

Государственное бюджетное профессионально образовательное
учреждение Краснодарского края
"Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова"

Методическая работа

на тему

"Творческая работа в классе фортепиано над мелодической
выразительностью"

Автор: Гавриш А.П.,
Преподаватель фортепиано
высшей квалификационной категории
Краснодарского музыкального колледжа

Краснодар, 2023 г.

Содержание

I. Введение.....	3
II. Глава 1. О звуке.....	4
III. Глава 2. Мелодическая выразительность и способы достижения ее на фортепиано.....	15
IV. Заключение.....	20
V. Список литературы.....	21

Введение

Цель данной методической работы – обратиться к наиболее важной и трудной проблеме в обучении игре на фортепиано к работе над звуком. Ключом к решению этой цели является творческий подход преподавателя к развитию ученика, формированию его ассоциативно-образных представлений, воспитанию чувства музыкальных стилей на всех этапах обучения. Работа над мелодической выразительностью сродни работе над культурой человеческой речи. Работать над звуком можно реально, только работая над произведением, над музыкой и её элементами. Эта работа неотделима от работы над техникой вообще.

Задачи преподавателя: формировать слуховые представления у обучающихся на каждом уроке путем словесных замечаний, показа на инструменте; накапливать слуховые ассоциации от прослушивания музыки в записях и в живом исполнении; формировать "слышащие" руки пианиста.

И трудиться над этим надо постоянно.

*«Звук — святыня. Берегите звук,
как золото, как драгоценность»*

Г. Нейгауз

Глава I. О звуке.

Музыка — искусство звука. Музыка говорит только звуками, но говорит так же ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зримые образы. Раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком. А. Рубинштейн о фортепиано: "Вы думаете, это один инструмент? Это сто инструментов!". К. Черни, "сухой и мелодичный гений", мучивший целые поколения пианистов неиссякаемым потоком этюдов и упражнений, установил, что на фортепиано возможно передать сто динамических градаций, помещающихся между пределами, которые называют: еще не звук и уже не звук. "Наилучший звук тот, который наилучшим образом выражает данное содержание".

Работа над звуком есть самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и душевными качествами ученика. Чем грубее слух, тем тупее звук. Развивая слух мы непосредственно действуем на звук; работая на инструменте над звуком, добиваясь неустанно его улучшения, мы влияем на слух и совершенствуем его. Коротко и ясно: овладение звуком — есть первая и важнейшая задача среди других фортепианных технических задач, ибо звук есть сама материя музыки. Для достижения так называемого хорошего или прекрасного звука требуется особенно усидчивая, долгосрочная, постоянная и упорная работа на инструменте.

Всякое явление в этом мире имеет свое начало и конец, так же и фортепианный звук. Для исследования динамической шкалы: в начале добиться первого рождения звука (rrrrr...), тишайшего звука, некоторый нуль, получаемый в результате слишком медленного нажатия клавиши, увеличивая силу удара и высоту поднятия руки, мы доходим до верхнего звукового предела, после которого начинается не звук, стук, так как механическое устройство фортепиано не допускает чрезмерной скорости.

Большие пианисты до конца своих дней трудятся, решают новые задачи. Гений — это трудолюбие. Пушкин говорил: "Прозе нужны прежде всего мысли." Пианисту, играющему перед аудиторией, нужно прежде всего содержание. А для того, чтобы содержание было выявлено, нужна техника и еще раз техника.

Только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука (колебание струны), тот, во — первых, сможет овладеть необходимым разнообразием звука, нужным вовсе не только для полифонической игры, но и для ясной передачи гармонии, соотношения между мелодией и

аккомпанементом. Полифония – лучшее средство для достижения разнообразия звука, а певучие, мелодичные пьесы необходимы, чтобы научиться "петь на рояле". В двигательном отношении спутниками "хорошего звука" будут всегда: полнейшая гибкость (но не расслабленность!), "свободный вес", то есть рука, свободная от плеча и спины до кончиков пальцев (вся точность в них сосредоточенна!), прикасающихся к клавишам, уверенная целесообразная регулировка этого веса от еле заметного летучего прикосновения в быстрых легчайших звуках до огромного напора с участием всего тела для достижения предельной мощности.

О мало музыкальном человеке никогда нельзя сказать, что у него прекрасно звучит, даже если он знает сотни приемов звукоизвлечения и "прошел" всю науку "о работе над звуком". В лучшем случае, у него будет хорошо звучать инструмент только местами, но не в целом. У действительно творческого пианиста – художника "хороший звук" есть сложнейший процесс сочетаний и соотношений звуков разной силы, разной длительности в целом. Звук – одно из средств выражения у пианиста, самое главное средство. Работать над звуком можно реально, только работая над произведением, над музыкой и ее элементами. И эта работа неотделима от работы над техникой вообще. Различие, разнообразие звуковой картины у разных крупных исполнителей бесконечно в связи с различием их индивидуальности, совершенно так же, как различные краски, цвет и свет у больших художников.

Чем ниже художественный уровень исполнителя, чем меньше у него своего, индивидуального, тем более схожа с другими подобными исполнителями будет даваемая им звуковая картина.

Играть "плохим" звуком гаммы так же противопоказано, как играть "плохим" звуком ноктюрны Шопена. Когда большой пианист работает над техническими проблемами, то поражает прежде всего не только быстрота, точность, сила и т.п., но и качество звука.

Несколько советов, которые приходится давать ученикам, когда со звуком у них обстоит неладно:

1. Необходимая предпосылка хорошего звука – полная свобода, непринужденность предплечья, кисти, руки от плеча до кончиков пальца, которые должны быть всегда начеку.

2. На самой еще первоначальной стадии пианистического развития следуют простейшие упражнения для приобретения разнообразия звука, особенно для исполнения полифонии (попеременная игра одного голоса *letgato*, другого *staccato*).

3. Если в полифонической музыки ученику не удастся выпукло воспроизвести многоголосную ткань, полезно прибегнуть к методу преувеличения (один голос – f,pp, другой голос – pp,f).

4. Одна из очень распространенных ошибок у учеников – динамическое сближение мелодии и аккомпанемента, недостаток "воздушной прослойки" (рекомендован так же метод преувеличения).

5. Точное понимание и воспроизведение постепенности динамических оттенков – существеннейшее условие правильного слухового образа (там, где написано cresc, надо играть p; a dim- еще f).

6. После концерта, придя домой проиграть всю программу дома очень тихо и нескоро. Тихо – это значит крайне сконцентрированно, внимательно, добросовестно, точно, тщательно, красивым и нежным звуком; чудесная "диета" не только для пальцев, но и для слуха, мгновенное исправление неизбежно возникающих при темпераментном концертном исполнении некоторых неточностей и случайностей.

7. Так как фортепиано не обладает продолжительностью звука, то нюансировка не только мелодической линии, но и пассажей должна быть, как правило, более богата и гибка, чтобы ясно передать интонацию исполняемой музыки.

8. Для достижения "нежного", "теплого", проникновенного звука необходимо нажимать клавиши очень интенсивно, "глубоко", но при этом держать пальцы как можно ближе к клавишам и соблюдать высоту, близкую к минимуму, т.е. равную высоте клавиши перед нажатием пальцем. Наоборот, для достижения большого, открытого, широкого льющегося звука необходимо использовать амплитуду размаха пальца и руки (при полнейшем гибком legato). Никогда не надо забывать, что физическая свобода на фортепиано немыслима без свободы музыкальной, то есть духовной.

9. Вопросы звука в произведениях, требующих употребления педали, нельзя рассматривать в отрыве от вопросов педализации, как нельзя установить правильную педаль в отрыве от звука, от качества звука.

Извлечение звука и жест.

Извлечение звука на любом инструменте требует определенного движения. Движение играющего на фортепиано или на смычковых инструментах, помимо своей целесообразности, может само по себе обладать некоторой выразительностью. Тогда следует рассматривать его и как прием, необходимый для извлечения звука из инструмента, и как жест, выражающий эмоцию играющего.

Игра любого инструменталиста должна сопровождаться некоторой долей жестикуляции. Это – сложный комплекс движений, часть которых необходима для извлечения нужных звучаний, а часть выражает настроение играющего, его отношение к исполняемому сочинению, волевое напряжение и смысл интерпретационного замысла.

Наибольшей пластичностью достигает движение правой руки скрипача, ведущей смычок. Жест скрипача как бы рассказывает о содержании музыкального произведения. Смычок виртуоза, естественно, приковывает взгляд слушателя, как и движения дирижера, когда он выразительно передает оркестру свое толкование произведения или желательный оттенок ритма и динамики.

Большой опыт профессионалов инструменталистов учит отличать в игре движения необходимые от тех движений, которые только отражают чувства и творческие намерения исполнителя. Пианист-профессионал не позволит себе много лишних движений, свойственных игре любителя, обладающего скорее намерениями, чем реальными достижениями. Знание возможностей инструмента не позволяет опытному пианисту после извлечения звука дальнейшими движениями стремиться воздействовать на его усиление, ослабление, вибрацию, так как это уже не зависит от него. Пианист может только продлить звук, оставляя палец на клавише или нажав педаль.

Однако в каждый момент игры, при извлечении звука или его продлении, пианист делает целый ряд сложных и 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.

Более того: внешне убедительное и выражающее стремление к закономерному звуковому результату движение руки и на самом деле часто оказывается наиболее необходимым и целесообразным.

Совет музыканта, отрицающего все внешнее в движениях исполнителя: «играйте с наименьшим числом движений, лишь бы — звучало», - на практике обычно приводит к нежелательным результатам, так как влечет за собой не только порчу зрительного впечатления от игры, но и дурное исполнение.

Показать правильный и в данном случае нужный прием звукоизвлечения можно только как цельное и слитное движение, в котором

закономерно связаны цель и средство. В этом случае пластично и стройно организованный жест обычно приводит к желательной цели.

Иногда, слушая пианиста, мы ощущаем потребность закрывать глаза, чтобы отстранить все внешние впечатления и остаться наедине с музыкой. Но это происходит обычно уже после начала исполнения, когда мы уже успели ознакомиться с характером движений исполнителя. Слушая музыку с опущенными веками, мы подсознательно дополняем звучание образами движения рук пианиста, жестами, свойственными его игре.

Однако существует большое количество явно лишних движений. Они мешают не только исполнителю, но и слушателю, отвлекая его от правильного восприятия музыкальных образов. Вред от излишней жестикуляции еще усиливается в тех случаях, когда движение не соответствует музыкальному содержанию и, что хуже, противоречит смыслу звуковых представлений.

Назойливо-однообразное качание туловища, встряхивание волосами, преувеличенные движения локтей, излишняя размашистость как и внешняя угловатость, резкость движений, мешают впечатлению от игры, даже обладающей незаурядными достоинствами. Но и вид артиста, безучастного к исполняемой музыке, деревянная неподвижность посадки пианиста, окаменевшее в ледяной неподвижности лицо — все это мало способствует располагающему впечатлению. Совершенная игра и внешне производит впечатление пластичной и выразительной. То, что видит глаз, слышит затем и ухо.

Контроль над звуком и экономия движения.

Неоднократно приходится подчеркивать зависимость качеств звучания от стиля и характера произведения. Нельзя говорить о хорошем звуке, как об отвлеченном понятии, вне конкретно поставленной художественной задачи. Стил ь композитора в целом и каждый отдельный эпизод, даже любой голос полифонии, требует особой окраски звука и особого приема звукоизвлечения. Широкое, полновесное «деташе» баховских шестнадцатых и восьмых в *allegro* связано с некоторым размахом в движении пальцев и с участием всей руки. Этот прием противоположен характеру шопеновского *legato*, где звуки связываются объединяющим движением всей руки. У Скрябина в высоких регистрах, где нет фортепианных демпферов, формальные приемы *legato* заменяются почти незаметными движениями пальца, «касанием» клавиши, издающим легкий, несущий звук, напоминающий флажолеты арфы.

«Картинки с выставки» Мусоргского представляют собою своеобразную энциклопедию новых приемов и новых звуковых красок. Стилль Чайковского и Рахманинова требует широкой напевности и множества самых различных приемов туше. Цикл рахманиновских фортепианных произведений не случайно назван им «Этюдами — картинками». Содержание каждой пьесы обусловлено особым звуковым колоритом фортепианного изложения. Эти произведения одновременно благодарны и трудны для пианиста. Они требуют разнообразия окраски звука и свободного, творческого подхода к различным приемам звукоизвлечения. Как одно из наивысших достижений рахманиновского фортепианного стиля можно выделить седьмой этюд до минор из ор. 39. В нем трудно найти хотя бы один эпизод, не отличающийся оригинальностью и неповторимым колоритом. Здесь замечательно поставлена перед исполнителем задача постепенного перехода от тихого, колеблющегося звучания повторяющихся в РР аккордов — до мощного колокольного перезвона. Этот этюд — чрезвычайно содержательный и впечатляющий. Но он редко появляется в концертных программах из-за исключительной сложности. В противоположность приемам, где пианист пользуется тяжестью руки, можно наблюдать движения, связанные со снятием руки и с ощущением потери или выключения веса. В прелюдии Шопена си минор второй слигованный звук берется на движении, снимающем руки с клавиатуры.

На характер звучания хорошо влияют точные кругообразные движения всей руки. Они внешне снимают угловатость внезапных перерывов движения и жесткость слишком прямолинейных жестов. Но внешнее впечатление подтверждается особой пластикой звучания, вызываемой логикой и плавностью этих приемов. Как характерные примеры кругообразных движений руки, объединяющих комплекс звучаний, можно привести октавные ходы в средней части ля бемоль мажор полонеза Шопена, «Шум леса» Листа, ля бемоль мажорный этюд Шопена ор. 25.

Было бы непростительной ошибкой думать, что можно заранее определить различные типы целесообразных движений и проанализировать пианизм как механический аппарат, разложив его на постоянные величины.

Анализ фортепианных приемов в отрыве от стиля и содержания данного произведения обречены на неудачу. Творческий подход всегда находит в процессе игры новые технические и звуковые приемы: все они закономерны для конкретного стиля произведения. Ученый может помочь исполнителю, но не посредством ограничения его творческой интуиции. Знания и продуманная культура отличают подлинного мастера от любителя и дилетанта. Во время работы виртуоз ни на минуту не должен терять живого контроля над звучанием. Не подлежит сомнению, что на фортепиано после

возникновения звука — палец, нажавший клавишу, не может более влиять на дальнейшее звучание. Естественно, что для экономии сил необходимо после извлечения звука освободить руку, ограничиваясь удержанием клавиши в опущенном положении на тот промежуток времени, пока должен длиться звук. Дальнейший нажим совершенно бесполезен для звукового эффекта.

Игра каждого хорошего пианиста поэтому состоит из попеременных напряжений и освобождений руки. Рука как бы организуется, собирается для извлечения звука и затем пианист ограничивается легким и свободным поддерживанием опущенной клавиши.

Экономия сил — одно из важнейших условий хорошего владения инструментом. Применение активности или силы в тех моментах, где они бесполезны, равнозначно потере энергии в любом механическом процессе. Механизм любого инструмента имеет свои «мертвые точки», где при самой большой затрате энергии нельзя добиться реального эффекта.

Жест исполнителя может несколько превысить необходимое целесообразное движение: абсолютно целесообразных движений при игре не может быть, так как всегда в них мы можем найти избыток — долю внешней пластики, отражающей внутренние эмоциональные стимулы. Но противоречие жеста свойствам и возможностям инструмента сигнализирует о существенной ошибке играющего, о непонимании и неверном обращении с механизмом инструмента. Такое неприятное впечатление производят активные движения пальца и руки на долгом звуке после нажатия клавиши, высокие взмахи после взятого аккорда.

Движения пианиста и штрихи смычковых инструментов.

На каком бы инструменте ни играл исполнитель, естественно, что в первую очередь он стремится достигнуть выразительности в мелодии, а для этого нужно обладать льющимся певучим звуком, той вокальной кантиленой, которая является истинным источником всякого музыкального звучания. Многие движения хороших пианистов по своей пластичности и выразительности напоминают движения и штрихи скрипача. Движения смычка наиболее близко передает сущность мелодической фразировки. Дыхание певца, объединяющее несколько нот мелодии, соответствует в игре на скрипке движению смычка. Поэтому штрихи смычковых инструментов можно назвать «видимым дыханием» музыки. Вполне понятно, что движение смычка может служить своего рода идеалом для исполнителей, играющих на других инструментах. Поэтому многие авторы, выставяя знаки лиг, стремятся унифицировать их, приняв за основание смычковые штрихи.

Выставленные наподобие штрихов лиги отличаются наибольшей выразительностью и соответствием строению музыкальной формы. Такими лигами пользуются в своих сочинениях Бетховен, Чайковский и многие другие композиторы. Этим приемом достигается особая точность и понятность авторского намерения, так как именно на смычковых инструментах указания лиг имеют для исполнителя ясный и определенный смысл.

Что касается фортепианных лиг, то их выполнение далеко не так однозначно и представляет некоторые трудности для педагогических разъяснений. Элементарное понимание лиги не всегда может быть выполнено и в отдельных случаях не соответствует желательной фразировке. Лиги часто бывают или слишком длинными — тогда они нарушают цельность фразы. В некоторых случаях лига указывает желательную фразировку, в других — отделяет слигванные ноты от неслигванных, независимо от их синтаксического значения.

Три различных рода лиг:

1. Лиги смысловые, то есть указывающие синтаксическое строение музыкальной формы;
2. Лиги — штрихи;
3. Лиги, отмечающие связную игру, в отличие от *non legato*.

Смысловая лига, конечно, одинакова для всех инструментов. Смысл, выражаемый синтаксическим членением, не меняется — на каком бы инструменте не исполнялось произведение. Понятно, что скрипичный штрих только отчасти совпадает со смысловым членением. Длина смычка, с одной стороны, лимитирует продолжительность лиги. С другой стороны, посредством перемены в движении смычка можно подчеркивать отдельный звук, так что смена штриха часто попадает на кульминацию в середине фразы, и, наконец, от различных штриховых обозначений зависит различный характер звучания.

Фортепианная лига соединяет первый и третий из разрядов лигатурных обозначений. Отсюда не следует, что игра на фортепиано не пользуется своими специфическими фортепианными штрихами. Они не обозначаются и не могут найти отражение в соответствующей литературе, так как обобщающие движения руки более индивидуальны, чем скрипичные штрихи, и не поддаются точной фиксации.

Если в некоторых случаях движения руки пианиста совпадают со смычковыми штрихами, то в других случаях они могут не только отличаться, но противоречить им в той же мере, в какой звучность и техника у фортепиано и у смычковых инструментов не сходны между собою.

Действительно, скрипач владеет звуком на всем его протяжении. Длительный звук на скрипке, как и в пении, может обладать особой выразительностью, недоступной для клавишного инструмента. Характерный штрих смычка, захватывающий на одном движении длящиеся звуки, на фортепиано практически невыполним: все, что пытается сделать со звуком на клавиатуре пианист после звукоизвлечения, представляет собою напрасно затраченную энергию. Удары пальцев, разделенные длящимися звуками, не могут быть взяты на одном движении, так как промежуточное, соединяющее движение не может никак повлиять на уже извлеченный звук фортепиано. Среди лишних движений, не соответствующих природе инструмента, одним из наиболее вредных нужно считать тщетную попытку пианиста связать длинные звуки или аккорды. Эта надежда всегда окажется обманутой.

В этом случае пианист нарушает основной принцип звукоизвлечения: активизация руки и пальца для извлечения звука и следующее за ним освобождение руки. В противном случае рука как бы тянется с усилием от одного звука к другому и проявляет активность в так называемом "мертвом пространстве", где ее деятельность бесполезна.

Хотя жест пианиста порой соответствует движению смычка, но во многих случаях может быть ему противоположен. Если бы нотация фортепианных произведений имела свои знаки для обозначения движений руки – нечто напоминающее смычковые штрихи, - то в некоторых случаях эти лиги отличались бы от струнных штрихов, а в других – совпадали.

Можно заметить, что фортепианные штрихи выставлены в виде лиг в тех случаях, когда звук берется отдельным движением. Следует предупредить, что это не говорит о вводе "фортепианных штрихов" в редактируемые произведения.

Скрипичные штрихи часто не совпадают со смысловым строением фразы. Но еще в большей мере расхождение синтаксической структуры и пластики движения пианиста заметно именно на опыте "фортепианных штрихов". Поэтому их введение в нотную запись носило бы искусственный характер. Но рассматриваемая проблема имеет не только теоретический интерес, а затрагивает существенные стороны пианизма. Исполнитель, не осознающий своих движений и не уделяющий им особого внимания, конечно, может интуитивно найти нужный прием звукоизвлечения и самую практическую аппликатуру.

Ясно, что только исходя из чисто музыкальных побуждений, можно прийти к верным выводам исполнительской практики. Смычок скрипача активен на всем протяжении музыкальной фразы. Пианист может контролировать только возникновение звуков и их взаимоотношение. Рука собирает на одном движении, как отдельные гроздья, звуки, оживленно

следующие друг за другом для того, чтобы отдохнуть на длительной ноте и накопить новую энергию. Так образуется в теории пианизма, наподобие "мертвых точек" механизма, понятие "мертвого пространства", где применение энергии движения не только бесполезно, но даже вредит звуковому результату, ошибочно ориентируя внутреннюю эмоцию жеста.

"Гроздь звуков" могут состоять из двух, трех и нескольких звуков, взятых на одном движении.

Игра на фортепиано была бы невероятно утомительна, если бы пианист не пользовался обобщающими движениями руки. Но если такое нанизывание пальцевых ударов на стержень более широких движений представляется естественным и наглядно объяснимым, то в отношении так называемой "крупной техники" реже можно встретить со стороны педагога соответствующее указание. Практика пианизма показывает, что повторяющиеся октавы, аккорды, сложные последования аккордовых пассажей также способны к объединению на более широких движениях – не только всей руки, но и корпуса.

Массивная техника листовской сонаты "По прочтению Данте" может быть осуществлена только благодаря этим обобщающим движениям. Рука пианиста при повторных построениях испытывает чувство попеременного погружения и снятия с клавиатуры. Эти движения значительно облегчают один из самых утомительных видов техники.

Но не только борьба с чрезмерной утомляемостью имеется в виду. Пластика слитных движений благоприятно отзывается на повторных звучаниях, придавая им вибрирующую непрерывность и выразительность (Ф. Шопен "Прелюдия №17").

Короткость фортепианного штриха обычно зависит от появления длительных звуков. Но в движении быстрых пассажей, в многократных, льющихся последовательностях, в нанизании и слиянии звеньев пианист ищет непрерывности – и находит ее в кругообразных "бесконечных движениях". Собственно говоря, даже на длинных нотах, где рука пианиста максимально пассивна, затухание движения идет постепенно и так же происходит пробуждение руки к активности. Еще раз этим подтверждается глубокая связь пластики движения с выразительностью направленного к художественной цели жеста.

Многим пианистам, уже достигшим значительно продвинутого мастерства, приходится преодолевать внушенную еще в ранний период обучения привычку staccato всегда отдельными движениями руки или кисти, так называемое "детское" staccato. Staccato также может быть объединено обобщающим движением руки и зависит от быстрого снятия пальца с клавиатуры, что далеко не всегда совпадает со снятием руки.

Шопена можно назвать "королем фортепианного legato". Почти во всех его сочинениях господствуют вокальные тенденции интерпретации звука и слитный характер пассажей. Указание на staccato мы встречаем у Шопена реже, чем у других композиторов. Но слитность звучания достигается не формальным выдерживанием связанных звуков, а всей экспрессией и мелодической выразительностью движения. Школьные предписания строго регламентированной фиксации пальца на клавише в legato далеко еще не гарантирует слитности и певучести звучания. В то же время, независимо от формальных принципов legato, существует бесчисленное количество разнообразных приемов, способствующих выразительной и певучей игре.

Разнообразие приемов пианизма и различных видов фортепианного туше позволили ему – особенно в этюдах – дать образцы как близкие, так и далекие от формального выполнения пальцевого legato. Анализ изложения каждого из этих этюдов сейчас же обнаружит ненужность формального выполнения legato для достижения плавной звучности и для наиболее целесообразного преодоления трудностей.

Глава II. Мелодическая выразительность и способы достижения ее на фортепиано.

Пианисту приходится считаться со свойством фортепианного звука, быстро теряющего значительную часть силы после удара молоточка о струну и затем постепенно убывающего. Сначала спад силы более резкий, затем колебания струны гаснут постепенно.

Все эффекты на фортепиано, рассчитанные на выделение одного звука после снятия аккорда, могут быть выполнены только в том случае, если снятие остальных звуков происходит достаточно быстро. Тогда изолированный голос успеет выделиться в начале его звучания. Слух с особой цепкостью схватывает начало, самый интенсивный момент фортепианного звука, и только после этого способен с достаточным вниманием следить за дальнейшим его затуханием.

Получив первое достаточно интенсивное впечатление, слух способен не только следить за дальнейшим затуханием звучания, но и дополнять его воображением.

Не все звучащее улавливается слухом и не все слышимое – звучит. Звук фортепиано убывает не во всех регистрах одновременно. В высоких октавах затухание происходит быстрее. В среднем, и в особенности низком, регистре звук длится дольше и кривая затухания образует не столь крутую линию.

В больших залах длительность звука для слушателя еще более уменьшается. Звук фортепиано укорачивается, приобретая в высоком регистре отрывистый, как бы стеклянный оттенок. Многие эффекты, основанные на длящихся звуках фортепиано, легко осуществимые в классе, не производят впечатления и теряются для слушателя в большом помещении.

Звуки низкого регистра отличаются большей устойчивостью. Для пианиста невыполнима непрерывная линия усиления звука. Возможно только восходящее по ступеням прибавление звука. Но и при диминуэндо в медленном движении каждая следующая нота при возникновении сильнее, чем предыдущая в конце своего звучания.

Получается также ступенчатая линия, только с менее крупным спадом. Поэтому "ступенчатость" звуковой линии ощущается сильнее при усилении звука и слабее при затихании. В очень медленном темпе для пианиста почти недостижимо "вокальное" диминуэндо, при котором звучание следующей ноты в своем начале может быть слабее окончания предыдущей.

При более подвижном темпе можно достичь непрерывности усиления и ослабления звучности в фортепианных пассажах.

Можно привести бесчисленные примеры, показывающие, что кантилена и тончайшая фразировка прекрасно достигаются на фортепиано. Опытный пианист знает и ощущает, что выделение отдельного звука сопряжено с опасностью отрыва от цельной и слитной мелодической линии. Многие акценты, подчеркивания отдельных звуков, *sf*, на фортепиано исполняются с особой осторожностью, а иногда заменяются другими приемами. Пианист может логикой и убедительностью фразировки сделать то, что на другом инструменте достигается усилением звука.

Как ни существенно следить и вслушиваться в неизбежный процесс убывания фортепианного звука, пианист может регулировать только его первоначальную силу. От целесообразного распределения возникающих звучаний зависит общее впечатление слушателя. Последний может дополнить воображением недостающее длительное напряжение звука. Но они никогда не простят исполнителю невыгодную борьбу со свойствами инструмента, выражающуюся в излишнем подчеркивании длинных нот. Таким образом, полнота певучести и пластика фортепианной фразы зависит не столько от последнего звучания каждой ноты мелодии, сколько от распределения первоначальных сил звуков. Иначе мелодия обречена на смерть вместе с убывающей силой каждого звука.

Продолжительность и выразительность долгих нот определяются характером и смыслом подготавливающего их поступательного движения. Подготовка длительно звука или логической кульминации в фортепианной фразировке занимает часто более важное место, чем вершина звукоряда, являющаяся результатом динамического устремления.

Высокая нота, приковывающая внимание аудитории к тембровому богатству вокальных данных певца, как бы раскрывающая широту выразительных возможностей человеческого голоса, при подчеркивании ее на рояле нередко обнаруживает отрицательные стороны инструмента и портит впечатление. Исполнитель должен точно чувствовать границу возможностей силы каждой ноты. Слишком резко взятый звук нарушит очарование, как иглой проколов тугое покрывало звуковой выразительностью.

Работа над звуком

*Звук - это материя музыки, ее плоть.
Звук должен быть главным содержанием
наших повседневных трудов.
Г. Нейгауз*

Дослушивание звука. Ощущения движения и развития музыкальной ткани.

*Все, решительно все сводится к
одному – внимательно себя слушать.
К. Игумнов*

Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством воплощения музыкально – художественного замысла. Главное – развить способность слушать музыкальную ткань. Если главные линии обрисовывают контур музыки, то остальные элементы наполняют его живой материей, окрашивают живыми красками, тем самым обогащая выразительность музыкально – художественного замысла. Способность слышать музыку зависит от двух факторов:

- а) дослушивание звука до конца;
- б) ощущение горизонтального движения и развития музыки.

Дослушивать звук – это значит слушать предыдущее, а ощущать движение музыки – это думать и слушать вперед. Эти тенденции должны дополнять друг друга. На первых уроках, когда ученик играет упражнения на звукоизвлечение, следует научить его слушать до конца затухающий звук и ощущать ("вести") его кончиком пальца, пока он длится. При переносе руки ученик должен переносить и звук. Живая рука и живые активные пальцы – это необходимое условие в работе над постановкой. Не ставить палец на клавишу, а брать, извлекая звук, не выжидать и держать клавишу, а слушать и вести звук; не поднимать руку, а брать дыхание.

Для того, чтобы научить слышать звук, нужно давать яркие пьесы, близкие и понятные ученику. В дальнейшем умение слушать звук поможет приобретению певучего legato, цельности музыкально фразировки.

"Если...нажав клавишу, я забуду о данном звуке, то потом не буду в состоянии согласовать с ним следующий звук, и получится именно та пунктирность, которая убивает живое дыхание музыкальной линии". (А. Гольденвейзер). Нельзя забывать, что основные недостатки в исполнении кантилены, связаны с недослушиванием звука и недостаточным ощущением живого дыхания.

Дослушивание звука особенно необходимо для постижения цельности и естественности фраз, например:

Л. Бетховен Соната op.31 № 2

Р. Шуман "Грезы"

Ф. Лист Сонет Петрарки № 104, Утешение Ре – бемоль мажор

Э. Григ "Песня Сольвейг" op.55 № 4

Дослушивание звука обеспечивает плавный переход одного звука в другой, стремление к опорным точкам, развитие цельности музыкальной фразы. Это является необходимой предпосылкой для успешной работы над звуком.

Технические приемы в работе над звуком.

Для достижения наилучших технических результатов и владения разнообразными качествами звука надо использовать все возможности тела от пальца до всего туловища.

Г.Нейгауз

В решении звуковых проблем большую роль играют приемы и способы звукоизвлечения. Одно из условий – слаженная работа "выразительных пальцев", которые мягко погружаются до дна клавиш (словно в глубокий мягкий ковер). Необходимо "связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец", - пишет К. Игумнов. Переступая, пальцы ведут руку, которая подкрепляет каждый из них и в то же время сохраняет плавное движение, как бы очерчивая контуры мелодии. Переступающие пальцы должны активно доводить каждый звук мелодии до конца, не ослабляя силу нажима, а передавая следующей клавише. Таким образом, перемещение опоры как бы "внутри руки".

Живые кончики пальцев должны быть связаны со всей системой пианистического аппарата вплоть до корпуса. Можно сказать, что звук рождается и расцветает всеми красками в кончике пальца, как цветок на конце растения. Лишенный поддержки изнутри звук теряет глубину, певучесть и становится сухим и колючим (так как извлекается короткими "рычагами").

"Вихлянием кисти и руки ничего путного не достигают, а лишь создают тощую кантилену" (К. Игумнов). Соотношение мелодии и аккомпанемента на примере Ноктюрна Ф. Шопена op. 55 №1.

Левая рука создает гармонический фон и ритмическую пульсацию, она должна помочь сохранить крупные контуры фразы. Аккомпанемент следует играть тихо и легко, нанизывая басы на общий стержень плавного движения. Аналогичные задачи встречаются в следующих произведениях:

А. Хачатурян "Андантино"

Д. Шостакович "Романс"

Ф. Шопен "Фантазия-экспромт cis-moll (средний раздел)
Ф. Мендельсон "Песня без слов" fis-moll

Роль дыхания в исполнительском процессе.

*Живое дыхание играет в музыке
первенствующую роль.
А. Гольденвейзер*

*Несоответствие движения рук и тела со
звуковым образом ... нарушают у исполнителя
и слушателя представление о характере музыки.
А. Гольденвейзер*

Музыка без дыхания мертва. Дышать нужно в соответствии с музыкальной фразировкой. Правильное дыхание всегда связано с дослушиванием звука или дослушиванием пауз. Правильное дыхание объединяет фразу, организует движение пианиста и помогает осуществить динамическое развитие. Размах руки в паузах способствует даже динамическому нарастанию звучности. Дыхание помогает выразить характер музыки. Например, В. Моцарт Соната A-dur I ч., дыхание рук способствует легкости и грациозности исполнения.

Приемы звукоизвлечения, соотношения звучности в элементах фактуры, живое дыхание – все это немыслимо вне соответствующих игровых движений, то есть связано с развитием техники.

Заключение.

Пианист и фортепиано – это одновременно: 1) **дирижер** (голова, сердце, слух); 2) **оркестр** (обе руки с десятью пальцами и обе ноги с педалями); 3) **инструмент** (один-единственный рояль – 100 инструментов, как в симфоническом оркестре). Только требуя от рояля невозможного, достигаешь на нем всего возможного. Каждый пианист–мастер обладает своей индивидуальной звуковой палитрой. Кто-то спросил Антона Рубинштейна, может ли он объяснить и чем объяснить то чрезвычайное впечатление, которое производит его игра. Он ответил следующее: "Вероятно, это происходит отчасти от очень большой силы (мощности звука), а главным образом оттого, что я много труда потратил, чтобы добиться пения на рояле". Золотые слова! Они должны быть выгравированы на мраморе и висеть в каждом фортепианном классе училищ и консерваторий. О любом очень хорошем пианисте всегда говорится: какой у него прекрасный звук! Как у него звучит! То, что на нас действует, как прекрасный звук, есть на самом деле нечто гораздо большее, это выразительность исполнения, то есть организация звука в процессе исполнения произведения.

Список литературы

1. Бейлина С. В классе профессора В. Х. Разумовской.
2. Наумов Л. Под знаком Нейгауза.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игре.
4. Тимакин Е. Воспитание пианиста.
5. Фейнберг С. Пианизм как искусство.