

Методическая работа

Работа над звуком

Преподаватель МБУ ДО
«ДШИ им. А.В. Корнеева»
Михайлова К.К.

2019г.

«Музыка-искусство звука. Она не дает видимых образов, не говорит словами и понятиями. Она говорит только звуками. И главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком». Эти высказывания Нейгауза чрезвычайно важны. Поэтому работа над звуком должна занимать центральное место в процессе обучения игре на фортепиано. Начало этой работы относится к первым шагам, совершенствованию же не имеет предела. Чрезвычайно важно научить ученика любить самый обычный фортепианный звук – полный, мягкий, сочный, и привить потребность в таком звучании. Способность слышать музыку во всем объеме (от главных линий до мельчайших деталей) зависит от музыкального восприятия пианиста, в частности от его слухового контроля.

Работать «медленно» и «выразительно», чтобы услышать протяженность звука, чтобы звук лился – таковы советы Игумнова ученикам в работе над произведением или какой-либо его частью: надо играть медленно, добиваясь глубокого звучания. Следует помнить, что даже быстрые, прозрачные по способу изложения эпизоды, не требующие густого звучания, нужно почувствовать в медленном темпе, более плотным, чем понадобится впоследствии.

Степень насыщенности и характер звучания зависят, разумеется, от содержания музыки, от плотности фактуры, от регистра.

Учащийся должен почувствовать особое единство звукового начала и чисто физического ощущения ощущения клавиатуры, удобства всего пианистического аппарата. Без ощущения такого единства вряд ли будет достигнуто и возможное лишь при свободном аппарате – не только одно из важнейших средств выразительности: это – фундамент звукового мастерства, на основе которого можно создавать бесконечное тембово-динамическое богатство звучания.

Большое значение в развитии красочности, разнообразия звучания имеет изучаемый репертуар. Сочетание различных произведений должно давать достаточно материала для выработки необходимых пианистических навыков. На протяжении всех лет занятий, ученику надо систематически работать над произведениями различных жанров, характеров и стилей, т.к. исполнителю задачи и позволяют достигнуть разнообразия колористической палитры. Главной здесь становится проблема органической взаимосвязи слухового представления конкретной звуковой цели и особой тонкости, чуткости реализующих его кончиков пальцев играющего. Надо воспитывать не только «предельное звучание», но и своего рода

«предошущение» в конце пальца как бы самого звука-его характера, окраски, всего комплекса выразительных качеств. Способ «произнесения звука» или любой последовательности пальцами, то есть характер самого прикосновения к клавишам, определяемый выразительным значением данной детали, позволит добиться нужного оттенка звучания. Чем тоньше и точнее опущения, выработанные в конце пальцев, тем реальнее достижение представляемой слухом звуковой задачи. Отсюда открывается прямой путь к разнообразию, красочности звучания: «Вся точность-то в них (в концах пальцев) сосредоточена... Вездь решающим для звука является прикосновение кончика пальцев к клавише» - писал Г. Г. Нейгауз.

Далее следует коснуться некоторых внешних предпосылок хорошего звука. Это прежде всего полная свобода и гибкость всей руки - плеча, предплечья, запястья, кисти (до кончиков пальцев), непринужденность, естественность движения, точность прикосновения пальцев к клавишам, наконец, сознательное регулирование энергии руки от самого легкого прикосновения до мощного forte. Именно поэтому педагог должен с самого начала внимательно следить за тем, чтобы ученик не сутулился, не горбился, не поднимал плечи (с чем, к сожалению, приходится нередко сталкиваться), не выгибал шею и не кивал безостановочно головой, удобное положение не было судорожно сжато, чтобы локоть находился несколько в стороне от туловища, не прижимался излишне к нему, т.к. любая зажатость руки, «склеенность» локтя с туловищем затрудняет свободу движения, естественное взятие звука, и, в конечном счете, приводит к неприятному сухому, жесткому бесрасочному звучанию. В этой связи можно сослаться на известную рекомендацию Игумнова: локоть как и верхняя часть руки остаётся свободным, не прижимаясь к туловищу и не уклоняясь резко от него; нижняя же часть руки-от локтя до пальцев - составляет как бы прямую без изломов линию: кисть ни выпуклая, ни вогнутая, а очень эластичная и гибкая.

Эти внешние предпосылки, воспитание которых является основной обязанностью педагога, никак нельзя игнорировать. Ибо, какова бы не была индивидуальность ученика, они всегда лежат в основе тех конкретных средств и приёмов, которые мы постоянно рекомендуем для получения напевного и разнообразного по колориту звука.

Большинство педагогических советов в этой области идёт по линии так называемого естественного исполнения: играть свободно, но не разболтанно, избегать как твердого жесткого удара по клавишам, так и шлёпанья по ним, никогда не прибегать без особой надобности к чрезмерной фиксации.

Именно отсюда настойчивая рекомендация многих крупных педагогов : в мягкой певучей кантилене держать пальцы возможно ближе к клавишам, играть преимущественно подушечкой, мясистой частью пальца, как бы переступая с пальца на палец (пальцы как бы лепят звук), словом, стремиться к полному контакту, к естественному соприкосновению,» к срастанию, к «слиянию» с клавиатурой. В тоже время следует предостеречь ученика от преднамеренного давления на клавишу, вред которого общеизвестен: чрезмерный нажим, продавливание пальцами клавиатуры, таит в себе огромную опасность. Необходимо вырабатывать у ученика умение ощущать клавишу «до дна», умение добираться до её глубины – это создаст наполненные, опертый звук, но никогда не следует на клавишу давить, особенно после её взятия.

Можно еще напомнить одно правильное указание, что для достижения интенсивного насыщенного, широко льющется звука (наподобие *bel canto*) необходимо воспользоваться размахом свободной руки, а иногда и пальца, собоюая при этом пластичное и мягкое легато. Клавиша не столько ударяется, сколько берется, как бы «разглагольствуясь» на полную глубину без всяких привзвук. Ллохо, если ученики, пренебрегая всем этим, начинают неоправданно усиливать звук, играют «жесткой рукой, стучат, трещат, гремят и т.п. Тогда, как говорил Игумнов, «роль начинает «орызаться» и звучность становится резкой, отталкивающей сухой, неприятной; как крик иры.» В тоже время надо стараться всячески избежать лишних движений руки, особенно кисти и локтя. «Заблуждаются, - проинципально заметил как-то Игумнов, - когда думают, что подобными движениями можно освободить руку. Влиянием кисти и руки ничего путного не достигают, а лишь создают топую кантилену.»

Звук, извлекаемый рукой с разогнутой кистью, будет несконцентрированным, неопределенным и, в сущности, столь же неинтересным, как и звук, извлекаемый рукой с нетронутой заторможенной кистью. Кисть должна быть постоянно упрютой, тикой, наподобие «ресоры», только тогда она улучшает звучание, помогает пальцам расширять их возможность, не говоря уже о том, что содействует подкладыванию первого пальца, облегчает ипру гамм, арпеджио, ломаных арпеджио, сложных пассажей, октав, аккордовых последований и т.п. Естественно, что кисть имеющая стольважное значение в фортепианном звучании, никогда не действует изолированно, с ней всегда действуют заодно мышцы плеча и спины, предплечья, т.е. всего туловища.

Чтобы пояснить участие тех или иных частей аппарата в зависимости от характера музыки иногда приводят сравнение с деревом и ветром: слабый ветер колыхнет только листья, более сильный приводит в движение ветви, а во время большой бури начинает качаться весь ствол. Иногда у некоторых учеников происходит обратное: при исполнении спокойной кантатены раскачивается во все стороны «ствол», когда же начинается время бурных пассажей, они «костенеют» в полной неподвижности.

В сущности ученика надо учить играть по-разному. Всё зависит от звукового задания, исключаящего готовые формулы, оно, именно, определяет расположение рук и пальцев на клавиатуре. Так, например, для получения матового звука пальцы следуют держать более плоско, чем для получения яркого блестящего звука. Такой звук легче получить с помощью закругленных пальцев, уверенной целесообразной регулировкой веса руки от эле заметного летучего прикосновения кончиков пальцев в быстрых летящих звуках до огромного напора с участием всего тела для достижения предельной мощности звука, или применение самых необычных движений – вплоть до резкого оттапливания руки от клавиатуры. И эти движения чаще всего вполне оправданы для создания звукового колорита. Илмнов говорил: «Как в живописи, так и в музыке ничего не выйдет. Если всё будет иметь одинаковую цену. Необходимо, чтобы главные элементы были сделаны вышуклыми, освещены светом, второстепенные оставлены в тени или в полутени. В музыке всегда есть звуковая перспектива. Это перспектива распределения голосов по степени насыщенности их звучания. Нельзя играть всё одинаково выпукло и выразительно: в музыке, как и в живописи есть передний и задний план.» В свете этих суждений достаточно ясно сколь важно научиться их устанавливать соотношение одних звуков с другими по вертикали, приводить все звуки в известное равновесие, разделять звуковую ткань на первый и второй планы – словом соподчинять голоса по степени их значимости. Очень важно, чтобы во всех пассажах и мелодических фразах ясно звучали концы и в то же время отчетливо слышны были все начала.

Безма важно и то, какими пальцами играет пианист. Например, 1-ый палец создает одну звучность, 4-ый и 5-ый – другую, в результате – с помощью различных аппликатур можно достичь разнообразия звукового колорита. Надо лишь понимать и опущать индивидуальное своеобразие каждого пальца, зная его звуковые возможности.

В сущности работа над звуком – говорит Нейгауз в книге «Об искусстве фортепианной игры» – это прежде всего выразительность исполнения, т.е. организация звука в процессе исполнения произведения. О

маломузыкальном человеке никогда нельзя сказать, что у него прекрасно звучит, даже если он знает сотни приёмов звукоизвлечения и превзошёл всю науку о «работе над звуком». Хороший звук есть сложнейший процесс сочетаний и соотношений звуков разной силы, разной длительности и т.п. в целом.

Всё это лишней раз доказывает то, что звук есть одно из средств выражения у пианиста как краска, цвет и свет у художника), самое главное средство, но средство- и больше ничего. Работать над звуком можно реально только работа над произведением, над музыкой и её элементами.

Работа над звуком неотделима от основных средств, имеющих богатые выразительные возможности – это средства пианистической артикуляции: legato, non legato, staccato.

Развитие навыка игры legato занимает большое место в процессе обучения. Развивать навыки legato в начальном периоде обучения рекомендуется на основе воспитания интонационно-слуховых представлений. Особое внимание следует уделять различного рода выразительным попевкам и интонационным оборотам из песен и пьес певчего характера. Сущность штриха legato заключена в плавном переходе одного звука в другой при внимательном вслушивании в звучание. Звук надо извлекать мягкой, свободной, гибкой, но, отнюдь, не разболтанной рукой. После извлечения звука рука мгновенно и плавно как бы по инерции идёт вниз: она словно нависает на кончике пальца, который легко, эластично опирается на клавишу. Это состояние «повисания и эластичной опорности» в кончиках пальцев, которые, по-удачному выражению Нейгауза, «должны быть всегда наэку, как солдаты на фронте», чрезвычайна естественно. От него во многом зависит качество звука, его грации и нюансы, оно же служит источником плавного движения legato. Полезно это ощущение показать на руке или плече ученика. Такой показ бывает более действенным, чем только словесное пояснение. Не следует в начале использовать длинные линии legato. Исполнение более длинных легатных последовательностей следует вводить постепенно.

Обязательным условием успешного овладения навыком игры legato является наличие умения вслушиваться в плавный переход одного звука в другой. Иристалльное слуховое внимание поможет ему добиться элитности и плавного проведения линии legato.

В связи с этим хотелось бы напомнить как тщательно работал над различными видами артикуляции Шопен. Так, например, добиваясь совершенного legato Шопен требовал, чтобы переход от одного звука к другому был чистым, быстрым, непринуждённым. Чтобы подобный период

стал возможным, необходимо было все ноты, исполняемые легото делать однорядными по силе и темпу, и плавно связывать их в одинаковой степени. Многие приёмы игры, которые он показывал ученикам: мягкое прикосновение пальцев, гибкая «дышащая» кисть и т. д. - были направлены для достижения именно напевного легото. Большое внимание уделялось Шопеном и работе особого блестящего легото – так называемой «жемчужной игре», когда отдельные ноты перепирались как «бисеринки» и воспроизводились с идеальной точностью при минимальном замахе пальцев, сохраняя полную гибкость кисти. Школа Шопеновского легото очень разнообразна, мы встречаем у него: poco legato, molto legato, ben legato, legatissimo – это убедительно свидетельствует о широком подходе Шопена к проблеме связной игры.

Второе основное средство пианистической артикуляции – non legato: непрерывным условием игры non legato является восприятие мелодической линии коротких мелодий, сохраняющих элементарный музыкальный смысл. Приходится направлять на это внимание ученика, учить слушать куда идёт мелодия. Показывать соответствующие приёмы игры. Надо следить, чтобы ученик, почувствовав опору пальца и услышав звук, свободно продолжал бы движение, поднимал руку немного вверх, с несколько приподнятым запястьем, и спокойно опускал её на следующую нужную клавишу и т. д. Основным должно быть движение в клавишу, а не от неё: важно не снимать с клавиши руку, а брать сверху следующую ноту, т. е. идти вперед, слушая звучание мелодии.

Ученика нужно научить различать и соответствующим образом воспроизводить non legato тяжёловесного характера как в «Рондо-марше» Кабальевского, в токкатине Берковича, как и non legato легкого пальцевого характера в экспромте Es-dur Шуберта, non legato органно-токаттного характера в прелюдии с-молл из I-ого тома «ХТК» Баха, и с одной из быстрых пассажей в произведении Шопена, Листа, в, так называемой «жемчужной» игре.

Наиболее распространённый артикуляционный приём – это staccato. Этот приём не многогранный пианистический приём таит в себе яркие художественно-выразительные возможности. При игре стаккато ведущая роль активных навыков non legato значительна облепчат работу над стаккато. Итак, звук извлекают активные кончики пальцев. Острое взятие клавиши вызывает быстрый и упругий отскок пальца вместе с рукой, как «мячик» до определенной точки: высота верхней точки зависит от темпа

движения, силы и характера звука. В верхней точке рука без остановки закручивается, как бы делая петлю, и начинается опускаться. Опускание – это не свободное падение, а управляемое, заторможенное, как с парашютом, движение. В нижней точке, также без остановки, палец остро извлекает следующую звуковую волну и повторяется тот же процесс.

Как видим в основе навыка стаккато лежит та же непрерывность и пластичность, те же правила взаимодействия пальцев с рукой, целесообразность и экономия движений.

В начальном периоде обучения не следует допускать излишне острого стаккато, т. к. это легко приводит к скованности кисти и предплечья. Поэтому в детском репертуаре указание стаккато надо понимать лишь как требование играть нон легато, позднее оно приближается к более легкому кистевому стаккато.

Вопросы артикуляции неизбежно приводят к разговору о фразировке. Так как оба эти средства выразительности связаны между собой. Это проявляется даже в их графическом отображении: линия является и артикуляционным знаком и обозначением фразировки. Необходимо познать ученика не только с фразировочными линиями, но и с линиями короткими – штрихами, и на ряде приемов раскрыть их выразительное значение.

Превосходной школой для воспитания точного и внимательного исполнения артикуляционных штрихов являются произведения венских классиков. Особое место в педагогической практике занимают сонаты классиков. Подготовительным этапом к сонатам Гайдна, Моцарта, Бетховена служат классические сонаты, которые знакомят учащегося с особенностями музыкального языка в период классицизма. Благодаря исключительной лаконичности фортепианной инструментальной мажорной неточности звукоизвлечения, неточность к штрихам, становится особенно заметными и нетерпимыми. Вследствие этого классические сонаты требуют в исполнении как ясности, так и точности всех артикуляционных штрихов.

Каковы же основные выходы, которые можно сделать из вышеизложенного? Как строить работу над звуком на разных этапах обучения? С чего начинать и к чему стремиться?

1. Огромное разнообразие музыкально – выразительных

художественных средств, встречающихся в музыкальных произведениях различных исторических и стилевых периодов, требует самых разнообразных способов звукоизвлечения, которые должны охватывать все способы игры (с помощью рук, кисти.

Пальцев) и все приемы артикуляции. Начиная с плавного *legatissimo* и *legato* и, кончая острейшим *staccato*.

2. На всех стадиях обучения, начиная со школы, должны быть в ходу по возможности все элементы разной фортепианной техники, конечно, иногда лишь в самой что ни на есть зародышевой форме.
3. При введении в занятие ученика новых способов звукоизвлечения надо постепенно стремиться к тому, чтобы передать ученику характер нового туше или приема артикуляции с помощью конкретного звукового показа. Сперва уши, затем — движение, а не наоборот.

4. Непрерывно и настойчиво работать с учениками над получением певучего протяжного звука, развивать чувство осязания клавиши, мышечное ощущение гибкости движения, силу рессоры кисти. Кисть при этом насколько не зажата, не напряжена, она волюнтарная гибкость. Вся же сила сосредоточивается в кончиках пальцев.
5. В рабочей программе пианиста всё время должны быть упражнения, стюды. Пьесы на разнообразие звука, штрихов, артикуляционных приемов.

В руках педагога, в полном смысле слова, - молодая судьба молодого пианиста, и лучше уж совсем не направлять его, чем направлять ложно. «Ибо самое страшное - во всяком случае, так меня учили, - по словам Игумнова, - это не техническая беспомощность, а

преклонение перед ложной техникой, ложными техническими приемами звукоизвлечения, исполнением»

«Ллохо не знать и не уметь, но ещё хуже знать ложно, уметь неправильно. Ибо незнание и неумение легко превратит в

правильное знание и умение, чем ложное представление и дурные навыки».

Настоящее же правильное знание складывается как раз в первые годы обучения, именно этот этап во многом является решающим, ибо он раскрывает силы молодого пианиста, развёртывает все стороны его способности и тем самым предопределяет всё его дальнейшее художественное развитие.

1. Е. Фейнберг. Пианизм как искусство.
2. Я.И. Мильштейн. Очерки о Шопене.
3. А. Алексеев. Методика обучения игре на фортепиано.
4. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры.
5. Б. Милч. Воспитание ученика – пианиста.
6. Н. Любомудрова. Методика обучения игре на фортепиано.
7. Е. М. Тимакин. Воспитание пианиста.

Список используемой литературы: