

Муниципальное Бюджетное Учреждение Дополнительного образования  
Детская школа искусств

Методическая разработка

на тему:

«Работа над звуком в классе фортепиано.

Принципы и технические приёмы звукоизвлечения»

Составитель:

Гейко Марина Викторовна

преподаватель фортепиано

г.Ханты-Мансийск»

Ханты-Мансийск 2023г.

Оглавление

Введение

Глава I. История создания фортепиано как результат «борьбы за качество звука»

Глава II. Слух и звуковые задачи

2.1. Тембро - динамический слух - важнейшее средство разрешения звуковых задач

2.2. Мелодический слух в воплощении звуковых задач

Глава III. Работа над звуком. Принципы и приёмы звукоизвлечения

3.1. Принципы звукоизвлечения. Дослушивание звука. Его «недооценка» и «переоценка»

3.2. Технические приёмы звукоизвлечения

Глава IV. Работа над звуком, приёмами и принципами звукоизвлечения в произведениях кантиленного характера

Заключение

Список литературы

## Введение

По словам Г.Г. Нейгауза, музыка - это прежде всего искусство звука. Она не даёт видимых образов, не говорит словами и понятиями, она говорит только звуками. Но говорит также ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зрительные образы. Её структура также закономерна, как структура художественной словесной речи, как композиции картины, архитектурного построения. Исполнители не различают музыку, они её воссоздают в её органическом единстве и целостности. Поэтому подлинная красота звучания - это всегда красота содержательная, выражающая сущность художественного образа.

Звучание «красивое» в одном произведении может оказаться «некрасивым» в другом. Потому так интересна тема - работа над звуком, принципами, приёмами звукоизвлечения.

Г.Г. Нейгауз, как и многие другие выдающиеся педагоги, считал, что 3/4 работы в классе с учеником - это прежде всего работа над звуком. Трудно с этим не согласиться. И в музыкальных школах, и в музыкальных училищах, а также в ВУЗах перед учениками, студентами ставятся определённые звуковые задачи. Конечно, степень их сложности зависит от возможностей, одарённости конкретного ученика, от исполняемого произведения, собственной трактовки. Даже на приёмных экзаменах в музыкальную школу, педагог пытается выявить у ребёнка зачатки многогранного комплекса музыкально - слуховых способностей, необходимых для будущего обучения игре на инструменте. К этим способностям относится и наличие звуковысотного мелодического слуха, эмоциональная отзывчивость на слушаемую музыку, степень устойчивости слухового внимания, быстрота эмоциональной реакции на разнохарактерные музыкальные образы и т.д.

Уже в комплексном музыкально-исполнительском развитии ученика главное место принадлежит воспитанию слуховых способностей, этого фундамента музыкального мышления. Оно осуществляется на основе опыта слушания музыки и тщательной работы по воспитанию слуха пианиста. Умение слушать и слышать своё исполнение и своевременно корректировать художественно - звуковую и техническую стороны игры - способность, нуждающаяся в развитии с первых же шагов обучения.

Как мне кажется, не стоит изначально в музыкальной школе увлекаться техническими трудностями, а решать с учениками именно звуковые задачи, работать над звуком, приёмами звукоизвлечения, поскольку если будет понимание «слуховое», конкретное представление и воплощение того или иного музыкального образа, то и технические проблемы будут решаться гораздо проще.

Сопоставление особенностей слухового восприятия начинающих обучаться на смычковых или духовых инструментах и начинающих пианистов убедительно раскрывает специфическую природу развития пианистического слуха. Уже с первых уроков обучения начинающих духовиков или струнников сама сложность процесса звукоизвлечения стимулирует активную слуховую настройку ученика на чистое и выразительное интонирование мелодии. Преодоление этой трудности требует времени.

Начинающий же пианист находится в более выгодном положении - готовые звуки инструмента не требуют слуховых усилий уже в начальном воспроизведении мелодии. Однако, эта кажущаяся доступность звукоизвлечения сочетается со своими специфическими трудностями акустического и слухового порядка. Вместо протяжённого звука, предположим, кларнета или скрипки, звук фортепиано быстро угасает, что усложняет целостное, слитное исполнение мелодии. Кроме того, преодоление природы ударности фортепианного звука требует усиления слухового внимания в направлении вокализации звучания фортепиано. Но, несмотря на все сложности, пианисты имеют счастливую возможность выражать свои чувства, переживания, рисовать какие-то образы, картины, события через свой инструмент. Ведь фортепиано обладает удивительно многообразными звуковыми возможностями, большой палитрой ярких звуковых красок. В то время как не все инструменты «могут похвастаться» этим.

Именно потому, что наш инструмент обладает такими незаурядными звуковыми возможностями, педагог имеет большое «поле» для творческой работы с учениками над звуком, принципами и приёмами звукоизвлечения. Несомненно, достаточно сложно словесно освещать эту тему и вообще говорить о звуке как таковом. Но педагог должен быть, помимо всего прочего, «мастером слова», уметь словами объяснить то, что порой можно понять, только услышав или прочувствовав.

В конечном итоге, цель данной методической работы - помочь, возможно,

начинающему педагогу и не только, сориентироваться в многообразии подходов к работе над звуком, убедить в важности выбранной темы

#### I. История создания фортепиано как результат «борьбы за качество звука»

Проведём небольшой экскурс в историю создания инструмента, на котором нам приходится добиваться нужного звукоизвлечения. Так, один из струнно-клавишноударных инструментов – клавикорд (до появления клавикорда клавиатура была только у органа, она могла вызвать ассоциации лишь с трубами, но никак не со струнами). Это был вспомогательный инструмент, чрезвычайно простой и в то же время обладающий нежным, серебристым звучанием. В механическом плане после нажатия клавиши можно было чуть покачать её, отчего тангент скользил по звучащей струне, придавая её голосу вибрирующий оттенок. Можно было ослабить нажим и вновь нажать сильнее - от этого тоже менялся характер звучания, но звук был тихим. И мог бы жить клавикорд до сих пор, если бы не этот недостаток, что было существенно по сравнению с последующими инструментами.

Появляется клавесин (XV-XVI вв.) Этот инструмент обладает более громким голосом, каждая клавиша - своей струной. Музыкант сразу после нажатия клавиши терял всякую связь со струной, дальше она звучала сама по себе. Тембр разнообразили за счёт использования различного материала для струн - жильные, стальные, одинарные, сдвоенные, строенные. Это были и 2 - 3 клавиатуры с разными наборами струн, либо 1 клавиатура со смежными комплектами струн, переключаемыми рычагами. Но, как ни старались мастера, они не могли преодолеть недостаток клавесина - его однообразное звучание. Сила звука зависела не от того, с какой энергией музыкант ударял пальцем по клавишам, а от упругости пёрышка, защищающего струну. Искусные музыканты могли взять звук чуть-чуть громче или чуть-чуть тише, но для исполнения многих произведений такой небольшой разницы в силе звучания уже не хватало. Были скованы и композиторы. В нотах пьес, предназначенных для клавесина, они не могли указать «ff», т.к. знали, что громче какого-то среднего уровня клавесин звучать уже не может, то же и с «pp». Назревала идея нового инструмента, который сохранил бы все достоинства клавесина, а точнее, вообще «клавишеструнника», но вдобавок стал бы более послушен, то энергичным, то лёгким движениям пальцев музыканта. Так возникло фортепиано, в котором наряду с новшествами в механике шла активная «борьба за качество» - в частности, за качество звука. В 1825 году

появилась чугунная рама, благодаря которой звук становился более полным, насыщенным, затем молоточковый механизм был дополнен репетиционным устройством, деревянный молоток стали обтягивать фильцем (техническим войлоком), что сделало тембр звука значительно мягче. И, наконец, была изменена система натяжения струн - струны легли в 2-х плоскостях, что улучшило резонанс деки. Вот теперь это было то фортепиано, которое мы знаем - инструмент богатейшего тембро-динамического потенциала. Колоссальные ресурсы громкостной динамики, огромный диапазон (около 90 клавиш), педали, позволяющие создавать разнообразные живописно-колористические эффекты, - всё это даёт основание говорить о многоцветной звучности современного рояля (фортепиано).

Известны слова А.Г. Рубинштейна, адресованные молодым пианистам: «Вы думаете, что рояль - это один инструмент, а это сто инструментов». По словам К. Черни, на фортепиано возможно получить сто различных тембро - динамических градаций; его «оппоненты» (Ф.М. Blumenфельд, А. Шнабель, В. Гизекинг) возражали лишь в том отношении, что рояль способен не на сто, а на «неисчислимое множество» тембродинамических нюансов. А по словам Бузони, «рояль - прекрасный актёр». «Если нет власти над отдельным звуком, то есть неограниченные возможности для звуковых оттенков по горизонтали и вертикали», - писал методистпедагог А. Стоянов. Все эти высказывания свидетельствуют о высокой оценке звуковых возможностей фортепиано.

## II. Слух и звуковые задачи.

### 2.1. Тембро-динамический слух - важнейшее средство разрешения звуковых задач.

Какие же качества требуются ученику (исполнителю) для раскрытия этих потенциалов звучности инструмента? «Всё, решительно всё сводится к одному - внимательно себя слушать» - учил К. Игумнов.

Музыкальный слух в его проявлении по отношению к тембру и динамике называют тембродинамическим слухом.

Тембро-динамический слух - одна из высших форм функционирования музыкального слуха, потому что сама природа предполагает здесь измерение категориями художественно - эстетического порядка. Тембро-динамический слух важен во всех видах музыкальной практики, но особенно велика и ответственна его

роль в музыкальном исполнительстве.

Чем тоньше слышит музыкант переливы нюансов в звуковом спектре, чем изощрённее его способность внутри слухового представления оттенков, звуковых градаций, тем совершеннее оказывается его игра. И наоборот, чем интереснее, богаче, разнообразнее по краскам исполнение музыканта, тем больше доказательств в пользу развитости его тембро- динамического слуха. Интерпретация большинства произведений фортепианного репертуара (прежде всего романтического) требует тонкой дифференцированной нюансировки, искусной распределяемости красок, владения многочисленными и сложными секретами пианистической звукописи.

И.Н. Оборин говорил: «Мне важно, чтобы ученик, какую бы музыку он ни исполнял, слышал фортепиано темброво».

Звук рояля может быть бесконечно разнообразным - тёплым или холодным, мягким или острым, светлым или тёмным и т.д. Всё это надо прочувствовать при исполнении, иначе игра ученика может быть тусклой, неинтересной и безжизненной. Тембро - динамический слух учащегося, как и любая другая «разновидность» слуха, поддаётся различным формам воздействия со стороны преподавателя.

Одним из наиболее эффективных средств в данном случае по мнению многих (помимо показа) является слово педагога, его словесная характеристика (объяснение) краски, тембра, образа. Образная ассоциация, меткое сравнение, найденное педагогом, способствуют утончению тембродинамического слышания музыки учащимися. Неожиданными и образными эпитетами, остроумными сравнениями, эффектными метафорами была пересыпана речь Я.В. Флиера: «Играй, пожалуйста, в этом месте абсолютно пустыми пальцами» (об эпизоде, который должен быть исполнен *leggerissimo*). Или: «Тут хотелось бы немного больше масла в мелодии» (указание ученику, у которого суховато и блёкло звучит кантилена).

И.Н. Оборин вообще предлагал учащимся мысленно «оркестровать» фортепианную фактуру, представить себе звучание того или иного инструмента. Мысленная оркестровка фортепианной фактуры на практике помогает не только передаче воображаемых тембров, но и рождает разнообразие фортепианных красок, делает тембро - динамический слух более острым и дифференцированным.

Приёмы воображаемой аранжировки и сравнения с вокально-речевыми закономерностями «очеловечивают» исполнение, усиливают его эмоциональное

воздействие.

Но самое главное, по моему мнению, внутренне - слуховая установка ученика, его исполнительский настрой и понимание, нацеленность на ту или иную тембровую краску, колорит, образ.

Иногда нам приходится сталкиваться с явной неразвитостью тембродинамического слуха. В этом случае, всем известен способ проигрывания

у учащихся разбираемого произведения с преувеличенной нюансировкой, специально акцентированной «выделкой» мельчайших звуковых оттенков. Такой метод полезен всем играющим на фортепиано, поскольку в это время происходит достаточно сильное обострение слуха.

Так Г.Г. Нейгауз, работая над музыкальным произведением, всегда рекомендовал ученикам играть его медленно со всеми оттенками (какой бы не был поставлен темп, даже очень медленный). При работе над произведением в замедленном темпе у ученика должна быть не только «полная ясность, но и преувеличение всяких деталей и всех оттенков». В этих указаниях подчёркивается одна из важных и полезных особенностей музыкальной игры. Работая медленно, мы получаем возможность внимательно вслушиваться во все детали, мелочи, на которые мы бы не обратили внимания, играя то же самое в более «живом» темпе. Тщательно проверяя слухом каждую интонацию, каждый звук, следя одновременно за игровыми движениями, опорными пунктами, ученик при этом как бы «приспосабливает» руки к клавиатуре, выискивая такие гибкие движения, при которых каждому пальцу было бы удобно, и он смог бы извлечь звук именно такого-то характера, тембра, оттенка.

Далее ученик придёт к исполнению, которое будет обогащено многими частностями. Самое главное в этом процессе, за мелочами не упустить главное, не потерять цельности линии исполнения, ощущения формы произведения.

## 2.2. Мелодический слух в воплощении звуковых задач.

Большое значение в разрешении звуковых задач имеет наличие и развитие мелодического слуха. Для того чтобы реализовать звуковые задачи, необходимо отдавать так называемые «приказы пальцам» через слух (слуховой анализ и контроль).

Фортепиано требует сильного, яркого, воссоздающего слухового воображения. Поэтому, с начала обучения необходимо говорить о содержательности мелодии, её эмоционально- психологической сущности. Ученик должен понимать, что мелодия -



это музыкальная линия, а не набор ряда следующих друг за другом звуков, что существует продольное слышание - горизонтальное мышление, а после этого уже вместе с педагогом искать пути разрешения: принципы и приёмы звукоизвлечения, которые помогут выполнить поставленные звуковые задачи. Мелодический слух, посредством таких приёмов, как ощущение мелодического дыхания, взятие цезур перед фразой, поможет правильно вести мелодию, контролировать силу звука, выстроить эту самую фразу с началом, серединой (это, как правило, ярко интонируемые мелодические вершины) и окончанием с уменьшением силы звука. Интонационные подробности мелодии помогут раскрыть артикуляционные штрихи: legato, non legato, staccato, portamento и т.д. Должно быть слуховое (мелодическое) осознание учеником данных штрихов для того, чтобы правильно выполнялись звуковые задачи.

Глава III. Непосредственно работа над звуком. Принципы и приёмы звукоизвлечения

3.1. Принципы звукоизвлечения. Дослушивание звука. Его «недооценка» и «переоценка»

Г.Г. Нейгауз справедливо полагал, что влечение к «красивому» звуку иногда вызвано теми же побуждениями, что и погоня за внешними виртуозными эффектами, тогда подлинная красота оказывается подменённой внешней красотой звучания. Звук обязательно должен выражать намерения и состояния исполнителя, он не может быть плохим или хорошим, он должен быть разным. Звук безропотно вбирает в себя все малейшие движения души, ума и тела исполнителя, - чем меньше таковых – тем безжизненнее звук, чем богаче - тем глубже. Говорят, что глаза - зеркало души, а звук - это олицетворение души. Есть такие инструменталисты, которые видят свою задачу преимущественно в том, чтобы «дать побольше звучка». Достигая на этом пути порой значительных результатов, они из-за бессодержательности своего исполнения всё же оставляют слушателя безучастным. Бывает и так, что перед учеником педагог ставит непосильные звуковые задачи и тот «усердствует», в результате чего его исполнение выглядит «преувеличенным» в звуковом отношении, неестественным.

Это одна из ошибок, которую можно отнести к направлению «переоценка звука». Направление «недооценка звука» более распространено в ученической среде,

когда играющий не задумывается над динамическим богатством и звуковым разнообразием фортепиано. Музыкальная ткань в этом случае похожа на серое солдатское сукно.

Для достижения хорошего или прекрасного звука нужна упорная, долгосрочная и очень кропотливая работа на инструменте. Карл Черни установил, что на фортепиано есть динамические градации, которые помещаются между пределами: ещё не звук и уже не звук.

По словам Г.Г. Нейгауза, зная основы физики:  $h$  - высота,  $f$  - сила,  $V$  - скорость,  $m$  - масса, можно провести эксперимент, который раскроет возможности звука фортепиано.

В моём понимании упражнение следующее. Оно требует тончайшего слухового контроля:

Первый звук играется фортиссимо, соответственно, больше высота с которой опускается палец на клавишу, масса, скорость и сила взятия звука. Далее, следующий звук берётся на затухании предыдущего и т.д. Каждый последующий звук тише, чем его предшественник.

Ещё достаточно полезно уже на первых уроках, рассказывая маленькому ученику про инструмент, на котором он будет заниматься, про его безграничные звуковые возможности, прибегнуть к простому упражнению. Просто взять ноту и слушать её до полнейшего затухания, пока ухо не перестанет улавливать колебания струн.

На первоначальной ступени развития, как и в последующем, я даю своим ученикам ещё несколько упражнений, которые «обостряют» слух. Сначала упражнение выполняется каждой рукой отдельно, потом достигается разность оттенков (динамики) при одновременном взятии нескольких звуков. Можно также исполнить четырёх и пятизвучные аккорды в нескольких тональностях.

Также существуют несколько факторов музыкального воспитания ученика, которые оказывают непосредственное воздействие на решение звуковых задач:

1. дослушивание звука до конца;
2. ощущение горизонтального движения и развития музыки.

Эти два фактора, свойственные всякому исполнительскому процессу, на первый взгляд противоречат друг другу. Дослушивать звук - это значит слушать предыдущее,

а ощущать движение музыки - это думать и слушать «вперёд». 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 развития (тогда дослушивание предыдущего и движение вперёд совпадают в одном сложном процессе, подобно зрению, которое, всматриваясь в близкие предметы, в то же время способно охватить дальние перспективы).

Если ухо не слышит звук до конца, то палец становится пассивным, рука расслабляется, и каждый следующий звук мелодии не выливается из предыдущего, а берётся как бы заново, с помощью нового движения руки или кисти. В результате фраза становится разорванной, а исполнение статичным. Если ухо не слышит и не «ведёт» звук, то и пальцы не получают необходимой команды мозга, следующий звук берётся

формально: отсутствует та неуловимая градация звуковой палитры, которая делает мелодическую линию осмысленно последовательной. Дослушивание звука особенно необходимо для достижения цельности и естественности таких фраз, как, например:

Э. Григ. «Песнь Сольвейг», соч 55, No4

Неторопливо

Э. Григ. «Поэтическая картинка», соч.3, No1 (e moll)

Allegro, ma non troppo

П.И.Чайковский. «Сладкая грёза». «Детский альбом»

Moderato (Умеренно)

В этих примерах следует не только выдержать (высчитать), но и выслушать длинные звуки мелодии до конца. Только в этом случае отдельные звуки сливаются в цельную фразу, которая приобретает внутреннее движение и музыкальный пульс.

Учитывая вышеизложенное, уже на первых уроках, когда ученик играет упражнения на звукоизвлечение и постановку рук, нужно научить его слушать до конца затухающий звук и ощущать («вести») его кончиком пальца, пока он длится.

При переносе руки на другую клавишу (например, через октаву) ученик должен переносить не только руку, но и как бы «нести звук». В результате складывается непрерывный процесс, состоящий из дослушивания и переноса. Кстати, это

ощущение будет способствовать более естественной форме руки и поможет работе над постановкой (упражнение «Радуга»).

Живая рука и живые, активные пальцы - это необходимое условие в работе над постановкой. Не ставить палец и руку на клавиатуру, а брать, извлекать звук, погружая палец; не выжидать и держать клавишу, а слушать и вести звук; не поднимать руку, а брать дыхание - такие задания гораздо естественнее формируют руку, чем требования неподвижной (хоть и «правильной») позиции.

### 3.2. Технические приёмы звукоизвлечения

Конечно, уместно разобрать технические приёмы звукоизвлечения, ведь существуют некоторые технические тонкости и хитрости при решении тех или иных звуковых задач.

Во - первых, ученик должен уяснить, и я с первых уроков пытаюсь ему это подсказать, что спутник хорошего звука - это полнейшая гибкость руки, но ни в коем случае не её расслабленность. То есть, рука должна быть свободна от плеча и спины до кончиков пальцев. Данное «закладываем» ещё на первых уроках с малышами, когда мы говорим о том , что их рука - это маленький «резиновый шланг» - гибкий, податливый, но в то же время упругий. Вся точность взятия звука сосредоточена в пальцах (подушечках пальцев).

Старших учеников можно посвятить в целесообразность использования и регулировки веса собственного тела. Это может быть еле заметное «летучее» прикосновение пальцев без использования веса тела, которое применяется в «летучих» пассажах романтиков, например, в ноктюрнах Ф. Шопена:

Ноктюрн Es - dur Op. 9, No2 (1829)1831)

Andante

Ноктюрн B ) moll Op.9, No 1 (1829 ) 1831)

Larghetto

Пассаж из тридцать вторых (или восьмых) нот следует исполнять чутким прикосновением пальцев на одном дыхании при особо гибкой кисти. Другим, из множества примеров, когда стоит привлечь весь вес тела для достижения более полного объёма звучания, может быть часть любого произведения, где необходимо исполнить «фортиссимо» и достигнуть определённой мощи. Так, ярким примером может служить каденция I части фортепианного концерта Э. Грига (a-moll соч. 16,

1868 г.), кода III части данного концерта, Тарантелла Ф. Листа и многое другое. Что касается движений при исполнении: ученику необходимо следить, чтобы волевые ощущения, эмоции не ушли в побочные движения, т.е.

движения, не творящие звук, как то: вытягивание головы вперёд, задиране локтя, броски корпуса, подёргивание плечами, сжатие губ, подтягивание плеч к ушам и т.д.

В достижении нужного звучания надо стремиться к естественности, удобству движений, их максимальной управляемости и манёвренности.

Есть ещё несколько истин, которые могут помочь ученику в осуществлении поставленной педагогом звуковой задачи. Так, должно быть точное понимание в воспроизведении (перспективы) динамических оттенков - это существенное условие создания правильного звукового образа. Нельзя, чтобы длительное crescendo мгновенно переходило в откровенное forte - этим может ослабеваться задуманная композитором кульминация: горная вершина превращается в плоскогорье.

Так как фортепиано не обладает продолжительным звуком, что свойственно другим инструментам, то следует делать нюансировку не только мелодической линии, но и пассажей - гибкой и богатой. (Конечно, следует отметить, что иногда требуется ровная, линейная нюансировка звучности). Ещё раз говоря о важности словесных образных пояснений педагога, можно привести примеры различных словосочетаний, которые помогут ученику исправить свои ошибки. Например, если гармония и бас при исполнении «пожирают» мелодию, то это «всадник без головы»; если бас слишком слаб - «безногий калека» или «дом без фундамента»; если гармония «пожирает» бас и мелодию - «пузатый урод».

Опыт многих педагогов может свидетельствовать о том, что в основном детям свойственно играть слабым звуком, также как они говорят детским голосом.

Действительно, если ребёнка заставлять слишком рано давать полный звук, у него получится перенапряжение, и пальцы начнут гнуться. Но из этого не стоит делать вывод, что детям можно позволять играть поверхностным звуком, наоборот, педагог обязан работать над качеством звучания, различными звуковыми красками и нюансировкой

даже в маленьких первоначальных пьесах и ансамблях. Но при этом он должен учитывать естественный для ребёнка диапазон силы звука и не допускать напряжённых движений ради усиления звучания.

Далее, мы ставим более сложные задачи звукоизвлечения, которые приводят исполнение к относительному «пению инструмента» (когда именно - зависит от степени способностей, одарённости ученика). Опуская клавишу слишком медленно и тихо, мы получим «нуль» - это ещё не звук; если же, наоборот, опустить руку на клавишу слишком быстро и крепко - получится стук, - это уже не звук.

Следует заострить внимание ученика на игре самостоятельными пальцами или «приготовленными», потому что при этом ощущении он диктует руке ту силу звука, которая необходима. Для владения разнообразными качествами звучания ученик должен стремиться к согласованности работы пальцев и рук с требованиями музыкального смысла.

Например, когда требуется тёплый, проникновенный звук, надо играть близко к клавишам, а для открытого звука нужно использовать всю амплитуду размаха пальцев и рук. Длинные ноты, которые должны дольше звучать, необходимо брать сильнее. Надо следить, чтобы 1-ый палец, например, в октавах правой руки, не преобладал над 5-м. Нельзя допускать опускания незанятых пальцев на клавиатуру, так как такие пальцы загрязняют звучание (так называемые «сочувствующие пальчики»). В сущности «работа над звуком», по словам Нейгауза, - выражение очень неточное: «О любом очень хорошем пианисте всегда говорится, какой у него прекрасный звук, как у него звучит... и т. д. Но то, что на нас действует как прекрасный звук, есть на самом деле нечто гораздо большее - это выразительность исполнения, т.е. организация звуков в процессе исполняемого произведения»

Глава IV. Работа над звуком, приёмами и принципами звукоизвлечения в произведениях кантиленного характера

Для того чтобы научить слушать звук, научить приёмам звукоизвлечения, ведению фразы и т.д., желательно давать кантиленные пьесы с яркой звуковой окраской, разнообразные по характеру и настроению, близкие и понятные ученику. В работе над ними следует добиваться выразительного исполнения и показывать игровые движения, которые облегчают звуковую задачу, помогают выражению музыкального смысла.

В воспроизведении кантиленной мелодии на фортепиано важно, внутренне услышав её выразительные особенности, избрать соответствующее ей тактильное ощущение прикосновения к клавиатуре. Следует иметь в виду, что тембральные

различия звучаний мелодии связаны с комплексным владением пальцевыми прикосновениями к клавиатуре и окружающими их движениями вышележащих сочленений всей руки. Не случайны напоминания крупнейших пианистов о слиянии пианистических движений с рисунком и линией развития мелодии.

Работа над кантиленой, как работа над любым видом произведения, должна в особенности заставить ученика слушать себя «со стороны». Ученик должен стремиться, во - первых, «к полному, мягкому, певучему звуку», во-вторых, - к максимальному разнообразию звуковых красок. При достижении этих целей большое значение имеет работа над различными видами туше. Основным принципом туше (соприкосновение с клавиатурой) должен являться принцип «слияния пальцев» с клавиатурой - это выражение само по себе как бы перекликается с выражением «соприкоснуться с клавиатурой». Необходимая предпосылка «пения на инструменте» - это основной, наиболее часто встречающийся вид фортепианного туше - legato.

По мере своего пианистического развития ученик осваивает также различные виды не связного туше, начиная с более тяжёлого non legato типа portamento и до острого staccato (переходить к последнему надо очень осторожно, чтобы в руке не возникли зажимы).

При игре произведений кантиленного характера существует большая проблема в связности звуков (легатной игре). Необходимо связать без толчка один звук с другим, переступая с пальца на палец или «передавая эстафету» от одного пальца другому. Переступающие пальцы ведут руку, которая подкрепляет их и в то же время сохраняет общее плавное движение.

Взаимодействие пальцев и руки придаёт звукам глубину, а мелодии - связность.

Задачи взаимодействия пальцев и руки для достижения глубины звука и связности мелодии следует ставить при прохождении таких пьес, как, например:

Д. Штейбельт. «Адажио»

Певуче

Р. Шуман. «Первая утрата»

Не скоро

П.И. Чайковский. «Баркарола». «Времена года»

Andante cantabile

П.И. Чайковский. «Подснежник». «Времена года»

*Allegretto con moto e un poco rubato*

Ф. Шопен. Ноктюрн *Des ) dur Op. 27, No 2 (1834 ) 1835*

Указанное взаимодействие пальцев и руки не ограничивается этим. Кончики пальцев должны быть связаны со всем корпусом, что способствует достижению большего диапазона звуковой выразительности. У звука всегда должна быть так называемая подпитка изнутри, как у любого красивого цветка, который имеет корни.

Лишённый поддержки

«изнутри» звук теряет глубину, певучесть, красоту, также как засыхает цветок, лишённый корней.

Блуменфельд, например, связной (легатной) игре придавал огромное значение.

Так, проходя с учеником сонату Бетховена, он заметил, что «пассажи должны быть исполнены так, как этого требовал композитор: «смычком по клавишам», т.е. должна быть такая связность нот, чтобы нельзя было услышать ударов пальцев: пассаж должен быть сыгран так, как будто по клавишам провели смычком. Надо было овладевать и крайним *fortissimo* и тончайшим *pianissimo*».

«Легатная игра» - это предпосылка «пения на инструменте». Вокальное отношение к фортепианному звуку прежде всего диктуется тем вниманием, которое уделяли величайшие русские пианисты искусным певцам. Ещё Ф.Э. Бах рекомендовал «посещать хороших музыкантов, чтобы научиться хорошему исполнению...», он писал: «В особенности не следует упускать возможности послушать искусных певцов, так как от них выучишься мыслить спетым. Затем очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть её себе самому. Этим путём всегда большему научишься, чем из книг и рассуждений». Те из пианистов, у кого лишь общее, поверхностное представление о хорошем пении, гораздо реже владеют и хорошим выразительным исполнением. Глюк, Гайдн, Моцарт и другие знаменитости всех времён пели в юности. Человеческий голос - лучший из инструментов, он должен служить образцом при исполнении всех мелодических пассажей. Один из лучших советов, которые мы можем дать ученику, для достижения им правильного звукоизвлечения - это учиться прекрасному искусству пения. Шопен на уроках с учениками больше всего добивался того, чтобы рояль «пел» под пальцами и убеждал учеников поменьше слушать фортепианных



виртуозов, побольше - выдающихся певцов. А. Рубинштейн многому научился у знаменитого Рубини, пению которого великий пианист, по собственному признанию, «старался даже подражать» в своей игре; в бытность свою директором Петербургской консерватории он заставлял всех учеников - пианистов и других инструменталистов учиться пению, ибо, говорил он, «тот не музыкант, кто не умеет петь».

Как же научить ученика извлекать певучий звук? Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом нажима клавиши. Суть его состоит в том, чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а сперва «нащупать» её поверхность, «прижаться», как бы «приклеиться» к ней не только пальцем, но и через палец всей рукой, телом, а затем, «не отлипая» от клавиши, непрерывно ощущая, «держая её на кончике» (точнее «на подушечке») пальца, постепенно усиливать давление, пока рука «не погрузится» в клавиатуру до отказа, до «дна» - таким движением, каким опираются на стол. Естественно, при исполнении этот процесс протекает гораздо проще и быстрее, все детали сливаются в одно мгновенное действие.

Для того чтобы усвоить этот приём, педагогу можно показать его своими пальцами на руке или плече ученика. Вообще, достаточно действенный способ работы. Иногда сложно подобрать слова и выражения при описании способов и приёмов звукоизвлечения, а порой ученик начинает понимать, что от него «хочет» педагог, только когда физически ощутит нужное прикосновение.

Применяя вышеописанный способ звукоизвлечения, необходимо следить за тем, чтобы рука была освобождена от всякой скованности, особенно в запястье. Ладонь должна находиться над нажимаемой клавишей, а не сбоку от неё, этим в значительной мере определяется и характер движений руки при переходе с клавиши на клавишу. Пальцы нужно держать по возможности собранными вместе, а не растопыренными; не следует допускать чрезмерного отведения большого пальца. Закруглённость пальцев должна быть минимальной, их, так называемые дуги - возможно более пологими, чтобы точка соприкосновения с клавишей и весь опор приходились не на кончик пальца, а на «подушечку». Но в концах пальцев необходима крепость, цепкость. Данный первый способ извлечения «поющего» звука не является единственно возможным. Замедленное, плавное опускание клавиши может быть достигнуто и иным, уже упомянутым ранее путём - это

проигрывание произведения в медленном темпе с преувеличенной нюансировкой, с «выделкой» мельчайших деталей, оттенков и т.д. Этот способ может ассоциироваться с замедленной киносъёмкой. То, что в действительности длилось мгновение - медленно проходит перед зрителем в течение нескольких секунд. Несмотря на медленный темп, полностью сохраняется непрерывность и эластичность движения. Тот же эффект замедленной киносъёмки может быть полезен при работе в медленном темпе над навыками звукоизвлечения.

При этом можно различить три момента:

- 1) возникновение звука;
- 2) его фактическую длительность;
- 3) момент его прекращения или перехода в другой звук.

Певучесть фортепианного звука начинается со второго момента, когда звук (при правильном его извлечении) после взятия как бы «выплывает». Для того чтобы звук медленно «выплыл», нужно его извлечь мягкой, свободной, но собранной рукой при активных и свободных пальцах, после чего рука плавно переходит в состояние эластичной опорности (она как бы «повисает» на кончике пальца, который легко опирается на клавишу).

Эти способы не единственно возможные. В нашей ученической практике мы, педагоги, предпочитаем больше второй приём звукоизвлечения в достижении певучести звука, поскольку исполнять произведения кантиленного характера (и не только) «пологими» пальцами, могут себе позволить зрелые опытные музыканты. Так, примером может служить игра Горовица. Иногда можно услышать реплики, что он играет «неправильными» руками или «неправильно держит руки». Однако, как «правильно» всё при этом звучит!

Большое значение для певучести фортепианного звука имеет правая педаль. Как уже упоминалось, пианист не может долго держать звук, как это могут сделать певцы, различные инструменталисты. Если мы подхватим звук правой педалью, то сможем вдохнуть в него новую жизнь, продлить её. Целесообразно работать с учеником сначала без педали для того, чтобы она не стала самоцелью, чтобы больше внимания уделялось непосредственно приёмам звукоизвлечения. Несомненно, педагог также должен уделять большое внимание при работе над звукоизвлечением в произведениях кантиленного характера (и не только) воспитанию у ученика

ощущения горизонтального движения, дыхания в мелодической линии (фразе).

Полезно осознать и уяснить в отдельных построениях наиболее значительные звуки - «кульминационные точки», - движение к ним и уход от них.

Разберём работу над звуком на примере «Осенней песни» из «Времени года» П.И. Чайковского.

Вообще, пьесы из «Времени года» исключительно полезны для художественного и пианистического развития ученика. Приступая к работе над ними, важно рассказать ученику о содержании всего цикла, о его художественном назначении, провести различные параллели, поговорить о творчестве композитора. «Времена года» («12 характеристических пьес» ор. 37 0 bis) были написаны по заказу Н.М. Бернарда для его музыкального журнала «Нувеллист», где они были опубликованы с января по декабрь 1876 г.

Чайковский, страстно любивший родную природу, нигде так полно не воплощает её образы, как в этом цикле. «Осенняя песнь» - одна из пьес цикла, которая принадлежит к числу выдающихся лирических страниц в творчестве композитора.

Наибольшую сложность в этом произведении, по моему мнению, может представлять для ученика работа над мелодической линией и аккомпанементом, а также над звуковым соотношением того и другого, над горизонтальным движением во всём произведении. Трудность также имеет охват общего динамического плана произведения. Естественно, основная задача в целом, передать сущность музыкального образа, добиться нужных красок, звучания.

Данная пьеса имеет простую трёхчастную форму (АВА). В первой части с самого начала важно обратить внимание на развитие мелодической линии, фразировку. Фактура здесь гомофонно - гармоническая. Мелодия требует ясного вычленения и звучания. Несомненно, творчество Чайковского отличается поразительным мелодическим богатством. Развитие мелодии в сочинениях композитора основано в основном на двух принципах. Один из них - последовательное «распевание» мелодии путём более насыщенного её изложения. Это может осуществляться перенесением мелодии на октаву ниже (как во втором проведении темы) - создаётся впечатление замены скрипки виолончелью (такты 9 - 16). Проведение темы в серединном голосе представляет ещё большую трудность в

её выявлении и интонировании, чем первое проведение темы. Следует, как и в первом случае, позаниматься темой (мелодией) отдельно, использовать способ динамического преувеличения, акцентировать, выделять (на первых порах) каждую нотку, остальные голоса исполнять тише, подстраивая их к мелодии.

При работе с учеником над мелодической линией и произведением в целом, необходимо заострить внимание на том, что фразу поможет объединить динамика и время. То есть, необходимо выстроить динамический план, время должно быть с пульсацией вперёд, внутри фразы должно быть «живое дыхание».

Второе проведение темы в первой части необходимо разделить на двухтактные фразы, которые потом «суммируются» в четырёхтактные построения: такты 9 -12; такты 13 - 16. Начало и окончание фразы по правилу играем тише, «кульминационные точки» ярче, «приход и уход» от них - крещендо и диминуэндо («принцип динамической волны»). «Кульминационные точки» во втором проведении темы можно отметить следующие: партия левой руки - такт 10 «ре», такт 12 «ре», такт 13 «соль», такт 14 «ми», партия правой руки - такт 16 «до диез». В данном случае, «кульминационная точка» сразу переходит в окончание фразы (играем «на выдохе»). Динамические изменения внутри фраз не обозначаются в нотах или обозначаются частично, что даёт возможность исполнителю проявить свою индивидуальность.

Развитие певучего начала в сочинениях Чайковского связано и с другим (вторым) принципом «распевания» мелодии - полифоническим обогащением ткани, насыщением её «поющими голосами», дополнительными мелодическими линиями.

Примером этого могут быть так называемые «переключки голосов» (мелодических линий) в конце первой части, полифоническое обогащение ткани во второй части.

У учеников могут возникнуть трудности при исполнении полифонических отрезков, таких как: в первой части такты 9 -14; во второй части - такты 18, 20 0 23, 26, 27 и т.д. Конечно, их нужно проучивать отдельно, теми же способами, какими мы работаем над полифонией.

А именно:

- 1) играть каждый голос отдельно;
- 2) разделить голоса между правой и левой рукой, при этом используя динамические

преувеличения;

3) играть голоса в октавном удвоении двумя руками, нижний ученик двумя руками, верхний - учитель (ансамблем);

4) использовать регистровые переброски и т.д.

Далее, подсоединять партию левой руки - аккомпанемент, сочетая то с одним, то с другим голосом и т.д.

Естественно, помимо мелодии нужно прорабатывать и аккомпанемент, играть его отдельно с опорой на бас, выстраивать аккорды, искать нужное соотношение внутри аккомпанемента.

Также, нужное соотношение должно быть достигнуто между мелодией и аккомпанементом. Сопровождение гармоническое и должно создавать фон для мелодии. Полезно исполнять мелодию отдельно - выразительно, со всеми оттенками, отдельно аккомпанемент; партию правой руки – учитель, левой – ученик и наоборот. Приёмы звукоизвлечения и здесь определяются слуховыми задачами.

Звучание аккомпанемента нельзя форсировать, мелодия не должна быть «закована» в тиски метричного движения. Правая рука должна вести свою мелодическую линию с яркой звуковой выразительностью, также с ощущением развития музыкальной фразы. Если не будет движения вперёд, то пьеса (мелодия) распадётся на мелкие части, будет топтаться на месте, отличаться статичностью.

Работая над отдельными фразами, частями произведения, необходимо не забывать об общем его охвате, об общем динамическом плане и горизонтальном движении мелодии.

Нельзя уменьшить и роль педали при исполнении данного произведения. В кантиленной ткани учащийся всё шире применяет различные виды художественной педализации. Важно своевременно научить его слышать связь педализации не только с интонированием мелодии и сменами гармоний, но и с темпо – динамической стороной исполнения. Только в полностью подготовленной пьесе можно избрать естественную взаимосвязь педализации с темпо - динамической нюансировкой.

Нельзя исполнять до конца ещё не освоенный текст с педалью, в этом случае она не может выполнить свою художественную функцию. Черновое проигрывание осуществляется учеником в замедленном темпе, при повышенной звучности, а в этом случае погрешности в педали сразу становятся очевидными. Совсем другие

задачи в педализации будут стоять при концертном исполнении произведения.

Всем понятно, что работа над звуком не может и не должна ограничиваться медленными кантиленными пьесами. В произведениях более подвижного характера, например, таких, как Экспромт As - dur Ф. Шопена, Арабеска E - dur К. Дебюсси, «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты» К. Дебюсси, Прелюдия соч. 43 No1 P. Глиера и т.д., действуют те же принципы звукоизвлечения - дослушивание звуков, ощущение движения музыкальной ткани, которая формируется во фразы, принцип сложенных действий всего пианистического аппарата.

#### Заключение

Нарушение описанных выше принципов звукоизвлечения, как то:

дослушивание звуков, ощущение движения музыкальной ткани, сложенность действий всего пианистического аппарата а также приёмов звукоизвлечения, становится причиной метричности и статичности, сухости звучания.

Такое ученическое исполнение, лишённое музыкальной пластики, слухового контроля, эмоциональности, становится неловким, напряжённым и не доставляет удовольствия слушателям. Вот почему так важно постоянно работать с учениками над звуком и поставить эту работу на центральное место. Начало её будет относиться к первым шагам маленького пианиста, а совершенствование не имеет предела.

Звуковая выразительность же в конечном итоге является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкальнохудожественного замысла.

В целом, данная работа имела собой цель помочь педагогам в совершенствовании своей работы над звуком с учащимися, а также доказать необходимость постоянного слухового контроля и внимания при исполнении музыки вообще.

Множество примеров, упражнений, изложенных принципов и технических приёмов звукоизвлечения, а также разбор конкретных пьес могут быть грамотно использованы в учебно - воспитательном процессе и спроецированы педагогами на любые другие изучаемые произведения с учётом индивидуальности учеников.

Цитаты, высказывания, советы именитых мастеров педагогов -пианистов и не только, также дают возможность использовать данную работу как учебный материал для преподавателей по такому важному направлению как работа над звуком.

Исходя из всего вышесказанного, считаю самым главным в музыкальных

занятиях с учеником – помочь овладеть особенным художественным музыкальным языком, умением передать разнообразные виды туше, что помогает воспроизвести яркие звуковые образы классической и современной музыки. Помогает проснуться чувствам и мыслям начинающего музыканта. Приобщая детей к музыке, нужно увлекать их именно Музыкой. Учить слушать, фантазировать, думать, анализировать, бережно относиться к звуку, иметь собственное отношение к каждому произведению. Необходимо помочь ребёнку раскрыть его внутренние резервы и через звуки попробовать выразить себя и своё видение окружающего мира. Именно работу над смыслом, содержанием и характером звука необходимо определить в работе как первостепенную и основную в обучении по классу фортепиано.

#### Список литературы

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. - М.: Гос. Муз. Изд-во, 1961.
2. Варавина Л.В. Вопросы методики и теория исполнительства. Материалы научно - методической конференции / Л.В. Варавина. - М.: Изд-во Ростовской гос. Консерватории им. С.В. Рахманинова, 1998.
3. Каузова А.Г. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для вузов / А.Г. Каузова, А.И. Николаева. - М.: Владос, 2001.
4. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика / В.В. Крюкова. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2002.
5. Милич Б.Е. Воспитание ученика - пианиста / Б.Е. Милич. - М.: Владос, 2001.
6. Смирнов М.А. Музыкальное исполнительство и современность / М.А. Смирнов - М.: Музыка, 1988.
7. Смирнова Т.И. Беседа «Интерпретация» из серии «Воспитание искусством или искусство воспитания» / Т.И. Смирнова. - М., 2001.
8. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста / Е.М. Тимакин. - М.: Советский композитор, 1989.
9. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано / Г.М. Цыпин. - М.: Просвещение, 1989г