выдвигает новые задачи в структуре профессиональных интересов педагогов-музыкантов. Основными задачами современного детского музыкального образования являются: развитие музыкальности и музыкального мышления ребенка; превращение обучения в увлечение; обеспечение активного участия ученика в учебной деятельности; повышение личного интереса к музыкальным занятиям; организация условий, при которых проявлялись бы самостоятельность и творческая инициатива учащегося.

Для решения этих задач традиционная методика обучения игре на инструменте даёт свой эффект при обучении лучших, одарённых детей. Известно, что процент таких детей очень мал, в основном приходится работать с детьми среднего уровня, а то и попросту с детьми, имеющими значительные отклонения от нормального развития. Если перед педагогом стоит задача по развитию свойств и качеств как, например, интеллект, эмоциональная отзывчивость на музыку, слухо-двигательная координация, музыкальный слух или музыкальное воображение, то традиционная методика обучения не всегда бывает в состоянии дать исчерпывающие ответы на поставленные вопросы. Эти проблемы указывают на необходимость знакомиться с различными системами обучения и воспитания, в том числе и инновационными, основанными на последних достижениях педагогической науки. И надо признать в методике существование универсальных, базовых оснований, без которых невозможно осуществлять обучение и воспитание музыканта, и без учёта которых понятие методики теряет смысл и статус.

Поэтому я решила обобщить свой педагогический опыт работы, опираясь на методики ведущих пианистов и педагогов, которые мне помогают в работе.

1.ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ.

В настоящее время среди учёных нет единого понимания сущности и структуры музыкальных способностей. Для того, чтобы выбрать свою позицию по данной проблеме, необходимо познакомиться с высказываниями отдельных исследователей о том, как рассматриваются общие способности и музыкальные способности и что влияет на их формирование.

Большой вклад в развитие отечественной психологии внёс Б. М. Теплов. Среди работ, посвящённых музыкальным способностям, особое место занимает его книга «Психология музыкальных способностей». Теплов подчеркнул, что музыкальные способности в существующей общей психологической классификации относятся к специальным, то есть таким, которые необходимы для успешных занятий и определяются самой природой музыки. Он раскрыл сложную зависимость развития способностей от природных задатков человека. Главным показателем музыкальных способностей Б. М. Теплов считал эмоциональную отзывчивость на музыку.

Л. Л. Бочкарёв в своей книге «Психология музыкальной деятельности» пишет о том, что некоторые исследователи отождествляют проблему пригодности к музыкальной деятельности с проблемой способностей, понимая под способностями комплекс необходимых для успешного осуществления деятельности, включая свойства личности, особенностей эмоциональной сферы, характер. Способности можно классифицировать следующим образом:

- музыкальные;

- лингвистические;

- интеллектуальные;

- творческие.

Н. А. Ветлугина в монографии «Музыкальное развитие ребёнка» делит музыкальные способности на:

- музыкально-эстетические;

- специальные.

В. Д. Остроменский предлагает расчленить музыкально-эстетические способности на эмоционально- и рационально-познавательские, выделяет эмоциональную сторону, в целом соглашаясь с классификацией, данной Н. А. Ветлугиной.

Г.М. Цыпин пишет о том, что наряду с музыкальным слухом и чувством ритма, музыкальная память является основным компонентом ведущих музыкальных способностей. Никакой род музыкальной деятельности не был бы возможен вне тех или иных функциональных проявлений музыкальной памяти. Музыкальная память – явление комплексное. Она складывается из различных видов памяти – общих и специфических музыкальных. Это синтез различных видов памяти, таких как: зрительная, логическая, тактильная, моторная, эмоциональная, слуховая.

Зрительная память – один из общих видов памяти, но ее значение для музыкантов достаточно велико. Многие педагоги рекомендуют своим ученикам запоминать нотный текст, так, чтобы можно было его записать по памяти.

Следующий вид музыкальной памяти – это логический. Логическое мышление связано с осмыслением нотного текста, его анализом. Маленькому ребенку анализ доступен лишь на самом примитивном уровне, однако, необходимо приучать его размышлять над текстом.

Музыкальная память подразумевает под собой и моторную память. Моторная память – это запоминание движения рук и пальцев. Чтобы выработать моторную память необходимо много тренироваться, поддерживая активность движений.

Говоря о музыкальной памяти, нельзя упустить эмоциональную память, она является одним из самых сложных видов памяти, так как ей удается соединить в себе все виды навыков, необходимых для исполнения произведения..

Слуховая память. Проявление слуховой памяти мы можем видеть в запоминании ритма, мелодии, гармонии и др. Развивается она вместе с общим музыкальным развитием ребенка.

В музыке, как и в поэзии, особенно велика роль ритма. Музыкально-ритмическое чувство— это временная структура любых воспринимаемых процессов. Ритм основан на соразмерности, рациональности, равномерности и устойчивой повторности.‬ Данный вид музыкальных способностей подразумевает под собой: ‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬восприятие равномерной пульсации метрических долей в музыке (в процессе движения под музыку, игры на простейших музыкальных инструментах); различие сильных и слабых долей в музыке при слушании и исполнении маршевых и танцевальных пьес (в движении, игре на музыкальных инструментах). Усвоение ритмических фигур, построенных на чередовании двух различных ритмических единиц, при этом музыкальный материал должен быть несложным и хорошо знакомым детям, последующее осознание длительностей и пауз, формирование представлений об их записи. Осознание выразительной и изобразительной сущности ритма. Развитие внутреннего ритмического слуха (запоминание различных ритмических рисунков, фигур). Формирование понятия о ритме как об одном из средств музыкальной выразительности. Определение выразительной сущности ритма на материале знакомых произведений. ‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬

1. ОСВОЕНИЕ НОТНОЙ ГРАМОТЫ‬‬‬

Среди методов, необходимых для успешного освоения нотной грамоты, особое место занимает работа по активизации слухового восприятия и представлений. Нужно формировать у учащегося наглядно-образное музыкальное мышление, учить его применять полученные знания, используя игровые формы занятий.

Содержанием учебной деятельности ребенка становится практическая деятельность, когда ученик должен производить различные действия с ритмическим, звуковым или теоретическим материалом. Для этоого можно использовать различные карточки. Ученик дополняет или изменяет  нотный  текст, решает ребусы или задачки, подбирает подходящие картинки или рисует в процессе слушания музыки, осуществляет практическую деятельность за фортепиано – все это является методами практического освоения музыкальной информации.

Для организации музыкальной практической деятельности ученика необходимо иметь различные лото, карточки, таблицы, картинки, дидактические игрушки. В процессе оперирования такими предметами закрепляются все полученные ранее звуковые образы и теоретические сведения. Ученик получает возможность для проявления самостоятельности, что ведет постепенно к развитию творческих способностей. Методы практических действий особенно хорошо сочетаются с игровыми формами занятий.

Ритмические карточки.

Одной из эффективных форм освоения ритмических закономерностей может быть использована работа с ритмическими карточками. Для работы нужен набор карточек с различными ритмическими схемами. Самые первые карточки можно сделать из отдельных ритмических единиц. Например, можно использовать карточки для целых, половинок, четвертей, отдельных и сдвоенных восьмых, отдельных и сдвоенных шестнадцатых, групп из четырех шестнадцатых, четверти с точкой, половинки с точкой, триолей из восьмых, восьмой с точкой и всех необходимых пауз. Ритмическое лото может иметь много вариантов. Набор карточек чаще всего определяется ритмическими задачами, которые появляются при работе над репертуаром. Наиболее простой и понятной системой ритмических карточек для первого ознакомления с ритмическими формулами являются карточки в размере 4/4, так как тогда ребенок лучше понимает, почему длительности называются четвертями или восьмыми. Постепенно можно усложнять ритмические блоки, вводя разные размеры, ритмические группировки, включая синкопы, паузы, триоли.

Работа с ритмическими карточками может преследовать самые разнообразные цели в зависимости от конкретных учебных задач с каждым конкретным учеником.

Самые первые задания заключаются в освоении равномерного пульса четвертей, что формирует восприятие метрической основы музыки. Полезно сопровождать все ритмические схемы равномерным пульсом, который исполняется другой рукой. Затем осваиваются все варианты дробления длительностей. На этом этапе ученик должен получить как зрительное, так и двигательное представление о разнообразии ритмических рисунков. Можно рассматривать все ритмические схемы, проговаривать их на ритмические слоги, прохлопывать. Можно найти немало детских пьес, которые легко превратятся в ансамбли. В этих ансамблях ученик играет несколько звуков или интервалов в заданном ритме, а педагог играет все остальное. По мере двигательного и слухового закрепления ритмических рисунков можно вводить названия длительностей, некоторые теоретические понятия. Для формирования и закрепления представлений о такте и размере можно использовать игру по расселению нот в гостинице по комнатам - тактам. Будет полезно, если на самих карточках записывать знаки размера. Это может вызвать вопрос ученика и последующее объяснение нового понятия.

Работа с ритмическими карточками дает возможность на элементарном, доступном материале охватывать широкий круг проблем. Можно воспитывать навыки охвата крупных ритмических построений. Ученик получает возможность составлять из карточек ритмические цепочки, проявляя свои творческие задатки.

Следующий этап работы с карточками - узнавание знакомой мелодии по ритму. Эта работа уже активизирует звуковые представления ученика, хотя ещё и не связана с  нотной  записью. На самом первом этапе подбираются песенки на одинаковый ритм. Ученик должен прочитать ритмический рисунок, осознать его и назвать эти песенки. После успешных опытов в определении сходства и различия, можно дать более сложную задачу - найти в ряду ритмических карточек ритмический рисунок, соответствующий прозвучавшей музыке. Ещё более сложным и творческим является задание выложить по памяти ритмический рисунок знакомой мелодии из имеющихся карточек.

Обучение с помощью ритмических карточек может проходить в различных формах. Желательно, чтобы работа по ритмическим карточкам шла параллельно с двигательно-ритмическим воспитанием, поскольку ритмическое чувство имеет моторную природу. Нужно подкреплять все ритмические формулы движениями - прохлопывать, проговаривать, шагать, рисовать вертикальные палочки.

Карточки для  *освоения* *нотной* *грамоты* .

Изучение разнообразия ритмической записи является первой ступенью в процессе  освоения   нотной   грамоты . Но умение читать ритмическую запись на одной строчке ещё не решает проблему чтения нот на двух  нотных  станах. Выучивание нот может проходить достаточно медленно и не всегда эффективно. Метод карточек оказывается полезным и здесь. Наглядные пособия помогают осваивать знаки  нотного  текста (ноты, различные обозначения) без специального заучивания. Не случайно в пособии А.Артоболевской «Первая встреча с музыкой» приведен пример лото для закрепления знания  нотной   грамоты . Можно осуществить её интересную идею и сделать «Домики с нотами»: «… сделать игрушки-домики из оклеенных белой бумагой коробок, на стенках которых начертаны пять линеек для скрипичного и басового ключа. Дети сами могут вставлять в отверстия на линейках и между линейками пробки с именами нот – «жителей».

Последовательность  освоения   нотных  карточек может быть различной. Элементарные  нотные  карточки могут содержать только одну или две ноты. Цель - освоение записи и расположения ноты на  нотном  стане. Для более сложной формы  нотных  карточек нужно записывать интонационные блоки с четким ритмическим рисунком. Такие карточки могут быть вспомогательным дидактическим материалом при обучении чтению нот с листа.

Одной из увлекательных форм  освоения   нотной   грамоты  может стать игра в мозаику. Мелодия известной ребёнку песенки делится на равные части (по такту или по 2 такта) и выписывается на карточки. Нужно собрать из разрезанных тактов знакомую пьесу, с которой ученик уже познакомился раньше.

Важно, чтобы из теоретических знаний на самом начальном этапе обучения появлялись только лишь необходимые, так как знания, не используемые в практической деятельности, быстро забываются. В то же время  освоение  различных знаков  нотного  текста (ключи, знаки альтерации, динамика, штрихи, темповые обозначения) при помощи наглядных пособий, например, карточек, может быть более эффективным.

3. ЧТЕНИЕ НОТНОГО ТЕКСТА.

В педагогической практике принято различать два основных вида исполнения незнакомого произведения по нотам: разбор произведения и чтение с листа. При разборе в проигрывании пьесы обычно используется медленный темп, допускаются остановки для более осмысленного восприятия текста. При чтении с листа при исполнении незнакомой пьесы требуется соблюдать темп произведения и характер, близкий к требуемому, без предварительного проигрывания на инструменте. Исполнение должно быть непрерывным, с выполнением тех авторских указаний, которые в наибольшей степени определяют характер музыки.

При подборе материала для чтения с листа следует учитывать один из основных педагогических принципов: от простого к сложному. От легких тональностей переходить к более сложным, осваивая расположение нот на дополнительных линейках нотного стана, усложняя ритмические соотношения, разнообразные формы изложения и др. Обычно репертуар для чтения нот с листа дается на один-два класса ниже, а в старших классах – и на три. Минимальное количество «прочитанных» произведений, необходимых для успешного усвоения этого навыка, составляет 3-5 пьес в неделю.

Комплекс навыков, позволяющий свободно читать музыкальное произведение:

В первую очередь следует научиться быстро, прочитывать нотные знаки. В отличие от буквенных они размещаются и по горизонтали, и по вертикали, что представляет дополнительную трудность. Для скорочтения мало знать название каждого звука - нужно мгновенно определять рисунок последовательностей (гаммаобразных, арпеджированных и др.), расстояние между звуками по вертикали (в интервалах, аккордах), осознавать их интонационно-смысловые связи (структуру, мотивов, фраз и т.п.), узнавать начальные и кадансовые обороты однородных построений, направлений мелодического движения. Ученику необходимо привыкнуть быстро и не глядя на клавиатуру находить на инструменте все увиденное в нотах. Проигрывание незнакомого нотного текста предполагает четкое разграничение структурных элементов музыкальной ткани как по горизонтали, так и по вертикали. Для выполнения таких задач конечно необходим определенный уровень теоретического образования.

Нужно заботиться о том, чтобы учащийся видел ноты впереди элемента, исполняемого в настоящий момент. Развитию этого качества способствует тренировка, которую можно назвать «фотографированием». Проводить ее следует так: ученику на короткое время показывают какой-либо фрагмент сочинения и, затем предлагают сыграть его без нот. Постепенно у ребенка вырабатывается привычка опережающего чтения текста, необходимая для того, чтобы успеть представить себе записанное в виде музыкальной интонации, настроиться на правильные движения рук и воспроизвести звучание на инструменте.

На первых порах нужно предварительно продумывать всю сумму действий, определить: тональность произведения, размер, особенности фактуры, ритмический рисунок, специфику звуковысотной организации материала, характер музыки, исполнительские приемы (динамику, артикуляцию, темп, педализацию), действие рук (аппликатуру, степень опоры, активности пальцев).

В процессе исполнения пьесы нужно соблюдать указанный темпоритм. Только в этом случае у ребенка развиваются быстрота реакции, цепкость внимания, пианистические навыки, способность осознавать смысловые связи музыкальных звуков.

Начинать обучение целесообразно с облегченной задачи - с прочтения ритма мелодии (воспроизведение хлопками, голосом). Для этого хорошо использовать знакомые ребенку песни с текстом. Затем можно перейти к исполнению мелодий на инструменте. Следует помнить, что звуковысотные соотношения усваиваются учащимися лучше, если их изучение связано с активными действиями (пением, игрой на инструменте, движением под музыку, записью нот, сочинением).

Увеличивать количество звуков в прочитываемых последовательностях нужно постепенно. Необходимо обращать внимание ребенка на графические контуры различных фактурных формул в нотах. Наиболее легкой из них будет гаммаобразная, но и знакомство с арпеджированными пассажами не следует откладывать на долгий срок. Сопоставление типов последовательностей только ускорит закрепление знаний ученика.

Нужно приучать ребенка соотносить свои действия во время чтения с листа со звуковым образом, т. е, направлять усилия, прежде всего на выразительное воспроизведение музыки. Не следует долго избегать чтения нот со знаками альтерации, в обоих ключах и с расположением звуков на двух нотных станах. Продолжать обучение можно на пьесах однородной фактуры, для которых характерны: монодический склад, антифонное изложение либо параллельное движение голосов в октаву; гомофонно-гармонический склад, постоянство ритмических фигураций, сходство синтаксических структур.

Далее задачи постепенно усложняются. При успешном усвоении первоначальных навыков можно включать произведения с изложением музыкальной мысли параллельными секстами, децимами, произведения гомофонного склада с выдержанным звуком (интервалом, аккордом) в левой руке, со вкраплениями полифонической фактуры (подголосочной, имитационной), с увеличением количества голосов. Далее можно переходить от проигрывания поступенных мелодий к скачкообразным, с усложненной ладогармонической структурой, альтерированными звуками. Добавлять чтение пьес со все более сложной артикуляцией, динамикой, усложнением интонационного содержания. Но главное — вызвать интерес к такому виду занятий.

На первых порах преподавателю следует подробно обсуждать исполнение каждой пьесы с учеником, приучая его находить главные особенности сочинения: строение фраз, темп, лад, тональный план, изменения фактуры и т.д.

Впоследствии анализ проигрываемого материала можно поручать самому ребенку.

Для развития необходимых навыков чтения с листа можно использовать ряд упражнений:

1. Игра в «слепую» - постоянные тренировки ориентации на черных клавишах, в различных видах фактуры, начиная от позиционных построений через более сложные комбинации движений, требующие переноса рук, к моментальному исполнению протяженных фрагментов без предварительного их «нащупывания» на инструменте.
2. «Фотографирование»- стимулирование ускоренного восприятия нотного текста.
3. Заучивание фактурных и аппликатурных моделей, гамм, арпеджио, аккордов и др.
4. Тренировка быстрого определения пространственных расстояний в музыкальном тексте. Мысленное представление будущего действия.
5. Отработка аппликатуры без инструмента, на инструменте.
6. Составление таблицы интервалов в пределах квинты вместе с учеником (аппликатура).

Большую помощь в развитии музыкального мышления учащегося оказывает транспонирование. В практике начинающего музыканта раньше других видов появляется транспонирование по слуху. Этот навык облегчает усвоение ладотональных закономерностей музыки, способствует воспитанию свободы ориентирования на клавиатуре. Для его формирования можно использовать помещенные в сборнике пьесы, предложив ученику предварительно выучить их наизусть.

Развитию беглости чтения музыкальных произведений служит также игра учащегося в ансамбле с педагогом, а по достижении определенного пианистического уровня и с товарищем. Необходимость считаться с партнером тренирует быстроту реакции и стимулирует сообразительность.

4. ВОСПИТАНИЕ НАВЫКОВ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

Формирование умений и навыков звукоизвлечения на начальном этапе обучения является одной из главных и ответственных задач. Необходимо с раннего детства заложить эту основу для дальнейшего успешного обучения игре на фортепиано. По причине затрудненной концентрации внимания у обучающихся на начальном этапе, целесообразным является разделение начального этапа обучения на периоды. Чаще всего используют деление на донотный и нотный периоды.

Педагогу необходимо владеть общими и избирательными, индивидуализированными методами обучения, так как все дети имеют разные способности и стремления. Перед первым прикосновением ученика-пианиста к инструменту нужно показать ребенку механизм работы фортепиано, рассказать об особенностях инструмента, которые проявляются в зависимости от характера извлечения звуков. Обучать основным приемам звукоизвлечения рекомендуется в следующей последовательности: игра нон легато, легато и стаккато.

Первый двигательный навык—non legato. Этот приём связан с использованием свободного, пластичного движения всей руки. Мягкий подъём, начинающийся небольшим плавным движением локтя в сторону, чувство отдыха кисти при этом, затем плотное погружение руки в клавиатуру на кончик пальца без удара, чему способствует лёгкий прогиб кисти. Правильность движения проектируется полнотой и напевностью извлекаемого звука.

Приступая к работе над упражнениями необходимо следить за качеством звучания. Нужно уметь направлять внимание ученика на то, чтобы каждый звук был ясным, округлым, достаточно насыщенным. В целях улучшения слухового контроля нужно, чтобы ученик слышал три стадии звукоизвлечения: взятие, звучание, затухание. Смысл состоит в том, что каждый звук берётся с той силой звучания, которая получилась в результате затухания предыдущего. И постоянно слушать, не играть механически.

Упражнения на non legato целесообразнее играть сначала третьим, самым устойчивым пальцем, затем вторым и четвёртым. После этого можно подключать к работе пятый и первый пальцы. Необходимо внимательно следить за первым пальцем, который должен быть слегка закруглён. Введение первого и пятого пальцев связано у ученика с определёнными трудностями, поэтому для этих пальцев целесообразно использовать дополнительные упражнения. Чтобы найти удобное и естественное положение руки, полезно играть терции и квинты вначале отдельными руками, затем можно постепенно усложнить задачу. Например: левая рука играет квинту в малой октаве, правая - терцию, перемещая её через октаву плавным, свободным движением. И наоборот, правая рука играет в первой октаве терцию, а левая перемещает квинту через октаву вверх и вниз. Все упражнения должны иметь четкое ритмическое оформление, темп их медленный, но не слишком, чтобы не разрывалась их мелодическая линия.

Даже в самых сухих упражнениях важно не забывать о специфике мышления детей младших классов, о том, что нужно постоянно поддерживать интерес к происходящему. Для того, чтобы малышу было интересно, можно создать какие-либо образы. Каждому ребёнку для налаживания первых игровых навыков нужны свои слова и своя система. Для мальчиков - одни сравнения, а для девочек - другие, близкие по восприятию.

В любом случае играет вся рука от плеча, а кончик пальца ощущает вес всей руки. При переносе руки с клавиши на клавишу пальцы должны быть направлены всё время вниз, как гроздь винограда. Кисть «дышит» - поднимается и опускается. Рука от плеча совершенно свободна (плечи не поднимать). Необходимо проверять свободу кисти (учитель вращает кисть ученика, когда его пальцы находятся на клавишах), а также свободу локтевого сустава (периодически поддерживать руку ребёнка).

Налаживание первых игровых навыков требует от учителя постоянного внимания к ученику и помощи ему. Поддерживать его локоть, проверять свободу запястья, поправлять его руку нужно незаметно для ученика, до тех пор, пока его движения не приобретут естественность.

Как только приём non legato будет хорошо освоен, нужно переходить к игре legato, пока только в одной позиции. Это самый трудный приём. Legato должно возникать на основе спокойно и естественно переступающих пальцев. Во всех упражнениях на legato должна постоянно присутствовать хорошая артикуляция, которая предполагает не только достаточную активность пальцев, но и своевременный их подъём после звукоизвлечения. Очень важно, чтобы ученик не поднимал каждый следующий палец слишком рано. Заранее поднятый палец фиксирует кисть, мешает ощущению её пластичности.

Обучение игре legato следует начинать с упражнения на два связных звука, играемых всеми парами, начиная со второго и третьего пальцев. Как наиболее устойчивых. Первый звук следует играть глубоко с опорой (тем же движением, что и в non legato), в это время другие, не играющие пальцы, не лежат на клавиатуре, а слегка приподняты. Затем плавно переступаем на соседнюю клавишу так, чтобы второй звук был сыгран мягче, легче, при этом рука уже приподнимается. Кисть и запястье должны быть гибкими, дающими возможность хорошо ощущать перенос опоры с одного пальца на другой, а в дальнейшем (при игре более протяженных последовательностей legato) общую направленность мелодических линий.

Чтобы дети внимательнее и с большим интересом играли такое упражнение, можно исполнять его со словами, в которых ударный первый слог. Затем следует играть упражнения на три, четыре звука и, наконец, пятипальцевые. Для этого полезно использовать формулу Шопена. Попутно ученик усваивает и объединяющие движения, при которых кисть слегка отводится к пятому пальцу. Эти движения кисти необходимы для плавного исполнения legato, для выразительности, а также ощущения “дыхания” руки.

Ребёнок должен научиться слышать, что звук фортепиано после его извлечения постепенно затухает и это создаёт определённые трудности при исполнении мелодии. Сыграть певуче, значит сохранить в инструментальном исполнении вокальность, то есть характер выразительности, присущий поющему голосу. Чтобы в legato был глубокий и певучий звук, нужно научить ученика переносить опору с одного пальца на другой. Особенное внимание следует уделить первому пальцу, так как от его подвижности и лёгкости будет зависеть качество звука в гаммах и пассажах. Первый палец должен опускаться на клавишу без толчка и без опоры на него всей руки.

Для развития пятипальцевой техники существует множество различных упражнений, основанных на небольших, легко запоминающихся попевках, к которым можно подбирать слова вместе с учеником. Дети это делают с удовольствием. Нужно всегда помнить о постоянной связи упражнений с музыкой, ведь упражнения охватывают различные виды техники и всевозможные приёмы звукоизвлечения, необходимые в работе над музыкальными произведениями.

5. РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

В процессе работы над произведением, начиная с его разбора до полного завершения, необходимо применять весь комплекс приемов. Причем способы их использования должны соответствовать точным указаниям авторского текста во всех деталях и служить конечной цели – раскрытию звукового образа.

Работа над музыкальным произведением начинается с предварительного прослушивания, которое облегчает разбор текста.

Есть два способа ознакомления с новым сочинением: первый – с помощью педагога, который своим исполнением знакомит ученика с произведением; второй – прослушивание изучаемого сочинения в аудиозаписи, в исполнении лучших пианистов. Очень важно прослушивание произведения с нотным текстом перед глазами. После предварительного ознакомления с новым произведением надо сделать его анализ: охватить общее строение и характер; характер частей и соотношение между ними; основные моменты трактовки; характерные технические приемы; обратить внимание на темп, тональность (знаки при ключе), размер.

Этот анализ проводится в форме беседы, во время которой педагог несколько раз проигрывает произведение целиком и по частям, расспрашивает ученика о его впечатлениях, ставит ему отдельные конкретные вопросы, сам делает необходимые пояснения, а также знакомит ученика с биографией композитора, исполняемого произведения.

Начинать разучивать музыкальное произведение необходимо в медленном темпе. Один из самых ответственных моментов на начальном этапе разбора произведения является выбор аппликатуры. Логически правильная и удобная аппликатура способствует максимально техническому и художественному воплощению содержания произведения. Обдумывать и записывать аппликатуру нужно для каждой руки отдельно. Могут быть несколько вариантов аппликатурных решений. В выборе варианта приходится в одних случаях считаться с размером и особенностями рук, в других – с технической подготовкой конкретного учащегося. Роль педагога должна быть активной при выборе аппликатуры. Желательно, чтобы он записывал аппликатуру всегда в присутствии ученика, предоставляя возможность участвовать в продумывании принятии того или иного решения.

О художественном значении аппликатуры говорили и писали многие выдающиеся пианисты-педагоги.

Г.Г.Нейгауз считал лучшей ту аппликатуру, «которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом».

Я.И. Мильштейн, глубоко изучивший данную область в фортепианном исполнительстве, писал: «Вряд ли нужно напоминать о том, сколь многое зависит от хорошей, целесообразной аппликатуры. Аппликатура воздействует на ритм, динамику, артикуляцию, подчеркивает выразительность фразы, придает определенную окраску звучанию и т.д. … удачно найденная аппликатура содействует запоминанию, овладению музыкальным материалом, технической уверенности».

Работая над произведением, необходимо посвятить определенное время на заучивание и запоминание движений рук, тесно связанных с точным исполнением указаний, касающихся фразировки, штрихов, артикуляции, динамики и пр. Естественно, что отрабатывать движения целесообразно сначала отдельными руками в медленном темпе. Затем, играя двумя руками, следует координировать движения, добиваясь полной свободы и непринужденности. Сложные места требуют внимания и более тщательной работы.

С самых первых уроков при работе над музыкальным произведением надо прививать ученику элементы грамотного музыкального мышления. Обсуждать с ним строение музыкальной фразы, в которой должна быть своя смысловая вершина и вокруг которой группируются окружающие звуки, объединяя их в одну музыкальную мысль.

При разучивании музыкального произведения так же важен ритмический контроль, развивающий чувство единого дыхания, понимания целостности формы. Многие учащиеся наивно полагают, что ритм можно развивать многочасовыми занятиями с метрономом, в то время как чрезмерное увлечение им, наоборот, лишает их ритмического самоконтроля. С помощью метронома, при необходимости, можно проверить умение «держать» темп, не уклоняясь ни в сторону ускорения, ни в сторону замедления.

При выполнении артикуляционных обозначений определённую пользу принесёт счёт вслух. Поскольку, к примеру, non legato, staccato, staccatissimo предполагают определенную длительность, то с помощью счета вслух нетрудно выдержать звук ровно столько, сколько нужно. Ведь известно, что малейшая неточность в исполнении артикуляции может исказить не только характер, но и стиль произведения.

При разборе произведения следует обращать внимание и на технические приёмы игры, на движения, осваивать их в медленном темпе. Для того, чтобы хорошо развить двигательно-технические возможности пианиста, надо тренировать не столько пальцы, сколько умственную активность. У некоторых детей бывает от природы отличная пальцевая беглость, но при этом пальцы двигаются без участия слухового контроля. Такая игра, как правило, становится бессмысленной и обычно не представляет никакой художественной ценности. В этом случае следует заставить ученика «проговаривать» каждый звук, пропускать его через сознание и слух. Такая работа на начальном этапе проходит в медленном темпе, так как начинает активно работать слух и мозг, и скорость его работы не такая быстрая, как у пальцев, поэтому и темп должен быть медленным.

Особо трудные пассажи полезно расчленять на мелкие фразы или интонации, делать небольшие остановки между ними для более осознанного восприятия своей игры, исключая всякую спешку. Иногда эти остановки делаются с учетом принципа позиционности (по аппликатурному признаку). Можно также расчленять пассажи на такты, если нет других ориентиров.

Умение мысленно «проговаривать» каждый звук позволяет добиваться хорошей артикуляции при исполнении быстрой музыки.

Достигнув свободы исполнения в среднем темпе, приступаем к основательной работе над звуком, хотя уже с первого момента разбора произведения нужно обращать внимание на его качество. Работа над звуком считается самой тяжелой и кропотливой. Одной из главных предпосылок достижения качественного звучания является умение вслушиваться в музыку с первого и до последнего звука. Ученик должен вникнуть в содержание произведения, воспроизвести артикуляционные и другие обозначения, глубоко понять, что хотел выразить композитор в конкретном месте.

Для извлечения глубокого красивого и объемного звука нужно использовать естественный вес руки, иногда и всего тела, а при необходимости добавлять мягкий нажим рукой, если одного ее веса бывает недостаточно (например, у маленьких детей). Опираясь пальцами в «дно» клавиатуры, следует ощущать и противоположный конец «рычага», который должен находиться в пояснице, а не в плечевом суставе.

Играя аккорды или октавы, помимо использования веса руки и тела, нужно как бы «хватать» клавиши пальцами, тем самым амортизируя удар. Плечевой пояс при этом должен быть опущен и абсолютно свободен.

При исполнении кантилены следует мягко, но с нажимом переносить вес руки с одного пальца на другой, следя, чтобы каждый последующий звук возникал без «атаки».

Исполнитель должен уметь выражать с помощью звука самые разные эмоции, самые сокровенные движения души. Этому нужно учить с малых лет. Дети должны понимать разницу между понятиями, знать: чем отличается «веселье» от «радости», «мягкая печаль» от «глубокой скорби», «тревога» от «смятения», «смиренность» от «покорности», «гордость» от «гордыни» и т.д. Нужно научиться выражать эмоции и состояния души с помощью характера звука. Ориентацию в этом направлении можно получить, используя «Словарь признаков характера звучания» В. Ражникова. /Книга Ражникова «Диалоги о музыке»/. В словаре Ражников даёт большой список слов-настроений. Я рекомендую работать с этим словарём детям вместе с родителями. Совместная работа учеников вместе с родителями в этом направлении поднимает творческий уровень занятий, расширяет эмоционально-познавательную составляющую личности не только каждого ребёнка, но и родителей, объединяет их и обогащает в духовном плане.

Г.Г.Нейгауз писал: «Только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука… со всеми изменениями силы... сможет овладеть необходимым разнообразием звука, нужным вовсе не только для полифонической игры, но и для ясной передачи гармонии, соотношения между мелодией и аккомпанементом и т.д., а главное – для создания звуковой перспективы, которая так же реальна в музыке для уха, как с живописи для глаза**»**.

При работе над музыкальным произведением необходимо как можно раньше заучивать нотный текст наизусть. Известно много методов и способов заучивания текста наизусть.

Заслуживает внимания метод, предложенный И.Гофманом. Он пишет, что существует четыре способа разучивания произведения:

1.За фортепиано с нотами. 2.Без фортепиано с нотами.

3.За фортепиано без нот. 4.Без фортепиано и без нот.

Второй и четвертый способы, без сомнения, наиболее трудны и утомительны в умственном отношении; но зато они лучше способствуют развитию памяти и той весьма важной способности, которая называется «охватом».

Я советую своим ученикам учить партию каждой руки наизусть отдельно, считаю, что такой способ дает возможность лучше прослушать и запомнить все голоса: главные, второстепенные и всю фактуру в целом. Очень полезным способом закрепления и запоминания является тренировка в умении начинать игру на память со многих опорных пунктов, например, с момента появления такой-то ладотональности, с появления определенной фигурации в сопровождении, начать с побочной партии, с определённого раздела и т.п. Умение начинать произведение со многих опорных пунктов обеспечивает ясный охват всего произведения в целом и приводит к большей уверенности игры. Действительно, для того чтобы уметь без затруднения начать игру с того или иного опорного пункта, нужно: уметь быстро и сокращенно представить себе весь ход произведения; уметь в данном пункте быстро конкретизировать игровые образы и усилием воли включить точный ход движений.

Умение играть с опорных пунктов без особого труда достигается в том случае, если ученик, научившись играть произведение целиком на память, не прекращает проигрывать на память и отдельные участки. Очень полезно играть произведение на память «с конца», то есть сначала с последнего опорного пункта, затем с предпоследнего и т.д. Ученик, умеющий это проделывать, почти целиком гарантирован от всяких «случайностей» в области памяти при выступлении, так как он умеет в любой момент охватить ход произведения как в целом, так и представить себе конкретно любой участок.

Ученику следует напоминать, что после того, как он выучил произведение на память, надо постоянно возвращаться к занятиям по нотам, продолжая его изучение. Только таким путем можно глубоко вникнуть в музыкальное содержание произведения.

После того как преодолены технические трудности, произведение выучено наизусть, подробно разобрано, полезно проигрывать его целиком в указанном автором темпе. При определении темпа произведения следует руководствоваться не только темповыми обозначениями (allegro, molto allegro, moderato, andantino и т.д.), но и учитывать ремарки, касающиеся характера музыки (grazioso, bravura, mesto и т.д.). Исполняя произведение в указанном темпе, следует осознать и почувствовать непрерывность мелодического развития, постепенно поднимаясь к кульминации, развертывая ее, «последовательно доходя до эпицентра» (выражение Я.И.Мильштейна).

Вместе с тем, нужно воспроизводить мысли, чувства автора, его стиль, обогатив свое исполнение умелым использованием агогических средств, разнообразной динамикой. Сходные фразы следует играть по-разному, перемещая смысловые центры, так же, как и в человеческой речи. Многократное исполнение целиком в указанных темпах нежелательно прежде всего потому, что технически трудные отрывки нуждаются в постоянной медленной «шлифовке». В то же время, работая над произведением, надо стремиться меньше исполнять его целиком для того, чтобы сохранить остроту эмоционального восприятия и воссоздания художественного образа.

В дальнейшем, занимаясь дома, без помощи педагога, ученик постепенно достигает самостоятельности, овладевает навыками самовыражения. Идя сначала по пути подражания, он начинает вносить в игру и свое, проявляя инициативу в осуществлении собственных художественных намерений, это позволяет развивать у ученика чувство меры и прививает художественный вкус.

Задачи заключительного этапа состоят в том, чтобы добиться:

1. Умения играть произведение совершенно уверенно и убедительно;  
 2. Умения играть произведение в любой обстановке, на любом инструменте, перед любыми слушателями.

Совершенная уверенность и убежденность исполнения достигается тогда, когда в игре не остается не только каких-то шероховатостей или логических неувязок, но когда устранены все технические и художественные «сомнения», все затруднения в работе воображения, все двигательные «зажимы».

На заключительном этапе опять же продолжают играть большую роль ранее упомянутые способы: замедленная мысленная игра, сильно замедленное проигрывание на инструменте, игра с опорных пунктов. Не следует пренебрегать медленным проигрыванием по нотам – это укрепляет игровые образы и предохраняет от случайных засорений игры.

Педагог должен уметь настраивать ученика перед концертным выступлением, внушать ему веру в свои силы, а после выступления отметить положительные результаты, не ругать за промахи и неудачи, проявлять корректность в выражении критики. Негативная реакция педагога на неудачи учащихся обычно вызывает у них страх к публичным выступлениям и неуверенность в себе. Педагог должен быть профессионально-требовательным, настойчивым и добрым. Отметив недостатки ученика и сделав соответствующие выводы, он обязан терпеливо идти по пути их устранения.

Работа над музыкальным произведением не имеет предела. Она продолжается и после концертного выступления. Навыки для публичных выступлений приобретаются как в условиях классных и домашних занятий, так и на концертной эстраде. Концертная обстановка требует полной сосредоточенности. Это одно из самых важных условий для преодоления волнения. И Надо почаще хвалить ребёнка за хорошую работу, стремиться поощрять любую его инициативу при освоении любого учебного материала. Малейший успех должен быть отмечен, а неудача— воспринята педагогом скорее как сигнал о том, что избранный им подход к данному ученику или к работе над данным произведением не оптимален.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работа педагога в музыкальной школе очень сложна: он имеет дело с учениками самой различной степени одаренности, ему приходится развивать сложнейшие исполнительские навыки, укладываясь в жесткую норму времени занятий. Он должен обладать не только глубокими знаниями, но и очень высокой техникой педагогической работы: уметь правильно подходить к каждому ученику, учитывая его индивидуальные способности, находить правильное решение того или иного вопроса в самых различных ситуациях, уметь предельно целесообразно использовать ограниченное время урока, так, чтобы успеть и проверить итоги домашней работы ученика, и дать ему четкие, запоминающие указания, и успеть оказать необходимую помощь.

Разумеется, никакая методика сама по себе не служит гарантией. Если педагог убеждён в правильности избранного пути, если он ощущает радость от творческого общения с учеником и умеет найти к нему индивидуальный подход, в этом случае успех в работе непременно придёт.

Работа с детьми — это всегда импровизация, разумеется это не отменяет подготовку и продумывание каждого конкретного урока. В наше время создано много ярких учебных пособий для детей, появились новые методики, новые технологии, позволяющие сделать процесс первоначального обучения интересным и увлекательным и достичь главную цель: независимо от природных данных помочь любому ребёнку выразить себя в музыке, ощутить радость творчества, разбудить в нём фантазию, интерес и любознательность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Артоболевская, А.Д. Первая встреча с музыкой. /А.Д.Артоболевская. – М., Сов. композитор, 1986. – 103 с.
2. Баренбойм, Л.А. Фортепианная педагогика./Л.А.Баренбойм. – М.: «Классика-XXI», 2007. – 171 с.
3. Бирмак, А.В. О художественной технике пианиста. /А.В.Бирмак. – М.: Музыка, 1973. – 149 с.
4. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности./Л.Л.Бочкарев. – М., Изд. «Институт психологии РАН», 1997. – 352 с.
5. Брянская, Ф. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста./Ф.Брянская. – М., «Классика-XXI», 2007. – 67 с.
6. Ветлугина, Н.А. Музыкальное развитие ребенка./Н.А.Ветлугина. – М.: Просвещение, 1968. – 255 с.
7. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. /И.Гофман. – М., «Классика-XXI», 2007. – 192 с.
8. Зимина, А.Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего школьного возраста./А.Н.Зимина. – М., Владос, 2000. – 303 с.
9. Милич. Б.Е.Воспитание ученика-пианиста в 1-2 классах ДМШ./Б.Е.Милич. – Киев, Музычна Украина, 1977. – 78 с.
10. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игр. Изд. 5-е. /Г.Г.Нейгауз. – М., 1987. – 322 с.
11. Островский, В.Д. Воспитание музыки как педагогическая проблема./В.Д.Островский. – Киев, 1975. – 142 с.
12. Смирнова, Т.И. Воспитание искусством или искусство воспитания./Т.И.Смирнова. – М.. 2001. – 368 с.
13. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей. / Избранные труды в двух томах \ 1 том. – М., 1985. – 222 с.
14. Тимакин, Е.М. Психология музыкальной деятельности./Е.М.Тимакин. – М., 1994. - 144 с.‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬‬