МБУ ДО ШИ №1

г.о. Жигулевск Самарской области

Методическое сообщение:

**«Работа над звуком в классе фортепиано»**

Преподаватель М.А. Шелегова

**Цель:**

Воспитание образованного музыканта, умеющего слушать и слышать.

**Задачи:**

Воспитывать бережное отношение к фортепиано и очень бережное внимательное отношение к звуку.

Учить «петь» на фортепиано.

Научить постоянному слуховому контролю.

Научить создавать и слышать звуковую многоплановость.

**Вступление.**

Изучение музыки для культурного человека так же обязательно, как получение образования вообще. Музыка такой же продукт человеческой мысли, как и все созданное человеком, здесь властвуют те же законы. Как и в любой области духовной жизни, сущность искусства, значит и музыки, есть продолжение и развитие сущности природы. Поэтому главная задача педагога музыкальной школы – это воспитание грамотного любителя и ценителя музыки. С другой стороны, музыкальное воспитание охватывает музыкально одаренных детей, которым суждено быть творцами и исполнителями музыки. В любом случае музыка должна стать частью жизни выпускника школы. Главное для педагога не настоящее, а будущее его ученика.

«Музыка искусство звука. Она не дает видимых образов, не говорит словами и понятиями. Она говорит только звуками. Но говорит так же ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зримые образы. Ее структура так же закономерна, как структура художественной словесной речи, как композиция картины, архитектурного построения» (Г. Нейгауз). А раз музыка – это звук, главной заботой и важнейшей обязанностью каждого музыканта-исполнителя является работа над звуком. Однако очень часто забота о технике, о развитии беглости, вытесняет или ставит на второй план у учеников важнейшую заботу о звуке. Не забывайте на каждом уроке настраивать ученика на творческую работу, на бережное, внимательное отношение к звуку. Ученикам и педагогам, слишком увлекающимся работой над техникой, стоит напомнить слова А. Рубинштейна о фортепиано: «Вы думаете это один инструмент? Это сто инструментов!» А «сухой, методичный гений» Карл Черни, мучающий своими этюдами всех пианистов, установил, что на фортепиано возможно передать сто динамических градаций.

В книге Ф. Бузони «Uber die Einheit der Musik» «О единстве музыки» (нем.) есть полторы странички, посвященные роялю, под названием: «Man achte das Klavier» «Уважайте фортепиано» {нем.). Здесь Бузони, указав на очевидные недочеты рояля – непродолжительность звука и твердое, неумолимое деление на полутоны, говорит о преимуществах рояля: исключительном динамическом диапазоне от крайнего **pianissimo** до величайшего **fortissimo**, об огромном звуковом объеме – от самых низких звуков до самых высоких, о ровности тембра во всех регистрах, о его способности подражать другим инструментам (труба может только трубить, флейта – звучать только как флейта, скрипка – только как скрипка и т. д., рояль же под руками мастера может изображать почти любой инструмент); в заключение он напоминает о совершенно волшебном, одному лишь роялю свойственном средстве выражения: о педали. После такой характеристики фортепиано от Бузони хочется напомнить о слова Г. Нейгауза: «Я говорю: пианист и фортепиано – это одновременно 1) дирижер (голова, сердце, слух); 2) оркестранты (обе руки с десятью пальцами и обе ноги для обеих педалей) и 3) инструментарий (один-единственный рояль, или, выражаясь по-рубинштейновски, сто инструментов, то есть столько же, сколько бывает в симфоническом оркестре)». При этом каждому пианисту постоянно нужно помнить о том, что «изображая» на фортепиано сто инструментов оркестра, он должен прежде всего **«ПЕТЬ»** на нем.

**Первоначальная работа над звуком.**

Работу над звуком нужно начинать с ощущения мышечной и психологической свободы. Не случайно К. Станиславский считал: «Даже самый ничтожный зажим в каком-нибудь одном месте, который не сразу отыщешь в себе, может парализовать творчество». «Малейшее неудобство, напряжение, утомление сразу же отражается на звуке. Естественный, свободно льющийся звук свидетельствует о ненапряженном состоянии рук» (А. Шмидт-Шкловская).

Итак, сначала полная свобода корпуса, рук (от плеча до кончика пальцев), удобная посадка за инструментом, и сочетание доброжелательности с требовательностью со стороны педагога.

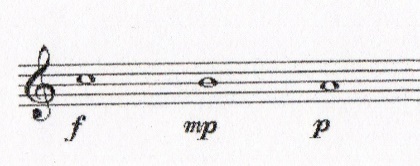
С первых уроков необходимо «влюбить» ребенка в инструмент, воспитывать бережное отношение к фортепиано и очень бережное отношение к звуку. Постоянно напоминать ученику, что фортепиано «поющий» инструмент.

Воспитание напряженного слухового внимания начинается с первого же прикосновения к клавишам, с извлечения первого звука. Г. Нейгауз говорил: «Если вы музыкант и притом пианист, а значит, любите звук рояля, то и эта возня с одним-единственным звуком, это вслушивание в чудесное дрожание «серебряной» струны – уже великое наслаждение, вы уже находитесь у преддверия искусства».

На первой же стадии работы над звуком происходит воспитание динамического и тембрового слуха. **«Еще не звук»** и **«уже не звук»** – вот что важно исследовать и испытать тому, кто занимается игрой на фортепиано. Ребенок с первых уроков должен понять – «что такое хорошо и что такое плохо». Для этого выполнить с учеником следующее упражнение: попросить нажать на клавишу очень осторожно, без появления звука («еще не звук»), а затем предложить ему с большой силой и с большой скоростью ударить по клавише («уже не звук»). Между этими пределами лежат всевозможные градации звука.

Полезно провести еще один эксперимент со звуком – погрузить палец в клавишу, слушать звук до полного исчезновения. Показатель правильного звукоизвлечения – продолжительное звучание. При этом обратить внимание ученика на разную продолжительность звука в разных регистрах. В момент звукоизвлечения вес руки как бы передается к кончику пальца и через него – клавише, должно быть полное соединение пианиста с инструментом. Такое состояние рук и всего корпуса можно назвать **«проводимостью звука»**. С первого прикосновения к клавише, с извлечения первого звука начинается воспитание слухового внимания. Только тот, кто слышит тянущийся фортепианный звук (колебания струны) со всеми изменениями силы, тот, во-первых, сможет оценить всю красоту, все благородство фортепианного звука (ибо эта «протяженность», в сущности, гораздо красивее первичного «удара»); во-вторых, сможет овладеть необходимым разнообразием звука, нужным не только для полифонической игры, но и для точной передачи гармонии, соотношения между мелодией и аккомпанементом и для создания звуковой перспективы.

После того, как появились некоторые слуховые и пианистические навыки, ученику предлагается выполнить более сложное упражнение. Смысл его заключается в следующем – каждый последующий звук берется с той громкостью звучания и с той силой, которая получилась в результате затухания предыдущего звука, а не его первичного возникновения – удара. Это упражнение показывает возможности фортепиано, как «поющего» инструмента, а не «ударного», оно одинаково «полезное» и для слуха, и для осязания клавиатуры.



С первых же уроков ученик должен научиться слышать три стадии звука: **начало**, **продолжительность** и **конец**. Вот здесь очень важно не упустить момент протяженности звука и перехода его в следующий. Мы говорим о «дослушивании звука», имеем в виду «жизнь звука во времени», его движение, а не покой (звук не должен быть «мертвым» статичным). Затихающий звук слушать и ощущать («вести») кончиком пальца, пока он длится. При переносе руки на другую клавишу ученик должен переносить не только руку, а «нести» звук. В результате происходит непрерывный процесс, состоящий из дослушивания и переноса звука. Кстати, эти ощущения способствуют более естественному формированию руки и помогут в работе над постановкой.

Очень важно, как педагог разговаривает на уроке с учеником. Важно делать это – кратко, образно и конкретно. Говорить ученику – звук брать, извлекать – а не ставить руку на клавишу; не выжидать и держать клавишу – а слушать и вести звук; не поднимать руку – а брать дыхание. Такие задания способствуют естественному формированию руки, тренируют слух и навыки звукоизвлечения. Чем требования неподвижной позиции.

На первых порах все упражнения и песенки ученик исполняет штрихом ***non legato*** *–* это позволяет ребенку пользоваться довольно большим диапазоном звуковых красокпри слабых пальцах.

В период донотного музицирования, на первых уроках, рекомендуется использовать черные клавиши – это удобно маленькому пианисту для рук. Еще Ф. Шопен считал игру последовательности: ***e-fis-gis-ais-h(his)*** – наиболее удобной. Это упражнение основано на учете естественной длины пальцев и различной высоты белых и черных клавиш. Узкая черная клавиша заставляет «нацеливаться» и почти исключает игру прямыми пальцами. На первых порах песенки рекомендуется играть по слуху и «с рук».



Постепенно к мелодии добавляется сопровождение, что способствует развитию координации движений. Каждое упражнение или песенка содержит какой-то образ, поэтому в соответствии с ним возможны разные оттенки штриха ***non legato*** – протяженный и глубокий или короткий и упругий. Предлагаемый прием игры на черных клавишах решает одновременно несколько задач: развитие слуха, организация игровых движений, работа над звукоизвлечением.



Переходить к более сложным произведениям следует не раньше, чем будет основательно закреплен предыдущий уровень сложности. Усложнение задач должно быть постепенным и почти незаметным для ученика.



Одна из распространенных ошибок ученика – динамическое «сближение» мелодии и аккомпанемента между первым и вторым планом в исполнении произведения. Поэтому стоит предложить:

1. поиграть в ансамбле с педагогом, разделив с ним мелодию и аккомпанемент;

2. напомнить, что громкость звука зависит от высоты и скорости падения руки или пальца.

Требовать от ученика постоянного слухового контроля, если ухо не слышит и не «ведет» звук, то и пальцы становятся пассивными и каждый следующий звук мелодии не «выливается» из предыдущего, а берется как бы заново. В результате фраза становится разорванной. При этом никогда не заниматься «натаскиванием» ученика. Дать возможность самому понять, услышать свои ошибки и затем помочь исправить их.

**Способы звукоизвлечения при исполнении: *non legato, legato, staccato.***

После того, как освоена игра штрихом ***non legato*** ученик переходит на игру штрихом ***legato***. Играть ***legato*** начинать с двух звуков, постепенно добавляя количество. Полезно поиграть «Пьесы» из «Фортепианной азбуки» Е. Гнесиной.



В решении звуковых проблем большую роль играют способы звукоизвлечения. Так при исполнении ***legato – cantilena***необходима работа «выразительных» пальцев, которые мягко переступают, погружаясь «до дна» клавиши (словно в мягкий ковер). Поднимать палец следует, не спеша и не раньше, чем следующий полностью погрузится в другую клавишу (этим достигается «вливание» одного звука в другой т.е. *legato*). «Переступающие» пальцы должны активно доводить каждый звук мелодии до конца, не ослабляя силу давления, а передавать ее следующей клавише. Таким образом перемещение опоры происходит как бы внутри руки, следующей за пальцами. Внешнее движение руки незначительно («очерчивание» контура мелодии). Об этом приеме звукоизвлечения К. Игумнов писал: «…связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец».



Но если ухо не слышит и «не ведет», то и пальцы не получат необходимой команды. Поэтому очень важен постоянный слуховой контроль – играю, слышу; слышу, играю.

Важную роль в исполнении музыки играет «живое» дыхание. Музыка без дыхания мертва. Однако «дышать» нужно вовремя, в соответствии с фразировкой. Дыхание делает музыку яркой и понятной, облегчает двигательно-технические задачи исполнителя и приближает к разговору о «пении» на фортепиано. Кроме того, правильное дыхание всегда связано с дослушиванием звука или паузы.

Работа над звуком не ограничивается только работой штрихами ***legato*** и ***non legato***, только работой над медленными кантиленными пьесами. При исполнении этюдов и быстрых пьес штрихом ***staccato*** главным недостатком является отсутствие горизонтального движения мелодии к «опорным точкам» фразы. Это вызывает вертикальную «тяжеловесность», которая препятствует живому развитию музыки. При игре ***staccato*** ведущая роль принадлежит активным кончикам пальцев. После того, как проведена большая работа над звукоизвлечением штрихом ***non legato*** переходить на исполнение штрихом ***staccato*** значительно легче. Основа для исполнения ***staccato*** – упругий отскок пальца взаимодействует с мелким вертикальным движением кисти и непрерывным крупным объединяющим движением руки. Аккорды штрихом ***staccato*** исполняются по тому же принципу.

**Работа пятым пальцем. Скачки в мелодии.**

Очень распространенный недочет, пагубно отражающийся на качестве звука – это преобладание в аккордах и октавах первого пальца над пятым (в правой руке), что недопустимо, так как мелодическая линия проходит в верхнем голосе. То же самое преобладание пятого пальца над первым должно быть в левой руке – вести мелодическую линию **баса.** Пятые пальцы – это **«кондуктора»** (А. Рубинштейн) ведущие музыку. Постоянно напоминать ученикам, что при исполнении мелодии пятым пальцем необходимо ощущать на нем нагрузку, вес всей руки, а не пятой ее части. Много требуется от бедного мизинца, который пианисты должны укреплять «преврати его в самую крепкую колонну под сводом твоей руки» (Г. Нейгауз).





Особо обращать внимание ученика на исполнение в мелодии скачков – обязательно дослушивать предшествующий скачку звук и ни в коем случае не бросать его «на произвол судьбы». При этом часто совершается серьезная ошибка – пианист по многу раз с большой силой, с размаха бросает палец на нужную клавишу (чаще мимо). Правильнее будет – не колотить по клавише во время скачка, а легонько коснуться ее, а после этого добавить силу, с которой должен прозвучать данный звук или аккорд.

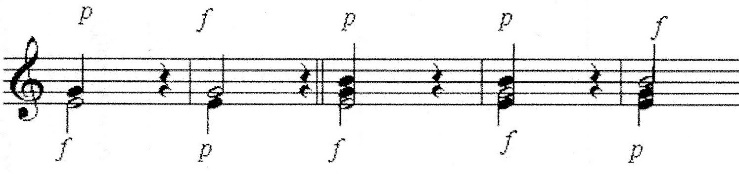
**Создание звуковой многоплановости.**

Одна из самых трудных задач в работе над звуком (точнее со звуком) для пианиста – создание звуковой многоплановости.

А). В полифонии надо суметь сыграть выразительно и независимо **тему** и **противосложение** и другие **сопровождающие** голоса. Здесь можно рекомендовать сначала тщательно проучить каждый голос отдельно. Затем проиграть ученику отдельные голоса в дуэте с педагогом (желательно за разными инструментами). В старших классах предложить ученику играть один голос, а второй – петь.

Б). В многоплановой музыке гомофонной структуры необходима «воздушная прослойка» между мелодией и аккомпанементом. Работая над соотношением звучности мелодии и аккомпанемента бывает полезно поделить партии левой и правой руки между учеником и педагогом. Это поможет ученику услышать должный уровень звучания, чтобы затем добиться его, играя двумя руками вместе. В некоторых случаях полезно сопровождение поиграть выдержанными аккордами, на фоне которых легче прослушать мелодию.

В). Следующий вариант многоплановости – трехплановость: **мелодия**, **бас** и **заполнение** гармоническое или подголосочное. Очень кстати будет вспомнить Антона Рубинштейна, называвшего оба пятых пальца «кондукторами», ведущими музыку. Малейшая неточность в звуковой градации (особенно часто встречающаяся на нижней границе, в басу) ведет к расплывчатости и бесформенности; музыкальное произведение становится (по словам Г. Нейгауза) или «всадником без головы», если гармония и бас пожирают мелодию, или «безногим калекой», если бас слишком слаб, или «пузатым уродом», если гармония пожирает и бас, и мелодию. В этом случае можно рекомендовать прибегнуть к способу «преувеличения»: пытаться играть мелодию **f**, сопровождение или подголоски **p**, а басы **mp** (приблизительно).



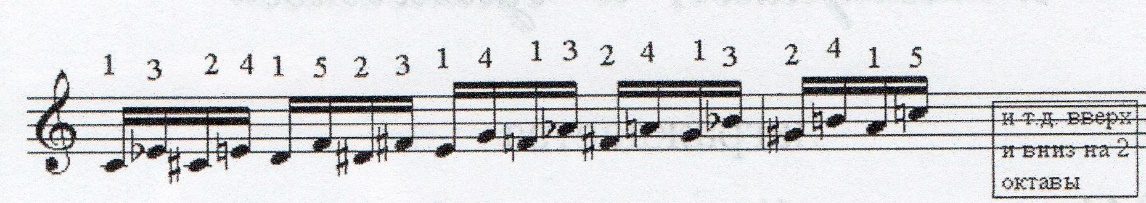
Еще одну задачу приходится часто ставить перед учениками – это исполнение длинных нот (целые, половинные, и ноты, длящиеся по нескольку тактов). Как правило они должны быть взяты сильнее, чем сопровождающие их ноты более мелких длительностей (восьмые, шестнадцатые, тридцать вторые и т. д.), из-за так называемого «дефекта» фортепиано: затухания звука. В этой работе слух ученика должен быть очень «требовательным», чтобы не увлечься и не «перегрузить» длинный звук, особенно в басу.

**Заключение.**

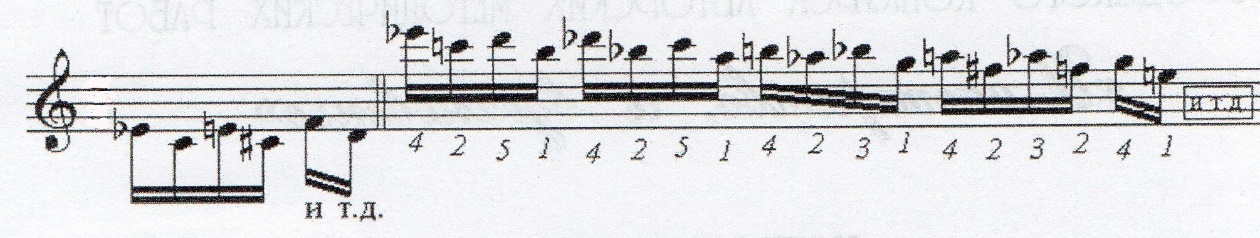
Для достижения хорошего, певучего звука требуется особенно усидчивая, долгосрочная, постоянная и упорная работа на инструменте. Играть «плохим» звуком даже гаммы так же противопоказано, как играть «плохим» звуком «Ноктюрны» Ф. Шопена. Работая над техническими проблемами, ни в коем случае не стоит забывать **о качестве звука**. **Работа над звуком**, точнее со звуком, происходит постоянно на протяжении всей «музыкальной жизни» пианиста. При этом у каждого, умеющего работать пианиста, будет своя **индивидуальная звучность.**

В связи с ранее сказанным, в дополнение, предлагаю ряд упражнений (из рекомендаций Г. Нейгауза) для работы над звуком.

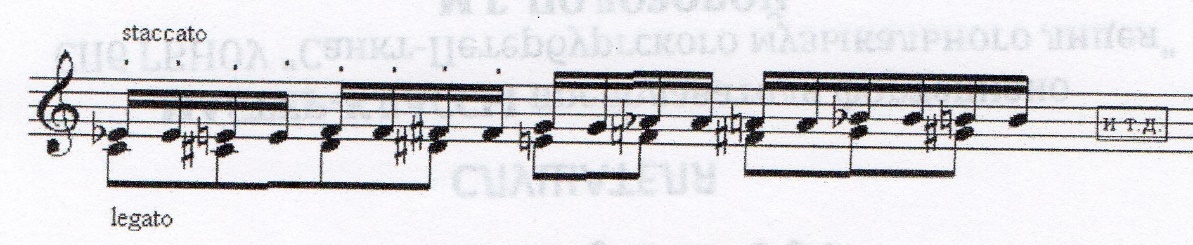
**1.**



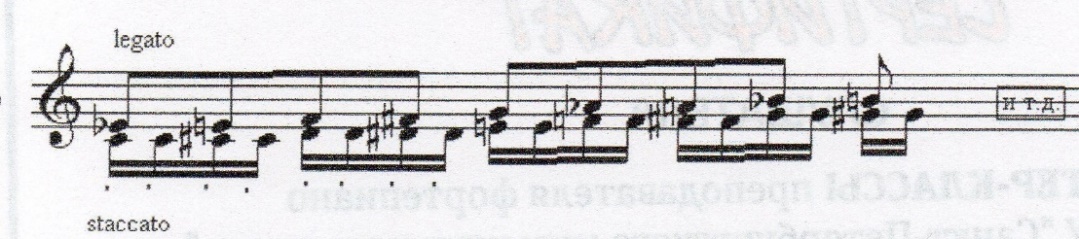
**2.**



**3.**



**4.**



**5.**



Работа **над звуком** самая трудная и важная работа, тесно связана со слуховыми и даже психологическими и физиологическими качествами ученика. Чем хуже качество слуха, тем ниже качество звука. **Развивая слух** (есть много способов), мы действуем на **звук**. А **работая над звуком**, добиваясь его улучшения, мы влияем на **слух**, совершенствуем его, влияем на двигательно-осязательный аппарат, так называемое «туше».

**Используемая литература:**

1. А. Шмидт-Шкловская. «О воспитании пианистических навыков». Ленинград. «Музыка». 1985г.-69с

2. Е. Гнесина. «Фортепианная азбука». Музыка. 1964 г.-18с

3. Г. Нейгауз. «Об искусстве фортепианной игры». Записки педагога. Издание пятое. Москва. «Музыка». 1987г.-239с

4. А. Коновалов «Донотыши». Легкие пьесы, ансамбли и обработки народных мелодий для самых маленьких. (Самиздат). 1995г.-38с

5.Цыпин Г. «Обучение игре на фортепиано». Москва, 1984.-175с