МУДО «Школа искусств Хабаровского муниципального района»

*Методическая разработка по теме:*

**«Искусство «пения» на фортепиано»**

Выполнила:

преподаватель по классу фортепиано

Дуброва Елена Дмитриевна.

Хабаровский край, село Некрасовка,

2015 год.

*«Учитывая тончайшие особенности и звучания,*

*и восприятия, пианист может создать*

*фортепианную кантилену как своего рода*

*волшебство, раскрывающееся перед слушателем».*

*С.Е.Фейнберг*

Одна из основных задач музыкальной педагогики – воспитание гармонически развитой личности. К этому музыкант-педагог стремится независимо от степени одарённости ученика и его дальнейшей профессиональной направленности, т.е. независимо от того, станет его ученик музыкантом-профессионалом или нет. В музыке, как ни в каком другом искусстве, раскрывается внутренний мир человека, его творческие способности. Прививая любовь к музыке, педагог воспитывает художественный вкус, интеллект, творческую инициативу воспитанника.

Общение педагога с учеником выходит за рамки профессионального общения, оно – значительно шире и многообразнее. Но главное его русло – процесс работы над музыкальным произведением, так как это основа обучения игре на фортепиано. Поэтому метод работы над произведением так важен и значителен. Именно здесь проявляется мастерство педагога, его художественная зрелость, богатство внутреннего мира и способность заронить в душу ребёнка увлечение музыкой, вдохновенность. В процессе этой работы педагог раскрывает художественный смысл, образы музыкального произведения. К этому можно идти разными путями. Толчком могут служить ассоциации из области литературы, впечатления действительности, личные переживания, настроения. Работа над произведением и исполнение его – сложнейший процесс. Исполнитель выражает замысел автора через свою индивидуальность, своё мироощущение.

Поэтому так важно умение педагога помочь ученику выполнить замысел произведения в соответствие с его собственной индивидуальностью.

Кантиленные произведения имеют огромное значение в воспитании музыкальной культуры ученика. «Работа над звуком есть самая трудная работа, так как она тесно связана со слуховыми и душевными качествами ученика. Овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других фортепианных задач, которые должен разрешать пианист, ибо звук есть сама материя музыки…» (Г.Г.Нейгауз). Вот почему работа над звуком, его певучестью занимает центральное место в процессе обучения игре на фортепиано. Забота о певучести находилась в центре внимания величайших русских пианистов и лучших представителей западноевропейского пианизма классической поры его развития; хорошие певцы являлись для них исполнительскими образцами, на которые равнялись сами и советовали равняться другим пианистам. Ещё Ф.Э.Бах рекомендовал « посещать хороших музыкантов, чтобы научиться хорошему исполнению… В особенности не следует упускать возможности послушать искусных певцов, так как от них научишься мыслить исполняемое спетым. Затем очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть её самому. Этим путём всегда большему научишься, чем из пространных книги рассуждений».

Ф.Шопен на уроках больше всего добивался того, чтобы рояль «пел» под пальцами учеников и убеждал последних поменьше слушать фортепианных виртуозов, побольше – выдающихся певцов. Антон Рубинштейн многому научился у знаменитого Рубини, пению которого великий пианист, по собственному признанию, «старался даже подражать» в своей игре; в бытность свою директором Петербургской консерватории Рубинштейн заставлял всех учеников-пианистов учиться пению, ибо, говорил он, «тот не музыкант, кто не умеет петь».

Певучесть при игре на фортепиано нельзя сводить лишь к напевности звука самой по себе. Это понятие органически включает в себя «одушевлённость» исполнения, «поиски на инструменте выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу» (Б.Асафьев).

Для широких кругов русского слушателя требование «задушевности», «сердечности»являлось издавна неотъемлемой чертой всякого подлинно художественного пения.

Вспомним замечательный рассказ И.Т.Тургенева «Певцы». Характерно, что народ отдаёт предпочтение Якову-Турку, пение которого отличалось именно этой особенностью: «Ни одна во поле дороженька пролегала», - пел он, и всем нам сладко становилось и жутко…Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нём, и таки хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны». В этом рассказе запечатлена и другая типическая особенность русского пения – исключительная широта дыхания: «Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами , уходя в бесконечную даль».

Эти традиции должны быть положены в основу работы пианиста над звуком.

Одна из важнейших задач педагога – научить молодого пианиста «петь на фортепиано», «петь» искренне и задушевно, глубоко передавая смысл произведения.

Каким же образом добывается певучий фортепианный звук? Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом удара, вернее – нажима клавиши. Суть его в том, чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а сперва «нащупать» её поверхность , «прижаться», «приклеиться» к ней не только пальцем, но и – через посредство пальца – всей рукой, всем телом, и затем, не «Отлипая» от клавиши, непрерывно ощущая, «держа» её на кончике (точнее, «на подушечке»), длинного, словно от локтя или даже от плеча тянущегося пальца, постепенно усиливать давление, пока рука не «погрузится» в клавиатуру до отказа, до «дна» - таким движением, каким опираются о стол, нажимают на чужие плечи, вдавливают печать в сургуч.(Разумеется, когда процесс освоен и автоматизирован, он протекает несравненно проще и быстрее, чем здесь описано, так как «сперва» и «затем» сливаются в одно мгновенное действие). Этого способа придерживались почти все пианисты, славившиеся своим умением «петь» на фортепиано. Так, например, Тальберг утверждал, что певучий звук извлекается, не путём жёсткого удара по клавишам, а посредством близкого нажатия и глубокого вдавливания их.

«При исполнении кантилены, - говорил ученикам К.Н.Игумнов, - пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой», мясистой частью пальца, то есть стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой»…

Схватыванию этого приёма (как и всякого другого вида туше) очень помогает воспроизведение его пальцами педагога на руке ученика. Применяя этот способ звукоизвлечения, необходимо следить за тем, чтобы рука была освобождена от всякой скованности – особенно в запястье, то есть, чтобы она была «дышащей».

Справедливость требует добавить, что данный способ извлечения «поющего» звука не является единственно возможным. Замедленное, плавное опускание клавиши, играющее здесь главную роль, может быть достигнуто иным путём. Лешетицкий, например, и многие его ученики добивались этого, соединяя размах, падение, удар руки или пальца с прогибанием запястья (так называемая «кистевая рессора»).

Однако, всё сказанное, не решает проблемы «фортепианного пения». Главное от чего зависит последнее, - не столько способ звукоизвлечения каждого звука в отдельности, сколько способ сочетания звуков, слияния их в интонации. Предложения, периоды, мелодию или мелодические фразы.

Мелодия – душа музыки. Она раньше всего воспринимается в музыке. Главное в кантиленных произведениях услышать мелодическую линию, фразу, единое дыхание мелодии. Работа над мелодией начинается с первых шагов обучения. И очень важным в этой работе является:

* дослушивание звука до конца и
* ощущение горизонтального движения и развития музыки.

Эти два фактора, свойственных всякому исполнительскому процессу, на первый взгляд противоречат друг другу. Дослушивать звук – это значит слушать предыдущее, а ощущать движение музыки – это думать «вперёд». На самом же деле эти тенденции должны дополнять друг друга, быть в единстве. Ведь говоря о «дослушивании», мы имеем в виду движение звука, а не покой, и это движение должно стать импульсом дальнейшего развития (тогда дослушивание предыдущего и движение вперёд совпадают в одном сложном процессе, подобно зрению, которое, всматриваясь в близкие предметы, в то же время способно охватить дальние перспективы).

Исходя из этого, уже на первых уроках, когда ученик играет упражнения на звукоизвлечение и постановку рук, следует научить его слушать до конца затихающий звук и ощущать («вести») его кончиком пальца, пока он длится.

При переносе руки на другую клавишу (например, через октаву) ученик должен переносить не только руку, но и как бы «нести звук». В результате складывается непрерывный процесс, состоящий из дослушивания и переноса. Г.Нейгауз советовал своим ученикам – «тишину, перерывы, остановки, паузы надо слышать – это тоже музыка. Слушание музыки ни на секунду не должно прекращаться». Живая рука и живые , активные пальцы – это необходимое условие в работе над постановкой. Не ставить палец и руку на клавиатуре, а брать, извлекать звуки; не выжидать и держать клавишу, а слушать и вести звук; не поднимать руку, а брать дыхание – такие задачи гораздо естественнее формируют руку, чем требование неподвижной (хоть и «правильной») позиции.

Умение слушать звук в сочетании с ощущением движения музыки помогает приобретению певучего легато, цельности музыкальной фразировки и живому развитию музыкальной ткани. Нельзя забывать, что основные недостатки в исполнении кантилены в большинстве случаев связаны с недослушиванием звука и недостаточным ощущением живого движения мелодии.

Если ухо не слышит звук до конца, то палец становится пассивным, рука расслабляется, и каждый следующий звук мелодии не выливается из предыдущего, а берётся как бы заново, с помощью нового движения руки или кисти. В результате фраза становится разорванной, а исполнение статичным. «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.Гондельвейзер).

При этом не важно, что звуки фактически не прерываются. Если ухо не слышит и не ведёт звук, то пальцы не получают необходимой команды мозга, следующий звук берётся формально – отсутствует та неуловимая градация звуковой палитры, которая делает мелодическую линию осмысленно последовательной.

При работе над мелодией очень важно найти границы фраз и разобраться в её строении. Типичная фраза напоминает волну, накатывающую на берег и затем откатывающую от него. Самое главное, определить место нахождения берега – той кульминационной точки, к которой «катится, вздымается и о которую разбивается мелодическая волна», точка эта находится обычно ближе к концу фразы и, говоря словами К.Н.Игумнова, образует «влекущий к себе центральный узел», на котором строится всё исполнение данного куска. Выяснив, где находится кульминационная точка мелодической «волны», следует так распределить дыхание руки, чтобы оно «неслось» к этой «точке

тяготения» (К.Н.Игумнов), всё увеличивая затрату «воздуха», наибольшая масса которого должна быть «выпущена» на саму «точку». Последующие же заключительные звуки должны «опасть», «выдохнутся» как бы сами собой.

Именно это имел в виду Рахманинов, когда объяснял Мариэтте Шагинян, что такое построение имеет свою кульминационную точку, к которой надо уметь «подогнать всю растущую массу звуков, и если такая точка «сползёт», то «рассыплется всё построение». Аналогичного взгляда придерживался и К.Н.Игумнов: «Теперь для меня в предложении, в периоде всегда есть центр, точка, к которой всё тяготеет, как бы стремится. Это делает музыку более слитной, связывает одно с другим».

Как же добиться того, чтобы точка «не сползла»? Для этого важно правильно начать фразу. Одна из частых в этом пункте ошибок в том, что ученик начинает фразу слишком большим взмахом руки, выпускает сразу, на первый же звук , почти весь свой «запас воздуха». Фразы же следует начинать постепенно – развёртывающимся движением, без «атаки», с места, с губ, как бы сказали вокалисты, таким образом, в исполнителе воспитывается важное умение «ступать» не всей стопой, а «подбегать на цыпочках» к кульминационной точке.

И опять, не смотря на то, что я уже неоднократно возвращалась к вопросу о чутких кончиках пальцев, я не могу не сказать о том, что живые кончики пальцев, связанные со всей системой пианистического аппарата вплоть до корпуса, оказывают огромное влияние на качество звука. Такая связь способствует достижению большого диапазона звуковой выразительности, не нарушая при этом слитной певучести мелодии и сохраняя контуры фразировки (т.к. пальцы получают подкрепление «изнутри», не прибегая к излишним внешним движениям руки и кисти). Можно сказать, что звук рождается и расцветает всеми красками в кончике пальца, как цветок на конце растения. Но, так же, как цветок, он должен питаться «соками изнутри», от самого корня. Лишённый этих соков цветок засыхает и чахнет. Также как и звук, лишённый поддержки «изнутри», теряет глубину, певучесть и становится сухим и колючим. В этом случае пианист старается подкрепить и углубить каждый звук с помощью лишних взмахов руки и кисти, которые разрушают фразу. В результате исполнение становится статичным; оживить его не могут ни преувеличенная нюансировка, ни излишняя жестикуляция; и то, и другое приводит к вычурности и манерности. «Вихлянием кисти и руки ничего путного не достигают, а лишь создают тощую кантилену» (К.Игумнов). И здесь же мне хотелось бы привести слова русского педагога Сафонова, который считал, что чем богаче и интереснее музыкальные мысли и чувства пианиста, тем богаче и интереснее его туше. Туше, по его мнению, более зависит от художественного интеллекта исполнителя, нежели от склада его руки.

До сих пор мы говорили о мелодии, но при работе над кантиленным произведением, так же большое внимание следует уделить аккомпанементу. Первое о чём следует позаботиться при исполнении сопровождения, - чтобы последнее не заглушало мелодию, не мешало ей «дышать», «литься», «петь», каждый звук её должен не только прозвучать, но и дозвучать не заглушённым до конца, т.е. до начала следующего звука. Некоторые ученики пытаются добиться этого, изо всех сил «выделяя» мелодию, форсируя её звучание, заставляя её продираться сквозь фигурацию, на манер человека, стиснутого толпой, что производит неприятное, антихудожественное впечатление. Мелодия должна не выделяться искусственным образом, а естественно отделяться от аккомпанемента (оставаясь в то же время внутренне слитой с ним), «плавать» на его волнах, она должна не подчёркиваться, а как бы «освещаться», высветляться – подобно верхушкам деревьев при луне. Это требует образования между мелодией и аккомпанементом такой звуковой дистанции, чтобы мелодия свободно «парила в воздухе», а не задыхалась в педали, не тонула в звуковой давке.

Большую роль играет характер звучания аккомпанемента, важно, чтобы сопровождение не выбивало слушателя из нужного настроения, не нарушало поэтического очарования. Попробуйте брать аккорды и гармоническую фигурацию сопровождения не по-тапёрски, а мягко, так мягко, чтобы момент удара становился неслышным для слуха, чтобы звуки гармонии возникали как бы сами собой, из воздуха и тогда мелодия, окутанная звучащей дымкой, зазвучит совсем по-другому, «заговорит», и от говора её дрогнет сердце слушателя.

Аккомпанемент – гармоническая т ритмическая опора мелодии. Мало, если он только «не душит» её, нужно, чтобы он прочно поддерживал её «парение», как танцовщик поддерживает балерину. В этом отношении особенно важна роль баса. Басовый звук – основа гармонии. Он должен звучать не только ясно, но и значительно громче строящихся на нём , воздвигаемых на его фундаменте звуков аккомпанемента, а нередко и мелодии, и сохранить эту доминирующую звучность, удерживать «звуковое господство» на всём протяжении данной гармонии – так, чтобы остальные компоненты последней слышались сквозь «гудение» баса, на фоне этого гудения.

Конечно, тут, как и везде, следует соблюдать меру – бас должен окутывать мелодию и гармонию вуалью, а не чадрой.

Педаль имеет чрезвычайно большое значение в работе над звуком. Умело пользуясь педалью, пианист находит тембр и колорит звучания, создаёт гармонический фон мелодии. На первоначальном этапе необходима точность педализации, осмысление и ограничение её, умение добиваться певучести легато без помощи педали. В дальнейшем же педализация становится живым творческим процессом, который связан с индивидуальностью, мастерством исполнителя. На этом этапе её точная фиксация оказывается невозможной, т.к. ею руководит художественное намерение. В произведениях романтиков во имя художественной идеи (продления звучания баса, создания звучащего фона и других художественных задач) возникает необходимость пренебречь принципами «чистой педали». Вот что пишет Н.И.Голубовская в своей книге «Искусство педализации»: «Часто акустически чистое звучание оказывается музыкально фальшивым, а музыкально верное, единственно допустимое включает акустическую грязь».

В искусстве педализации заложены неисчерпаемые красочные возможности фортепиано. В основе педализации – воспитание слуха, художественного чутья.

Итак, в работе над кантиленными произведениями необходимо сочетание работы над мелодией (фразировка, звукоизвлечение, тембр звука – в зависимости от характера мелодии), аккомпанементом и педалью.

И закончить свою работу я хотела бы такими словами К.А.Мартинсена:

«Основной художественной истиной всегда остаётся следующее: никакое самое ясное рациональное проникновение во взаимоотношения звучностей, никакое самое отчётливое и «сознательное», обоснованное на таком проникновении взвешивание и отмеривание градаций нажима не дадут тех неизмеримо тонких возможностей нюансировки, и затемнения звуков, которые составляют высшую красоту, высшую тайну, секрет художественного воздействия истинно мастерской игры».