

**Методическая разработка на тему «Основные приемы и способы
работы над звуком»**

*Айгуль Шавкатовна Тангатарова,
преподаватель МБОУ ДО
«Детская школа искусств»
Усть-Янского района Респ. Саха(Якутия)
филиал пос. Усть-Куйга
agul.a-tan@mail.ru*

Содержание

| | |
|---|----|
| 1. Цели и задачи преподавателя в процессе работы над звуком с учеником | 3 |
| 2. Работа над звуком | 6 |
| 3. Методы и формы работы над звуком | 9 |
| Список использованной литературы | 12 |

1. Цели и задачи преподавателя в процессе работы над звуком с учеником

Процесс работы над звуком, как одна из важнейших частей обучения музыканта-пианиста, рассматривался в методических трудах всех выдающихся исполнителей-пианистов и педагогов.

Цель преподавателя в процессе работы над звуком у обучающихся - воспитание музыкантов-исполнителей, владеющих приемами звукоизвлечения на фортепиано и с помощью различных технических средств, методов и приёмов раскрыть художественное содержание исполняемых произведений, донести до слушателей основную идею музыкального произведения, повлиять на их эмоциональную и духовную сферы, затронуть струны души. Без филигранной техники это невозможно сделать¹.

Для того, чтобы эта цель была достигнута в процессе работы над звуком, преподавателю необходимо решить три блока задач.

Первый блок – это образовательные задачи, в которые входит создание условия для формирования свободного аппарата звукоизвлечения воспитанника, формирование навыков грамотного звукоизвлечения, формирование у обучающегося умения художественно-выразительно и технически-точно исполнять музыкальные произведения.

Второй блок задач – воспитательные, которые включают в себя воспитание звукового мышления юного пианиста, воспитание стремления достичь необходимости соответствия между смыслом музыки и звуковым результатом исполнения.

Третий блок задач, не менее важен чем первые два – развивающие, в него входит формирование звукового мышления и звуковой культуры

¹ Шмидт – Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. - М.: Классика – XXI, 2002.

учеников, художественное исполнение нотного текста, развитие умения анализировать музыкальную ткань исполняемого произведения, развитие звуковысотного мелодического слуха, эмоциональную отзывчивость к музыке, устойчивость слухового внимания, быстроту эмоциональной реакции на разнохарактерные музыкальные образы.

С первых уроков необходимо гармонично развивать в ученике не просто пианиста, а пианиста-музыканта. Пение песен, подбор на слух, игра в ансамбле с преподавателем, ритмические упражнения, музыкальные головоломки - все это работа по развитию музыканта у ученика, и вся эта работа выполняется с первого урока.

Музыка - это прежде всего искусство звука. Она не даёт видимых образов, не говорит словами и понятиями, она говорит только звуками. Можно сказать, что знаком в передачи информации средствами музыки является звук.. Исполнители воссоздают музыку в её органическом единстве и целостности. Поэтому так важна работа над звукоизвлечением, поскольку неверное, смазанное звучание не раскрывает до конца содержание музыкального произведения, не достаточно точно передаёт те смыслы, мысли, чувства, которые в нём заложены. Недаром Г.Г. Нейгауз считал, что 3/4 работы в классе с учеником - это прежде всего работа над звуком².

Чтобы эффективно работать над звуком, ученик должен обладать определенными музыкальными способностями, а именно: высотным мелодическим слухом, эмоциональной отзывчивостью на музыку, стабильностью слухового внимания, скоростью эмоциональной реакции на разнообразные музыкальные образы и т. д. Все эти способности развиваются при систематической и целенаправленной работой с воспитанников.

Важно не только работать над техническими трудностями, но и решать проблемы работы со звуком с обучающимися, формировать методы производства звука, потому что если у ученика будет представление о

² Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 2. М., 1982.

средствах воплощения необходимого музыкального образа, то технические проблемы для него будут решаться намного проще.

Ещё одна задача, которую необходимо решить педагогу при работе со своим воспитанником над звуком – это развитие музыкального слуха. Музыкальный слух в его проявлении по отношению к тембру и динамике музыкального произведения называется тембро-динамическим слухом. Именно он является одной из высших форм функционирования музыкального слуха. Роль тембро-динамического слуха в музыкальном исполнении особенно велика, поскольку чем тоньше юный музыкант различает нюансы в спектре звука, тем более развита его способность слышать оттенки, градации звука, тем более совершенна его игра. Тембродинамический слух ученика, как и любой другой тип слуха, развивается с систематической и целенаправленной работой учителя и ученика³.

Одна из важнейших задач музыкального педагога при работе над звуком - развитие мелодического слуха. Фортепиано требует сильного, яркого, воссоздающего слухового воображения. Обучающийся должен понимать, что мелодия - это музыкальная линия, а не набор последовательных звуков, следующих друг за другом, что есть горизонтальное мышление, которое педагог и развивает. Именно для воссоздания этой мелодической линии и необходимы все приёмы звукоизвлечения, и методы работы над звуком. Мелодичный слух развивается с помощью таких приемов, как ощущение мелодического дыхания, принятие цезуры перед фразой, когда мелодичный слух развит, он контролирует силу звука на протяжении всей мелодии. Интонационные детали мелодии помогут раскрыть артикуляционные штрихи: legato, non legato, staccato, portamento и т.д. Должно быть слуховое (мелодическое) осознание воспитанников данных музыкальных штрихов для того, чтобы правильно выполнялись звуковые задачи.

³ Цыпин Г. Исполнитель и техника. - М., 1999.

Фортепиано обладает удивительно разнообразными звуковыми возможностями, большой палитрой ярких звуковых оттенков, именно поэтому у музыкального педагога большое «поле» для творческой работы со своими воспитанниками над звуком, принципами и приёмами звукоизвлечения.

2. Работа над звуком

Музыка – это упорядоченное по определённым законам движение звука во времени. Поэтому так важна работа над звуком, поскольку именно звук воплощает музыкально-художественный замысел композитора.

Существует три этапа работы над техническим приёмом звукоизвлечения, при работе над звуком – изучение, тренировка, совершенствование (при работе над этюдами и упражнениями) или оформление (при работе над пьесами). Эти три этапа – ни что иное, как знания (изучение, я знаю, как играть), умения (тренироваться, пробовать, я умею это играть), навыки (довести до автоматизма, навык – доведённое до автоматизма умение или умение, которое уже не надо контролировать сознанию, поскольку контроль ушёл в подсознание – высший уровень контроля любого умения, я сыграю это в любых, даже в некомфортных условиях).

На первом этапе работы над звуком необходимо работать над техникой звукоизвлечения. Юный пианист должен понимать, что каждый прием звукоизвлечения или навык применяется им не просто так, а направлен на решение определённой музыкально-выразительной задачи. При работе над звуком на первом этапе важно развить музыкальный слух – способность слышать музыку полностью (т.е. основную линию мелодии до мельчайших её нюансов). Уже на первых уроках, когда воспитанник осваивает упражнения по звукоизвлечению и позиционированию руки, необходимо научить его слушать звук до самого конца и чувствовать его

кончиком пальца, пока он звучит. Ученику надо словесно объяснить, а потом и показать как «нести» звук рукой с клавиши на клавишу, чтобы у воспитанника складывался непрерывный процесс извлечения звука из инструмента, состоящий из дослушивания и переноса. С другой стороны, мышечное и слуховое ощущение переноса звука с клавиши на клавишу формирует навык естественного положения рук, что важно в работе над постановкой⁴.

Еще один этап в работе над звуком - это работа над ритмом. Воспитание «ритмического ощущения» и «ритмического исполнения» должно начинаться с первых шагов изучения музыки. Среди основных методов, которые педагоги используют в своей практике для работы с ритмом, выделяются следующие: дирижирование; пение; укрупнение; логическое построение.

Живая рука и живые, активные пальцы – это необходимое условие в работе над звуком. Не ставить палец и руку на клавиатуру, а брать, извлекать звук; не выжидать и держать клавишу, а слушать и вести звук; не поднимать руку, а брать дыхание – такие знания и навыки гораздо естественнее формируют руку.

Левая рука, создавая гармонический фон и ритмическую пульсацию, должна в то же время помочь мелодии сохранить крупные контуры фразы и целиком подчиниться ей во всех тончайших деталях. Поэтому аккомпанемент следует играть тихо в одну клавишу, нанизывая аккорды на общий стержень плавного, непрерывного движения. Выполнить эту задачу поможет ощущение горизонтального развития музыки⁵.

Если у ребёнка не сформировано дослушивание, то палец у него будет пассивным, рука расслабится, и каждый последующий звук мелодии будет рождаться из предыдущего, а будет рождаться заново – с новым ударом пальцев по клавишам, с использованием нового движения руки или кисти. В

⁴ Стрельбицкая Е. Пианистические и аппликатурные навыки в работе над гаммами, аккордами, арпеджио. - М., 2000.

⁵ Цыпин Г. Исполнитель и техника. - М., 1999.

результате фраза разрывается, игра становится рваной, дискретной. Это происходит от того, что ухо не слышит и не «ведет» звук, а, следовательно, пальцы не получают необходимую команду мозга, следующий звук воспринимается формально и пропадает мелодичность. Навык дослушивания и ведения звука формируется многочисленными упражнениями, которые направлены на формирование рефлекторной дуги между движениями пальцев и теми слуховыми ощущениями, которые формируются в слуховом анализаторе и подаются в ту часть мозга, которая ответственна за слуховое восприятие. Эта рефлекторная дуга никому не даётся с рождения и формируется только благодаря систематической, длительной и целенаправленной работе над техникой и слухом.

Только после того, как воспитанник освоит все навыки и приёмы звукоизвлечения, можно переходить на следующий этап работы над звуком, на котором появляются такие задачи, как достижение абсолютной ровности звука, организация игровых движений, работа над аккомпанементом. Здесь самая сложная задача - добиться ровного звука. Причём контроль над ровностью звука должен быть слуховым.

Для того, чтобы научить слушанию звука, нужно воспитаннику давать пьесы с яркой звуковой окраской, разнообразные по характеру и настроению, близкие и понятные. Работая над ними, нужно стремиться к выразительности и демонстрировать игровые движения, которые облегчают постановку задачи и помогают выразить музыкальный смысл.

Чтобы добиться наилучших технических результатов и обладания различными качествами звука, необходимо использовать все возможности организма от кончиков пальцев до всего тела.

Таким образом, работа над звуком должна происходить в двух направлениях – развитии слуха, и техникой звукоизвлечения, а именно позиционированию руки, дослушивания и переноса, достижении ровности звука, работой над аккомпанементом, ритмом.

3. Методы и формы работы над звуком

Формы работы над звуком могут быть самыми различными: показ, объяснение, образное сравнение. Так, например, Я.В. Флиер утверждает, что ассоциация, основанная на образе, способствуют развитию тембродинамического слуха воспитанника⁶.

И.Н. Оборин предлагал при работе над звуком «оркестровать» фортепианную фактуру в воображении, мысленно представить себе звучание того или иного инструмента. Это помогает не только передаче воображаемых тембров, но и рождает разнообразие фортепианных красок, делает тембродинамический слух более острым и дифференцированным⁷.

Г.Г. Нейгауз рекомендует использовать при работе над звуком медленную игру со всеми оттенками. Работая медленно, ученик получает возможность внимательно вслушиваться во все детали, мелочи, на которые он не обратил бы внимания, при игре в более «живом» темпе. Самое главное в этом процессе, не упустить главное, не потерять цельности линии исполнения формы произведения. Т.е. необходимо концентрироваться не только наполнением музыкальной фразы музыкальными деталями и нюансами, но и не упускать из внимания основную мелодию, иначе игра будет дискретной, распадётся на несвязанные друг с другом музыкальные кусочки. Этого можно добиться только в том случае, если у воспитанника будет сформирована слаженная работа пальцев. Взаимодействие пальцев и рук придает глубину звукам, а мелодии - связанности. «Скрещивающиеся» пальцы должны активно доводить каждый звук мелодии до конца, не ослабляя силу нажатия, а передавая ее следующей клавише⁸.

⁶ Шмидт – Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. - М.: Классика – XXI, 2002.

⁷ Там же.

⁸ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 2. М., 1982.

Дослушивание звука особенно необходимо для достижения цельности и естественности при исполнении, например, Менуэта И.С. Баха. При исполнении Менуэта, необходимо добиться непрерывности движения и тембровых контрастов. Светлое, задумчивое настроение Менуэта диктует и соответствующий характер исполнения – певучий, плавный, мягкий; в спокойном и ровном движении. В этом произведении юному пианисту необходимо выдержать и выслушать длинные звуки мелодии до конца, чтобы отдельные звуки слились в цельную фразу.

Если взять в качестве примера пьесы, связанные со стаккато, (например, Д.Кабалевский «Клоуны», А. Рубин «Воробей», «Камаринская» П.И. Чайковского и пр.), то здесь главная работа над звуком должна идти в формировании навыка горизонтального движения к «опорным точкам» мелодии. Работая над нюансами и штрихами пьесы Д.Кабалевского «Клоуны» каждой рукой отдельно, необходимо постоянно контролировать работу кисти при исполнении «скачков» (партия левой руки), аппликатуру и цепкость кончиков пальцев. Чтобы звукоизвлечение было энергичным, бодрым (необходимое для изображения скачущих клоунов), требуется контроль над движениями левой руки. В пьесе А. Рубина « Воробей» стаккато сочетается с нон легато. Нон легато помогает почувствовать вес руки, а стаккато- ощутить её целостность.

В работе над «Старинной французской песенкой» П.И.Чайковского из «Детского альбома» важно формировать умение слушать и слышать длинный и довольно запутанный «узор» мелодической линии. Очень важно обратить внимание воспитанника на то, чтобы паузы он использовал не «для отдыха», а для рождения нового звука (перенос звука). В таких пьесах, как Адажио Д. Штейбельта (такты 1-9), «Первая утрата» Р. Шумана (такты 1-9), Вариациях на русскую тему С. Майкапара (такты 1-14) при работе над звуком ставятся задачи формирования навыка взаимодействия пальцев и руки для достижения глубины звука и связности мелодии. Если эту работу не

проводить, то игра юного музыканта будет тяжеловесна и не даст живого развития музыкальной фразы.

Одним из эффективных приёмов при работе над звуком, является деление партии правой и левой рук между воспитанником и музыкальным педагогом. Этот приём поможет ученику услышать, как должна звучать мелодия в идеале, к чему ему надо стремиться, чтобы затем добиться подобного же звучания, играя двумя руками⁹.

При работе над музыкальными произведениями более подвижного характера (например: Марш Р. Шуман, Маленький командир С. Майкапар, Танец А. Гедике, Этюд Е. Гнесина – «Школа игры на фортепиано» под общей ред. А. Николаева) , необходимо работать над теми же моментами: дослушиванием, ощущением движения музыкальной ткани, слаженностью действий пианистического аппарата.

Стремительное , порывистое дыхание в паузах необходимо при игре пьесы П. Чайковского «Зимнее утро» (первые 8 тактов). Такое дыхание соответствует энергичному, яркому, бодрому настроению, способствует нарастание и затухание звука. Легкость и непринужденность, свойственные шутовому характеру пьесы «Шуточка» Д. Кабалевского (первые 7 тактов) достигается тем, что правая рука заполняет «дыханием» промежутки между группой тридцать вторых и восьмыми, объединяя их непрерывном движении.

Быстрые темпы пьес усложняют задачи звукоизвлечения для учеников, требуют сосредоточенного внимания, «напружиненной» собранности. Ученика нужно учить постоянно слушать и анализировать свою игру. Чем раньше у учащегося появляется осознанный слуховой контроль, тем качественнее будет дальнейшее обучение.

В арсенале преподавателя фортепиано всегда должно быть несколько музыкальных произведений разной сложности на решение определенного рода музыкальных задач, для отработки того или другого приёма

⁹ Стрельбицкая Е. Пианистические и аппликатурные навыки в работе над гаммами, аккордами, арпеджио. - М., 2000.

звукоизвлечения, той или иной технике работы над звуком. Так как в класс фортепиано ДШИ, ДМШ приходят дети с разными способностями, характерами, усидчивостью, темпераментом, целевыми установками, то каждому необходимо подбирать соответствующее музыкальное произведение, которое максимально эффективно, оптимально будет способствовать развитию того или иного технического навыка звукоизвлечения.

Таким образом, формы и методы работы над звуком могут быть самыми различными, педагог может использовать разнообразные приёмы и способы: объяснение, показ, образная ассоциация, приём воображаемой аранжировки, дослушивание звука, деление партий правой и левой рук между учеником и педагогом, правильное дыхание и пр.

Список использованной литературы

1. Айзенштадт С. Детский альбом П.И. Чайковского. - М.: Классика – XXI, 2003.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. - М., 1978.
3. Браудо И. Об изучении клавирных произведений Баха в музыкальной школе. - М.: Классика – XXI, 2001.
4. Гермер Г. Как должно играть на фортепиано (факсимильное воспроизведение издания 1889 г.). - Санкт- Петербург, 2002.
5. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. - Л., 1988.
6. Малинина И. Детский альбом и «Времена года» П.И. Чайковского (методическая разработка). - М.: ООО «Престо», 2003.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 2. М., 1982.
8. Стрельбицкая Е. Пианистические и аппликатурные навыки в работе над гаммами, аккордами, арпеджио. - М., 2000.
9. Цыпин Г. Исполнитель и техника. - М., 1999.

10. Шмидт – Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. -
М.: Классика – XXI, 2002.