

Рецензия на методическую разработку
«Развитие навыков звукоизвлечения как составляющей
исполнительской культуры на начальном этапе обучения фортепиано»
педагогов МАОУ ДО МО город Краснодар
«Межшкольный эстетический центр»
Сунцовой Анны Николаевны, Стружинской Людмилы Николаевны

В данной методической разработке на тему: «Развитие навыков звукоизвлечения как составляющей исполнительской культуры на начальном этапе обучения фортепиано» педагогов Сунцовой Анны Николаевны, Стружинской Людмилы Николаевны освещен круг вопросов, касающихся области звукоизвлечения на фортепиано.

Актуальность данной темы определена тем, что овладение навыка фортепианного звукоизвлечения во всем многообразии – одна из главных задач каждого пианиста. Поскольку считаем, что сочиненное композитором произведение оживает в момент соприкосновения исполнителя с клавиатурой.

Цель – обобщение опыта по формированию навыков звукоизвлечения как составляющей исполнительской культуры на начальном этапе обучения на занятиях фортепиано.

Задачи:

- Проанализировать методические труды выдающихся пианистов – педагогов, посвященные вопросу звукоизвлечения.
- раскрыть понятие звукоизвлечение
- Описать методику обучения навыкам звукоизвлечения.

Методическая разработка содержит теоретические и практические материалы по выбранной теме. Представлены разнообразные упражнения, необходимые для формирования и развития правильного звукоизвлечения будущего музыканта. Одним из главных принципов является — научить обучающегося слышать звуковой результат того или иного движения рук на клавиатуре. С первых занятий авторы методической разработки стремятся воспитать в обучающихся творческое отношение к любой музыкальной деятельности. Работая над правильным звукоизвлечением, формируют также выразительное эмоционально-образным исполнением. Конспекты представленных открытых занятий на практике показывают работу педагогов с обучающимися над звукоизвлечением. Обширный список используемой литературы поможет начинающим музыкальным педагогам ознакомиться с темой.

Методическая разработка на тему: «Развитие навыков звукоизвлечения как составляющей исполнительской культуры на начальном этапе обучения фортепиано» педагогов Сунцовой Анны Николаевны, Стружинской Людмилы Николаевны имеет весомую практическую ценность и может быть рекомендована к использованию в практике педагогов в системе дополнительного образования.

Дата выдачи 29.05.2025 г.

Рецензент - преподаватель высшей категории

Краснодарского музыкального колледжа

им. Н.А. Римского-Корсакова

Черенков А.Г.

Рецензия заверена:



Муниципальное автономное образовательное учреждение
дополнительного образования
муниципального образования город Краснодар
"Межшкольный эстетический центр"

Методическая разработка

**«Развитие навыков звукоизвлечения как составляющей
исполнительской культуры на начальном этапе обучения фортепиано»**

Составители:
педагоги дополнительного образования
Сунцова Анна Николаевна
Стружинская Людмила Николаевна

Краснодар, 2025 г.

Содержание

Введение	3
Звукоизвлечение, как составная часть исполнительской культуры.....	4
Развитие музыкальных способностей.....	7
Возрастные особенности при обучении фортепианно.....	8
Формирование навыков звукоизвлечения на начальном этапе обучения. Цель, задачи, принципы работы.....	9
Методика обучения навыкам звукоизвлечения.....	11
Подготовительные упражнения.....	14
Слух – основа работы над звукоизвлечением.....	19
Заключение	21
Конспекты открытых занятий.....	22
Список используемой литературы.....	29

Введение

Музыкальное воспитание – могучее орудие нравственного, интеллектуального и эмоционального развития человеческой личности. Музыкальный язык интернационален и не нуждается в переводе; в то же время он способен передать самые тонкие, самые глубокие чувства, которые подчас невозможно выразить словами. Ведь недаром говорят: музыка начинается там, где кончается слово.

Зажечь, «заразить» обучающегося желанием овладеть языком музыки – главнейшая из первоначальных наших задач. Музыкант сегодняшнего дня должен быть не просто исполнителем, вдохновенно передающим замысел автора, этого сегодня уже недостаточно. Настоящий музыкант должен быть еще и исследователем, мыслителем, умеющим ставить и разрешать творческие задачи, выбирать из многих музыкальных решений правильное, то есть то, которое пробуждало бы в аудитории не только возвышенные и восторженные эмоции, но и оказывало воздействие на разум.

При обучении игре на фортепиано на разных этапах мы ставим перед обучающимся пианистические задачи различного масштаба, подчиненные главной цели – формирование исполнительской культуры. Исполнительская культура, как известно, формируется через деятельность. Исполнительская деятельность представляет собой своеобразный процесс. Здесь можно выделить три основных этапа:

Формирование художественного замысла. На этом начальном этапе мы даём определенные ориентиры художественного истолкования произведения (эпоха создания, основные черты стиля композитора, основные идеи, характер, образное содержание). Большую роль при этом приобретает творческое воображение: образные ассоциации, метафора, гипербола, аналогии с другими видами искусства.

Воплощение, или реализация, художественного замысла, то есть это перевод мысленных символов на язык звуков. Данный этап характеризуется, главным образом, работой за инструментом. Это - традиционный этап работы над произведением. На первый план выступает работа над звукоизвлечением: поиска туше (прикосновения), шлифовка звуковых деталей, отбора выразительных средств.

Проверка и оценка реализованного замысла. Это итог работы обучающегося, так как на суд слушательской аудитории выносится конечный художественный результат. Но не всегда сыгранное произведение оставляет след в сердцах слушателя. В развитии исполнительской культуры наметились противоречивые тенденции, которые не могли не насторожить музыкальную общественность.

Актуальность данной темы определена тем, что овладение навыка фортепианного звукоизвлечения во всем многообразии – одна из главных задач каждого пианиста. Поскольку считаем, что сочиненное композитором произведение оживает в момент соприкосновения исполнителя с клавиатурой.

Цель – обобщение опыта по формированию навыков звукоизвлечения как составляющей исполнительской культуры на начальном этапе обучения на занятиях фортепиано.

Задачи:

- Проанализировать методические труды выдающихся пианистов – педагогов, посвященные вопросу звукоизвлечения.
- раскрыть понятие звукоизвлечение
- Описать методику обучения навыкам звукоизвлечения.

Звукоизвлечение, как составная часть исполнительской культуры.

Звук - это не цель, а средство достижения художественного результата. Туше – это способ воспроизведения и владение звуками как арсеналом выразительных средств. Посредством туше мы достигаем различной тембральности исполнения мелодической линии и сопровождения, полифонического развития голосов, противопоставления мелодии гармоническим узорам фактуры. Великие пианисты прошлого относили туше к высшим проявлениям фортепианного техницизма. Уже в старейшей литературе по фортепианной методике содержится много указаний, относящихся к звукоизвлечению. Не существует единства во взглядах на различные типы звукоизвлечения.

Венская, лондонская и парижская школы заняли ведущее место в формировании европейского фортепианного искусства. Создателем лондонской школы был знаменитый виртуоз, композитор и педагог Муцио Клементи. И сам Клементи и его ученики отличались великолепной пальцевой техникой. Школа Клементи породила определенные традиции в фортепианной педагогике, игру «изолированными», молоточкообразными пальцами при неподвижной руке, строгость ритма и контрастную динамику. Однако, при исполнении октавных и аккордовых последований *forte*, Клементи требовал игры всей рукой от плеча для достижения максимальной звучности.

Луи Адам возглавлял парижскую фортепианную школу, был воспитателем целой плеяды видных французских пианистов. Его «Школа игры на фортепиано» (1805 г.) была признана обязательным пособием для учащихся консерватории. Адам считал, что главная цель музыки - очаровывать и трогать слушателя. Звуковым задачам он подчинял и работу над техникой, отрицая механическую тренировку пальцев в отрыве от музыкальных целей: гаммы и арпеджио он, например, советовал играть с различной нюансировкой, применяя *crescendo* и *diminuendo*. Добиваясь от учеников выразительности и певучести звучания, Адам особое внимание уделял игре *legato*, прибегая к беззвучной смене пальцев и скольжению пальца с черной на белую клавишу. «Часто считают, что владеть фортепианным звукоизвлечением легко, поскольку звук готов, но скоро убеждаются в обратном... чтобы достичь чего-либо на этом инструменте, требуется дарование и долгая учеба.

Основателями венской школы были великие композиторы-пианисты Гайдн, Моцарт и Бетховен. В начале 19 века большой известностью пользовался ученик Моцарта Иоганн Непомук Гуммель, автор фундаментального

пособия, которое называется «Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности» (1828 г.). Для того, чтобы овладеть искусством выразительности, Гуммель считает, что надо слушать исполнение выдающихся мастеров, в особенности одухотворенных певцов, не допускать излишней аффектации, не злоупотреблять педалью, не прибегать к преувеличениям в темпе и не пользоваться преднамеренной мимикой и жестами, желая этими средствами усилить выразительность своей игры. Взамен этих внешних приемов «необходимо стать полным хозяином своих пальцев, то есть овладеть всеми видами туше. Однако прийти к этому можно лишь путем тончайшего внутреннего ощущения пальцев вплоть до самых их кончиков, благодаря чему становится доступным удар любой силы - от наибольшего до легчайшего прикосновения к клавише.

Таких же взглядов придерживался и Карл Черни, автор «Систематического руководства по импровизации на фортепиано» (1828) и «Полной теоретической и практической фортепианной школы» (1846). Так же как Гуммель и Адам, Черни уделяет нюансировке и туше огромное внимание, предлагая играть гаммы, пассажи и упражнения в различных темпах и с различным звучанием, применять *crescendo* и *diminuendo*, пользоваться разнообразными способами звукоизвлечения. Он говорит: «На фортепиано можно извлечь по меньшей мере сто различных оттенков силы звука, подобно тому, как живописец может так развести одну и ту же краску, что густой мазок через бесчисленный ряд переходных степеней, постепенно тая и расплываясь, превращается в тончайший, едва уловимый оттенок и обратно».

Великие композиторы-пианисты, Шопен и Лист, в своей педагогической деятельности далеко отошли от методических установок фортепианной школы того времени. Их музыка требовала поисков новой фактуры, новых звучаний, богатства и разнообразия красок. С этим было связано и нахождение новых приемов игры. Не было более решительного противника жесткой, стучащей игры, чем Шопен. Стремясь «петь» и выразительно играть на фортепиано, Шопен уже с первых шагов требовал, чтобы ученик освободился от жесткости и судорожности движений.

Первое условие хорошей игры, по его мнению, - это гибкость руки и связанная с ней свобода, независимость пальцев. Пальцы должны не ударять по клавишам, а прикасаться к ним подушечкой, мягко падать на них, должны плавно и гибко переходить, переступать с одной клавиши на другую. Кисть все время податливая, но не вихляющаяся. Пальцы слегка закруглены, они как бы «лепят» звук. Их основное положение - возможно ближе к клавишам. Их основная функция - ощущать возможно больше «дно клавиши», но не давить на клавиши и тем более не «продавливать» их.

Шопен все время искал и учил искать других - наиболее верного интонирования, наиболее убедительной акцентировки, наиболее выразительного и разнообразного туше. Он воспитывал в учениках умение играть одну и ту же ноту различными приемами. Шопен превыше всего

ставил разнообразие туше, вырабатываемое постоянным чередованием игры legato istaccato; умелое применение различных артикуляционных приемов. Шопен, вероятно, был первым, кто ввел в пианистический обиход portamento в том смысле слова, как оно практиковалось в итальянском пении - это особый способ певучего исполнения мелодии при помощи легкого замедленного скольжения от одного звука к другому.

Естественно, что и Лист не мог пройти мимо вопросов фортепианной дидактики. Что касается постановки пальцев, то можно считать, что Лист был противником строго определенной их постановки (особенно их закругленного положения). По его мнению, это положение придает игре сухость; нужно добиваться по возможности большей гибкости пальцев. Большое внимание Лист уделял самому процессу удара пальцев по клавишам. Он рекомендует следить за тем, чтобы пальцы ударяли по клавишам «подушечкой».

Фактором первостепенной важности Лист считал кисть; ловкость и гибкость пальцев, по его мнению, значат очень мало без ловкости и гибкости всей кисти. Среди технических приемов звукоизвлечения Лист, как и большинство, различает три основных способа удара: legato, поп legato, staccato.

Начало формирования методических основ русской фортепианной школы было положено братьями Рубинштейн. Будучи несравненными мастерами в области напевности и красочности звучания, они уделяли большое внимание выработке этих исполнительских качеств и у своих учеников. Приемы игры могли быть весьма разнообразными и определялись лишь требованиями, предъявляемыми конкретной исполнительской задачей. Н. Г. Рубинштейн очень любил работать над красочностью звучания, над выразительностью фразировки и учил «пению» на фортепиано - искусству, в котором сам почти не имел себе равных. Большое значение они придавали выработке оркестровых тембров. Развитие таких исполнительских качеств как напевность, сочность звучания, разнообразие звуковых красок - таковы наиболее характерные черты работы Антона и Николая Рубинштейнов с их учениками. Эти же педагогические и исполнительские принципы были свойственны далее лучшим представителям русского фортепианного искусства.

Василий Ильич Сафонов следовал по пути, проложенному братьями Рубинштейн. Техническую работу он связывал с качеством звучания, нюансировкой, разнообразными приемами игры. Большое значение он придавал развитию legato, мягко и полно звучащей кантилены. Плодотворным этапом фортепианной педагогики является XX век. Появляется множество книг, статей, пособий по методике фортепианной игры. Следует отметить разнообразие и индивидуальность взглядов пианистов-педагогов, в том числе и на вопрос звукоизвлечения.

Один их крупнейших пианистов первой половины XX века Иосиф Гофман главное место отводит умственной работе, определению цели и претворению ее в реальную звуковую картину. Гофман обладал поразительно

красивым певучим звуком, широчайшей шкалой динамики, все это использовал во имя решения серьезных художественных задач, а не для привлечения внимания публики броскими эффектами.

Генрих Густавович Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» третью главу посвящает звуку. Работе над звуком он придавал огромное значение, рассматривая, однако, звук не как цель, а как одно из важнейших исполнительских средств, которыми должен владеть пианист. Большой ошибкой пианистов автор считает недооценку звука (недостаточное вслушивание в звучание) и его переоценку, то есть «смакование его чувственной красоты». Первостепенное значение Нейгауз придавал выработке глубокого, способного к любым нюансам, «богатого» звука со всеми его бесчисленными градациями по вертикали и по горизонтали.

Вопрос работы над звукоизвлечением остается одним из главных и по сей день в педагогической и исполнительской деятельности пианистов.

Развитие музыкальных способностей

В процессе занятий по музыке наши обучающиеся приобретают необходимые навыки, знания, умения, проявляя при этом определенные музыкальные способности.

Одна из наших важнейших задач – содействовать формированию достаточно высокого музыкального вкуса у наших обучающихся, умению отличать доброкачественную музыку от недоброкачественной.

Мы, прежде всего, учим слушать музыку заинтересованно. Знакомим своих обучающихся с тембровыми особенностями инструмента, помогая полюбить его звучание.

Однако серьезное развитие музыкальных интересов происходит у обучающегося только в том случае, если правильно заложены основы музыкальной грамоты и воспитаны умения в общении с инструментом. Решению этих задач мы подчиняем весь процесс обучения.

Правильно поставленное инструментальное обучение мы определяем кругом задач:

1. Планомерно, систематически воспитывать умение слушать музыку в связи с работой, проводимой за инструментом, а также понимать и любить музыку;
2. Развитие творческого начала личности;
3. Постижение содержания музыкального произведения: понимание его идеи, образно-эмоционального смысла;
4. Обеспечение условий для профессионального самоопределения личности в области культуры и искусства.

Сложнейший комплекс музыкального воспитания является развитием интеллекта, музыкального мышления, навыков самостоятельности в работе. За время обучения мы показываем как самостоятельно разучивать и выразительно исполнять произведения на инструменте. Помимо прохождения репертуара, мы говорим о том, что надо систематически

заниматься чтением нот с листа, подбором по слуху, транспонированием, игрой в ансамбле, а также с привлечением обучающегося одного и того же уровня подготовленности, что имеет большие психологические преимущества.

Перед ансамблем ставим ряд специфических задач: воспитать у обучающегося умение слышать игру в целом и свою партию в общем звучании, достигать ансамблевой гибкости – полной согласованности. Играть в ансамбле начинаем с первого же года обучения. Развитие элементарных двигательных навыков – точность, экономичность движений, легкость игры, красота – подход к фортепианному мастерству.

В области развития пианизма мы учитываем воспитывающую роль психологических предпосылок, так с первых лет обучения прививаем любовь к яркой игре, развиваем виртуозную художественную игру. Разные формы музицирования способствуют развитию у обучающихся артистизма, формирует «здоровое» отношение к эстраде. Учебная и концертная деятельность формирует у наших обучающихся задатки просветительского отношения к музыкальному искусству.

Мы сочетаем в учебных программах классический и современный репертуар, равномерное сочетание произведения композиторов разных эпох и направлений, знакомить с важнейшими стилями, жанрами, формами, творчеством композиторов.

При выборе репертуара учитываем те соображения относительно формирования индивидуальности обучающегося. Вводим в план сочинения, которые помогли бы возможно ярче и быстрее «раскрыть» обучающегося, развить все лучшие задатки его натуры. Несколько сочинений проходим в порядке ознакомления: народные пьесы, романсы, популярную музыку.

Возрастные особенности при обучении фортепианно.

Говоря о развитии исполнительской культуры, мы учитываем возрастные особенности обучающихся младшего возраста. Традиционно границы младшего возраста определяются периодом с 6 - 7 до 9-10 лет. В этот период появляется новое качество – рефлексия своих действий, осмысленная ориентировка в собственных чувствах, переживаниях. Переживания обретают для обучающегося смысл. Происходит дифференциация внутренней и внешней сторон личности. Формируется новая личность, которая обладает своей внутренней жизнью и рефлексией.

Обучающийся 6-10 лет обладает развитым воображением. «Воображение – это познавательный процесс, состоящий в создании новых образов, на основе которых возникают новые действия и предметы». Он способен оперировать несуществующими в действительности образами, дополнять и замещать реальные вещи, ситуации, события воображаемыми, строить из материала накопленных представлений новые образы. Условия учебной деятельности побуждают обучающихся к развитию произвольного воображения: мы просим на занятии представить определенную ситуацию, образ, предмет. Воображение не только дает выход творческим способностям

обучающихся, но может обладать и терапевтическим действием, позволяя ему на время уйти в воображаемый мир от трудностей и травмирующих переживаний реальности.

Образность мышления, как ценнейшая возрастная особенность обучающегося, заслуживают нашего пристального внимания, особенно в преподавании искусств (живописи, музыки). Образ – поэтический, зрительный, звуковой – это то, что создается в процессе художественного творчества. Образное восприятие, активная работа воображения – отличительная особенность детского мышления. Однако развитию образного мышления на начальном этапе обучения не всегда уделяется должное внимание, и потом наступает момент, когда ее отсутствие становится заметным. Восполнить этот пробел начального обучения бывает трудно.

Связь образного мышления с навыками выразительного исполнения – это один из резервов, который мы используем в педагогическом процессе с целью развития творческого, активного отношения обучающегося к прочтению, изучению нотного текста, к воплощению образа в звучании. Вся работа обучающегося приобретает живой, творческий характер, на этой основе освоение средств выразительности и приемов происходит полноценно, процесс этот увлекает ученика и позволяет резко улучшить качество приобретаемых навыков. По мере взросления обучающегося, при постепенном развитии его исполнительской культуры, его умения воплотить образ в звучании инструмента постепенно совершенствуется его исполнительская фантазия, индивидуальное мышление, что становится основой для формирования его мастерства.

Рука настолько связана с нашим мышлением, переживаниями, трудом, что стала вспомогательной частью нашего языка. Современные исследования показывают, что развитие движений пальцев рук находятся в тесной связи с развитием речи. Поэтому, развивая мелкую моторику, мы способствуем развитию речи у обучающегося.

Начальный этап обучения является решающим для всей дальнейшей судьбы музыканта, именно в детском возрасте легче всего приобщить обучающегося к музыке, чтобы она стала близкой и понятной ему на всю жизнь; в этот период закладываются и основы звукоизвлечения.

Формирование навыков звукоизвлечения на начальном этапе обучения. Цель, задачи, принципы работы.

Богатство звуковой палитры обучающегося основывается на владении огромным разнообразием приемов звукоизвлечения, что и создает тонкий, чуткий, изысканный пианизм, при отсутствии которого содержание произведения не может быть выявлено должным образом.

Цель наших занятий – выявить и обобщить основные пути в работе над формированием навыков звукоизвлечения. Область работы над звукоизвлечением чрезвычайно сложна, так как она не может идти в отрыве от развития навыков слухового контроля обучающегося и понимания

художественного образа. Для развития музыкально – творческой инициативы нужны следующие виды работ:

- «наблюдение» музыки, ее движение
- «слушание музыки», которое должно совмещаться, по мысли Асафьева, «с практическими действиями – с воспроизведением на инструменте». Поэтому нашими задачами формирования навыков звукоизвлечения на начальном этапе обучения являются:
- проявление интереса к музыке (через игры, сказки)
- овладение основными видами штрихов: *nonlegato*, *legato*, *staccato*.
- анализ выразительных возможностей музыки и ее инструментального воплощения

Характерной особенностью музыкального обучения является необходимость в систематических домашних заданиях. В музыкальной практике они необходимы для формирования музыкального образа и воспитания исполнительских средств, что требует систематических занятий и длительной тренировки.

- **Принцип сознательного усвоения знаний.** Он требует от обучающегося умения самостоятельно разобраться в темпах, знаках, штрихах, в структуре и содержании исполняемого произведения. Сознательная работа постепенно формирует у обучающегося собственный подход к изучению произведения, индивидуальный метод организации работы, а в итоге – самостоятельность мышления и интерпретации.

- **Принцип прочного усвоения знаний** – это последовательное накопление музыкальных знаний и умений, требующее тщательной проработки каждого произведения и исполнительских навыков для хорошей подготовки к выступлению на концерте. Для чего необходимо развитие общей и музыкальной памяти обучающегося.

- **Принцип доступности обучения** связан с необходимостью учитывать возрастные особенности обучающихся. В музыкальном обучении доступность связана больше с индивидуальными особенностями обучающихся, уровнем их одаренности, общим и музыкальным развитием. И нередко младшие обучающиеся в состоянии овладеть и на высоком художественном уровне исполнить сложные музыкальные произведения.

- **Принцип наглядности обучения** служит «внешней опорой внутренних действий, совершаемых обучающимся под нашим руководством в процессе овладения знаниями». Мы используем два вида наглядности: показ (педагогический или исполнительский) и объяснение. Более эффективен педагогический, который сопровождается анализом игровых приемов и указанием способов овладения ими.

Принцип индивидуального подхода ставим на первое место, потому что связан с задачей развития присущих каждому обучающемуся черт, свойств и особенностей, составляющих творческую музыкальную индивидуальность.

- Принцип активности выдвигаем как признание ведущей нашей роли и как необходимость активной деятельности обучающегося.

Активностью обучающегося управляем на разных уровнях и многочасовые механические упражнения – это один из видов нашей активной учебной деятельности, но высшей формой является «напряженная мыслительная деятельность» и активное эмоциональное отношение к исполнению и обучению в целом.

Все эти принципы тесно связаны друг с другом.

Методика обучения навыкам звукоизвлечения.

Сам момент звукоизвлечения мы характеризуем следующим образом: достижение красивого фортепианного тона, овладение возможно более обширной динамической шкалой (от *pppp* до *fff*), а также уверенное и осознанное применение различных видов штрихов.

В сущности, при игре на фортепиано действуют три основных способа звукоизвлечения:

- *legato* (способ протяженного, связывающего звуки исполнения),
- *nonlegato* (игра не связанными, отдельными друг от друга, но не короткими звуками)
- *staccato* (извлечение коротких звуков).

Наряду с этими имеется необозримый ряд промежуточных ступеней, зависящих от характера композиции, ее темпа и динамики.

К первым попыткам по овладению фортепианным звуком мы приступаем, когда обучающийся находится еще на элементарной ступени и начинаем с наипростейших заданий. Одной из наших первых задач в работе с обучающимся - это научить его слышать и исполнять мелодическую линию.

Самым простым ее выражением будет короткая мелодия, исполняемая *legato*. Однако практически начинаем работу с исполнения звуковых последовательностей штрихом *legato* часто оказывается невозможным, так как рука обучающегося может быть напряженной, зажатой, либо несобранной, с вялыми пальцами. Поэтому мы начинаем работу с развития навыков *nonlegato*, потом переходим к *legato* и после овладеваем приемами *staccato*.

Приступая к работе над штрихом *nonlegato* сразу приучаем обучающегося слушать, что у него получается и следить, чтобы звук был мягким и полным, а не сухим и резким. Привыкаем связывать качество звука с соответствующими движениями: полный красивый звук - со спокойным опусканием руки и кисти, с мягким и глубоким погружением округлого пальца в клавишу, «сухой» и «жесткий» - с напряженностью руки и пальцев.

Схема исполнения *non legato*: рука мягко опускается на клавиатуру, палец погружается в клавишу. Основное это движение в клавишу, а не от нее. Следим, чтобы обучающийся, почувствовав опору пальца и услышав звук, свободно продолжал движение, поднимая руку немного вверх (с запястья) и спокойно опускал ее на следующую клавишу и так далее. Непременное условие: восприятие мелодических ходов, сыгранных *non legato*, как коротких мелодий: при переносе руки на другую клавишу обучающийся переносит не

только руку, но и как бы «несёт звук». Не ставит палец и руку на клавиатуру, а берёт, извлекает звук; не поднимает руку, а берёт дыхание.

Мы с самых первых занятий следим, чтобы обучающийся не приучался к излишнему давлению на клавишу. Итак, путь от *non legato* рационален потому, что воспитывает у обучающегося с первых же шагов обучения координацию движения всех частей руки, позволяет легче добиться нужной степени освобождения мышц и вырабатывает полный певучий звук, который впоследствии послужит значительно лучшей основой для певучего *legato*.

Введение штриха *legato*: мы объясняем, что сущность этого приема заключается в плавном переходе одного звука в другой, причем при внимательном вслушивании, так как хорошее *legato* зависит в первую очередь от наличия соответствующих звуковых представлений и умения ясно слышать реальный результат своего исполнения. Работу в этом направлении начинаем с первых шагов обучения и продолжаем на всех его этапах. При развитии туше *legato* уделяем внимание различного рода попевок и интонационным оборотам из песен и пьес певучего характера. На этом материале обучающемуся легче ощутить связь между отдельными звуками мелодии. Вычленим некоторые обороты, интонационно рельефные, с ярко выраженными тяготениями, и работаем над ними отдельно, добиваясь возможно более выразительной их передачи.

Схема исполнения *legato*: играем спокойным, внешне почти незаметным движением пальцев, близко к клавишам. Рука мягко опускается на клавиатуру, палец погружается в клавишу. В момент звукоизвлечения те пальцы, которым предстоит брать следующие звуки, еле заметно приподняты (без напряжения), слегка согнуты, как бы переступают, мягко погружаясь до дна клавиши (словно в глубокий, мягкий ковер). Поднимаем отыгравший палец следует мягко, не спеша и не раньше, чем следующий погрузится в очередную клавишу (этим достигается «выливание» одного звука в другой). 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 до конца, не ослабляя силу давления, а передавая ее следующей клавише. Таким образом, перемещение опоры происходит как бы внутри руки, следующей за пальцами, следовательно, внешнее движение руки будет весьма незначительным. Кисть и запястье должны быть устойчиво-гибкими. Темп движения будет медленным. Все это требует особого внимания педагога, не исключено возвращение скованности кисти и руки (если это наблюдалось раньше).

Рассмотрим еще один из первоначальных навыков звукоизвлечения - *staccato*. Правильные навыки *non legato* значительно облегчают работу над *staccato*. При игре *staccato* ведущую роль играют активные кончики пальцев. Приемы *staccato* определяются характером пьесы. Есть пальцевое,

кистевое staccato. Итак, извлекаем звук активными кончиками пальцев. При кистевом staccato 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 руку закругляем (как бы делаем петлю) и начинаем опускать.

Опускание - это не свободное падение, а управляемое, как с парашютом, движение. В нижней точке, также без остановки, палец остро извлекаем следующий звук и повторяем тот же процесс. В более быстром движении остается то же принцип упругого отскока на фоне непрерывного движения руки, только амплитуда вертикальных движений сокращается. Чем быстрее темп, тем большую роль приобретает крупное объединяющее движение руки.

Особым видом staccato является так называемое «пальцевое» staccato. Мы его применяем для достижения наиболее краткого звучания и когда скоростные возможности предплечья и кисти оказываются недостаточными из-за быстрого темпа. При пальцевом staccato вертикальные падения кисти или предплечья на клавиатуру снимаются. Рука движется как в legato, несвязность достигается благодаря краткости прикосновения пальца к клавише, направление его удара - «к себе» (под ладонь) как при репетициях. Такие отрывки мы учим вначале legato, а затем постепенно укорачиваем продолжительность звука до необходимого.

Техническая трудность исполнения избранного штриха обычно заключается не в самом игровом приеме, а в сохранении его неизменности, так как взятие каждого звука требует отдельного движения пальца, кисти. В исполнении обучающимися каждая смена позиции часто бывает слышна, каждый следующий палец играет по-другому, пассажи звучат пестро и неуклюже. Для того чтобы все ноты звучали ровно, мы говорим, что их следует брать одинаковым приемом. Правильное ощущение легче всего найти, если сыграть все звуки одним пальцем, сохраняя единство движения руки.

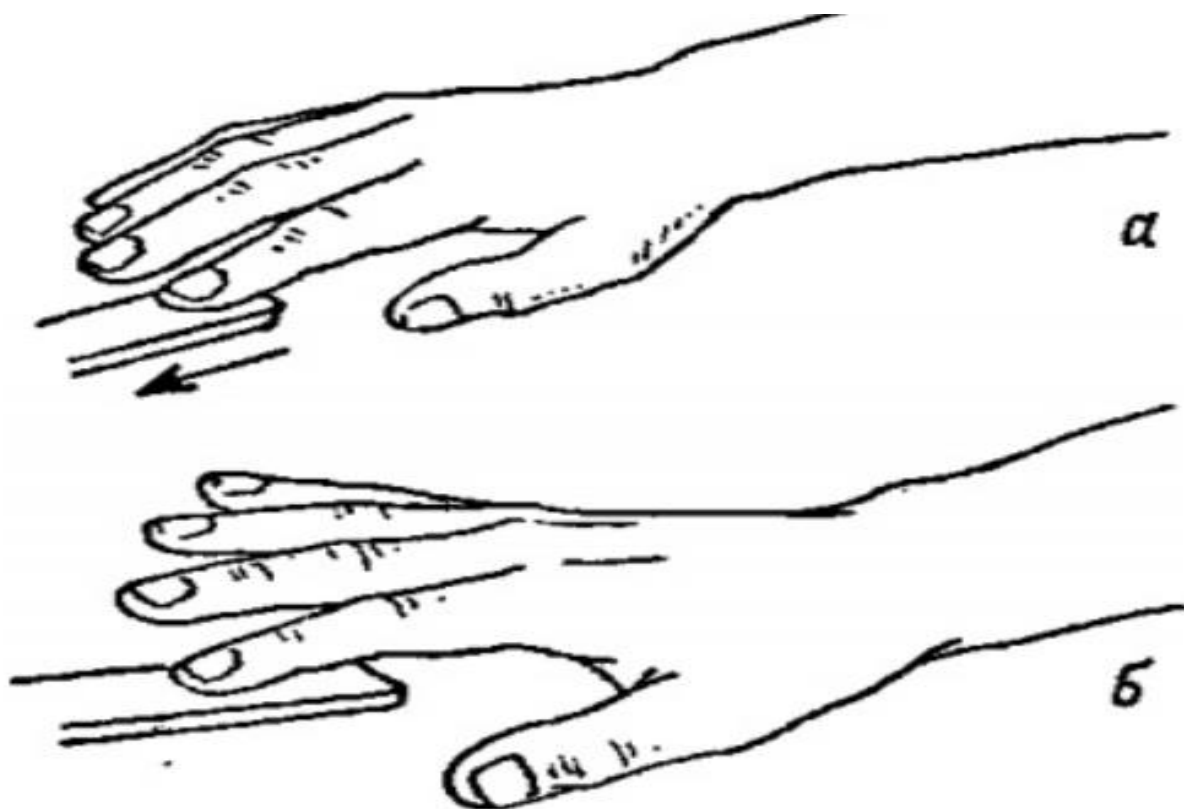
Кроме этих основных приемов уже на начальном этапе, мы отрабатываем и другие штрихи.

Portamento - способ игры, средний между legato и staccato, исполняемый как вязкое staccato, как бы накладывая кисть на клавиатуру. Звуки отделены друг от друга небольшими паузами «дыхания». Обозначается сочетанием точек staccato или (реже) черточек с лигой. В зависимости от характера произведения portamento исполняется по-разному - от короткого до «певучего», исполняемого спокойным скольжением от клавиши.

Marcato - способ исполнения, где звук подчеркивается, выделяется. Слабая степень выделения - tenuto - играется как максимально продленное non legato, обозначается обычно черточками. Знаки >>>> выражают среднюю степень выделения. Самая сильная степень выделения ^^^ требует извлечения звука при помощи плечевого сустава, рукой, падающей сверху.

Подготовительные упражнения

- Извлечение одного звука («Опора звука»)



Извлекаем звук каждым пальцем по очереди. Сначала одной рукой, потом двумя - спокойно, в медленном темпе, дослушивая до конца звучание струны. Находим состояние «проводимости звука»: перед упражнением поднимаем руки вверх - их вес как бы стекает в спину. В момент звукоизвлечения будет обратное ощущение. Вариант: извлечение звука с разных исходных положений и в сочетании с другими движениями. Учимся брать звук сразу, одним движением. Исходные положения: «руки за спиной», «руки за головой», вставая и другие.

- Перенесение рук с одной опоры на другую, располагающуюся на другом уровне. Взятие звука сверху и снизу.

Проверяем свободу незанятых пальцев и всей руки.

а) берём звук одним пальцем, остальными хлопаем по клавишам и другие. Сохраняем устойчивость опорного пальца и не меняем положения кисти на клавиатуре.

б) держась на опорном пальце, слегка раздвигаем свободные пальцы и обратно. Раздвижение ощущать в ладони.

в) проверка цепкости кончика пальца. Повисаем одной рукой на кончике пальца, другой - пытаемся стащить ее. Опорный палец держим на подушечке.

- «Погружение» в клавиатуру.

Берём звук на черной клавише (проверяем опору, качество звучания). Медленно, как бы «утюжа» движением от себя, погружаем палец в глубь клавиатуры (на клавишу не давим). При этом ладонь расширяем, пальцы расходятся веерообразно. Запястье не поднимаем. Потом - обратно. Выполняем каждым пальцем по очереди. Возникает ощущение протекания звука через

корпус, руку, ладонь - в клавишу. Прием погружения в клавиатуру с «расправлением» всей руки используем в поисках глубокого, чистого «струнного» звука в кантилене (также используем и обратный прием - движение «к себе», «доставание» звука со дна клавиши)

- Перенос опоры от пальца к пальцу. Берём звук и, не поднимая кисти, переносим руку (почти *legato*) с пальца на палец. Пальцы не делаем никаких движений. Не давая клавише подняться. Исполняем одной и двумя руками с постепенным ускорением и замедлением темпа.

- «Взлет» и «приземление» на опорный пункт («щелчок»)

Играем всеми пальцами по очереди. Кисть не участвует.

- «Щеточка»

Играем легко, одними пальцами, без участия кисти. Рука ловкая. Не теряем ощущение чуткости кончика пальца, «Доходим» до струны. Аппликатура как в предыдущем упражнении. Играем легкими пальцами, как бы подметая и легко схватывая какой-нибудь невесомый предмет.

«Полетные» движения («щелчки») на одной черной клавише. Аппликатура: 1-2, 3-4, 4-5 и обратно.

«Полетные» движения на пяти белых или черных клавишах, аппликатура: 1-1, 2-2, 3-3, 4-4, 5-5. и наоборот.

При «полетных» переносах с клавиши на клавишу со «взлетом» на одном пальце и приземлении - на другом, пальцы легко отделяются друг от друга (что ощущается в ладони). Потому данным упражнением хорошо предварять прохождение с *начинающими* штриха *legato*.

- *Legato* на секундовых последовательностях, короткие *лиги* по две ноты-хорей.

Legato исполняем без чрезмерных движений кисти. Ощущаем в ладони, как один палец передает звук другому и слушаем. Разрешение лучше брать «из ладони», слегка поглаживающим движением подушечки «целого» пальца к себе. Переносы с лиг по дуге, но близко к клавишам. Левая рука играет в противоположном движении.

Расходящиеся гаммообразные последования в пределах октавы. Исполняем каждым пальцем по очереди в медленном темпе (первый палец отводим от ладони).

Легкое подвижное *staccato*. Исполняем упругой, легкой рукой, как бы «посыпая», близко к клавиатуре. Движения пальцев почти не ощутимы. Кисть и предплечье составляют единое целое.

Пятипальцевые последования на черных клавишах. Играем различными штрихами:

-по*legato* (движением «от себя», погружаясь в клавиатуру, и движением «на себя»-как бы поглаживая клавишу, но цепким пальцем, «достающим» звук)

-*portamento* (всей рукой сверху, как-бы накладывая ее на клавиатуру)

-*staccato* («посыпающее», «похлопывающее»)

Щелчком (только «взлет» без «приземления»; после «взлета» рука возвращается вниз, чтобы снизу берём следующий звук)

Legato (спокойным, внешне почти незаметным движением пальцев, близко к клавишам, ощущая его внутри ладони). При обучении многое зависит от умения вызвать в обучающемся нужные игровые ощущения, умения объяснить, передать собственные чувственные впечатления как можно точнее и конкретнее, нужно стремиться проникнуть в самый «механизм» звукоизвлечения, стараться осознать и определить каждый момент прикосновения к инструменту.

Мы вместе с обучающимся анализируем возникающие во время игры ощущения и закрепляем правильные. Помимо этого, используем различные меткие сравнения, которые полезны для практики. Прибегаем к поэтическим, художественно-образным сравнениям, которые вдохновят обучающегося; также используем и простые, житейские ассоциации. Любые, пусть наивные, даже примитивные сравнения хороши, если они помогают верно «схватить», понять, ощутить различные способы звукоизвлечения и овладеть ими.

Отношение к звуку формируем как способ прикосновения к клавише, благодаря которому пальцы сливаются с клавиатурой и ощущаются как бы продолжением струн. Звук «идет» из спины, шеи, живота, через руки к «струне», обучающийся как бы срастается с инструментом, образуя с ним нечто единое. Для того, чтобы научить их сливаться с роялем, чтобы все их внимание направить к струнам, а не клавишам, мы используем понятную историю, взятую ранее у А.Артоболевской, а затем у Т.Б. Юдовиной – Гальпериной. Можно рассказать, что у него где – то в спине – озеро и вода стекает из этого озера по рукам: предплечьям, локоточкам, кистям в наши дома (ладошки) до самых кончиков пальцев, до подушек. И эта вода дает стрункам напиться. Если не устраивает звукоизвлечение, можно сказать: «Иди к струне», «Обними струну», «Дай струнке напиться».

Конечно же самые первые занятия мы начинаем со знакомства с устройством инструмента, с его тембровыми краскам. После того как обучающийся увидел молоточки внутри инструмента, говорим ему о том, что клавиша – это продолжение молоточка, который прикасается к струне. И если прикосновение к клавише будет резким, то молоточек так ударит по стрункам, что им будет очень больно.

Говоря о звуке, используем сравнения, эпитеты. Извлечение звука на любом инструменте требует определенного движения. Движение играющего на фортепьяно, помимо своей целесообразности, само по себе обладает некоторой выразительностью. Мы рассматриваем его и как прием, необходимый для извлечения звука из инструмента, и как жест, выражающий эмоции играющего.

Мы с первых занятий прививаем эстетический вкус к выработке красивых, пластичных рук. Сама посадка за инструментом должна эмоционально настраивать на исполняемое произведение. При извлечении звука обучающийся дает целый ряд выразительных движений, в которых трудно отличить необходимые и целесообразные приемы звукоизвлечения от наглядно выразительных и субъективно настраивающих. Слитность тех и

других настолько велика, что если отнять у играющего возможность проявлять свою эмоциональную настроенность в движениях, то это отразится на самом звучании и лишит игру не только внешней, но и звуковой пластики.

Движения целесообразные и наглядно выразительные частично влияют на звук. Жест шире звучания: замысел, выраженный им, превосходит возможности инструмента. И, конечно же, существуют движения, мешающие игре и внешне противоречащие намерениям исполнителя.

Для выработки пластичных движений рук мы делаем такие упражнения: рисуем в воздухе цифры «лежачие» и «стоячие» (например, восьмерки, большие и маленькие). Это упражнение снимает мышечный спазм плечевого пояса.

Следующее упражнение – «Ходим по этажам». Суть его заключается в следующем: обучающийся сидит перед фортепьяно, руки на коленях. Перекладываем плавно, не спеша руку с колена на клавиатуру (посидели, отдохнули), с клавиатуры на крышку (посидели, отдохнули). Затем обратно: с крышки на клавиатуру и на колено. Сначала отдельно каждой рукой, потом все повторить двумя руками.

Развивать пластику нам помогают ещё и упражнения «Радуга», «Бабочка». Поскольку первые упражнения для построены на тесных интервалах (секунда, терция, кварта, квинта), на занятиях им уделяем большое внимание. Обращаем особое внимание обучающегося на различное звучание интервалов в зависимости от замысла композитора. Каждому интервалу соответствует наглядный, доступный образ. Чаще всего это какое – то животное, зверушка. Выбор образа неслучаен – он эмоционально соответствует звучанию интервала, его настроению.

Сыгранный в другом характере интервал часто не узнается. Мы показываем все возможности и краски интервалов:

- слушаем и играем один звук в разных характерах различными прикосновениями – нежно, решительно, печально, бодро, грозно и так далее, тренируем все оттенки чувств и эмоций.

- слушаем секунды:

- а) звонкое, смешное твяканье («Слон и Моська» И. Арсеев);

- б) красочные, акварельные пятна секунд («Дождь и радуга» С. Прокофьева)

- в) мерцающие, таинственные огоньки секунд («Сказочка» С. Прокофьева)

- слушаем терции, поем, играем разнохарактерными попевками:

- а) «Два кота» - энергично, задорно

- б) «Спи, мой мишка» (Е. Тиличьева) – нежно, ласково

- чистая кварта – образ вороны – жесткое, пустое звучание или сигнал, призыв.

- квинта – пустое звучание, жесткое – в басах; светлое, прозрачное – в высоком регистре и так далее.

Эти «опорные образы» - огромное подспорье в нашей дальнейшей работе. Они должны быть ясными, легко запоминающимися, чтобы их можно было артистически обыграть.

С большой тщательностью мы относимся к изучению динамики, стараясь овладеть ею во всех оттенках от *pianissimo* до *fortissimo*, со всеми видами *crescendo* и *diminuendo*. Еще Черни рекомендовал упражняться в акцентах и играть гаммы с *crescendo* и *diminuendo* от *pp* до *f*.

Особенную трудность для наших обучающихся представляет овладение *pianissimo*; здесь требуется исключительная чуткость туше - звук должен быть не только хорошо слышимым, но и благозвучным (ни в коем случае не вялым). При извлечении *pianissimo* пальцы по возможности должны располагаться на близком расстоянии от клавиатуры, что содействует точности игры, они должны находиться в постоянном контакте с клавишами. Заранее подготовленный на клавише палец нажимает ее (перед извлечением звука как бы «парящая» тяжесть всей руки, удерживаемая плечевым суставом, осторожно передается пальцу). При таком звукоизвлечении все суставы руки остаются пассивными и производят лишь слегка пружинящее движение.

Fortissimo использует все источники силы, которыми располагает обучающийся, то есть вес и ударную энергию всей его руки и корпуса, в то же время это требует внимательной регулировки. Нужен также эластичный контакт с клавишами для того, чтобы удар не превратился в грубое «вколачивание». Мы избегаем мышечного напряжения, ибо нарочито примененная мышечная сила не приводит к полноте звучания. Эластичная и свободно падающая с размаху рука способна вызвать самый мощный звук. Жест звукоизвлечения – это движение падающей руки: при *fortissimo* - тяжеловесное, при уменьшающейся силе звучания все более мягкое.

Таким образом, в двигательном отношении спутниками «хорошего» звука всегда будут: полнейшая гибкость, рука, свободная от плеча и спины до кончиков пальцев, прикасающихся к клавишам.

Посредством звукоизвлечения обучающийся, - обладая, разумеется, определенным музыкальным культурным уровнем и необходимыми техническими возможностями, через внутреннее душевное состояние способен воспроизвести образы, сочиненные композиторами. Чем выше техника и особенно духовные качества исполнителя, тем ярче и красочней, более выпукло и ясно звучит у него инструмент.

Слух – основа работы над звукоизвлечением.

В работе над звуком и звукоизвлечением важнейшим моментом является не только чуткость пальцев, но и слуховой самоконтроль. Вальтер Гизе-кинг говорил: «Я считаю ненужным искать первопричину красоты тона в какой-то особой манере держать пальцы и руки; я убежден, что единственный путь, позволяющий научиться играть красивым звуком, - это систематическая тренировка слуха».

Следовательно, перед нами всегда встает вопрос: как научить обучающегося слушать себя при игре на фортепиано? С первых звуков, извлекаемых на инструменте, все наше внимание направлено на развитие у обучающегося максимальной слуховой активности. Г. Нейгауз иногда

рекомендовал своим ученикам следующее упражнение, одинаково полезное и для слуха и для осязания клавиатуры:

Его смысл состоит в том, что каждый звук берется с той силой звучания, которая получилась в результате потухания предыдущего звука. Еще одним из его излюбленных советов: взять ноту или несколько нот одновременно с известной силой держать их до тех пор, пока ухо совершенно не перестанет улавливать какое-либо колебание струны. «Только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука со всеми изменениями силы, тот, во-первых, сможет оценить всю красоту, все благородство фортепианного звука; во-вторых, сможет овладеть необходимым разнообразием звука».

Говоря об умении слушать себя, нельзя забывать, что это совсем не то, что слышать себя. Как можно смотреть на картину и не видеть ее красот, так же можно слушать музыку, не слыша всего ее богатства.

Умение слушать себя включает следующие моменты:

- детальное слышание музыкальной ткани произведения
- эмоциональную наполненность игры
- осознание качества исполнения.

При игре неразрывно следующее: внутреннее представление произведения; последовательное переживание, вызываемое разворачиванием музыки во времени и слушание своей игры. При этом внутреннее представление музыки и ожидание определенного звучания часто заслоняет реальный результат и тем самым затрудняет самооценку. Обучающимся прививаем навык способности услышать: соответствует ли реальное звучание тому, что задумано. Для воспитания слухового самоконтроля используем магнитофонную запись. Записываем отрывок или целое произведение в исполнении обучающегося, даём потом ему послушать. Это наглядно и ярко показывает разницу между тем, как он сам слышит свое исполнение во время игры и как в действительности это звучит. Такое занятие очень сильно воздействует на обучающегося и лучше всяких словесных объяснений открывает ему путь к своему совершенствованию.

При воспитании навыка слушания мы сталкиваемся с определенными трудностями. Слушание своей игры требует постоянной напряженности внимания, необходима постоянная «включенность» во время занятий. Это довольно сложно осуществить, так как многие обучающиеся, особенно младших годов обучения, быстро утомляются. На выручку придет смена деятельности на занятиях.

Музыкальный слух в его проявлении по отношению к тембру и динамике называют тембро-динамическим слухом. Чем тоньше слышит обучающийся переливы нюансов в звуковом спектре, способность внутрислухового представления оттенков, звуковых градаций, тем, соответственно, совершеннее оказывается его игра. И наоборот, чем интереснее, богаче, разнообразнее по краскам исполнение обучающегося, тем больше доказательств в пользу развитости его тембро-динамического слуха.

Этот слух является необходимой предпосылкой музыкально-исполнительской деятельности и создается нами в процессе обучения этой деятельности. Тембро-динамический слух поддается различным формам воздействия с нашей стороны. Одним из наиболее эффективных средств в данном случае является наше слово, словесная характеристика краски, тембра, колорита. Разумеется, обучающийся с известной долей относительности может чередовать на своем инструменте «дымчатые» звуковые колориты - со «звончатыми», «серебристо-переливчатые» - с «сумеречно-затемненными». Весьма условны его усилия сыграть «как на скрипке», попытки имитации тромбона, литавр и так далее. Однако это обстоятельство отнюдь не помеха в выработке тембровых красочно-колористических качеств музыкального слуха.

Умение слушать свою игру - основа основ всякого музыкального исполнения. Следует идти от слуха к движению, когда не технический аппарат диктует качество звука, а слух.

Заключение.

В нашей методической разработке мы осветили круг вопросов, касающихся области звуко-извлечения на фортепиано. На основе изученной методической литературы и из собственного опыта работы мы делаем следующие выводы:

- работа над качеством звука идёт с самого начала обучения пианиста.
- мы владеем всеми видами звукоизвлечения, а также доступно и ясно объясняем нужные игровые ощущения обучающегося.

Одним из важнейших факторов в работе над звукоизвлечением является развитие слухового самоконтроля у обучающегося.

Работа над звуком в каком-либо конкретном произведении опирается на знание особенностей стиля композитора.

В основе обучения навыкам звукоизвлечения лежат следующие принципы:

1. Системность: в репертуаре обучающегося должны быть произведения на различные виды звукоизвлечения, иначе развитие обучающегося в этом направлении идёт медленно.
2. Поэтапность: постепенное и продуманное обучение навыкам звукоизвлечения, знание возможностей и способностей обучающегося на данном этапе и в перспективе его развития.
3. Целостность развития обучающегося в процессе обучения игры на фортепиано: работа над звукоизвлечением идёт параллельно с развитием слуха, художественного вкуса у обучающегося при направляющей и контролирующей нашей деятельности.

Все эти рекомендации требуют тщательной обработки в совокупности. В повседневной работе нет ничего второстепенного. Технические же приемы – не самоцель, а основа для достижения художественной, выразительной игры на фортепиано.

Конспекты открытого занятия на тему: «Основные способы звукоизвлечения. Работа над штрихами»

Цель: Формирование осознания значимости приемов звукоизвлечения. Гармонично образное, художественное исполнение посредством правильно найденного звука.

Задачи:

Образовательная: обобщить знания о приемах звукоизвлечения.

Воспитательная: воспитать внимательное, профессиональное отношение к авторскому тексту.

Развивающая: вовлечь обучающегося в процесс понимания музыкального образа через особенности звукоизвлечения.

Методы обучения:

- 1) установление связи художественного и технического;

- 2) размышление о музыке;
- 3) музыкального обобщения;
- 4) вижу – слышу – играю;
- 5) наблюдения за музыкой;
- 6) словесные методы (беседа, объяснение, разъяснения, показ)
- 7) сравнение.

План.

1. Введение.

2.1 Особенности фортепианного звука, работа над качеством звукоизвлечения.

2.2. Техника правильного звукоизвлечения на фортепиано.

2.3. Технические приёмы в работе над звукоизвлечением:

- некоторые приёмы и средства для получения певучего звука;
- дослушивание звука, ощущение движения и развития музыкальной ткани.

2.4. Практическая работа с обучающимся.

3. Заключение.

4. Список литературы.

«Звук – это материя музыки, её плоть – он должен быть главным содержанием наших повседневных трудов». Г.Нейгауз «Музыка – есть искусство звука. Она не даёт видимых образов, не говорит словами и понятиями, говорит только звуками. Но говорит так же ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зримые образы. Её структура так же закономерна, как структура художественной словесной речи, как композиция картины, архитектурного построения... Раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком».

Из истории о фортепианном звуке. На первый взгляд игра на фортепиано не представляет особой трудности. Клавиатура даёт наглядную картину звукоряда. Для извлечения звука нужно просто нажимать клавиши, что, кстати, и делают дети в начале занятий, когда играют простые мелодии. Звуковой результат своего исполнения ещё мало беспокоит маленького обучающегося. Для овладения выразительным звуком он должен пройти длительный путь воспитания художественного слуха в процессе освоения практики игры на фортепиано. Первые трудности работы над звуком связаны с механикой фортепиано, которая прошла длительный путь развития с 1709 года от первых молоточковых клавиров Бартоломео Кристофори до современных концертных роялей.

Техника правильного звукоизвлечения на фортепиано.

Существует несколько технических вопросов о правильном звукоизвлечении, которые на определенном этапе обучения начинают волновать исполнителя:

- 1) причины зажатия рук;
- 2) причины статичного, негибкого запястья;

3) как сделать пальцы крепкими, а концы пальцев цепкими, живыми и чувствительными;

4) как научиться «петь на инструменте».

Причины зажатия рук. Основная причина зажатия рук — это не налаженный контакт между тем, что обучающийся хочет сказать (его внутреннее слуховое представление) и тем, как это грамотно передать на инструменте. То есть у обучающегося есть «знания», но нет «умения». Концы пальцев. Концы пальцев отвечают за качественное представление звука. Поэтому причиной вялых кончиков пальцев является отсутствие у обучающегося четкого и качественного внутреннего слухового представления (ВСП) всех градаций звука: тембра, гармонии, динамики, баланса, окраски и педали. Именно поэтому ему часто сложно сделать даже простейшую динамику.

Если у обучающегося есть четкое (ВСП) всех градаций звука, его концы пальцев становятся цепкими, крепкими, чувствительными и «умными». Пальцы сами начинают чувствовать, где им больше раскрыться, чтобы площадь соприкосновения подушечек пальцев с клавишей стала больше (для достижения максимально объёмного и певучего звука), а где подсобратиться (для четкого и ясного звука). Конец 1-го пальца также вынужден научиться «брать» звук и играть не за счет запястья, а работать самостоятельно. У обучающегося появляется новое ощущение того, что он прикасается не к клавише, а к звуку.

«Пение на инструменте». Ощущение легатного пения *bell canto*. Со стороны каждый педагог может точно определить, поёт у обучающегося инструмент или нет. Объяснит он это просто — если обучающийся дает лететь, жить и вибрировать звуку до конца, значит, инструмент у него поёт. Если он зажимает, забивает, значит, инструмент у него не поёт. И сам он не играет, а «стучит» на инструменте.

Когда обучающийся овладевает правильным интонированием с весом и представлением звука в движении, у него появляется потрясающее чувство того, что он поет, играя на инструменте. Это, кстати, дает еще большую свободу в мышцах, так как энергия исполнителя, благодаря весу, переливается через ноги, таз, корпус, руки и пальцы в клавиатуру инструмента. У обучающегося появляется ощущение того, что один звук перетекает в другой.

Практическая работа с обучающимся.

Обучающийся сыграет пьесу С. Майкапара «Мотылёк», где есть все виды основных штрихов: *non legato*, *legato*, *staccato*. Показ пьесы – это рабочий вариант, мы готовим её к академическому концерту. Перед обучающимся стоит несколько задач: сыграть в умеренном темпе пьесу наизусть от начала до конца, следить за ведением фразы, ее динамическим развитием, точной подачи штриха, эмоционального состояния исполнения. После исполнения пьесы мы вместе проводим анализ игры, выявляем плюсы и минусы, и далее идет детальная проработка музыкального материала.

Предлагаю сыграть несколько упражнений на разные виды штрихов, на дослушивание звука. После этого приступаем к кропотливой работе над произведением. В процессе работы обучающийся успешно справляется с рядом задач, но еще не все успевает контролировать во время игры.

Далее исполняет Вальс Э. Грига. Анализируем игру и детализируем работу над приёмами звукоизвлечения в каждой руке. Слуховой контроль за звуковым соотношением мелодии и аккомпанемента (мелодия и аккомпанемент меняются, переходя из одной руки в другую: в 1 части мелодия в правой, а во 2 – она в левой). Обучающийся успешно справляется с этой задачей. Он чутко реагирует на указанные недостатки в своей игре и сразу старается исправить свои ошибки.

Ранее много времени было уделено постановке рук, оформлению свода кисти, четкой артикуляции кончика пальцев, а так же приемам звукоизвлечения, построению фразы, образному восприятию музыкального материала. Как пример, кистевого stoc.

Обучающийся показал фрагмент разучиваемого произведения В. А. Моцарта «Турецкое рондо». Довольно ловко справился с данной задачей, только пришлось подкорректировать арпеджиато в левой руке, подать его более активно, с опорой на 1 палец, чтобы поддержать октавы в правой руке.

Из Сонатины (D-dur) Клемента мы предложили работу над побочной партией экспозиции. Приемы над певучим звукоизвлечением, соотношением мелодии и аккомпанемента, фразировкой. Особое место уделено слуховому контролю: переход из звука в звук, дослушиванию длинных нот. Прием игры в левой руке (аккомпанемент) – разная опора в руках для достижения правильного соотношения певучей мелодии и очень чувствительного аккомпанемента.

Технические приёмы в работе над звукоизвлечением.

Напомним себе общие принципы звукоизвлечения на фортепиано:

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

Работа над техникой не может быть отделена от работы над образной стороной. Все, что играет обучающийся, должно быть элементом музыки. Даже упражнения нельзя играть немзыкальным звуком. Подстановка слов под упражнения, помогают осмыслить интонацию. Мы с самого начала внимательно следим за тем, чтобы обучающийся, сидел не напряжённо, свободно, чтобы он не сутулился, не поднимал плечи, не вытягивал шею и не кивал безостановочно головой.

Необходимо также помнить о том, что всякая зажатость руки, «склеенность» локтя с туловищем затрудняет свободу движений, естественное взятие звука и приводит к неприятному сухому, жесткому, бескрасочному звучанию.

Некоторые приёмы и средства для получения певучего звука:

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

Одно из условий достижения кантилены заключается в слаженной работе «выразительных» пальцев, которые, играя мелодию, как бы переступают, мягко погружаясь «до дна» клавиши (словно в глубокий мягкий ковёр). Поднимать отыгравший палец также следует мягко, не спеша, и не раньше, чем следующий полностью погрузится в очередную клавишу (этим достигается «вливание» одного звука в другой – легато). Переступающие пальцы ведут руку, которая, перемещая опору, подкрепляет каждый из них и в то же время сохраняет плавное движение, как бы очерчивая контуры мелодии.

Например, для получения матового звучания - пальцы держать более плоско; для яркого, блестящего звука – делать их более закругленными. Самое главное в искусстве звукового разнообразия – владение всеми способами пианистического туше.

Самый распространённый из артикуляционных приемов – стаккато – может быть пальцевым, кистевым; утяжелённым органным стаккато, стаккато-маркато, стаккато-пиццикато, стаккатиссимо. Все зависит от звукового образа музыкального произведения. Однако «фортепианное пение» зависит не столько от способа извлечения отдельного звука мелодии, сколько от способа сочетания звуков, слияния их в интонации, предложения, периоды, способ фразировки.

В основе его лежит владение дыханием руки. Рука обучающегося, должна уметь взять последовательный ряд звуков «на одном дыхании», одним целостным движением. Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, добавочными взмахами локтя или запястья, вихлянием плеч, головы, туловища и так далее. Вслед за установлением границ фразы нужно разобраться в её строении. Типичная фраза напоминает волну, накатывающую на берег и откатывающуюся от него. Самое главное – определить местонахождение «берега», той кульминационной точки, к которой «катится» мелодическая «волна»; точка эта приходится обычно к концу фразы. В определении такой точки помогает проигрывание фразы в целом в скором темпе.

Выяснив, где находится кульминационная точка мелодической «волны», следует так распределить «дыхание» руки, чтобы оно «неслось» к этой «точке тяготения». В соответствии с решением звуковых задач, самое главное в музыкальных занятиях с обучающимся, – помочь овладеть особым художественным музыкальным языком.

Владение разнообразными видами туше помогает передать яркие звуковые образы классической и современной музыки, помогает проснуться чувствам и мыслям начинающих музыкантов. Учить фантазировать, думать, анализировать, слушать, бережно относиться к звуку, грамотно, содержательно и заинтересованно играть произведения слушателям, иметь собственное отношение к исполняемой пьесе.

Для создания определенного тембра нужно представлять этот тембр и уметь использовать различные виды туше. При внимательном вслушивании в возникающее звучание, в котором переплетаются тембр и динамика, юный исполнитель попутно формирует соответствующий технический навык игры, свой индивидуальный тембр - исполнительский «почерк» пианиста. Формирование таких слуховых представлений может происходить весьма медленно, так как обучающиеся часто не придают большого значения тонкостям и особенностям звукоизвлечения, градациям тембров, динамики, штрихов, педали. Поэтому, как уже было сказано ранее, нужно в процессе обучения специально уделять внимание восприятию этих элементов художественного звукового образа, а затем формированию соответствующих образов-эталонов.

Конспект открытого занятия на тему «Работа над качеством звукоизвлечения на фортепиано»

Тема «Работа над качеством звукоизвлечения на фортепиано»

Цели: Воспитание музыкально-исполнительских качеств обучающегося.

Воспитание основ музыкально-исполнительской культуры у обучающегося.

Задачи:

- Обучение целесообразным и приемлемым исполнительским движениям, позволяющим добиваться глубокого длинного звука.
- Обучение работать над поиском звуковой палитры, тембра, динамическими оттенками выразительности.

Методы: Словесный, практический, сравнения, эмоциональный.

Практическое задание: добиться глубокого, длинного, певучего звукоизвлечения мелодической линии произведения.

Тип: занятие решения учебной задачи - исполнения мелодии произведения кантиленного характера.

Оборудование: рояль, ноты.

Планируемый результат: повышение качества звукоизвлечения обучающегося при исполнении кантилены.

Ход занятия:

1. Организационный момент определение темы;
2. Создание эмоционального настроения обучающегося на исполнение произведения.
3. Постановка целей и задач

С первых занятий важно научить обучающегося любить самый обычный фортепианный звук полный, мягкий, сочный, и привить потребность в таком

звучании. А для этого необходимо научить обучающегося опускать пальцы и руки «в клавиши», в рояль, «хорошо чувствовать клавиатуру», как бы преодолевая её сопротивление.

Пока обучающийся не владеет своими руками, ощущение опоры легче приобрести при работе над произведениями (или фрагментом) аккордового изложения, требующим наполненности звучания. Как мы это делаем, я показывала на открытом занятии в прошлом учебном году на примере работы над гаммами с упражнениями, пьесы «Игра в лошадки» П. И. Чайковского и этюда К. Черни op.299№.

Параллельно с работой над аккордовой фактурой нужно искать звучание, и связанное с ним ощущение при исполнении мелодической линии. Сегодня мы будем работать над качеством звукоизвлечения в произведении финского композитора Яна Сибелиуса «Элегия» с обучающейся 6 года обучения.

Исполнение произведения обучающейся. Выявляются пробелы и пути их коррекции. Повторение последовательности изучения произведения прослушивание произведения целиком, затем начиналась тщательная проработка музыкальной ткани: форма произведения, гармония, полифония, отклонения, динамические изменения, фразировка и так далее все подвергалось анализу, после чего следовали рекомендации по конкретным приемам. Аппликатура, артикуляция, педализация – все осмысливалось не как самоцель, но как выразительное средство и давалось в предельном четком, конкретном виде.

Выявление трудностей при исполнении длинных заливочных нот и показ способов их преодоления: погружения руки и дотягивание кистью, с дослушиванием остатка звука и мягкого выхода из него восьмыми нотами. Интонирование кистью, пальцами через ладонь мелодической линии, с ощущением растяжения внутри ладони.

Словесно и практически показ новых способов решения исполнительских задач. Работа над контрастом тембра между регистрами, ощущением свободы исполнения, максимальной концентрации слуха при этом. Сравнительный анализ со скрипичным звучанием длинных звуков полным смычком.

Словесно-информационный анализ: особенности творчества Сибелиуса – красота финской природы в произведениях для скрипки и фортепиано. Ян Сибелиус окончил консерваторию по классу скрипки и композиции.

Рефлексивно-оценочный этап

Оценка результатов работы обучающейся на занятии. Самооценка обучающейся исполнения. Музыкальная гимнастика для отдыха и концентрации внимания. Фиксируются затруднения: свободные переносы рук при смене регистров, артикуляция пальцев при исполнении певучего легато, как направления для будущей работы по улучшению качества звукоизвлечения.

Список литературы.

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано.- М., 1971.
2. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. - М., 1995.
3. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969;
4. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. Л., 1973;
5. Гольденвейзер А.Б. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1969
6. Гольденвейзер А.Б. Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства. М.,1965. – Вып. 1. – 62с.
7. Гофман И. Фортепманная игра. Вопросы и ответы. М., 1961
8. Золотницкая В. Упражнения для начинающих пианистов. - С - Пб., «Союз художников», 2004.
9. Кончаловская Н. Нотная азбука. - М., 1978.

- 10.Лейтес М.С. Возрастная одаренность // Семья и школа.,1990. – N 3. – 31 с.
- 11.Малинковская А. Фортепианно – исполнительское интонирование. – М.: Музыка, 1990.
- 12.Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 3-4 кл. ДМШ.- К., 1979.
- 13.Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1982
- 14.Натансон В. Вопросы фортепианной педагогики. - М., 1971.
- 15.Петрушин В.И. Музыкальная психология. - М., 1997.
- 16.Руденко В.И., Натансон В.А. Вопросы методики начального музыкального образования. - М., 1981.
- 17.Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. - М., 1984.
- 18.Хереско Л. Музыкальные картинки. - Л., 1970.
- 19.Щапов А.П. Фортепианная педагогика. М., 1960
- 20.Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. - Л., «Музыка», 1985
- 21.Шостакович Д.Д. Статья в газете «Советская культура», 20 декабря 1956.
- 22.Юдовина-Гальперина Т.Б. За роялем без слёз. – С - Пб., «Композитор» 2005.