

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»
г.ШАГОНАР МУНИЦИПАЛЬНОГО РАЙОНА
«УЛУГ-ХЕМСКИЙ КОЖУУН РЕСПУБЛИКИ ТЫВА

г. Шагонар ул. 30 лет Советской Тувы д.29 тел 2-13-75; факс 2-13-32

ПРИНЯТ

Методическим советом
«Детской школы искусств»
г.Шагонар
Протокол № 6
от «17» ноября 2016 г.

УТВЕРЖДАЮ

Директор
«Детской школы искусств»
г.Шагонар
Кыргыс Н.В.
« 18 » ноября 2016г.



Методическое сообщение на тему:

РАБОТА НАД ЗВУКОМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Подготовила преподаватель по
классу фортепиано Донгак У.А.

г.Шагонар
2016

Содержание

1. Введение.....	3
2. Технические приемы в работе над звуком.....	4
3. Технические приёмы и средства для получения певучего звука.....	4
4. Дослушивание звука. Ощущение движения и развития музыкальной ткани.....	5
6. Используемая литература.....	8

Введение

Звук-эта материя музыки, ее плоть - должен быть главным содержанием наших повседневных трудов

Г.Нейгауз

Творческий процесс работы над звуком рассматривался в методических трудах многих, если не всех выдающихся исполнителей-пианистов и педагогов. Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла. Поэтому работа над звуком должна занимать центральное место в процессе обучения игре на фортепиано.

Привожу цитаты из книги профессора Нейгауза:

- «Я призываю к тому, чтобы по возможности прямолинейно, не сбиваясь с пути и не слишком задерживаясь на его этапах, стремиться к цели, а цель эта – художественное исполнение художественной музыкальной литературы, **воскрешение к жизни звука** немой нотной записи».

- «Работа над художественным образом начинается с первых же шагов изучения музыки и музыкального инструмента».

С самого начала необходимо гармонично развивать в ученике не просто пианиста, а **музыканта-пианиста**. Пение песен, подбор по слуху, игра в ансамбле с педагогом, ритмические упражнения, музыкальные загадки – все это есть работа над развитием в ученике музыканта, и вся эта работа проводится с первого урока в классе специального фортепиано.

Конечная цель работы над музыкальным произведением – это образное, художественное исполнение посредством правильно найденного звука, его характера. К сожалению, мы все реже слышим **музыкальное** исполнение на академических концертах, зачастую все сводится только к выучиванию текста, а до исполнительских тонкостей дело так и не доходит. Поэтому разговор на эту тему будет очень актуальным.

Мы рассмотрим факторы музыкального воспитания ученика, оказывающие непосредственное влияние на решение звуковых задач:

1. Процесс звукоизвлечения и технические приемы в работе над звуком.
2. Слуховой контроль, дослушивание звука.
3. Ощущение горизонтального движения и развития музыки.

Технические приёмы в работе над звуком

Музыка по природе своей – это искусство звука, поэтому забота о звуке должна являться первоочередной задачей.
Я.И. Мильштейн.

Известный советский музыковед, пианист и педагог Мильштейн считает, что «первой и важнейшей задачей, стоящей перед учеником, является овладение звуком, всеми нюансами и способами звукоизвлечения, и что эта работа над звуком есть самая тяжелая, самая кропотливая из всех видов работ, выпадающих на долю пианиста».

Напомним себе общие принципы **звукоизвлечения** на фортепиано:

- общая свобода тела,
- ощущение веса свободной руки,
- свобода первого пальца,
- эластичная и активная кисть,
- ощущение цепкости кончиков пальцев.

Вот что по этому поводу говорит Нейгауз: «Наилучшее положение руки на фортепиано то, которое можно быстрее всего изменить». «Гибкость – прежде всего, как говорили Шопен и Лист, и говорят до сих пор все знающие люди». «Всякая работа над звуком есть работа над техникой, всякая работа над техникой есть работа над звуком» и далее «...необходимая предпосылка хорошего звука – полная свобода и непринужденность предплечья, кисти и руки от плеча до кончиков пальцев».

Свобода рук зависит во многом от внутренней (музыкальной и психической) причины. Поэтому ученика следует с самого начала развивать во всех направлениях. Работа над техникой не может быть отделена от работы над образной стороной. Все, что играет ученик, должно быть **элементом музыки**. Даже упражнения нельзя играть немusicalным звуком. Подстановка слов под упражнения помогают осмыслить интонацию.

По мнению Мильштейна, **внешние предпосылки хорошего звука** – это непринужденность, естественность движений, точность прикосновения пальцев к клавишам и, наконец, сознательное регулирование энергии руки. Именно поэтому педагог должен с самого начала внимательно следить за тем, чтобы ученик сидел ненапряженно, свободно, чтобы он не сутулился, не горбился, не поднимал плечи, не вытягивал шею и не кивал безостановочно головой. Необходимо также помнить о том, что всякая зажатость руки, «склеенность» локтя с туловищем затрудняет свободу движений, естественное взятие звука и приводит к неприятно сухому, жесткому, бескрасочному звучанию.

Технические приёмы и средства для получения певучего звука

Некоторые приёмы и средства для получения певучего звука:

- держать пальцы ближе к клавишам;
- играть подушечкой, мясистой частью пальца;
- стремиться к полному контакту, «срастанию» с клавиатурой;
- ощущать клавишу «до дна», но не давить на нее, особенно после взятия;
- кисть – гибкая, упругая, наподобие «рессоры»;
- после извлечения звука – состояние «повисания» и «эластичной опорности» в кончиках пальцев.

По мнению Е.М.Тимакина (ученика Игумного) одно из условий достижения кантилены заключается в слаженной работе «выразительных» пальцев, которые, играя мелодию, как бы переступают, мягко погружаясь «до дна» клавиши (словно в глубокий мягкий ковер).

Поднимать отыгравший палец также следует мягко, не спеша, и не раньше, чем следующий полностью погрузится в очередную клавишу (этим достигается «вливание» одного звука в другой – легато). Переступающие пальцы ведут руку, которая, перемещая

опору, подкрепляет каждый из них и в то же время сохраняет плавное движение, как бы очерчивая контуры мелодии. (А. Гольденвейзер считает, что при игре легато в медленном темпе процесс снятия предыдущего звука должен совершаться с той же быстротой, когда человек играет престо).

Можно сказать, что звук рождается и расцветает всеми красками в кончике пальца, как цветок на конце растения. Но, так же как цветок, он должен питаться «соками» изнутри, от самого корня. Лишенный «изнутри» звук теряет глубину, певучесть и становится сухим и колючим.

Я.И. Мильштейн говорит и о второй стороне искусства звукоизвлечения – звуковом разнообразии, красочности. Например, для получения матового звучания – пальцы держать более плоско; для яркого, блестящего звука – делать их более закругленными. Самое главное в искусстве звукового разнообразия – владение всеми способами пианистического туше. В работе «О воспитании техники пианиста. Работа над звуком и артикуляцией» Мильштейн напоминает о том, что кроме основных средств артикуляции – легато, но-но легато, портато, стаккато существуют промежуточные формы туше – тенуто, меццо легато, меццо стаккато. Самый распространенный из артикуляционных приемов – стаккато – может быть пальцевым, кистевым; утяжеленным, органным, стаккато-маркато, стаккато-пиццикато, стаккато-сисимо. Все зависит от звукового образа музыкального произведения.

Известный педагог-пианист Гольденвейзер говорил, что ненапряженность руки – одно из условий естественной игры на инструменте, но надо все-таки помнить, что свобода рук есть понятие очень относительное. Всякое движение есть напряжение. Здесь надо говорить не об абсолютной свободе, но о стремлении к максимальной экономии энергии. Основой для исполнения как у начинающих учеников, так и у зрелых артистов должно быть соответствие звукового образа с движениями и ощущениями рук.

Надо исходить из такого положения руки, когда рука не распахнута, а собрана горсточкой и большой палец находится под вторым третьим пальцами. В руке должно быть такое ощущение, как будто первым и третьим пальцами нужно взять карандаш, а этого напряженной рукой сделать невозможно. Когда просят ребенка играть на пяти нотах до-мажорной гаммы, он уже растягивает и напрягает руку, поэтому целесообразнее начинать с ми-мажорной последовательности.

Также Гольденвейзер считает, что совершенно неправильно стараться, чтобы у играющего сразу был полный звук, это – величайшая ошибка, особенно по отношению к детям. Детям свойственно играть слабым звуком, так же как говорить детским голосом.

Е. Либерман, известный пианист-исполнитель в своей книге «Работа над фортепианной техникой» пишет, что высшим критерием правильности фортепианного приема является звуковой результат. Слуховое внимание должно контролировать технические действия пианиста.

Перед педагогами всегда стоит задача правильно диагностировать происхождение тех или иных недочетов в игре ученика и находить соответствующие пути дальнейшей работы. Таким образом, если первым требованием в работе пианиста является **постановка звуковых задач**, то вторым будет **тщательный звуковой контроль**, позволяющий осознать, что «не выходит» и надлежит исправить и улучшить в дальнейшем.

Дослушивание звука. Ощущение движения и развития музыкальной ткани

*Все, решительно все сводится к одному –
внимательно себя слушать.
К. Игумнов*

С точки зрения исполнительского слушания нет незначительных элементов – для уха все составные части музыкальной ткани имеют равные права. Во многих случаях решающей является способность слышать мельчайшие (как бы «второстепенные») детали.

Остановимся вкратце на двух факторах музыкального воспитания ученика, оказывающих воздействие на решение звуковых задач: дослушивание звука до конца и ощущение горизонтального движения и развития музыки.

Эти два фактора на первый взгляд противоречат друг другу. Дослушивать звук - это значит слушать предыдущее, а ощущать движение музыки - это думать и слушать «вперед». На самом деле эти тенденции должны дополнять друг друга, быть в единстве. Ведь говоря о «дослушивании», мы имеем в виду движение звука, а не покой, и это движение должно стать импульсом дальнейшего развития.

Исходя из этого, уже на первых уроках, когда ученик играет упражнения на звукоизвлечение и постановку рук, следует просить его слушать до конца затихающий 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. Это ощущение также будет способствовать более естественной форме руки и поможет в работе над постановкой.

Живая рука и живые, активные пальцы - это необходимое условие в работе над постановкой. Не ставить палец и руку на клавиатуру, а брать, извлекать звук; 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.

Для того, чтобы научить слушать звук, нужно давать 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 дальнейшем умение слушать звук в сочетании с ощущением движения музыки поможет приобретению певучего легато, цельности музыкальной фразировки и живому развитию музыкальной ткани.

Если ухо не слышит звук до конца, то палец ставится пассивным, рука расслабляется, и каждый следующий звук мелодии не выливается из предыдущего, а берется как бы заново, с помощью нового движения руки или кисти. В результате фраза становится разорванной, а исполнение статичным. При этом неважно, что звуки практически не прерываются. Если ухо не слышит и не «ведет» звук, то и пальцы не получают необходимой команды мозга.

Если мы обратимся к пьесам со стаккато, то убедимся, что главные недостатки исполнения чаще всего заключаются в отсутствии горизонтального движения к «опорным точкам» мелодии. Это вызывает вертикальную тяжеловесность, которая препятствует живому развитию музыкальной фразы.

Не меньшее значение имеют факторы музыкального развития (дослушивание звука, ощущение горизонтального движения и навыки звукоизвлечения) для соотношения звучности мелодии и аккомпанемента.

Ещё Г. Нейгауз отмечал одну из очень распространенных ошибок у учеников - это «динамическое сближение мелодии и аккомпанемента, недостаток «воздушной прослойки» между первым и вторым планом». Это выражается как в форсированном звучании аккомпанемента, так и в стремлении «заковать» мелодию в тиски метричного движения.

Чтобы этого не случилось, рука должна вести свою мелодическую линию с яркой звуковой выразительностью и ощущением развития музыкальной фразы.

Аккомпанемент должен звучать цельно, без промежуточных метрических опор, полностью подчиняясь движению мелодии, дополняя ее звучание и помогая ее развитию.

Для правильного соотношения звучности необходимо, чтобы сквозь живое и выразительное сопровождение ухо дослушивало, а палец «доводил» каждый звук мелодии до конца. «Звучит только то, что держится» (К.Игумнов).

Работая над соотношением звучности, бывает полезно поделить партии правой и левой рук между учеником и педагогом. Это поможет услышать ученику должный уровень звучания, чтобы затем добиться его, играя двумя руками вместе. В некоторых случаях (когда

позволяет фактура) полезно сопровождение поиграть выдержанными аккордами, на фоне которых легче дослушать каждый звук мелодии и сохранить ее ведущую роль.

Г. Коган в книге «Работа пианиста» говорит о том, что «работа над звуком есть прежде всего работа над его *качеством*, а значит над его *певучестью*. Забота о ней всегда находилась в центре внимания величайших пианистов. Шопен на уроках больше всего добивался того, чтобы рояль «пел» под пальцами учеников и убеждал поменьше слушать фортепианных виртуозов, побольше – выдающихся певцов. Антон Рубинштейн многому научился у знаменитого Рубини, пению которого великий пианист «старался даже подражать» в своей игре; заставлял всех учеников-пианистов учиться пению, ибо, говорил он, «тот не музыкант, кто не умеет петь».

Певучесть звука достигается особым способом нажима клавиш, чтобы *не толкать, не ударять* по ней, а сначала «нащупать» её поверхность, «прижаться», «приклеиться» к ней и затем, не «отликая» от клавиши, непрерывно ощущая, постепенно усиливать давление, пока рука не «погрузится» в клавиатуру до «дна» – таким движением, каким *опираются* о стол, *нажимают* на чужие плечи, вдавливают печать в сургуч.

«Схватыванию» этого приёма (как и всякого другого вида туше) очень помогает воспроизведение его пальцами учителя на руке ученика. Необходимо следить за тем, чтобы рука была «освобождена от всякой скованности» (Тальберг). Пальцы нужно держать по возможности собранными вместе, закруглённость пальцев должна быть минимальной, чтобы весь упор приходился не на кончик пальца, а на «подушечку». Однако в концах пальцев необходима крепость, цепкость: это важно в кантилене не только в *forte*, но и в *piano*.

Однако «фортепианное пение» зависит не столько от способа извлечения отдельного звука мелодии, сколько от способа *сочетания* звуков, слияния их в интонации, предложения, периоды, способ *фразировки*.

Что же лежит в основе умения «спеть» на фортепиано мелодическую фразу?

В основе его лежит владение *дыханием* руки. Рука пианиста должна уметь взять последовательный ряд звуков «на одном дыхании», одним целостным движением. Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, добавочными взмахами локтя или запястья, выхлянием плеч, головы, туловища и т.д.

Вслед за установленным границ фразы нужно разобраться в её строении. Типичная фраза напоминает волну, накатывающую на берег и откатывающуюся от него. Самое главное – определить местонахождение «берега», той кульминационной точки, к которой «катится» мелодическая «волна»; точка эта приходится обычно к концу фразы.

В определении такой точки помогает проигрывание фразы в целом в скором темпе. Выяснив, где находится кульминационная точка мелодической «волны», следует так распределить «дыхание» руки, чтобы оно «неслось» к этой «точке тяготения» (Игумнов); заключительные звуки должны «опасть», «выдохнуться» на излёте того же дыхания.

Заканчивая краткий обзор звуковых задач, мы видим, что приёмы звукоизвлечения, соотношение звучности в элементах фактуры, живое дыхание и движение музыкальной ткани – всё это помогает избежать в исполнении статичность, метричность, тяжеловесность, помогает естественной музыкальной пластике, появлению «живого» звука.

Исходя из всего вышесказанного, считаю самым главным в музыкальных занятиях с ребёнком – помочь овладеть особым художественным музыкальным языком. Владение разнообразными видами туше помогает передать яркие звуковые образы классической и современной музыки, помогает проснуться чувствам и мыслям начинающих музыкантов. Приобщая детей к музыке, нужно увлекать их именно Музыкой, и учить всех – независимо от способностей. Учить фантазировать, думать, анализировать, слушать, бережно относиться к звуку, грамотно, содержательно и заинтересованно играть произведения слушателям, иметь собственное отношение к исполняемой пьесе. 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 основным требованием обучения

Использованная литература

1. *Грохотов С.* «Как научить играть на рояле. Первые шаги».- М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008.-220с.
2. *Гольденвейзер Е.* В классе А.Б.Гольденвейзера.- Москва «Музыка», 1986.-211с.
3. *Коган Г.* Работа пианиста.- Москва «Государственное музыкальное издательство», 1963.-200с.
4. *Либерман Е.* Работа над фортепианной техникой.- Москва «Фигаро-центр», 1996.-133с.
5. *Мильштейн Я.И.* Вопросы теории и истории исполнительства. – М.: «Советский композитор», 1983.-260с.
6. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры.- Москва «Государственное музыкальное издательство», 1961.-318с.
7. *Перельман Н.* В классе рояля.- Ленинградское отд. «Музыка», 1981.-95с.
8. *Тимакин Е.* Воспитание пианиста.- Москва «Советский композитор», 1989.-143с.
9. *Тартанская Т.* Первые месяцы обучения игре на фортепиано.- Москва, 1976.-97с.
10. *Цытин Г.* Обучение игре на фортепиано.- Москва, 1984.-175с.