

МУНИЦИПАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
Детская школа искусств № 2
муниципального образования город Краснодар
(ДШИ № 2 МО город Краснодар)

**Открытый урок на тему:
«Работа над звукоизвлечением, интонацией в
работе над произведениями в младших и
средних классах»**

Выполнил:
Цветкова Т.А.

Краснодар
2023

Работа над звукоизвлечением, интонацией – очень обширная тема, скорее всего самая главная задача в работе пианиста. Так как объединяет в себе основные разделы работы пианиста и связывает их настолько, что стоит одному звену выпасть и разрушается вся стройная цепочка, ведущая к главной цели музыка – передаче образа, чувств посредством музыки.

Хочется начать со слов известного музыканта и педагога Натана Перельмана: «Для музыканта звук – творение, обладающее вкусом, цветом, запахом, объемом, красотой и уродством, силой, весом, длиной и всем, и всем чем только способен наделить его обладающий фантазией музыкант»

Заметим, что музыкант, не усматривая в этом ничего смешного говорит о звуке, как о фрукте – сочный, густой, мягкий, нежный; как о чем-то зримом – светлый, тусклый, солнечный, блеклый, белый; как о предмете – имеющий объем, вес и длину – круглый, плоский, короткий. Звуку приписывается даже нравственная категория – благородный.

Это слова прежде всего понятны музыканту, который более или менее соприкасается с музыкальным искусством, имеет определенный опыт отношений с ним. Но это высказывание будет совершенно не понятно тому, кто только начал общаться с музыкой и обучаться игре на инструменте. Поэтому, говоря о звуке и звукоизвлечении, надо начинать с самых азов, с первых шагов маленького музыканта, с его представления определенного звука, а значит прежде всего с воспитания слухового представления. В это входит: и воспитание культуры слуха, и образное мышление, и умение слушать себя, и искусство интонирования.

Образное мышление во многом способствует характеру звукоизвлечения. Ведь прежде, чем извлечь звук, надо понять, что мы хотим сказать этим звуком.

Воспитание образного мышления начинается еще задолго до начала обучения ребенка на инструменте и играет важную роль.

Насколько фантазия ребенка гибка и изобретательна, настолько легче добиться от ученика нужного звука, который бы характеризовал соответствующий образ. Необходимо слушать много разной музыки, внимательно вслушиваться в нее, обсуждать с ребенком услышанное.

Когда ученик уже соприкоснулся с игрой на инструменте, то с первых его контактов с клавиатурой, он уже сталкивается с образными представлениями звука в первых упражнениях (допустим звуки «падают», «поют» или «шагают»). Мы говорим ученику играть «мягко», «ласково», а в некоторых случаях «сердито», обязательно приписывая характер звука какому-то образу: «падает капелька», «щебечет птичка», «гремит гром») и др.

Как-бы мы ни объясняли ребенку всю сложную технологию приемов и ощущений внутри игрового аппарата – это для него ничего не значит. Конечно, самые простые и необходимые сведения ученик должен получить. Это, прежде всего, естественное, удобное положение пальцев и руки на инструменте. Все остальные «премудрости» поступают неторопливо и постепенно, как необходимость для того, чтобы извлечь звук

соответствующий данному образу. Иногда ученик когда понимает художественный образ инстинктивно находит данный прием звукоизвлечения.

Очень полезна для воспитания образных представлений игра небольших сочинений-импровизаций: «идет медведь», «прыгает зайчик», «кот и мышь», «порхает бабочка», «рыбка плещется в воде». Некоторые из них можно исполнять вместе с педагогом.

Затем можно сочинять небольшие попевки на характерный текст:

Быстры ножки,
быстры ножки.
Шел козленок по дорожке.

Сплел однажды паутинку паучок
И повесил паутинку на крючок
(сборник Э.Тургеневой)

На таких примерах ученику становится более понятны требования учителя выполнить тот или иной прием. Помогающий воплотить представленный образ.

Немаловажное значение в работе над звукоизвлечением имеет искусство интонирования. Интонация – это выразительное произношение, наполненное чувствами, переживаниями.

Так обычно мы объясняем детям то, чем они пользуются в обычной речи. Любой человек интонирует во время разговора в большей или в меньшей степени, что зависит от его эмоциональности, от ситуации, от той мысли, которую он хочет сказать.

Музыкальные же эмоции намного богаче, тоньше, глубже, разнообразнее, чем интонация речи. Они способны передать такие оттенки, переливы чувств и переживаний, что никакими словами не выразить. Музыка, которая сыграна разнообразно в интонационном плане, будет понятна и доступна любому слушателю.

«Искусство интонации следует также тренировать. Как искусство скачков, трелей, октав» (Н. Перельман).

На начальном этапе для воспитания интонации важна аналогия музыкальной мысли с речью.

Очень полезна декламация стихов, выразительное пение.

Ребенку, который может легко проявить удивление, огорчение, радость и др. интонации в речи, будут легко выразить эти чувства и на инструменте.

Для тренировки такого навыка можно попросить сыграть небольшие попевки с одним и тем же смыслом, но с различной интонацией. Например: «Подари мне куклу» – требовательно, жалобно, ласково.

Часто ученик стараясь передать необходимую интонацию, находит не только нужные средства выразительности, но и необходимые приемы звукоизвлечения. Его надо лишь немного подсказать или натолкнуть на нужный образ. Работая над пьесами, этюдами важно не только представить образ исполняемого произведения, но и разобраться в интонировании каждой

фразы. Очень полезны в таких случаях подтекстовки (сб. А. Артоболевской «Первая встреча с музыкой»). Подтекстовка особенно полезна для того, чтобы ученик почувствовал целую фразу, мысль музыкального произведения.

Выразительность исполнения «слов»-мотивов, связь их между собой, определение главного слова (кульминации), фразы и выстраивания на этой основе динамики отрабатываются в инструментальной мелодии по аналогии с песнями. Ученик с помощью педагога решает те же смысловые и музыкальные задачи: плавно ли переходит мотив к мотиву? Где самый важный момент звучания? Как произносится этот мотив – «сердито», «жалобно» или «весело»? Как должно звучать начало фразы, ее середина, а как должен звучать конец фразы? Осмысление этих важных моментов дают внутреннее представление нужного звука, а вместе с ним и, часто интуитивно, необходимый прием звукоизвлечения.

Следует также обращать внимание на то, что смысловое распределение слов в речи связано с дыханием человека. Отсюда вывод, что подъем руки – «вдох» соответствует отнюдь не каждой короткой лиге (не вздыхаем же мы после каждого слова). Мелкая лига указывает на выразительность исполнения мотивов. Фраза должна быть цельной. Часто две восьмые или шестнадцатые, объединенные лигой – это интонации, которые придают звучанию определенный оттенок, например «жалобный», а в грустной песне или в старинном танце изящные приседания. Каждая такая лига играется одним движением, но чувствительность каждой интонации не должна теряться, и здесь уже играет роль степень умения и мастерства ученика в звукоизвлечении.

Хочется обратить внимание на очень важный момент в работе с учениками над формированием художественных представлений. Работая с учеником над пьесами кантиленного характера, наиболее успешно усваивается искусство «пения» на фортепиано. Если преподавателю удастся добиться от ученика максимального приближения звучания мелодии на фортепиано к ее вокальному прочтению, то отпадает необходимость требовать от него того или иного звукоизвлечения. Потому, что «пение» на инструменте само диктует динамику и штрихи.

Ученик, который поет в хоре, очень отличается от ученика, который не посещает хоровые занятия. Ребенок, поющий в хоре обладает запасом «интонационных» заготовок и способен найти их в пьесах. Также он имеет представление об «открытом» и «закрытом» звуке, аналогом которого в фортепианно-исполнительской практике является резкое, «прямое» не подготовленное внутренним слухом звукоизвлечение (открытый звук), и глубокий, так называемый «опертый» звук, которому педагоги уделяют много времени.

Первоначально надо просить ученика спеть фразу, над которой предстоит поработать. Попросив сначала ученика пропеть фразу, педагог должен добиться добиваемся ясного осознанного ее строения. найти в ней главное и второстепенное, логику ее развития и тогда разрешение вопросов динамики, штрихов будет носить характер не «натаскивая», а лишь коррекции

с целью более рельефного выявления уже сложившегося у ученика понимания выразительности. Воспитывая в ребенке умение выразить на рояле услышанную внутренним слухом интонацию – значит научить ученика владеть звуком. С осознанием разницы в характере звукоизвлечения и начинается воспитание чувства вкуса у ребенка.

Умение «слушать себя» требует длительной и систематической подготовки. Здесь следует обратить внимание на 3 момента:

- мысленное представление;
- приказ мозга к мышечному действию, нужного для осуществления реального звучания;
- контроль над тем, насколько удалось реальное воплощение замысла.

Играя первые упражнения на *non legato*. Ученик получает задание слушать наполненность звука, его протяженность, глубину, почувствовать в кончике пальца, до погружения его в клавишу, силу звука, который он хочет извлечь, умение дослушивать звук до конца, и при переносе руки на другую клавишу уметь «нести», слушая звук и представляя следующий звук, в который он волеется. Исполнение упражнения с определенной слуховой задачей позволяет осмысленно относиться к процессу звукоизвлечения.

«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 мысли» (А. Гольденвейзер).

Живая рука, живые активные пальцы, взаимодействие всех частей игрового аппарата, умение брать, извлекать звук, умение «дышать» рукой – такие понятия и формируют нужные двигательные навыки звукоизвлечения.

По мере некоторого овладения навыками игры *non legato* можно ввести игру *legato*.

Следует особо заострить внимание ученика на том, как звучит линия звуков исполненных связно. Необходимо, чтобы ученик представлял себе звучание *legato*, как средство выразительности, как логически обусловленную последовательность. Основная задача в работе над *legato*, это воспитание «дышащей» руки.

Первыми упражнениями является соединение двух звуком. Как и при игре *non legato* рука плавно опускается на клавиатуру, палец «погружается» в клавишу. Неиграющие пальцы чуть приподняты над клавиатурой. Далее происходит взятие другого звука. После взятия второго звука приподнимается запястье, а потом вся рука. При последовательности трех звуков опора переносится со второго пальца на третий. После чего поднимается вся рука. Умение ученика переносить вес с пальца на палец, равномерно распределять вес на все звуки в *legato* предусматривает очень важный момент, который часто упускают в самом начале обучения, когда формируют первые игровые навыки.

Это умение контролировать свои ощущения: мышечное напряжение и освобождение внутри руки. Часто ученики взяв звук и при этом используя мышечное напряжение, не умеют вовремя его снять и извлекают следующий

звук неся это напряжение, из-за чего теряется качество звука, которое требует свободного погружения с ощущение веса более крупных частей игрового аппарата, ощущения «рессорности», а это все не возможно, если вовремя не снято мышечное напряжение. Этот процесс на начальном этапе должен рассматриваться как в замедленной киносъемке и состоять из простых требований: извлечь звук, пальцем почувствовать дно клавиши (как бы «раздавить небольшой камешек»), затем полностью прекратить какое-либо давление, а только удерживать клавишу с последующей подготовкой следующего звука. Постепенно ученик привыкает контролировать свои ощущения и мало-помалу это переходит в раздел так называемой мышечной памяти, которая срабатывает, подчиняясь образным, интонационным и мелодическим задачам.

Когда ученик уже достаточно овладел ощущениями своей руки. Мы ставим следующие задачи, предлагая более сложные пьесы, в которых исходя из исполнительских задач, усложняются и требования к новым ощущениям, а именно перемещение «опоры» внутри руки согласно фразировочной мысли, которую ребенок интонационно чувствует и старается передать.

В часто встречающейся в детском репертуаре пьесе А.Штейбельта «Адажио» особенно интересна 3 фраза, в которой ученик, видя длинную фразировочную лигу, должен переступить с пальца на палец на одном звуке и добиться хорошего легатного исполнения. Здесь присутствует задача снятия пальца кистью, не отрывая кончика пальца от поверхности клавиши, затем подмена на другой палец и мягкое «рессорное» погружение. Постепенно у ученика накапливается такого рода опыт и в дальнейшем ему достаточно услышать внутренним слухом фразу, представив нужный звук, как тотчас включается мышечная память, подсказывая нужный прием звукоизвлечения.

Более сложные звуковые задачи встречаются в многоплановой музыке, представляющей как бы гомофонно-полифоническую структуру, в которой составляющие элементы играют достаточно самостоятельную роль. В таких произведениях два и более элемента фактуры исполняются одной рукой. Примером может служить пьеса П.Чайковского «Шарманщик поет» из «Детского альбома». Сложность состоит в том, что 4 и 5 пальцы исполняют мелодию, причем должны делать это глубоким, певучим звуком, а 1 и 2 пальцы сопровождают эту мелодию легким аккомпанементом типа «поглаживания».

Существует много способов для того, чтобы услышать, как должна звучать правая рука. Но нельзя упустить один из самых главных моментов в достижении поставленной цели - мышечное распределение ощущений. Рука должна быть как-бы разделена на две части, выполняя разные звуковые задачи. После извлечения глубокого певучего звука 4 и 5 пальцами надо моментально освободить руку и переключиться на совсем другое движение «поглаживания», которое предусматривает свободное «дыхание» запястья, подготавливающее следующее движение рессорного погружения в клавишу. Опять получится работа как в замедленной киносъемке, но без этого не обойтись. Вся эта работа должна проводиться под острым слуховым контролем.

«Медленная игра – это поиски раскрытия выразительных возможностей, отбираются наиболее целесообразные движения, должная степень мышечных усилий» (Н. Игумнов).

Нельзя не сказать о возможности аккомпанемента в создании музыкального образа. Аккомпанемент может во много раз усилить или ослабить художественное впечатление. В пьесе «Шарманщик поет» аккомпанемент имитирует монотонное звучание шарманки.

Первое, о чем следует позаботиться. Это чтобы сопровождение не заглушало мелодию, не мешало ей «дышать», литься, петь. Звук должен не только прозвучать, но и «дозвучать» не заглушенным аккомпанементом до начала следующего.

Многие учащиеся пытаются добиться необходимого состояния путем форсирования звука в мелодии, этим нарушая художественный замысел.

«Надо помнить о том, мелодия должна не выделяться искусственным способом, а естественно отделяться, оставаясь в тоже время внутренне слитной с ним, плавать на волнах последнего, как масло на воде, она не должна подчеркиваться, а как бы «освещаться», высвечиваться подобно верхушкам деревьев при луне. Это требует образования между нею и сопровождением такого «воздушного» пространства, чтобы мелодия свободно лилась в воздухе без усилий»(Коган).

Соотношение между мелодией и аккомпанементом требует, чтобы левая рука прислушивалась к правой. Впечатление зависит от звука, каким играют аккомпанемент не в меньшей мере. Чем от звука. Которым исполняется мелодия. Сопровождение главным образом осуществляется аккордами или гармоническими фигурациями. И в то и в другом случае аккомпанемент требует большой звуковой отточенности. Опасность часто возникает там, где аккомпанемент построен на повторении (аккорды, бас и аккорды) или возвращение (скрытое двухголосие). Здесь поможет прием неотрывания кончиков пальцев от клавиш, а как бы покачивания на клавишах. Пальцы нажимают клавишу до дна, полностью прекращают давление, и клавиша, как бы сама поднимается, подтянув за собой пальцы, которые не отрывая кончики опять, погружаются до дна, запястье при этом мягкое, пружинистое.

При этом важно, чтобы пальцы были все достаточно чуткими и прослушивали все звуки.

В чередовании звуков (например, скрытое двухголосие) надо держать пальцы в позиции того аккорда, который образуют эти звуки и не отрывая или держа очень близко к клавишам мягко и легко погружаться.

Очень важна роль баса. Басовый звук – основа гармонии и поэтому его надо брать хоть и мягко, но достаточно сочно, ясно, полнозвучно, чтобы его доминирующая звучность являлась фундаментом на протяжении всей гармонии. Конечно, во всем должна быть мера, и грубый бас все только испортит.

«Бас должен окутывать мелодию вуалью, а не чадрой» (Коган)(6)

В работе на аккомпанементом, где бас и последующие за ним аккорды этой же гармонии составляют основу сопровождения, необходимо обратить внимание на снятие с последнего аккорда и перенос руки на следующий бас. Пальцы должны как бы «нехотя», несколько «вязко» сняться с клавиши. Чтобы не разорвать непрерывность линии аккомпанемента.

«В быстрых пассажах часто необходимы быстрые или внезапные снятия, но в мелодических ученик должен проделывать в обратном направлении процесс, при помощи которого он воспроизводит звук» (И.Левин).

Говоря о красочности, выразительности звука, которая включает в себя тончайшие градации, разнообразнейшие оттенки, как форте, так и пиано, мы понимаем, что существенную роль в этом играет тонкий развитый, тембральный слух, музыкальное представление, воображение, память, и в целом музыкальная культура. Хороший музыкант всегда может представить себе звук: острый, звонкий, мягкий, легкий, матовый, блестящий и др. В работе над овладением выразительными, красочными средствами требуется очень хороший слуховой контроль, художественные представления, но и немаловажную роль играют пианистические приемы и движения.

Технические задачи в произведении неразрывно связаны с художественными задачами. Педагоги знают и применяют в своей практике различные приемы исполнения в зависимости от художественных задач. Это приемы: *martellato*, *leggero*, мелодическое и пальцевое *glissando* и другие. Эти приемы, если они известны и освоены учениками, выполняются уже интуитивно, в зависимости от исполнительской задачи. Но это достижимо лишь в том случае, если рука ученика послушна и податлива.

К нам приходят дети, руки которых не касались инструмента и движения их чаще всего бывают неловки и потому, когда мы начинаем наши первые занятия с учениками, нам бывает нелегко. Многие из них не могут даже ловко перебросить мяч и поймать его, не говоря уж о перебрасывании его из руки в руку. Но уже после ряда уроков дела заметно улучшаются, появляется определенная ловкость, цепкость, гибкость в движениях. Это все говорит о том, что руки при систематических целенаправленных занятиях двигательными приемами как на инструменте, так и вне его, приобретают необходимые навыки.

В процессе работы, поставленные цели и исполнительские задачи подскажут нужную систему упражнений. Очень хороши упражнения, которые предлагают Шмидт-Шкловская, Е.Тимакин и многие другие.

Хочется сказать немного о гаммах. Это целый раздел работы пианиста, к которому все относится по-разному: одни несут это, как бремя. Не осознавая до конца важности и необходимости этой работы, другие воспринимают ее как ненужную обузу, без которой вполне можно обойтись. Это связано с тем, что часто задачи в работе над гаммами сводятся к простому проигрыванию, изучению только знаков. Аппликатуры, и возможно, «беглой» игры. В таком случае можно согласиться с тем, что это нудная работа. Если же

работу над гаммами обогатить художественными задачами, образными представлениями. Творческими элементами, то работа над ними не только наполнится смыслом, но и будет результативна. Кроме аппликатурной памяти. Которая во многом облегчает работу над различными пассажами, это отличный материал для развития различных двигательных навыков и приемов звукоизвлечения.

Играть гаммы, аккорды, арпеджио можно различными приемами. Начиная с самых простых и постепенно усложняя их

Вот некоторые из них:

Non legato

- движение от себя – погружение в клавиатуру, достигая дна клавиши;
- движение от корпуса – с участием всех крупных частей игрового аппарата;
- движение на себя – как бы поглаживая клавишу, но цепким движением пальца ощущая дно клавиши, как бы «доставая» ее;

Portamento – всей рукой сверху, как бы накладывая ее на клавиатуру;

- работа пальцами – как бы ставить точку каждым пальцем, добиваясь звуковой ровности;

Staccato

- staccato «посыпающее» - исполняется упругой мягкой рукой. Близко к клавиатуре, движения пальцев почти не ощутимы;

- staccato «похлопывающее» - мягкое похлопывающее движение пальцев из ладони размахивающими движениями. Вес руки не должен давить на клавиши, чтобы не вязнуть в клавиатуре. Клавишу надо быстро и точно отпускать и добиваться ощущения прозрачности. Овладение этим приемом способствует развитию техники *leggero*. Очень полезны в качестве подготавливающего упражнения – упражнения с опорой на какой-нибудь палец, остальные пальцы ощущают мягкость.

staccato – «щелчком» – от клавиатуры – палец дотрагивается до клавиши и совершает взлет без «приземления», следующий палец так же снизу берет звук.

staccato – «щеточкой» - работают только пальцы, звук мягкий. Неглубокий. От этого приема легко переходить к пальцевому staccato - более цепкому прикосновению, скользя по клавиатуре, как бы «стирая пятнышко», рука «парит» близко над клавиатурой, на поддержке плеча и плечевого пояса. Высокий подъем кисти или замах только помешает скорости и легкости.

Затем можно переходить к приему staccato-pizzicato – очень острый. Щипковый звук. Необходимо очень хорошее ощущение кончика пальца и самостоятельности каждого пальца.

staccato ударное (молоточком) – крепкие пальцы с участием кисти, частично предплечья.

staccato martellato – исполняется движением кисти и предплечья, напоминает бросок и упругое отскакивание мяча.

Legato – игра «глубоким» звуком – палец плавно входит в клавишу. Затем нажимает с необходимой силой. Имеется два приема: вертикально идущий палец и палец «захватывающий» клавишу. Полезны сравнения: «упругая»,

«сопротивляющаяся» клавиатура, опускаться «ниже до клавиши». Здесь необходимо обращать внимание на то, что опору можно снимать внутри руки как после звука. Так и сохранять до извлечения следующего. Если этого требует динамика и фразировка.

Легкая пальцевая игра legato – нажим уменьшается, звук извлекается как бы с поверхности клавиш, сопротивление оказывает сама клавиша.

Игра legato на одном дыхании – очень удобно использовать способ наращивания звука и игру с остановками на тонике. Можно использовать как первый, так и второй способ игры legato.

Используя в работе различные приемы звукоизвлечения, надо помнить и о вспомогательных движениях – боковые кистевые движения, кистевая и пальцевая «рессора». Вспомогательные движения необходимы для достижения звуковых задач, например, для реализации акцентов, нюансов, объединения звучания в смысловые комплексы. Перемещения могут быть крупные с помощью плеча, локтя, кисти. Чаще всего мы используем боковые движения кисти с частичными движениями локтя. Они помогают перенести опору на более слабые пальцы и рельефно провести мелодическую линию.

Приемы с использованием боковых движений только кисти, перемещение кисти вместе с локтем частично плеча дают совершенно разные звуковые колориты. Их очень удобно отрабатывать в длинных арпеджио. Иногда необходимо сочетать боковые движения с движениями кисти вверх и вниз.

Такое волнообразное движение создает ощущение закругленности. В некоторых ситуациях возникает необходимость скольжения пальцев «на себя» и «от себя» для достижения пластичного вхождения в мелодическую линию. Боковые движения необходимы не только в легатном исполнении, но и в стаккатных скачках. В итоге хочется конкретизировать технические условия для выражения музыки:

- Гибкость и пластичность аппарата
- Связь и взаимодействие всех его участков при живых и активных пальцах;
- Целесообразность и экономичность движений;
- Управляемость техническим процессом
- Звуковой результат.

*«Педагог должен дать ученику то, что называется школой»
(А. Гольденвейзер).*

Список литературы

1. А. Николаев «Основы пианистической школы» Музгиз, 1954 г.
2. Я. Мильштейн «Исполнительские и педагогические принципы К.Н. Игумнова» Очерки, Музыка, 1954 г.
3. А. Николаев «Исполнительские и педагогические принципы А.Б.Гольденвейзера» Музгиз, 1954 г.
4. Е. Тимакин «Воспитание пианиста» Музыка, 2009 г.
5. Б.Теплов «Психология музыкальных способностей» Музыка, 1947 г.
6. А.Шмидт-Шкловская «О воспитании пианистических навыков» Изд. 2-е ЛЕНИНГРАД «МУЗЫКА» 1985
7. А. Бирмак «Художественная техника пианиста» Издательство: Музыка, Серия: В помощь педагогу-музыканту, 1973 г.,