

НЕСКОЛЬКО ВОПРОСОВ И ОТВЕТОВ О РАБОТЕ НАД ЗВУКОМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Манина Л. А.

педагог МАОУ ДОД «Детская школа искусств» Мотовилихинского района г. Перми

Работа над звуком – это прежде всего работа над его качеством, и главной задачей в этом направлении является выработка одного из важных свойств звука – певучести. Забота о «пении» на инструменте всегда находилась в центре внимания величайших русских пианистов и лучших представителей западноевропейской классической школы пианизма. Хорошие певцы являлись для них исполнительскими образцами, на которые они равнялись сами и советовали равняться другим. Еще Ф.Э.Бах рекомендовал «не упускать возможность послушать искусных певцов, т.к. от них выучишься мыслить спетым. Затем очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее себе самому. Этим путем всегда большему научишься, чем из пространных...рассуждений».

Каким образом достигается певучий фортепианный звук?

Певучесть звука достигается особым приемом звукоизвлечения. Суть его состоит в том, чтобы, не толкая, не ударяя по клавише, сначала «нащупать» ее поверхность, а затем, не отпуская клавишу, непрерывно ощущая ее на кончике пальца, погрузиться в клавиатуру до «дна» таким движением, каким опираются на стол, на чужие плечи. Этому способа придерживались почти все пианисты, славившиеся своим умением «петь» на фортепиано. Великий русский пианист и педагог К.Н.Игумнов советовал своим ученикам при исполнении кантилены держать пальцы как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой», стремиться к максимально полному контакту с инструментом, естественному слиянию пальцев с клавиатурой. Пониманию этого приема очень помогает воспроизведение его пальцами педагога на руке ученика. Заслуженный учитель РСФСР, педагог Е.М. Тимакин советовал: «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 весьма незначительным». Ладонь должна находиться над клавишей, предельно собрана и в то же время свободна. Для этого приема не годятся слишком «закругленные» пальцы, они должны быть более пологими, чтобы точка соприкосновения с клавишей приходилась именно на «подушечку». Однако в кончиках пальцев необходима крепость и цепкость. В кантилене это важно не только на forte, но и на piano. Все вышесказанное используется на первоначальном этапе обучения и далеко не решает проблемы фортепианного пения. Главное в этой проблеме – не столько способ извлечения каждого звука мелодии в отдельности, сколько способ взаимодействия звуков, способ фразировки.

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

Излагая мысль лаконично, можно сказать, что в основе этого приема лежит владение «дыханием» руки. Кисть, запястье, предплечье должны ощущать свободу во время исполнения, что позволит взять последовательный ряд звуков одним цельным кистевым движением, как бы «на одном дыхании». Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, взмахами кисти, подбрасыванием локтя или запястья

и т.д. Каждое такое дополнительное движение разрывает фразу, так как если бы певец брал дыхание после каждого такта. Выработка такого legato едва ли не первейшая задача педагога. Говоря о «дыхании» в музыке, важно отметить его своевременность. Вовремя взятое «дыхание», способствует организации качественного legato, более яркому и выразительному исполнению, а также облегчает технические задачи. Оно организует движения пианиста, помогает динамическому развитию и служит объединению фразы.

Как строится «двигательный узор» мелодической фразы и определяются его границы?

Пределы так называемого «двигательного узора» определяются естественным членением произведения общими принципами музыкальной фразировки. Лиги в нотной записи, трактуемые многими как обозначение фраз, в действительности не всегда совпадают с последними. Лиги нередко применяются для обозначения не целых фраз, а их частей или отдельных мотивов. Вслед за установлением границ музыкального предложения, следует разобраться в его строении. Главное – определить ту кульминационную точку, к которой «катится» мелодическая волна. В определении такой точки, как и в строении всей фразы в целом, нередко помогает проигрывание последней в более быстром темпе. Целое становится в этом случае более обозримым, легче улавливаются соотношения между деталями, место каждой из них в общем построении.

Как правильно начать фразу?

Одной из наиболее частых ошибок фразировки является то, что ученик начинает фразу слишком большим взмахом руки, выпускает на первый же звук почти весь свой запас «воздуха». Фразу нужно начинать постепенным движением, с этой целью полезно поупражняться в исполнении начала фразы так, как если бы это была её середина, или первому звуку предшествовало еще несколько. Но дело не только в том, чтобы научиться исполнять мелодическую фразу «на одном дыхании». Необходимо учиться, с одной стороны объединять несколько фраз в одну, с другой – разбить ту или иную фразу на отдельные мотивы и интонации, сохраняя при этом ее единство. Но если ученик чувствует музыкальную линию, движение к вершине фразы, то понятным для него становится смысл каждого звука, который, переходя из одного в другой, интонационно «выплескивает» музыкальную волну к звуковой доминанте всего предложения.

Для воплощения замысла автора, для качественного исполнения произведения нужны слаженные действия всего пианистического аппарата. Именно этот фактор, а так же проникновенность исполнения, собственное отношение позволяют донести до слушателя образ, задуманный композитором.

Преыдушие разделы были посвящены работе над звуком, подразумевая под этим исполнение мелодии, но в практике пианиста последняя, обычно, звучит на фоне аккомпанемента.

Какая роль отводится сопровождению в работе над выразительностью мелодии?

На самом деле аккомпанемент может в разы усилить или ослабить художественное впечатление. Главное, о чем следует позаботиться при исполнении сопровождения – чтобы последнее не заглушало мелодию, не мешало ей «дышать», «проливать» каждый ее звук, Некоторые ученики пытаются добиться этого, изо всех сил выделяя мелодию, форсируя ее звучание, заставляя «продираться» сквозь фигурацию, что производит антихудожественное впечатление. Мелодия должна не выделяться искусственным

образом, а естественно отделяться от аккомпанемента, оставаясь в то же время внутренне слитой с ним; она должна не подчеркиваться, не «выжиматься», а как бы «освещаться», высветляться. Это требует создания между нею и сопровождением такой звуковой дистанции, такого «воздушного простора», чтобы мелодия звучала свободно, без усилий. Правильное соотношение между мелодией и сопровождением – так называемый звуковой баланс – лишь одна из простейших сторон общего требования, чтобы аккомпанемент «прислушивался» к мелодии, как талантливый концертмейстер прислушивается к солисту, чутко соизмеряя звучание рояля с главной партией. Для того чтобы добиться нужного соотношения, можно воспользоваться приемом деления партии правой и левой рук между учителем и учеником. Это, безусловно, воспитывает слух и формирует нужный навык достижения звукового баланса.

В некоторых случаях (с использованием альбертиевых басов) полезно поиграть аккомпанемент выдержанными аккордами, на фоне которых легче прослушать каждый звук мелодии и сохранить ее ведущую роль. Впечатление от музыкального произведения зависит не только от звука, которым исполняется мелодия или главная тема, но в равной степени от тембральной окраски аккомпанемента, который соответствовал бы характеру исполняемой музыки. Художественное исполнение сопровождения требует, конечно же, ритмического единства мелодии и аккомпанемента, единства движения и музыкальной мысли.

Обобщая изложенные соображения о работе над звуком, можно выделить в ней следующие основные моменты:

- с первых лет обучения формировать навык певучего звукоизвлечения;
- осознать важность владения «дыханием» руки;
- отчётливо представлять себе движение мысли внутри фразы и форму всего произведения;
- правильно начать фразу, рассчитав динамику;
- оценить роль аккомпанемента в работе над выразительностью мелодии.

Резюмируя вышесказанное, следует обозначить основную мысль статьи: работа над звуком – процесс, имеющий только начало. Воспитание юного музыканта – пианиста, формирование его отношения к звуку, развитие технических навыков и духовного потенциала – непрерывный, бесконечный процесс. Заинтересовать ученика, раскрыть его индивидуальность, находиться вместе с ним в творческом поиске – в этом заключается призвание педагога – музыканта.

Используемая литература:

- Игумнов К.Н. «Проблемы исполнительства». //Сов. искусство, 1932
- Бузони Ф. «О пианистическом мастерстве» - В книге: «Исполнительское искусство»
- Е.М. Тимакин «Воспитание пианиста» М: Сов. Композитор 1989 г.

