Государственное образовательное
бюджетное учреждение дополнительного образования
Иркутская областная детская школа искусств

Работа над звуком

Методическая разработка

Выполнила:
преподаватель
по классу фортепиано
ГОБУДО
Иркутской областной ДШИ
Шабалина Т.И.

Иркутск
2024 г.

Музыка – это искусство звука, она говорит только звуками, поэтому главной заботой и обязанностью любого исполнителя является работа над звуком. Нейгауз писал:

«Звук – это материя музыки, ее плоть – должен быть главным содержанием наших повседневных трудов». Наилучший звук, следовательно, самый красивый, тот, который наилучшим образом выражает данное содержание. Хороший звук это процесс сочетаний и соотношений звуков разной силы, разной длительности в целом, слияние их в интонации, предложения, периоды, способ фразировки.

Главное условие решения звуковых задач заключается в развитии способности слышать музыкальную ткань. Игумнов писал:

«Все, решительно все сводится к одному – внимательно себя слушать». Непосредственное воздействие на решение звуковых задач имеет дослушивание звука до конца и ощущение горизонтального движения и развития музыки.

Уже на первых уроках, когда ученик играет упражнения на звукоизвлечение и постановку рук, следует научить его слушать протяженность звука и «вести» его кончиком пальца, пока он длится.

При переносе руки на другую клавишу ученик должен переносить не только руку, но и как бы «нести звук». В результате складывается непрерывный процесс, состоящий из дослушивания и переноса. Это ощущение будет способствовать более естественной форме руки и поможет в работе над постановкой.

В двигательном отношении – полнейшая гибкость, но не расслабленность, рука, свободная от плеча и спины до кончиков пальцев.

«Все начинается с ослабления мышц» [Игумнов].

Живая рука и живые пальцы – необходимое условие в работе над постановкой. Не ставить палец и руку на клавиатуру, а вести звук, не поднимать руку, а брать дыхание.

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, которое помогает выражению музыкального смысла. Дослушивание звука особенно необходимо для достижения цельности фраз. Если ухо не слышит звук до конца, то палец становится пассивным, рука расслабляется, и каждый следующий звук мелодии не выливается из предыдущего, а берется как бы заново, с помощью нового движения руки и кисти. В результате фраза становится разорванной, а исполнение статичным.

«Если, нажав клавишу, я забуду о данном звуке, то потом не буду в состоянии согласовать следующий звук, и получится именно та пунктирность, которая убивает живое дыхание музыкальной линии» [Гольденвейзер].

Пример: Бетховен, Сонатина G-dur. Григ, «Песнь Сольвейг».

В этих примерах следует не только выдерживать (высчитывать), но и выслушивать длинные звуки мелодии до конца. Только в этом случае отдельные звуки сливаются в цельную фразу. Если мы обратимся к пьесам, связанным со *стаккато* (Чайковский, «Камаринская»), то убедимся, что главные недостатки исполнения чаще всего заключены в отсутствии горизонтального движения к опорным точкам мелодии. Это вызывает вертикальную тяжеловесность, которая препятствует живому развитию музыкальной фразы. Итак, дослушивание каждого звука мелодии обеспечивает плавный переход в следующий звук, способствует живому развитию и цельности музыкальной фразы.

В решении звуковых проблем большую роль играют различные приемы и способы звукоизвлечения.

Фортепианный прием – это игровое движение, при помощи которого пианист наиболее простым и удобным способом преодолевает фактурные трудности, добиваясь при этом нужного ему художественного, звукового результата.

В зависимости от музыкально-звуковых и фактурных задач руки пианистов принимают самые различные положения. Это значит: какова музыка – таковы и движения рук. Если музыка тихая, мягкая – руки двигаются тихо и мягко; если музыка величавая, звучная – руки должны быть пластичными и тяжелыми; если требуется острый, звонкий звук – руки играют энергично, концы пальцев обострены и т.д. В фортепианной литературе встречаются самые различные виды изложения: мелодии одноголосные или аккордового склада, аккомпанементы типа альбертиевых басов и романтические, гаммообразные и арпеджированнные построения, двойные ноты, октавы, аккордовые последовательности, репетиции, трели, скачки. Всем этим элементам музыкальной ткани соответствуют различные приемы фортепианной игры.

Целесообразные фортепианные приемы связаны с различным распределением труда между различными группами участвующих в игре мышц (пальцев, кисти, предплечья, плеча) и их взаимопомощью.

Техника (приемы) кантилены

Умение «петь» на рояле – одна из важнейших сторон техники пианиста. О пении на рояли говорили и писали крупнейшие пианисты – Нейгауз, Игумнов, Карто. Все они пытались «донести» до нас ощущение своих рук при исполнении кантилены путем сравнения ассоциаций с бытовыми ощущениями. Так, Карто писал о погружении пальца в клубнику, Нейгауз – о «прорастании пальца в клавиатуру, до дна», а Игумнов говорил: «Как будто месишь тесто».

Сначала надо составить себе внутреннее представление о нужном звуке и динамике фразы, захотеть петь на рояле, а затем добиться осуществления своего замысла в реальном звучании. Руки пианиста в кантилене должны быть сильными и точно направлены в клавиатуру, но в то же время мягкими и пластичными. Не следует думать, что понятие «кантилена» предполагает какое-то одинаковое звучание. Кантилена – значит, мелодия, песня. Но песни бывают разные. Эмоциональное отношение к мелодии – одна из важнейших сторон музыкальности человека. Хорошие исполнители умеют находить для

каждой мелодии соответствующий ее особенностям индивидуальный звук и артикуляцию. Звук мелодии может отличаться по силе, тембру, насыщенности. В исполнении кантилены основное – использование веса руки на клавиатуру. Вес руки в одних случаях может быть максимальным, в других – заторможенным. Кантилены ***forte***, кантилены ***piano***, ***pianissimo***, в физическом смысле являются следствием большей или меньшей степени включенности веса руки. Самое трудное и важное – донести нужную часть веса руки в клавиатуру плавно, без толчков и в то же время не растерять его, адресовав в конец пальца. Пальцы в кантилене могут двигаться с большим или меньшим размахом. Целесообразным является такое положение, при котором с клавишей соприкасается вся подушечка пальца, т.е. положение вытянутое, мягкое. Выразительные пальцы, 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 – *legato*).

«Необходимо «связать» без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец» – пишет Игумнов.

Переступающие пальцы ведут руку, которая, перемещая опору, подкрепляет каждый из них и в то же время сохраняет плавное движение, как бы очерчивая контуры мелодии. Взаимодействие пальцев и руки придает звукам глубину, а мелодии связность. «Переступающие» пальцы должны активно доводить каждый звук мелодии до конца, не ослабляя силу давления, а передавая ее следующей клавише. Таким образом, перемещение опоры происходит как бы «внутри» руки, следующей за пальцами. В этих условиях внешнее движение руки будет незначительным. Работа над приемами звукоизвлечения должна проводиться с самого начала обучения. Задачи взаимодействия пальцев и руки для достижения глубины звука и связности мелодии следует ставить при прохождении таких пьес, как, например: Штейбельт, «Адажио»; Шуман, «Первая утрата». Живые кончики пальцев должны быть связаны со

всей системой пианистического аппарата вплоть до корпуса. 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 поддержки «изнутри», звук теряет глубину, певучесть, становится сухим и колючим (так как извлекается короткими «рычагами»). В этом случае пианист старается подкрепить и углубить каждый звук с помощью лишних взмахов руки и кисти, которые «разрушают фразу».

«Вихлянием кисти и руки ничего путного не достигают, а лишь создают тощую кантилену» [Игумнов]. Для того, чтобы добиться разнообразного звучания мелодий, их нужно по-разному играть. Но приемы исполнения кантилены не заменяются, а видоизменяются. Все зависит от характера музыки.

Примеры:

Кабалевский. «Танец молодого бегемота». Плотное *legato*, максимальное использование веса руки, активные пальцы.

Шопен. Ноктюрн ор.27 № 2. Снова *legato*, но характер музыки лирически-мечтательный. Звучание прозрачное. Использование веса чуть «заторможенное». Пальцы очень активные.

Прокофьев. «Мимолетность» № 1 соч.22. *legato* прозрачное, очень активный кончик пальца.

Кантилена имеет свои аппликатурные особенности, свои излюбленные пальцы. Это – 3, 4, 5, несколько меньше 2-ой. Блуменфельд советовал в мягкой, лирической кантилене реже употреблять непевучий 1-ый палец. Часто целесообразнее переложить 3-ий через 4-ый или 5-ый, чем подкладывать 1-ый палец. Однако в мелодиях, требующих валторнового, густого звучания, он просто незаменим.

Игра *non legato* и *staccato*

Существует множество видов несвязной игры, выбор подходящей артикуляции зависит от понимания музыкального смысла данного построения. При исполнении отрывков *non legato* и *staccato* задача заключается в том,

чтобы избрать подходящий штрих (подходящую артикуляцию) и выдержать его на всем протяжении отрывка, выполнить законченно, одинаково.

Чайковский. «Болезнь куклы». Кисть низкая. Кантилена *non legato*. Руки весомые, пальцы активные, но одновременно мягкие.

Шопен. Ноктюрн ор9 № 2. *portamento*. Кисть чуть приподнята; из колеблющейся кисти звуки как бы «выскальзывают».

Быстрые последовательности *non legato* и *staccato*

Основной прием исполнения *non legato* и *staccato* – рука вниз, палец к себе. В связи с необходимым звучанием этот прием видоизменяется. Различия заключаются в преимущественном участии в игре разных частей руки – плеча, предплечья или кисти, а также в остроте пальцев.

Мусоргский. «Избушка на курьих ножках». Участие плеча.

Шуман. «Смелый наездник».

Чайковский. «Игра в лошадки»

Здесь активна кисть, опускание которой сочетается с острым прикосновением закругленных пальцев к клавише.

Мусоргский. «Балет невылупившихся птенцов». *staccato* не очень острое, звучит на педали. Прикосновение мягкое.

Особым видом является «пальцевое *staccato*». Оно применяется для достижения наиболее краткого звучания, а также в тех случаях, когда скоростные возможности предплечья и кисти оказываются недостаточными из-за очень быстрого темпа. При пальцевом *staccato* вертикальные падения кисти или предплечья на клавиатуру снимаются. Рука движется как на *legato*. Несвязность достигается благодаря краткости прикосновения пальца к клавише. Направление его удара «к себе», «под ладонь», как при репетициях. Такие отрывки полезно учить *legato*, затем постепенно укорачивать продолжительность звука до необходимого.

Очень часто отрывки *non legato* и *staccato* в ученическом исполнении звучат пестро, слышна смена каждой позиции, каждый следующий палец играет неровно. Для того, чтобы все пальцы звучали ровно, их следует брать

одинаковым приемом. Найти правильное ощущение легче, если сыграть все звуки одним пальцем, сохраняя единство движения руки.

Аккорды *forte*

Аккорды *forte* имеют самый различный музыкальный смысл. Их тембровая окраска, способы звукоизвлечения также многообразны. Первоначальная работа над аккордами делится на два этапа. Сначала пальцы при низкой кисти касаются клавиш; аккорд берется коротким энергичным толчком всей руки; кисть в это время идет вверх, а пальцы как бы «хватают» клавиши. Затем готовится следующее взятие аккорда. Темп постепенно увеличивается.

Второй этап более сложный. Аккорд берется сверху, без предварительного касания клавиш. От первого этапа остается ощущение погружения веса руки в клавиатуру и очень важно, пальцевая хватка, цепкость пальцев в момент взятия аккорда.

Аккорды *piano* и *pianissimo*

Руки собраны, никакой расслабленности, кисть приподнята; звукоизвлечение производится путем погружения в клавиатуру всей руки от плеча. Пальцы лишаются возможности проявить свою индивидуальность. Положение кисти высокое. Это позволяет «провести» линию взятия аккорда от плеча до кончиков пальцев наиболее удобны способом.

Приемы исполнения различных аккомпанементов

Аккомпанементы классического типа

Трудность их заключается в том, что в быстром темпе 1-ый палец, самый тяжеловесный, играет часто. Ясно, что 1-ый палец должен играть в таких случаях самостоятельно и легко. Нужно свести его действия к минимуму, оставив лишь нечто вроде «дрожания». Все внимание нужно перенести на «нижние» пальцы. Поиграть можно эти звуки *staccato*, довольно высоко открывать пальцы

 и т.д.

Темп упражнения вначале медленный, затем прибавляется. После этого можно начать играть аккомпанемент так, как написано в тексте.

Аккомпанементы различного типа в медленных пьесах

Для того, чтобы рояль пел, нужно не только хорошо играть мелодию, но и найти соответствующее звучание аккомпанемента и соотношение звучности мелодии и аккомпанемента.

Аккомпанементы подобного рода должны звучать очень тихо и ровно. Опорой, самым громким звуком в такого рода аккомпанементе является бас, все последующие звуки, добавляясь к звучанию баса, «тонут» в нем.

Работу рекомендуется начинать одной рукой, но с педалью. Рука, совсем свободная, тяжело кладется на бас. Вытянутые, почти плоские пальцы «добираются» к своим клавишам «ползком», как «щупальца» присасываются к ним. Расстояния между пальцем и клавишей нет никакого. Добиться *piano*, ровности, гармоничности можно только при обостренном слуховом внимании.

Полезно играть такие аккомпанементы отдельными «ветвями», останавливаясь и вслушиваясь в звучащую гармонию.

Пример. *Шопен*. Ноктюрн, ор.72 № 1 *e-moll*.

В подобных аккомпанементах очень важно всегда осуществлять позиционный принцип игры. Целесообразно употребление максимально широких позиций, перекладывание 2-ого и 3-ьего пальца через 5-ый, частое применение 1-го пальца на черных клавишах.

Если не удается добиться ровности звучания в *piano*, бывает полезно сосредоточить внимание на взятии каждого звука, т.е. учить медленно, не очень тихо, без педали, тщательно нажимая каждую клавишу всей рукой.

Более простые аккомпанементы

Пример. *Хачатурян*. «Андантино»

Шостакович. «Романс»

Телеман. Пьеса *fis-moll*.

Аккомпанементы следует играть тихо и легко, нанизывая басы и аккорды на общий стержень плавного, непрерывного движения.

Левая рука должна играть сопровождение цельно, без промежуточных метрических опор, полностью подчиняясь движению мелодии, дополняя ее звучание и помогая ее развитию. Для правильного соотношения звучности необходимо, чтобы сквозь живое выразительное сопровождение ухо дослушивало, а палец доводил каждый звук мелодии в его продолжении до конца.

Пример. *Кулац*. Сонатина *C-dur*.

Работая над соотношением звучности, бывает полезно поделить партии правой и левой руки между учеником и педагогом. Иногда полезно сопровождение поиграть выдержанными аккордами, на фоне которых легче дослушать каждый звук мелодии и сохранить ее ведущую роль.

Более сложные задачи встречаются в многоплановой музыке, представляющую как бы гомофонно-полифоническую структуру, в которой составляющие элементы (голоса) играют как бы самостоятельную роль.

Пример. *Чайковский*. «Шарманщик поет».

Решение звуковых задач в такого рода пьесах зависит от уровня музыкально-слухового развития, навыков переключения внимания, координации, а также от ощущения горизонтального направления составляющих голосов.

В работе над звуком следует сказать *о роли дыхания в исполнительском процессе*.

Музыка без дыхания мертва. Дышать нужно вовремя и в полном соответствии с музыкальной фразировкой и с характером звуковой задачи. Своевременность дыхания способствует организации связного исполнительского процесса, помогает ярче выразить музыку и облегчает двигательно-техническую задачу исполнителя. Правильное дыхание всегда связано с дослушиванием звуков, пауз.

Пример. *Бетховен*. «Патетическая соната».

Первый аккорд (и аналогичные в следующих тактах) следует дослушивать до конца, выдерживая его руками (а не только педалью) и только после этого переходить в новую позицию для продолжения фразы.

Преждевременное перенесение рук (сразу после взятия аккорда) не верно, это нарушает дыхание. Такое же нарушение происходит, если пианист не дослушивает и срывает концы фраз.

Правильно дыхание объединяет фразу, организует движения пианиста, помогает осуществить динамическое развитие.

Пример. *Бетховен*. Соната, ор.2 № 1.

Движением руки вверх на паузах достигается естественное дыхание, отделяющее друг от друга мелкие фразы, и в то же время скрепляется общая линия движения музыки в восьми тактах. Размах руки на паузах способствует динамическому нарастанию звучности.

Пример. *Чайковский*. «Зимнее утро».

Порывистое дыхание в паузах соответствует возбужденному настроению, облегчает нарастание и затухание звучности.
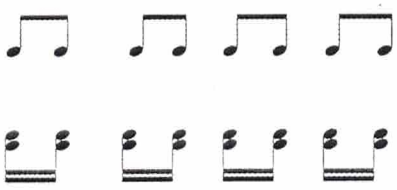
Пример. *Кабалевский*. «Шуточка».

Правая рука заполняет дыханием промежутки между пятизвучными группами, как бы объединяя их в непрерывном движении. Этим достигается легкость, свойственная шутливому характеру пьесы.

Если такое объединяющее движение прекращается, на первый план выходят второстепенные элементы (♪ в левой руке), которые вносят в исполнение тяжеловесность, метричность, раздробленность.

Заканчивая краткий обзор звуковых задач, мы видим, что приемы звукоизвлечения, соотношение звучности в элементах фактуры, живое дыхание и движение музыкальной ткани – все это немыслимо вне соответствующих игровых движений, т.е. теснейшим образом связано с развитием техники.

Исполнение специфических фактурных формул



Учить такие отрывки надо медленно, следя за правильностью движений (первый звук – всей рукой, второй – самостоятельным движением пальца на снятии руки).

Здесь также происходит разделение работы между различными мышцами рук. Кисть в приеме не участвует, она должна быть свободной, но почти неподвижной. Такой прием помогает сознанию фиксировать внимание на сильных долях и отдыхать на слабых.

Упражнение:



Первые звуки берутся при помощи простой перестановки всей руки. Затем остается добавить взятие пальцем второго звука. Палец берет его легко, как бы «подцепляя» клавишу по пути к следующей опоре. Точно так же исполняются подобные группы в терциях, где необходима еще большая точность в выполнении приема. Для того, чтобы не вкралось движение кисти, подменяющее собой действие «цельной» руки, хорошо поддержать кисть другой рукой.

Пунктирные ритмы



Прием основан на том же принципе «разделения» труда. Короткий по длительности аккорд берется пальцами «к себе», длинный – толчком всей руки «от себя». С увеличением темпа эти движения сближаются. В быстром темпе исполнение аккордовых пунктиров представляет собой единое движение.

Рука берет каждую следующую пару аккордов сверху (но выработка приема должна начинаться движением «с места»).

Короткий аккорд следует исполнять *piano*. Это обязательное условие приема.

Пунктирные ритмы в мелодиях



Если применять этот прием в кантилене, то здесь очень важна слуховая требовательность учащегося. Принцип разделения труда присутствует и здесь. Для того, чтобы не укоротить ♪, плавно связать ее с сильной долей, нужно 4-ый палец перед взятием приготовить. Палец опускается на клавишу движением «к себе»; он как бы гладит ее. 3-ий палец уже над клавишей, он готов сменить 4-ый палец с минимальным разрывом. 4-ый палец действует самостоятельно, а 3-ий палец – вместе с рукой.

Трели, тремоло

Над ними необходимо работать в медленном темпе. Учить трели нужно в определенной ритмической структуре, лучше всего триолями, т.к. они предполагают чередование ударений на разные пальцы, участвующих в трели. Переходить к быстрому темпу следует в тех же ритмах. В медленном темпе пальцы самостоятельны, их форма слегка вытянута, подъем значительный, движение от запястья. Вращательные движения предплечья в медленном темпе нецелесообразны. В быстром темпе работа пальцев сочетается с вращательным движением предплечья. Пальцы как бы держатся за клавиши, подъема – никакого.

Большинство пианистов играют трели «через палец» (1-3, 2-4, 3-5). Эта аппликатура позволяет сочетать пальцевое действие с вращательным движением рук.

Короткие трели более трудны в исполнении. Трудность эта обусловлена очень значительной их скоростью, легкостью звучания. Исполнение

требует большой собранности внимания, необходимо охватить одним волевым импульсом весь рисунок трели. Это должно проявиться в едином движении руки, объединяющем мелкие действия пальцев. Точки внимания – начало и конец. Игра начинается с небольшого взмаха руки (думать нужно в это время о завершении трели), при котором приобретается нужная «инерция» движения; пальцы должны ощущать подвижность. Учить такие трели нужно медленно, полезно учить с «прибавлением» (с конца).

Октавы

Часто теряется проведение мелодической линии во время исполнения октав. В игре октавами участвует плечо, предплечье, кисть, особенно пальцы. Начало работы над октавами напоминают первичные упражнения *non legato*. Рука всей тяжестью «переступает» с октавы на октаву. Звучание *forte*. Длительность октавы выдерживается полностью; во время взмаха рука не должна ни на мгновение застывать, взмах – это момент перехода с одной октавы на другую. Когда налажен навык игры октав всей рукой, следует переходить к упражнениям, развивающим действия пальцев и кисти. Пальцы в октавах очень активны, 1-ый и 5-ый пальцы «хватают» свои клавиши. Очень полезно учить октавы отдельно 1-ым и 5-ым пальцами.

В быстром темпе возрастает роль кисти. Работа над развитием кисти – игра изолированным кистевым движением в медленном темпе. Это упражнение развивает способность быстрой вибрации кисти.
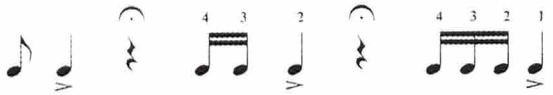
Ломаные октавы

Главное в них – играть, пользуясь вращательным движением предплечья.

Репетиции

Необходима повышенная активность, «цепкость» пальцев. Направлением пальцевого удара является движение «к себе», под ладонь, действие пальцев напоминает царапанье. Рука не участвует в звукоизвлечении, она должна непременно оставаться свободной (в медленном темпе). В быстром

темпе нужно ощущать легкую вибрацию кисти. Полезно учить упражнения в быстром темпе с «прибавлениями», короткие ноты играются легко, последняя акцентируется



Скачки

Первое условие исполнения скачков заключается в том, что опускание руки на аккорд должно органически сочетаться с хватательными движениями пальцев. Второе условие – экономия времени. Поэтому тщательно нужно отрабатывать мгновенное скольжение руки ко второму аккорду.

Во всех скачках важно разумно использовать 1-ый аккорд, наше зрение должно быть обращено на ту часть клавиатуры, куда вслед за взглядом направляется рука. Основное правило скачков гласит: «прыжки» должны совершаться на один из аккордов каждой пары, второй аккорд берется, будучи подготовленным.

Быстрые аккордовые последовательности

Прием – смелые (сверху) броски руки на клавиатуру в сочетании с пальцевой активностью. Применяется метод технической группировки.

Большую роль в достижении звукового колорита играет педаль. Она применяется для создания гармонического фона, играет свою роль в формообразовании, используясь, как знак препинания, выполняет свою динамическую роль. Она бывает более густой на *forte* и прозрачной на *piano*.

Работа над звуком без работы над техникой невозможна, как и работа над звуком без техники.

Используемая литература

1. Коган Г. «Работа пианиста». – Москва, Государственное музыкальное издательство, 1963.
2. Либерман Е. «Работа над фортепианной техникой». – Москва, «Музыка», 1971.
3. Макуренкова Е. «О педагогике В.В.Листовой». – Москва, «Музыка», 1988.
4. Мильштейн Я. К.Н.Игумнов. – Москва, «Музыка», 1975.
5. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры». – Москва. Государственное музыкальное издательство, 1961.
6. Тимакин Е.М. «Воспитание пианиста». – Москва, «Советский композитор», 1989.