

Муниципальное бюджетное учреждение
Дополнительного образования
“Детская музыкальная
школа № 3”
г. Северодвинск

Методическая работа на
тему:

“О некоторых аспектах интонирования на
уроках фортепиано”.

Преподаватель класса фортепиано
Фокина Елена Александровна

Что такое интонация? Какое место интонация занимает в жизни человека и, в частности, насколько значима интонация для музыканта-исполнителя? Попробую ответить на этот вопрос. Интонация в русском языке - это повышение и понижение тона голоса при произношении. Интонация речи важна в передаче оттенков душевных переживаний, манеры речи людей разного склада, темперамента, характера. Всегда слышно, сердится человек или радуется. Не разбирая слов, мы можем отличить по звучанию речи ласковые уговоры от гневных упрёков. Музыкальная интонация - это прежде всего осмысленная организация звуков, образующих между собой взаимосвязи.

"Речь и музыку объединяет между собой не просто звучание - в жизни, в природе, в быту много звуков, но не все они сливаются с музыкой. Звучание человеческой речи всегда связано со смыслом слов, осмысленно. Речь прозвучит по-разному в зависимости от того, отвечаете вы или задаете вопрос, рассказываете смешной анекдот или читаете лекцию", - считает Е.Ручьевская. У речевой интонации и музыки много других общих черт: это и темп, и ритм, и цезуры, а также расчленённость на отдельные построения.

Также по мнению Е. Ручьевской, слово в речи подобно мотиву в музыке. Г.Коган сопоставляет речь человека и умение "спеть", "сказать" на фортепиано мелодическую фразу. "Исполнение А. Рубинштейном последних сонат Бетховена, «Лесного царя» и других песен Шуберта - Листа было настолько «говорящим», что современникам казалось - они слышат слова, «произносимые» инструментом.

«Говорил» рояль и под пальцами К. И. Игумнова, Г. Г. Нейгауза, М. В. Юдиной; интонируемую музыкальную речь слышим мы на концертах Святослава Рихтера, Марии Гринберг". Но тут же Коган с сожалением отмечает, что это драгоценное качество все реже встречается на нашей концертной эстраде. Причину он видит в "двуликости" музыкального искусства. А именно, соприкосновение

музыки с архитектурой (форма, пропорции) и литературой (развёртывание повествования).

"Большинство фортепианных педагогов делает наибольший акцент на первой стороне, требует прежде всего тщательного соблюдения архитектурных пропорций, метрических соотношений, зафиксированных в нотном тексте. Только после этого, удостоверившись, что все ноты расставлены «по своим местам», педагог приступает к работе над «выразительным смыслом» фразы. Но часто это оказывается уже поздно. Интонационные связи между «рассаженными по клеткам» звуками оказываются разорванными раньше, чем ученик успел их почувствовать и осознать, а ощущение это теперь, на базе твердо усвоенной, мертвящей метрической «сетки», дается ученику обыкновенно с трудом и редко достигает той естественности, которая характеризует живую музыкальную речь. Педагог по большей части чувствует это, но удовлетворяется хоть тем, что ученик играет если и недостаточно выразительно, то «грамотно». Грамотность - прежде всего это условие обязательное; выразительность - требование добавочное, желательное", - пишет Коган. На самом же деле первое, важнейшее условие при исполнении музыки - это понимание и сопереживание ее интонационного смысла.

На начальном этапе обучения очень важно научить ребёнка разбираться в музыкальной интонации, воспитать отношение к живому звуку, умению чувствовать и сопереживать, к чуткому осмысленному произношению музыкальной ткани. Музыка - это прежде всего мир живых красочных звуков. Одной из важнейших задач в работе над музыкальной интонацией является воспитание умения выстраивания и объединения звуков между собой, правильной направленности и организации интонационных смысловых музыкальных линий, умения выразительно произносить музыкальную мысль."Начинать работу над пьесой следует, мне представляется, с выработки ощущения музыкальной речи, с интонации, а не с арифметики. Я простил бы на первых порах ученику скорее какие-нибудь метрические неточности, чем неосмысленное, хотя бы и «правильное» чередование звуков. Ибо научить «арифметике» того, кто владеет интонацией, легче, чем

научить интонации того, для которого музыка превратилась в арифметику,"- убеждён Коган.

В своей книге «Маска и душа» Шаляпин на собственном примере раскрывает природу интонации. Он акцентирует внимание читателя на самом главном механизме творческого процесса. С научно-психологических позиций речь идет о соотношении центральных и периферических механизмов деятельности. Традиционная методика развития голоса делает акцент на периферических механизмах (звук как таковой), что выражается в выполнении разнообразных вокальных упражнений (гаммы, арпеджио, вокализы). Шаляпин же, напротив, свою систему осознанно, а не (как многие до сих пор считают) по наитию строит на центральных механизмах (не звук, а смысл звука). Применительно к развитию голоса и музыки в целом — это и есть интонация.

Вот что о роли интонации говорит сам Шаляпин: «Я играл в «Псковитянке» роль Ивана Грозного. С великим волнением готовился я к ней. Мне предстояло изобразить трагическую фигуру Грозного Царя - одну из самых сложных и страшных фигур русской истории. Я не спал ночей. Читал книги, смотрел в галереях и частных коллекциях портреты царя Ивана, смотрел картины на темы, связанные с его жизнью. Я выучил роль назубок и начал репетировать. Репетирую старательно, усердно - увы, ничего не выходит. Скучно. Как ни кручу - толку никакого.

Сначала я нервничал, злился, грубо отвечал режиссеру и товарищам на вопросы, относившиеся к роли, а кончил тем, что разорвал клавиш в куски, ушел в уборную и буквально зарыдал. Пришел ко мне в уборную Мамонтов и, увидев мое распухшее от слез лицо, спросил, в чем дело? Я ему попечалился. Не выходит роль - от самой первой фразы до последней,

«А ну-ка, - сказал Мамонтов, - начните-ка еще раз сначала». Я вышел на сцену, Мамонтов сел в партер и слушает. Иван Грозный, разорив и предав огню вольный Новгород, пришел в Псков сокрушить в нем дух вольности. Моя первая сцена представляет появление Грозного на пороге дома псковского наместника, боярина Токмакова. «Войти аль нет?» — первая моя фраза. Для роли Грозного этот вопрос

имеет такое же значение, как для роли Гамлета вопрос «Быть или не быть?». В ней надо сразу показать характер царя, дать почувствовать его жуткое нутро. Надо сделать ясным зрителю, не читавшему истории, а тем более - читавшему ее, почему трепещет боярин Токмаков от одного вида Ивана. Произношу фразу «Войти аль нет?» - тяжелой гуттаперкой валится она у моих ног, дальше не едет. И так весь акт - скучно и тускло.

Подходит Мамонтов и совсем просто, как бы даже мимоходом замечает:

- Хитрюга и ханжа у вас в Иване есть, а вот Грозного нет.

Как молнией, осветил мне Мамонтов одним этим замечанием положение. «Интонация фальшивая!» — сразу почувствовал я. Первая фраза

- «Войти аль нет?» - звучит у меня ехидно, ханжески, саркастически, зло. Это рисует царя слабыми, нехарактерными штрихами. Это только морщинки, только оттенки его лица, но не самое его лицо. Я понял, что в первой фразе царя Ивана должна вылиться вся его натура в ее главной сути.

Я повторил сцену: - Войти аль нет?

Могучим, грозным, жестоко-издевательским голосом, как удар железным посохом, бросил я мой вопрос, свирепо озирая комнату. И сразу все кругом задрожало и ожило. Весь акт прошел ярко и произвел огромное впечатление. Интонация одной фразы, правильно взятая, превратила ехидную змею (первоначальный оттенок моей интонации) в свирепого тигра... Интонация поставила поезд на надлежащие рельсы, и поезд засвистел, понесся стрелой.

Ведь вот же: в формальном отношении я пел Грозного безукоризненно правильно, с математической точностью выполняя все музыкальные интонации, то есть пел увеличенную кварту, пел секунду, терцию, большую, малую, как указано. Тем не менее, если бы я даже обладал самым замечательным голосом в мире, то этого все-таки было бы недостаточно для того, чтобы произвести то художественное впечатление, которое требовала данная сценическая фигура в данном положении. Значит, понял я раз и навсегда и бесповоротно,

математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением. Значит, искусство пения - нечто большее, чем *bel canto*...».

Шаляпин делает для себя вывод, что в пении должно соединиться искусство вокалиста и искусство актера. Разнообразные оттенки душевных состояний персонажа нужно раскрывать психологической игрой вокальных интонаций.

Шаляпин осознает, что интонация - это не что иное, как художественная форма вокального искусства. Именно ее безграничные психологические нюансы, а отнюдь не пресловутая «верхняя нота» или тройное *forte*, составляют подлинный художественный язык вокального искусства. «...В правильности интонации слова и фразы - вся сила пения», - резюмирует Федор Иванович.

Но работа над музыкальной интонацией на фортепиано имеет свои особенности в силу природы инструмента. Начинающий пианист находится в более выгодном положении, ведь готовые звуки инструмента не требуют слуховых усилий уже в начальном воспроизведении мелодии. Но на первый взгляд кажущаяся доступность звукоизвлечения сочетается со своими специфическими трудностями акустического и слухового порядка. У фортепиано фиксированная высота звуков, ударная природа звукоизвлечения, динамическая направленность звуков в сторону угасания. Поэтому умение правильно вести интонацию на инструменте очень важно, тогда музыка оживает и льётся разнообразными красивыми красками в виде звуков. Музыка должна петь и дышать.

К пианистам во все времена предъявлялись высокие требования относительно певучего и выразительного исполнения. Практически во всей методической литературе ещё со времен Баха рекомендуется слушать вокальную музыку. И этот факт не случаен. Процесс развёртывания интонационного содержания осуществляется и воспринимается полнее и совершеннее в условиях наибольшей механикоакустической непрерывности звукоповедения.

Поэтому-то человеческий голос и инструменты, где звуковой процесс гибок, пластичен и исполнительски максимально управляем

на уровнях формообразования, наиболее непосредственно воздействующих на восприятие, - микроуровне и фонетическом уровне, издавна и справедливо считаются образцами для других инструментов с точки зрения выразительного интонирования, «поющими» инструментами.

Филипп Эмануэль Бах наставлял своих учеников: «Не следует упускать возможности слушать искусных певцов. От них научаешься мыслить вокально». Он же советовал для правильного исполнения фразы пропеть её себе самому. Многие известные музыканты (Гайдн, Моцарт, Глюк) пели в юности. Рассказывают, что А. Рубинштейн проводил за роялем долгие часы, стремясь научиться фразировать так, как это делал известный тенор Рубини. В качестве директора консерватории А. Рубинштейн обязывал студентов-пианистов учиться пению. Одна из его учениц записала в дневнике: "Наш Антон мудрит - приказал всем к завтра петь романсы Шумана и Алябьева". Кстати, сам Шуман советовал пианистам чаще аккомпанировать певцам. Он считал, что это помогает тоньше ощутить дыхание фразы, воспринять иной тип звуковедения - длительную распевность, протяжённость звука.

Образ музыкально-звукового совершенства, по мнению Б. Асафьева, возник в эпоху Ренессанса. Пение, а именно вокализируемый, распеваемый звук, который выражал все богатства души человека, и стал эталоном певучей игры. К нему стали стремиться музыканты-исполнители. В вокальной музыке, а также в мастерском исполнении на духовых и струнных инструментах, воплощается естественный принцип звуковедения. И это не только интонация, близкая к речевой, но и особая певучесть, при которой каждый звук как бы вытягивается из предыдущего и образует единый звуковой поток. А у фортепиано из-за его специфики звуковая линия акустически представляет собой пунктир из точек-тонов.

Многие особенности звука рояля в сравнении со звуком струнных или духовых инструментов сложно назвать положительными. Н. Корыхалова в книге "За вторым роялем" сформулировала пять свойств звука фортепиано. Эти особенности определяются конструкцией инструмента.

Первое свойство заключается в том, что звук на фортепиано точно фиксирован по высоте. Известно, что звук - это не точка на воображаемой оси, а зона, в пределах которой звук сохранит своё качество, даже если немного изменится частотность. То есть, «до» останется «до», а не станет к примеру «си» или «ре». Исполнители на струнных или духовых инструментах могут взять звук чуть выше или ниже центра зоны и интонировать за счёт минимального изменения высоты звука. И на практике они успешно пользуются этим резервом выразительности. Пианисты имеют дело с готовой интонацией. На помощь им приходит динамика, агогика и артикуляция. Например, если играя сексту, немного задержать взятие верхнего звука и затем сыграть его чуть громче, то получится ощущение расширенного интервала. Б. Асафьев определяет интонацию как состояние «тонового напряжения». Ученики же обычно просто «шагают» со звука на звук, не ощущая напряженности, которая образуется между тонами мелодии.

Почему это происходит? Ребенок видит в тексте ноту за нотой, берет клавишу за клавишей и в результате перечисляет звук за звуком. Это создает трудности при ведении фразы, приводит к зажимам и ненужному напряжению. Опытный же пианист, интонируя широкий интервал, как бы преодолевает пространство, «дотягивается» до сексты или септимы, прилагая больше усилий, чем при шажке на секунду или терцию. Б.Асафьев называет это "интонацией рук". Г. Коган утверждает: «Чуткий пианист «вокализирует» широкие интервалы, то есть берёт их не с той механической лёгкостью, с какой это возможно на инструменте, а с тем внутренним усилием, с которым певец «переносит» голос на далёкую ноту, связывая её дыханием с предыдущей». Хорошо сказал Н. Перельман: "Мелодическая линия, исполненная без интервального напряжения, подобна безжизненным столбам, на которые забыли натянуть линию электропередач". Поэтому с самых первых уроков так важно уделять внимание развитию у малышей интонационного слуха.

К сожалению, у нынешних учеников слуховые навыки часто не поспевают за техническими. Есть все основания говорить о так называемых "ножницах" между эмоциональной сферой и

интеллектуальным развитием детей. Современные родители стараются пораньше отдать ребенка в хорошую дорогую обучалку-развивалку, где его учат читать и писать. Но при этом культура чувств, эмоциональное развитие могут отставать.

Эмоциональное развитие - это умение считывать чувства других людей, также осознавать свои собственные чувства. "Как можно раньше надо учить ребенка реагировать на чужие чувства, опознавать их и изменять его поведение под эти чувства, под чужие. Первое и естественное - это семья, то есть мама, папа, бабушка, брат, сестра, еще кто-то. Не наученный ребенок, ребенок, который думает, что мир вращается вокруг него, живет дальше, не умирает, ничего с ним ужасного не происходит, но его возможность быть счастливым... Понимаете, мы же более счастливы не тогда, когда получаем, а когда отдаем - это же очевидно, тем более в нашем, дико избыточном мире. Ко мне зачастую приходят родители подростков и говорят: «Я уже не знаю, что ему дать. Я ему предлагаю - давай ты пойдешь туда-то». А ему ничего не надо, кроме последней марки айфона". - пишет К.Мурашова, детский и семейный психолог.

Музыка - наиболее эмоциональный из всех видов искусства, содержащий огромный и сложный спектр разного рода эмоций. В процессе игры исполнитель непременно должен осознать, ощутить и реализовать эти эмоции. И именно в допотопном, дофортепианном периоде желательно накопить какой-то запас музыкально-слуховых впечатлений, приучить слушать небольшие произведения, научить ребёнка эмоционально- осмысленно проживать музыку. Обычно у детей вызывают интерес яркие пьесы из «Детских альбомов» Чайковского, Шумана, Прокофьева, что-то из популярной классики, а также танцы: польки, вальсы и мазурки. Можно к примеру объявить два-три названия пьес (пьески подбираются контрастные). Потом небольшие фрагменты из пьес сыграть и попросить угадать, где какая. Заодно можно поговорить и о средствах выразительности.

Многие педагоги сходятся во мнении, что не следует сразу обучать ребёнка нотной грамоте. Гораздо лучше, когда ребёнок на самых первых порах обучается по принципу «слышу-пою» или «слышу-играю». Кстати, чем данные ученика скромнее, тем дольше

стоит с ним работать подобным образом. Преждевременное обучение ребёнка нотам, без предварительного развития слуха зачастую принимает механический характер. Здесь можно провести параллель с современным подходом обучения ребёнка иностранному языку. Сначала малыша погружают в языковую среду, поют песенки, играют. И только потом учат читать. То есть, путь ребёнка к музыкальной грамоте похож на путь от овладения речью к чтению. Опытные преподаватели также рекомендуют идти к нотному периоду, постепенно формируя у ученика зрительные ориентиры в нотном тексте. Так они возникнут без навязывания и монотонного заучивания.

На самых первых уроках дети играют простые пьесы, на 1-2-3 нотах, часто в ансамбле с педагогом. В сборнике О. Геталовой много ансамблей, в которых несложный мотив играет сначала учитель, а ученик играет то же, но октавой выше.

Игра таким приёмом «эхо» развивает у ученика чувство динамики и выразительности. Накопление интонаций происходит и в спонтанной импровизации. "Как поет кукушка? Как кричит ослик? Как кричат в лесу люди, когда заблудятся?" На все эти вопросы ученик должен ответить музыкальными попевками, которые вначале были найдены голосом, потом была записана их относительная высота нотами-кружочками; кукушка - большая терция вниз; ослик — чистая кварта вверх; «ау» — большая терция вверх.

Можно импровизировать в пространстве какого-нибудь интервала. Например, нарисовать секундами ёжика, с помощью терций изобразить перезвон колокольчика или кукование кукушки. Как вариант, можно интервалами аккомпанировать.

В сборнике М. Глушенко ученикам предлагается с самых первых ансамблей аккомпанировать учителю октавами, секундами, квинтами, причём и в мелодическом и в гармоническом расположении, разными ритмическими рисунками (предлагается несколько вариантов аккомпанемента). Параллельно с этим ребёнок строит и поёт интервалы от разных звуков, сравнивает и различает их на слух в разных регистрах фортепиано. Развивается слуходвигательная координация, слуховое воображение, появляется смелость ориентации

в пространстве клавиатуры. В процессе такой игры ребёнок нарабатывает определённый запас ритмоинтонационных формул.

Т. Юдовина-Гальперина считает, что знакомить с интервалами можно и нужно с самых первых уроков, в самом раннем возрасте, задолго до первого прикосновения к фортепиано. При изучении интервалов педагог использовала образы, понятные ребёнку. Например, октава - это жираф, большая септима - волк, кварта - ворона. Эти образы легко можно обыграть и они легко запоминаются. В книге «За роялем без слёз...» предлагаются различные игры на узнавание и сравнение созвучий. Т. Гальперина также очень важным считает пение и сольфеджирование. Сольфеджирование - это звуковое наполнение точек-нот, их опевание. Ребёнок ещё не играет, но уже самостоятельно озвучивает знакомые ему ноты. На первых порах играет педагог, а ученик следит за текстом и сольфеджирует. При этом задействована цепочка «вижу-слышу-пою». Как только ребёнок начинает свободно читать с листа, он при разборе уже не сольфеджирует. Пропевание фраз также тренирует дыхательный аппарат. Ребёнок учится регулировать дыхание так, чтобы распределить выдох на всю фразу, не делать дополнительного вдоха до её окончания. В дальнейшем этот навык пропевания музыкальных фраз поможет ему справиться с достаточно сложной фразировкой.

Итак, исходя из первого свойства фортепианного звука следует, что необходимо как можно раньше развивать не только интонационный слух, но и мышечное ощущение интервалики.

Второе свойство фортепианного звука - это его неизбежное затухание. Звук, взятый на струнном или духовом инструменте, может не только оставаться в пределах одной динамики и не гаснуть, но и способен значительно усилиться по желанию исполнителя. У пианистов, к сожалению, нет возможностей моделировать звук. С другой стороны, затухание фортепианного звука позволяет мягко закруглить конец фразы или раздела, дать звуку раствориться на фермате. Н. Корыхалова считает: «Внимание и интерес к жизни звука - его атаке и постепенному или внезапному превращению - надо воспитывать с первых шагов обучения».

На практике часто приходится сталкиваться с тем, что ученики «комкают» концы фраз, недослушивают звучание на ферматах и «отключаются», едва сыграв заключительный аккорд. Многие дети слушают и слышат только начало звука, мгновенно теряя его продолжение.

В связи с этой проблемой Н.Корыхалова упоминает об одном старинном и по-прежнему актуальном правиле. Это правило определяет интонирование двух объединённых лигой тонов. Так называемый "мотив вдоха". Он предполагает естественное перетекание одного звука в другой. Второй звук берётся на уровне остаточной силы первого. Считается, что исполнение такой микроинтонации должно стать для пианиста рефлексивнопривычным. Н. Корыхалова объясняет данный приём следующим образом: "Рука весомо, но мягко опускается на клавишу, а затем запястье приподнимается, «уводя» за собой безопорный, взятый как бы на выдохе звук. Первый звук, опёртый, длится при этом чуточку дольше, чем ему положено. Метрическое равновесие сохраняется благодаря укороченному произнесению второго, безопорного, звука. Агогический нюанс делает звучание связного, хореического мотива ещё более выразительным".

Но ученики, как правило, делают следующее: на первом звуке рука опускается вниз, при исполнении же следующего - поднимается вверх. При этом палец от последнего звука отталкивается, то есть последняя клавиша становится опорной. И вместо интонации "мотива вдоха" мы получаем совсем иную интонацию. Поэтому важно обратить внимание ученика на то, что запястье поднимает и опускает кисть только на первом звуке. Второй же звук играется цепко и как бы скользя по клавише, на уже начавшемся движении запястья вверх, что обеспечивает интонационную правильность звучания. По аналогии с речью «интонация вдоха» похожа на двусложные слова с ударением на первом слоге: мама, папа, Маша и т.д.

Для уточнения интонирования удобно применять подтекстовки. Если интонация исполнена неверно, то в словах меняются ударения. Когда мы учим ребёнка переносить руку плавными движениями по всей клавиатуре из одной октавы в другую, то к одному звуку вскоре

добавляется второй. Например, к «до», которое играется третьем пальцем, добавляется «ре». Мотив исполняется 2-3 пальцами. Сформированный таким образом мотив исполняется также по всей клавиатуре, тем же дугообразным переносом руки. Если это движение налажено с самого начала, то исполнение этого микромотива, особенно в конце фраз, не вызовет у ученика затруднений.

Однако применение «мотива вдоха» ограничено несколькими условиями. Мелодический ход должен быть, как правило, нисходящим. В восходящем движении двузвучный мотив может исполняться с некоторым усилением ко второму звуку.

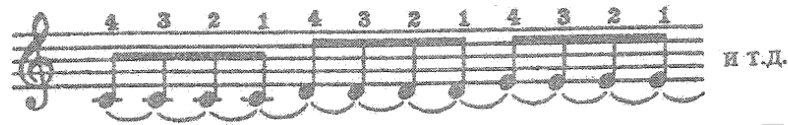
Нисходящий ход в «мотиве вдоха» обычно бывает секундовым. При шаге на большой интервал лучше незначительно ослабить звучание второй ноты, т.к. она может «провалиться», прозвучать недостаточно весомо.

Заметное смягчение второго звука, а также агогическая задержка на первой ноте, чаще используется в подвижном темпе. При движении крупными длительностями или в медленной музыке эти особенности интонирования выражены слабо.

Небольшая протяжённость фортепианного звука вызывает много затруднений при интонировании неторопливых мелодий. Поскольку фортепиано инструмент ударный, то и эффект «легато» иллюзорен. И работая над выразительным произнесением мелодии, ученику нужно уметь мысленно соединять единичные звуки, вести слухом каждый звук на всём его протяжении. На практике ученик, нажав клавишу, может попросту отключить внимание. Певцам, струнникам и духовикам приходится обеспечивать продление звуков, поэтому они не могут не слушать, как звуки тянутся и переходят один в другой. Пианисты находятся в принципиально ином положении. Поэтому уже на самых первых уроках желательно помочь ученику сформировать представление о мысленном слиянии единичных звуков в звуковой поток. В сборнике М. Глушенко есть упражнение для налаживания слуховых и двигательных связей между единичными звуками.

Марина ГЛУШЕНКО

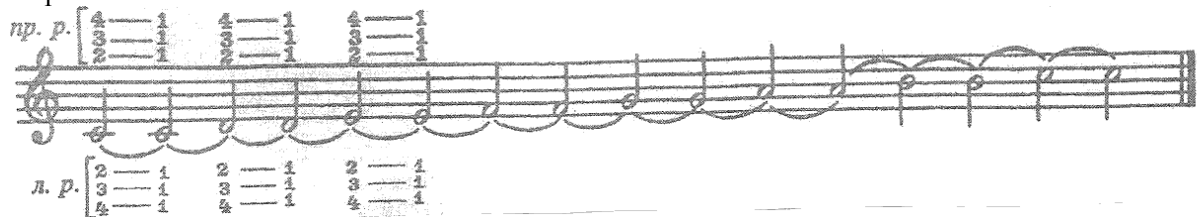
Упражнение для четырёх пальцев.



Упражнение играется медленно, ровно, каждой рукой отдельно. В то время как пальцы беззвучно сменяют друг друга на одной клавише, ученик вслушивается в непрерывный, протяжённый звук.

Аналогичное упражнение - «Лестница».

Марина ГЛУШЕНКО



Упражнение играется поочерёдно правой и левой рукой вверх и вниз

«по ступенькам» различными парами пальцев. Играя упражнение, ребёнок может одновременно сольфеджировать. Также надо внимательно следить за правильностью движения первого пальца (не класть его на клавишу, «не хромать»).

Можно ввести в упражнения и соревновательный момент. Например, предложить ученику: кто же из нас сумеет дослушать этот звук? Он уже иссяк или ещё различим?

В дальнейшем задачу пения на фортепиано могут значительно упростить разнообразные фактурные элементы. Это и дополнительные мелодические линии, и аккордовый аккомпанемент, глубокие басы. Это может быть мелодия, изложенная октавами или аккордами, педаль. При работе с такой фактурой у ученика вырабатывается мелодический,

гармонический, тембровый слух. Также воспитывается распределяемость слухового внимания, его подвижность.

Третье свойство фортепианного звука состоит в его непоправимости. Любое воздействие на клавишу после её нажатия уже не может изменить характер звука. В этом смысле фортепиано невыгодно отличается от своего предшественника - клавикорда. На клавикорде, усиливая или ослабляя нажим пальца, исполнитель мог достигнуть своеобразного вибрато.

Сегодня на практике мы часто видим следующее: ученик, уже нажав клавишу, продолжает на неё давить. Это нерационально и приводит к мышечному напряжению. Напряжение сказывается и на качестве последующих звуков. Очень важно с первого прикосновения к инструменту учить детей освобождать руку после того, как звук состоялся. Конечно, имеются в виду, в первую очередь, длинные звуки. Ведь короткие звуки при легатной артикуляции играют на одном движении.

Опять же, не все ученики могут это грамотно передать на инструменте. Например, ученик представляет звук с движением, но не знает, что за это отвечает запястье. Ребёнок движение звука запястьем не поддерживает, и статичность запястья начинает влиять на движение звука. Движение звука начинает постепенно угасать. И когда ученик слышит, что его слуховые представления не совпадают с реальным звучанием инструмента, ученик начинает зажиматься, т. к. энергия накапливается, не находя выхода. В свою очередь, мышечные зажимы постепенно вызывают и зажимы психологические. Г.Коган отмечает что зажим, нехватка дыхания посредине движения - это результат плохих двигательных навыков пианиста. Таким образом, воспитание правильных слуховых представлений и организация игровых движений - это обоюдный процесс. При этом можно минимальными усилиями достичь максимальных результатов в пластике звуковедения.

«Технический приём игры на фортепиано всегда должен отражать музыкальное представление. Техника ...не должна быть конечной целью», - считает пианист-исполнитель и педагог С. Бернштейн. Он создал систему уроков, которая постепенно приводит к одному из самых сложных пианистических навыков - исполнению

«легато». О своём музыкальном детстве С. Бернштейн вспоминал: «Я играл как хотел, не понимая, что делаю». В его семье не было музыкантов, выбор учителей был случаен. Правильные пианистические ощущения не были сформированы изначально, поэтому удобные игровые приёмы С. Бернштейн находил самостоятельно.

Уже будучи концертирующим исполнителем, он много лет анализировал свои пианистические движения. В итоге появилась книга «20 уроков клавиатурной хореографии». В ней автор даёт систему из 20 уроков, начиная с правильной постановки руки и заканчивая непрерывной и двойной ротацией. Об игре легато Бернштейн пишет: «Чтобы соединить даже две ноты и при этом создать прекрасный звук, требуется величайшее мастерство. Добавив ротационные движения предплечьем ко всем ... движениям, которые вы только что изучили, можно будет ещё лучше передать музыку, звучащую внутри вас». Слово «ротация» С. Бернштейн употребляет для описания движений нижней части руки из стороны в сторону, дающих легкость пальцам.

Перед тем, как добавлять ротационные движения к остальным «хореографическим движениям», автор подробно рассматривает супинацию, пронацию, движения запястья, предплечья, кистевые движения. При освоении штриха "легато", а это последние уроки, на подготовительных примерах предлагается естественно и удобно, ориентируясь на анатомию руки, освоить ротационные движения. При этом автор заостряет внимание на том, что 1-е пальцы поворачиваются к себе, а 5-е от себя. Подготовительные замахи всегда будут в противоположном движении. «Смысл двойной ротации в том», - пишет С. Бернштейн, - «что прежде чем играть первым пальцем к себе, нужно сделать замах от себя для создания механического момента». Механический момент не является чем-то новым. Например, для того, чтобы бросить мяч вперёд, мы сначала замахиваемся, тем самым накапливая энергию.

Непрерывная ротация - это плавный переход от ноты к ноте на одном дыхании, «на одном смычке». Для идеального легато С. Бернштейн рекомендует сделать следующее: «Отпускайте первую

клавишу с той же скоростью, с какой вы будете нажимать вторую. Чем медленнее вы отпускаете первую клавишу, тем больше первый звук будут проникать во второй, создавая в высшей степени связный звук, называемый «легатиссимо».

Решение, какую ротацию использовать, двойную или непрерывную, зависит от характера пьес. «Непрерывная ротация создаёт более плавное легато, двойная приводит к усилению звуков, создавая больший акцент (подобно смене смычка при игре на скрипке)», - пишет С. Бернштейн. Подобные рекомендации для достижения «легато-легатиссимо» даёт К. Леймер в своих записках о «Современной фортепианной игре». «Звук извлекается сколь можно более мягким нажимом на клавишу.

Предварительным условием является то, что палец вообще не поднимается над ней. При этом рука играющего должна сохранять ощущение полной релаксации. Это туше, помогающее «петь» на фортепиано». Этому способу придерживались почти все пианисты, славившиеся выразительной игрой. К. Н. Игумнов говорил своим ученикам: «При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой», стремиться к максимально полному контакту пальцев с клавиатурой».

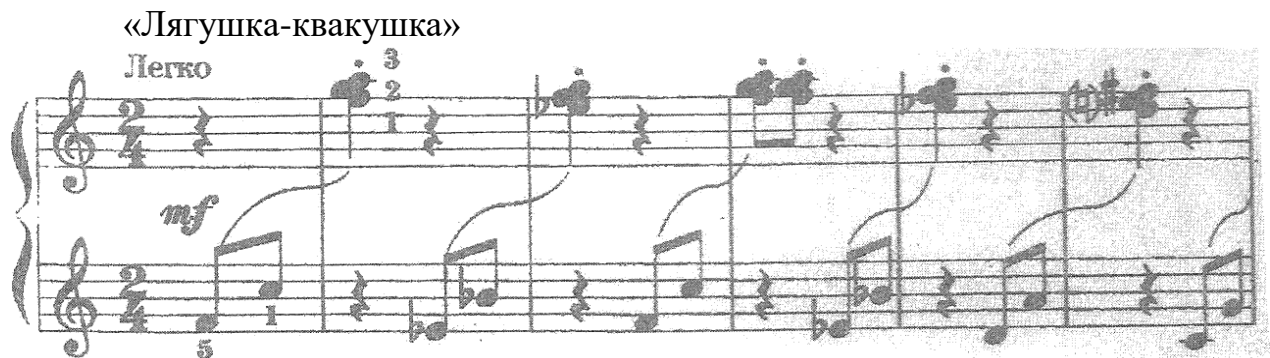
Что касается освоения штриха «легато» в начальном периоде обучения, то многие педагоги советуют не торопиться. Т. Юдовина-Гальперина считает: «Чтобы добиться независимости пальцев друг от друга, необходимо не только участие крупных мышц, но и готовность ладонных мышц к плавному переходу от пальца к пальцу». Она начинает вводить в игру «легато» сначала наиболее сильные пальцы: это 2-3 пальцы.

Абелев «Осенняя песенка»

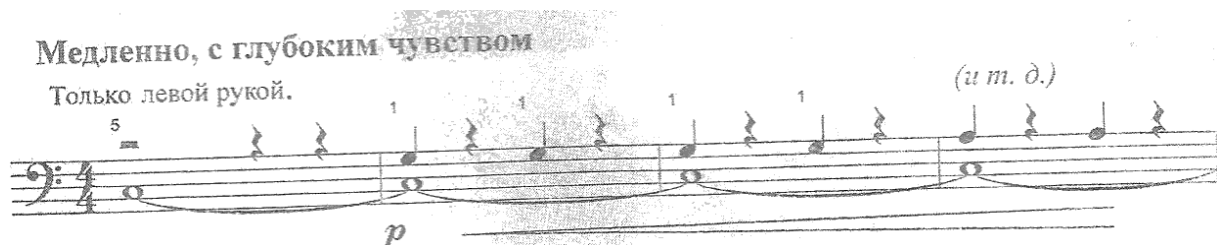


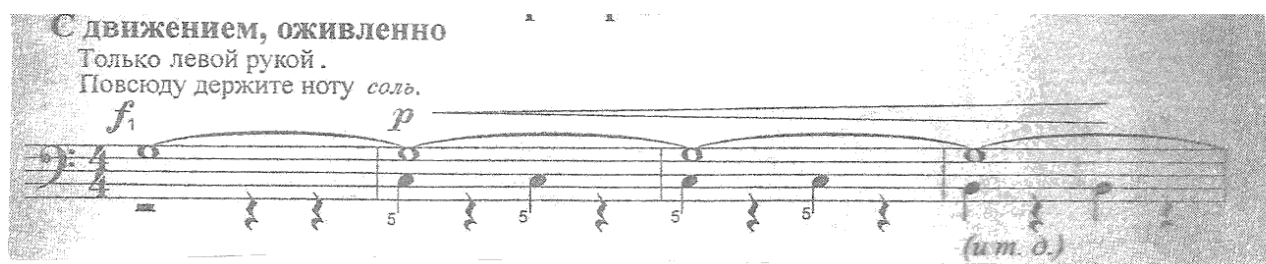
Освоение секунд по мнению педагога происходит полноценно, если в этот момент включается пение, слуховой контроль. Это даёт возможность ученику ощутить движение музыки и связанность звуков как бы внутри позиций руки. Затем ладони, дышащие и выразительные, как бы «обнимают» более широкие интервалы. Это легато 1-5 пальцами. Введение игры легато 1-м и 5-м пальцами через ощущение супинации и пронации происходит постепенно, после освоения легато на более сильных пальцах. Боковые легатные движения внутри руки - это один из важных моментов при переходе к пятипальцевому легато. Этот приём обеспечивает ощущение

интервала, слуховой контроль, естественное дыхание и включение тех мышц, которые связаны с ладонью.



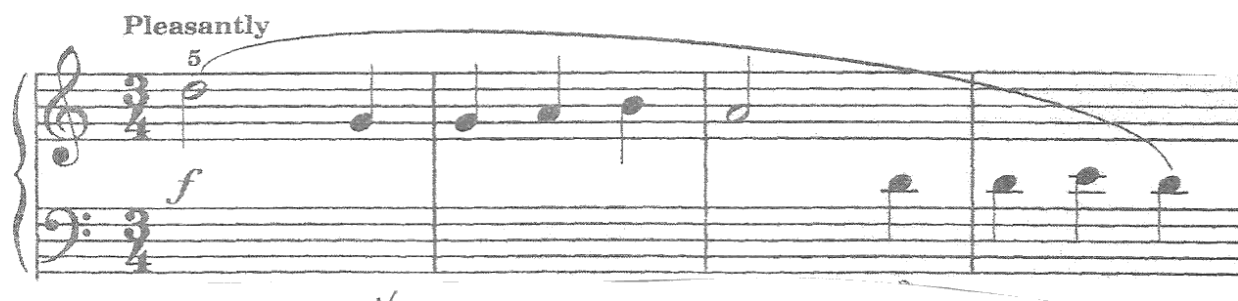
Упражнения на эти игровые приёмы есть в книге С.Бернштейна.





Легато сильным и слабым пальцем (2-5, 1-2-3 ит.д.) тоже вводятся постепенно.

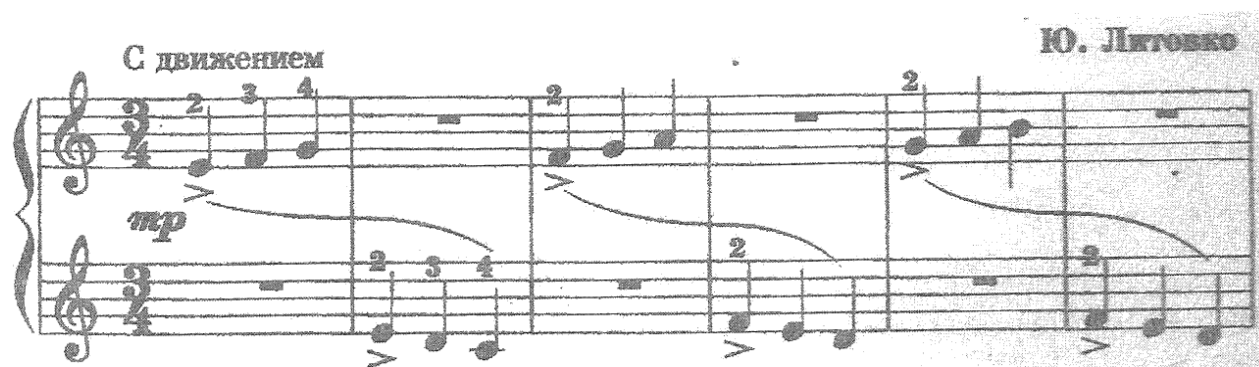
Jon Georg «Alpine Holiday»



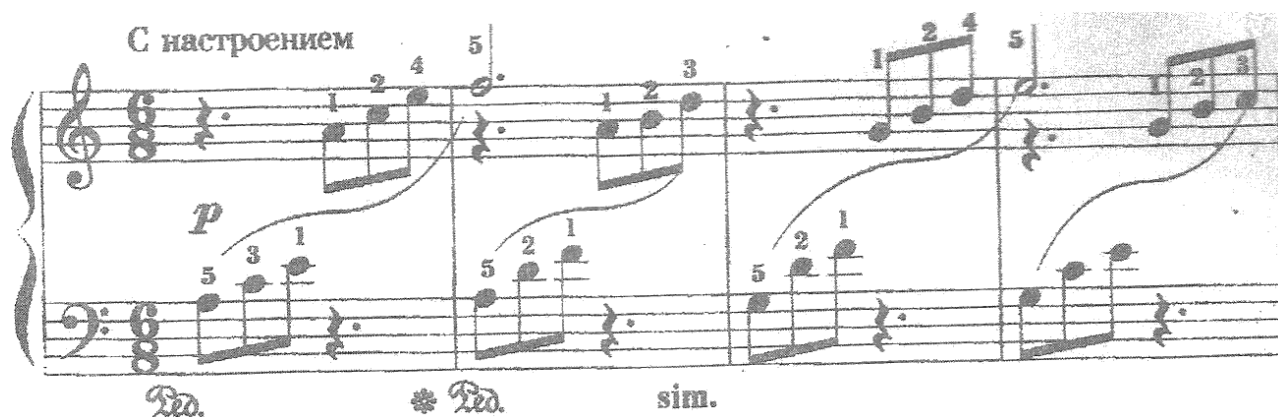
Далее используются этюды с аккордами в мелодическом виде по всей клавиатуре.



Stomp Dance



«Этюд» и «Пьеса».



В этих пьесах незаметно вводится комбинированная работа слабых и сильных пальцев (5-4, 5-3 и т.д.) Переход к пятипальцевому легато у Гальпериной осуществляется только после прохождения целого ряда вышеназванных упражнений и этюдов. Потому что, как она утверждает, без помощи ладонных мышц и весовой игры невозможно рождение пианизма.

Вернёмся к классификации свойств фортепианного звука. Четвёртое свойство состоит в том, что пианист может повлиять на тембровую окраску, лишь меняя силу удара по клавише. На фортепиано тембр уже интегрирован и включён в силу звука. Пианист может передать молоточку ту или иную скорость, результатом чего является та или иная громкость звука и, как следствие, соответствующая окраска. «Придать звуку, извлекаемому с одной и той же силой, иной тембр, изменяя характер прикосновения, мы не можем»,

- считает Н. Корыхалова.

Конечно, прикасаясь к клавише подушечкой или кончиком, беря звук движением «в рояль» или «из рояля», резко ударяя клавишу или нежно поглаживая, мы получаем разные оттенки - яркие, звонкие, приглушённые, матовые, светлые или тёмные. Но происходит это за счёт разной динамической дозировки и разной длительности звука. Вышеприведённый тезис выдвинули и обосновали представители анатомио- физиологической школы, авторитетные теоретики пианизма Ф. Штейнгаузен и К. Тетцель. Данный тезис имеет достаточно солидное обоснование и опровергнуть его трудно.

Противниками этой точки зрения выступили многие музыканты практики. Они не приняли такой рациональный подход и продолжали учить умению внутренне представлять тот или иной оттенок звука - прозрачный, густой, колючий и пр. И это представление действительно помогает настраивать игровой аппарат на нужную дозировку силы звука. То есть, в этом случае туше определяется как владение градациями силы звука и внимание учеников надо направлять на соотношение звуков по громкости.

Известно также, что прирезком ударе пальца по клавише возникают побочные шумы. При мягком прикосновении таких шумов становится гораздо меньше. При неторопливом «погружении» пальца получается полный, певучий звук. Резкие, короткие движения порождают жёсткие и сухие звуки. «Для каждой степени громкости звука есть оптимальная скорость нажатия клавиши. При слишком быстром движении пальцев звук становится жёстким. Нередко ученики, стремясь играть громче, ускоряют свои движения. Отсюда резкое и жёсткое звучание инструмента. Если умело соотносить скорость опускания клавиши и прилагаемую силу, можно мягко играть на «форте» и жёстко на «пиано», - считает пианист петербургской школы Я. Гельман.

Для нахождения требуемой тембральной окраски необходим значительный потенциал технических и художественных средств и их умелое использование. О данном аспекте Н.П.Корыхалова пишет: "Мы же, пианисты, искусно комбинируя динамические и агогические оттенки с артикуляционными приёмами, пластически формуя фразу, да

ещё используя магию педалей, можем имитировать и арфу, и валторну, и скрипичное *pizzicato*, и компактную, выровненную хоровую звучность, и мало ли что ещё" и добавляет, что по словам А. Рубинштейна рояль заключает в себе краски не одного только инструмента.

Тембровое разнообразие тесно связано с артикуляцией - степенью слитности или раздельности звуков. Так, разные оттенки стаккатной артикуляции дают разное ощущение звука: мягкого, звонкого или сухого.

Т. Гальперина считает, что знакомить детей со всеми видами штрихов надо через музыку. Например, педагог играет в каком-либо музыкальном отрывке «стаккато», и тут же показывает соответствующую игрушку или картинку. Это может быть, к примеру, курочка, клюющая зёрнышки. А штрих портаменто можно ассоциировать со слёзками куклы. Впоследствии каждый штрих ассоциируется и со звучанием и с образом, вырабатывается зрительнослуховое, образное восприятие штриха. Очень хорошо, когда динамика, артикуляция и тембр базируются на фантазии маленького музыканта и не связываются только с понятиями «громко-тихо», «стаккато- легато».

В следующих упражнениях три навыка объединяются так, как это происходит в исполнительской практике. Ведь играя пьесу, пианист не отделяет тембр от артикуляции или динамику от тембра. Материалом для демонстрации предлагаемых упражнений послужат упражнения Ганона.

Упр.№1. Фразировка и артикуляция:



В зависимости от динамики, регистра и темпа, ученик изображает различных животных, либо явления природы.

Упр.№2. Можно исполнить то или иное упражнение Ганона с определёнными ритмом, фразировкой и артикуляцией в различных стилях: Баха, Моцарта, Бетховена и т. д.

Упр.№3. То же, что и в Упр.№2, но предложите ученику подражать тем или иным инструментам.

В результате работа над, так называемой, инструктивной техникой, становится интересной., поскольку протекает в сфере художественно-образной.

Итак, динамика, колористика и артикуляция - это три кита, которые лежат в основе фортепианной игры. Ведь чем шире шкала нюансов каждой из этих сфер, тем выше мастерство пианиста.

Пятое свойство фортепианного звука - это нейтральность. Звучание большинства инструментов имеет свою характерную окраску. По мнению Г. Нейгауза, фортепианный звук, взятый отдельно, не производит того эмоционального впечатления, которое способны вызвать одиночные звуки на других инструментах. Но, как считает французский композитор О. Мессиян, этот недостаток фортепианного звука оборачивается, с другой стороны, немалым достоинством. А. Рубинштейн был убеждён, что рояль заключает в себе краски многих инструментов.

Нередки указания композиторов-романтиков: *quasi Arpa* (подобно арфе), *qasi chitarra* (как на гитаре), *imitando il Flauto* (подражая флейте). Рояль очень чутко откликается на каждое движение исполнителя, на любое его прикосновение к инструменту. Для пианиста важно всё: касание клавиатуры и выход из нее, разное положение пальцев и рук на инструменте, применяемая аппликатура, высота замаха пальцев, вес руки и регулирование этого веса, пластика и амплитуда движений и т. д. Звучание инструмента претерпит серьезные изменения в зависимости от того, как берется звук - медленно или быстро, активно, энергично или спокойно, даже индифферентно, со «вкусом» или отстраненно, погружаясь в глубину клавиатуры или скользя по ее поверхности, мягким плотным прикосновением к клавишам или слегка касаясь их, легким «уколом» или энергичным акцентированием и т. д., и т. п.

Н. Корыхалова отмечает, что пианист «по-разному извлекая звук, беря его движением то «в рояль», то «из рояля», касаясь клавиши то

подушечкой пальца, то кончиком, резко ударяя по ней или мягко ее поглаживая, разве он не получает множество оттенков тона — яркого, звонкого, приглушенно- матового, светлого, темного, бархатистого, пронзительного, четко очерченного, расплывчатого?». Технические и художественно- выразительные ресурсы фортепиано (рояля) огромны, и каждый прием игры пианиста вместе с манерой извлечения звука всегда дает иную звуковую краску, которая сообразно творческой воле исполнителя должна соответствовать его пониманию эмоционально- художественное содержания исполняемого произведения.

Многие педагоги-музыканты уверены в том, что у ученика надо развивать стремление к многокрасочному звучанию, чуткость к бесчисленным оттенкам и желание отыскивать всё новые краски. Так А. Мармонтель советует играть побольше оркестровой музыки. Н.Перельман считал, что наилучших результатов можно добиться, требуя от ученика невозможного, то есть стремиться изображать на рояле вибрато, пиццикато, тутти, квартет и т.д. Полезны сопоставления звука фортепиано с голосами природы: щебетом птиц, журчаньем ручья, раскатами грозы.

Пианист, педагог и дирижёр В. Сафонов заставлял учеников инструментовать исполняемые произведения. "Фортепиано только тогда хорошо звучит,- говорил он,- когда оно не похоже на фортепиано". В одной из своих "Пяти заповедей учащегося" в "Новой формуле" он писал: "Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотой звука." К этому необходимо приобщать детей с самых первых уроков. К. Мартинсен, обращаясь к начинающим пианистам, рекомендует следующее: «Звук, который ты хочешь взять, должен как бы засветиться в твоём мозгу». Он считает, что работа по развитию внутренних слуховых представлений должна начинаться с самых первых шагов обучения.

Развить внутренний слух помогает мысленное повторение только что сыгранного, чтение нот глазами. При игре упражнений, этюдов и гамм надо стараться добиваться разных оттенков звучания инструмента.

При этом очень важно уметь адекватно воспринимать свою игру. Известный немецкий педагог К. Леймер достаточно категорично

высказывался по этому поводу: «Большинство пианистов не слышат себя должным образом! Навык критического вслушивания и постоянного самоконтроля следует развивать систематически, ибо воспитание слуха - предварительное условие быстрого прогресса». Ученик К. Леймера Вальтер Гизекенг иронизировал над «многочасовыми пальцевыми упражнениями» и мудрствованиями насчёт постановки руки и пальцев. Всему этому он противопоставлял «систематическую тренировку слуха», как «единственный путь к выработке технической уверенности и красивого звука». Знаменитый немецкий скрипач Людвиг Шпор придерживался аналогичной точки зрения: «Если ухо учащегося испытывает потребность в хорошем звуке, то оно лучше всякой теории преподаст ему те механические способы ведения смычка, которые нужны для получения такого звука».

Важность слухового самоконтроля заключается ещё и в том, что движения начинают точно соответствовать слуховому представлению, поскольку исполнитель вынужден вести звуковой поток. Полностью исключается автоматическое звукоизвлечение - бич многих пианистов. И это тот синтез звучания и свободы, на котором можно строить дальнейшую работу. Конечно же, работая над произведением с полной слуховой сосредоточенностью, необходимо соблюдать режим труда и отдыха. Это нужно учитывать в ходе урока и добиваться от ученика в его домашних занятиях.

В заключении хочу ещё раз повторить, что только яркость слухового представления - главное условие выразительной игры. «Когда ученик опускает руки на клавиатуру, а в душе у него пусто, не поможет знание никаких правил выразительности», - убеждена Н. Корыхалова. И напоследок хочу процитировать Н. Перельмана: «Учителя и учительницы фортепиано! Начинайте не с постановки руки, а с постановки души: как известно, у маленьких пианистов она помещается в крохотных кончиках пальцев».

Список литературы

- Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. - М.: Музыка, 1978.
- Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / В 2 кн. - Л., 1971.
- Баренбойм Л.А. Путь к музицированию: Исследование. - Л.: Советский композитор, 1979.
- Бернштейн С. 20 уроков клавиатурной хореографии. СПб., 2001
- Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. М., 1976
- Геталова В музыку с радостью. СПб., 2009
- Глушенко М. Волшебный мир фортепиано. СПб., 2003
- Коган Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста. - М.: Музыка, 1969.
- Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки. - Л., 1979.
- Корыхалова Н.П. За вторым роялем. СПб., 2006
- Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. Феникс, 2002
- Калабин А.А. Управление голосом.
- Литовко Ю. Музыкальный букварь. СПб., 2004
- Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. - М., 1963.
- Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста . Музична Украина, 1982.
- Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. - М, 1983.
- Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. - М.: Классика XXI, 1999.
- Нестьев И.В. Учитесь слушать музыку. М., 1987
- Обучение игре на фортепиано по Леймеру- Гизекину. М., 2009
- Перельман Н. В классе рояле. М., 2000
- Равичер Я. Сафонов В.И. М., 1959
- Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль. - Л., 1979.
- Ручьевская Е. Слово и музыка . - Л., 1960
- Савшинский СИ. Пианист и его работа. - Л., 1961.
- Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей: Избранные труды. В 2 т. Т.1. - М: Педагогика, 1985.
- Тюлин Ю.Н. Стрoение музыкальной речи М., 1969
- Фейнберг СЕ. Пианизм как искусство. - М., 1965.

- Юдовина-Гальперина Т. За роялем без слёз. Спб., 2002
- Юдовина-Гальперина Т. Музыка и вся жизнь. Спб., 2007