Татьяна Георгиевна Половникова

 «Детская школа искусств»
г.Саров, Нижегородская обл.

Поющий рояль
(из опыта работы в классе специального фортепиано)

 Последовательное развитие у ученика способности «петь» на рояле возможно только параллельно с развитием его интеллекта, эмоциональной сферы, отзывчивости на прекрасное. Надо приучать ребёнка много слушать не только хороших исполнителей, но и хороших певцов. Проблема пения на инструменте волновала музыкантов с давних времён. Ещё Ф. Э. Бах рекомендовал своим ученикам «слушать искусных певцов, так как от них научишься мыслить исполняемое спетым». Очень помогает учащимся занятие в хоре или в вокальном ансамбле. Ребёнок, умеющий чисто, выразительно петь мелодию, знающий, что значит петь «открытым» и «закрытым» звуком, быстрее понимает разницу между глубоким «опёртым» звуком и резким «прямым» звукоизвлечением на фортепиано. С осознания разницы в характере звукоизвлечения и начинается воспитание чувства вкуса у ребёнка.

«Звук - это материя музыки, её плоть должна быть главным содержанием наших повседневных трудов». - Г.Нейгауз.

Работа над звуком должна занимать центральное место в процессе обучения игре на фортепиано. И в первую очередь - над певучестью звука.

Cantilena- в переводе с латинского – означает распевное пение. Певучесть исполнения - это показатель мастерства пианиста, поэтому начинать обучение певучей игре надо с первых упражнений на звукоизвлечение.

Главное условие в решении как самых элементарных, так и сложнейших звуковых задач, заключается в развитии способности слышать музыкальную ткань. «Всё, решительно всё сводится к одному – внимательно себя слушать». К. Игумнов.

Овладевая навыком контакта с клавиатурой, маленький ученик получает задание слушать наполненность звука, его насыщенность, протяженность. Полезно давать задание на дослушивание звука - «послушай, как звук тает» поиграть – кто дольше будет слышать звук. Дети с удовольствием выполняют эти задания на развитие слухового контроля. Для того, чтобы ученик мог регулировать силу звука при извлечении его f, p,pp – с первых уроков вводим понятие «веса руки» объясняем ощущение «веса руки» путём образных сравнений, например – «представь, что звук, подобно водопаду спадает с плеча по руке в кончик пальца» Хорошо использовать упражнение на перенос «веса руки» в кончик пальца - повиснуть на подушечке 3-его пальца, (затем и на других), на крышке рояля, запястье провисает, покачаться, почувствовать вес руки, затем медленно, постепенно подняться на круглый палец. Ощущение веса руки в запястье переходит в кончик пальца. Это упражнение способствует пальцевой цепкости. Для развития цепкости пальцев, хорошего ощущения дна клавиши, насыщенного опёртого звука используем и такое упражнение - играем медленно, весом всей руки, погружение глубокое, ощущение такое, будто на клавише лежит ягодка и её надо раздавить с первого нажатия - сначала надо играть тихо, затем беззвучно. Играть таким способом без участия слуха просто невозможно.

Важен момент взятия и снятия звука. Плавно «вздохнуть» всей рукой и плавно и мягко (словно на «парашюте») опуститься на клавишу, погрузиться в нее до дна. Звук, снятый пластичной кистью, не обрывается внезапно, а, как бы, тянется за пальцем. Многие известные педагоги, такие, как Сафонов, Метнер – добивались у своих учеников бережного отношения к звукоизвлечению. Метнер любил повторять: «Инструмент никогда не уступает насилию. Клавиша любит ласку! На нее она только отвечает красотою звука!»

При игре упражнений на перенос руки через октаву («Радуга») я обращаю внимание ребенка на движение мелодии по горизонтали. В дальнейшем способность мягко извлекать звук, слышать его до конца и ощущение горизонтальности в развитии мелодии помогает приобретению певучего legato, цельности музыкальной фразировки и живому развитию музыкальной речи.

В первых упражнениях на legato (по 2,3 звука) надо учить слушать вливание одного звука в другой, которое должно происходить без толчка. Говоря о работе пальцев при этом Либерман в книге «Работа над фортепианной техникой» пишет: «Пальцы в кантилене могут двигаться с большим или меньшим размахом, однако целесообразным их положением является вытянутое, мягкое, при котором с клавиатурой соприкасается вся подушечка». Иожеф Гат в книге «Техника фортепианной игры» - «полноценное legato получится тогда, когда пальцы будут извлекать звук по возможности меньше отрываясь от клавиатуры».Многие пианисты для достижения свободной игры кантилены и ощущения красивого legato помогают себе в момент звукоизвлечения гибким, мягким, незаметным движением запястья вверх и вниз. Эти движения применяли Лешетицкий и его школа, Моцарт и Сметана, применял это движение и Шопен. В работе над двигательными ощущениями при игре legato начинающему пианисту помогают следующие задания: «Почувствуй, как звук переливается из пальца в палец, представь, что ходишь по мягкому ковру; противопоставление - тряска по неровной дороге и скольжение лодки по воде.»

«Переступающие пальцы ведут руку, которая перемещая опору, сохраняет плавное движение, как бы очерчивая контуры в мелодии». Играя короткие мотивы штрихом legato, я объясняю ученику, что начало берётся со вздоха всей руки от плеча движением запястья вниз (мотив с сильной доли), а окончание – мягким движением запястья и руки вверх. Попутно ученик осваивает объединяющие движения руки. Учится играть мотивы (а затем и фразы) на одном «дыхании», выразительно интонируя их. В дальнейшем необходимо учить на одном дыхании объединять несколько фраз в одно большое построение, выяснив его кульминацию и динамику звучания мелодии.

Облегчает задачу звукоизвлечения, выразительности – подтекстовка мотивов, фраз.

Использование в кантилене подкладывания первого пальца создает опасность толчка в мелодической линии. Играя попевки с использованием первого пальца, следует наклонять кисть вправо (двигаясь вверх) и влево (двигаясь вниз). Обязательно слушать звуковую ровность.

Играя с учеником гаммы, арпеджио (являющиеся основными формулами строения мелодии), также необходимо обращать внимание на плавность движения и одновременно отчетливую артикуляцию каждого звука. В коротких арпеджио певучему legato способствует хорошее «ощущение» каждым пальцем дна клавиши и объединяющее движение кисти от первого пальца к пятому (помогает подтекстовка – «тише едешь, дальше будешь»). При игре аккордов перед учеником ставится задача более яркой краской взять верхний звук (в правой руке), нижний (в левой). Наиболее сложно, но необходимо – умение ярко проинтонировать любой звук из аккорда. Это развивает способность хорошо слышать звуки мелодии в фактуре любой сложности.

При работе над кантиленой важно слышать всю фактуру, поэтому работать над аккомпанементом необходимо также тщательно, как и над мелодией. Важна мягкость, ровность в его звучании. Аккомпанемент должен не только не заглушать мелодию, но и поддерживать ее развитие. В работе над аккомпанементом необходимо проанализировать гармонический план, определить, как он влияет на тембр, характер мелодии.

«К нижнему басовому звуку надо относиться особенно, воспитывать в себе «чувство баса», если бас не звучит, ничего не звучит» (А.Гольденвейзер). Важна опора в бас, как основы гармонии, а во избежание метричности – ощущение горизонтального движения баса на едином дыхании.

Говоря о педали в кантилене, важно помнить, что противопоставление педального и беспедального звучания – сильное, выразительное средство. Этот контраст должен быть продиктован художественной целью. Ничем не оправданная смена педальной и беспедальной, «влажной» и «сухой» звучности, встречающаяся часто в исполнении учащихся, не так безобидна. Она создает звуковую пестроту. Выключение педали в плавно льющейся музыке рождает звуковой провал. А умелое противопоставление двух колоритов обогащает выразительность мелодии. Создание же случайных беспредельных островов в одноколоритной музыке разрушает ее единство. Педаль в кантилене способствует плавному legato. Бас и нижний голос играют почти решающую роль в создании педальной идеи.

 Истинным поэтом фортепиано является величайший польский композитор Фридерик Шопен. Вершиной работы над пьесами кантиленного характера для многих музыкантов являются произведения Шопена. Важным условием хорошей игры, по мнению Шопена, является гибкость руки и связанная с ней свобода, независимость пальцев. Пальцы должны не ударять по клавишам, а прикасаться к ним подушечкой, плавно и гибко переступать с одной клавиши на другую. Следует остерегаться излишних движений. Кисть податливая, но не вихляющая. Пальцы слегка закруглены, основное их положение, как можно ближе к клавишам. Их основная функция ощущать дно клавиши, но не давить. Именно этим обусловлена особая манера Шопена слегка касаться клавиш, иногда даже скользить по ним. «Легче, легче» - были его излюбленные слова при занятиях с учениками, никогда он не стучал, совершенство игры у него было неразрывно связано с легкостью. Но, конечно, надо учитывать особенности инструментов, на которых играл Шопен (более легкая клавиатура, чем у современных роялей и камерные залы). Пение на фортепиано, к которому так стремился Шопен, было романтическое, спокойное, меланхолическое. В своем желании применить выразительные возможности и средства пения на рояле Шопен открыл bel canto фортепианной игры. Не случайно у Шопена сравнение движения кисти и руки у пианиста с дыханием у певцов.

«Вы должны учиться хорошо петь, если хотите научиться играть» - говорил Шопен своим ученикам. Знание законов пения было у него необходимой предпосылкой осмысленной фразировки, хорошего звучания. Широкое применение «вокального дыхания» составляет одну из особенностей фортепианного стиля Шопена. Он не любил «рубленых», коротких фраз и советовал ученикам играть фразами широкого дыхания, вливающихся одна в другую. Конец одной, как правило, является началом следующей.

Кантилена Шопена требует большой певучести и длящегося звука, причем певучестью должна быть проникнута вся музыкальная ткань, а не только доминирующий мелодический голос. Много внимания на уроках Шопен уделял выработке разнообразного туше, понимая, что искусство певучей и красочной игры требует умелого применения различных артикуляционных приемов, использование красочно-выразительных возможностей туше. Но все же основное его усилие было направлено на достижение мягкого, напевного legato, так называемого пальцевого legato – умения играть «без треска», «берущими» пальцами, ровным и ласковым прикосновением. Legato у Шопена нередко применялось в тесной связи с игрой leggiero, но legato Шопена всегда разнообразно. Можно встретить у него и poco legato, ben legato. Особое внимание он уделял и выработке блестящего legato, в чем-то близкого к non legato, так называемой jeu perle («жемчужной игре»). Он учил перебирать отдельные ноты, как «бисеринки», и воспроизводить их с идеальной точностью, избегая лишних движений и доводя до минимума размах пальцев, сохраняя полную гибкость кисти. Допускал Шопен legato и в звуках последовательно играемых одним и тем же пальцем - посредством своеобразного partamento, позволявшего получить на слух впечатление связности. Non legato и staccato применялось Шопеном реже, в основном для достижения большей чёткости рисунка, точности туше.

В полном соответствии с приемами артикуляции находились у Шопена и средства динамики. Помимо crescendo, diminuendo, decrescendo, Шопен неоднократно применял rinforzando, sforzando, fp, и особенно calando, smorzando и mancando. Крайняя звуковая утонченность была его особенностью, а pianissimo удивительно: «каждая нота ясна, как звук колокольчика».

Теми же художественными соображениями была продиктована оригинальная аппликатура Шопена. Он находил приемы положения руки, наиболее подходящие для достижения совершенного legato. Шопен считался не только с удобством аппликатуры, сколько с ее эстетическими, художественными возможностями. Шопен допускал подкладывание 1-го пальца под четвертый и под пятый. При этом он рекомендовал использовать легкий наклон руки и запрещал какие-либо движения, которые бы препятствовали звуковой ровности исполнения. Допускал применение первого и пятого пальцев на черных клавишах, беззвучную подмену пальца на одной и той же ноте, разрешал брать соседние клавиши одним и тем же пальцем. С целью создания звучности единого тембра, даже при неудобных положениях руки, предпочитал играть пассажи одной рукой. При репетициях Шопен избегал смены пальцев. Весьма ценил Шопен прием перекладывания пальцев без участия большого пальца (3-го через 4-ый, 3-ого через 5-ый и т.д.) В кантилене, по его мнению, это способствует выявлению особой и струистой фразировки. Заботился Шопен о воспитании независимости и ровности 4 и 5 пальцев. В пианистических занятиях Шопена господствующим правилом было ясное физическое ощущение разделения руки – с одной стороны, перенос энергии руки на любой палец, с другой – естественное расслабление остальной части руки.

Шопен был новатором и в применении педали. Педальная идея шла у него обязательно от музыкальной идеи, в основе которой лежит гармоническая полнота звучания, гармонический колорит, стремление объединить в пределах одной гармонической педали несколько разнородных фактурных элементов. Тонко чувствовал Шопен и своеобразие беспедальной звучности, превосходно пользовался быстрыми переходами от звучности на правой педали к звучности на левой, которые он рекомендовал при модуляционных сдвигах, сменах мажора и минора, использование обеих педалей одновременно, применение неполной педали (неглубокое нажатие). Педальные рекомендации Шопена включали в себя не только общеупотребительные формы звуковой, гармонической и связующей педали, но и более тонкие градации и нюансы вплоть до непрерывной пульсации и вибрирования педали.

Шопен не принадлежал к сторонникам строгих темпов. Для него не существовало какого-либо одного определенного темпа, без отступления от основного темпового стержня. Он был против, как чрезмерно быстрых, так и излишне медленных темпов. Статика и Шопен несовместимы. Шопен устанавливал краткое соотношение темпов .в пределах нескольких частей и эпизодов, возражал против неоправданных, «не в меру» замедлений и ускорений. Все у него бесконечно разнообразно, прихотливо, утонченно, но не манерно.

Все украшения – трели, морденты, группетто, форшлаги, арпеджированные ноты – Шопен исполнял согласно классическим нормам, восходящим к Баху, за счет длительности главной ноты, вместе с басом. Украшения всегда исполнялись Шопеном так, чтобы они наиболее плавно, естественно и свободно соединились с предшествующими звуками. Двойные ноты Шопен рекомедовал играть, слегка выделяя верхний голос.

Высокого совершенства достигла у Шопена техника полиритмии. В быстром темпе полиритмические комбинации Шопен рекомедовал играть ритмически синхронно – в полном согласии с исполнительской практикой И.С.Баха и других старых мастеров. Подобные комбинации в медленном темпе имеют у Шопена иное, более короткое ритмическое истолкование.

Шопен никогда не отделял технику от выразительной стороны исполнения. Придавая первостепенное значение художественному началу, Шопен говорил, что без овладения техническим мастерством нет и не может быть настоящего искусства. И самое трудное – овладев мастерством, суметь применить его для выражения мыслей и чувств и постепенно продвинуться к ясности и простоте. Путь к простому лежит через сложное, простота – есть конечная цель всякого искусства. Таков главный завет, оставленный Шопеном пианистам.

Ноктюрны (в переводе с французского – ночная песня) – жанр, в котором в наибольшей степени выразились характерные черты фортепианной лирики Шопена. Особенно влекла композитора к ноктюрну возможность выражения в рамках трехчастной формы больших психологических конфликтов, хотя основа выражения, как правило, лирико-поэтическая. Все ноктюрны начинаются в медленном темпе, в мелодии господствует песенное начало. Шопен подчеркивает типично «сопровождающим» характером фактуры кантиленную основу образа. Обычно такому изложению музыкального материала противопоставляется контрастная середина, оттеняющая кантилену начальной и заключительной частей. «Отголоски» контрастов в средних частях иногда «прослушиваются» и в заключительных, образуя яркую динамическую репризу.

В ноктюрне си бемоль-минор соч. 9 № 1 преобладают ласковые и светлые интонации, слышны черты пейзажной пасторальности. Контрастный материал в середине не нарушает общего созерцательного характера музыки. Выяснив характер и общую форму ноктюрна, послушав его в исполнении преподавателя или записи, следует приступить к разбору по частям.

Первая часть ноктюрна (тт 1-18) по форме – период повторного строения. В нем два предложения по 4 фразы. В гармоническом плане преобладают тоническая и доминантовая функции. В третьей фразе первого предложения появляются трезвучия третьей и шестой ступеней, что придает ей мажорную окраску звучания. Заканчивается первое предложение на D7 си бемоль-минора. Новое на втором предложении – отклонение в одноименную си бемоль-мажорную тональность, затем появление низкой пятой ступени создает особое напряжение в кульминации первой части (тт 15-17). Сила f в кульминации поддерживается терминами appassionato и con forza. Последний такт первой части на затухающей, растворяющейся динамике тонического трезвучия заканчивается ми бемолем и разрешается в ре бемоль-мажор второй части.

Во второй части ноктюрна (тт 19-69) – четыре периода повторного строения и доминантовый предыкт (тт 51-58) с заключительным тоническим (ре бемоль-мажор) эпизодом (тт 61-69). В гармоническом плане второй части также нередки: смена тембра с появлением ля-мажора, ре-мажора, использование низкой пятой, шестой ступеней. Общая кульминация второй части – на доминантовом предыкте (тт 51-56). Появление высокой пятой ступени в заключительном эпизоде второй части (тт 67-69) является доминантовым звучанием к си бемоль-мажору третьей части (ст.70).

В третьей части ноктюрна заключена его общая кульминация. Отклонение в S, затем DD, низкие вторая, третья, пятая ступени подчеркивают его импровизированный, романтический характер и приводят к заключительным аккордам ноктюрна в одноименном си бемоль-мажоре.

 Наиболее удобна для ДМШ, в работе над ноктюрнами, редакция Падеревского (штрихи, аппликатура, динамика, педаль).

Работая над звукоизвлечением в мелодии надо помнить о ее мягкости, напевности. Брать звук чуткой подушечкой пальца и гибкой кистью, обрисовывающей все изгибы мелодии. Пальцы – близко к клавишам, раскрываются только на широкий интервал. Для хорошего legato обязательно слушать ровность каждого звука, его горизонтальное движение, выразительность фразы. Пользуясь объединяющими движениями руки, провести на одном дыхании мелодию 1-го предложения. Помнить о «длинных» фразах Шопена, когда конец одной – является началом другой. Снять руку и взять новое дыхание можно только в конце первого предложения (т 8).

Пассажи в первой части, являющиеся импровизационным изложением первого мотива, исполняются легким прикосновением, естественно и гибко, без толчков вливаясь в ре бемоль. В середине первого пассажа появляется штрих non legato, создавая особую выразительность в кульминации фразы. Во втором пассаже, в кульминации, используется широкий скачок вверх на две октавы, который исполняется плавным переносом всей руки на 5 палец. Мелодия на скачке, как бы, растягивается, согласно Шопеновскому rubato, что облегчает преодоление пианистической трудности.

Особая сложность в игре пассажей возникает при соединении двумя руками. Поэтому начинать работу следует в медленном темпе, разделив мелодию пассажа между звуками аккомпанемента и используя основные приемы техники полиритмии. Затем постепенно прибавлять темп и добиваться ровного, естественного звучания мелодии при метрическом аккомпанементе.

В тактах 5,6 – появляется двухголосие в мелодии. Используя опору в 5 палец, дослушать верхний голос и легко проинтонировать нижний. Появляющиеся в двухголосии, пассажах, кульминациях интонационные акценты вносят разнообразие в развитии мелодии.

Во второй части ноктюрна, где мелодия звучит в октаву, терцию, квинту, сексту, надо интонировать верхний голос за счет перемещения веса руки на 3, 4, 5 пальцы, добиваться точного, одновременного взятия звуков. Октавы Шопен рекомендовал играть гибким кистевым движением.

Для достижения хорошего legato в мелодии ноктюрна, ее обяэательно надо проучивать без педали, слушать, чтобы эвук тянулся, добиваться плавного, постепенного развития во фразах, чтобы не было ступенчатости в звучании мелодии. Очень помогает пение мелодии во время игры.

Для выразительности, разнообразия мелодии, повторяющиеся мотивы, фразы, необходимо исполнять разным прикосновением, разным тембром, динамикой, используя смену лада, гармонии, педали.

Педаль в ноктюрне, в основном, запаздывающая. Для создания более трепетного, легкого звучания начального мотива в первой части пассажей – можно использовать полупедаль. На полупедали хорошо звучат октавы (восьмыми длительностями) во 2 части. В первой фразе и повторяющихся мотивах из второй части, в которых мелодия звучит на динамике рр и ррр – надо использовать одновременное нажатие левой и правой педалей. На такой же педали необходимо провести весь заключительный эпизод 2 части и заключительные такты в конце ноктюрна.

Аккомпанемент представляет собой разложенные аккорды. Надо слушать его плавное, ровное звучание. Обязательна опора в бас, но вести мелодию баса, не дробить ее сильными долями. Рука, совсем свободная, «ленивая», тяжело кладется на бас; вытянутые, почти плоские пальцы «добираются» к своим клавишам ползком. Расстояния между пальцем и клавишей нет.

Можно поучить партию аккомпанемента двумя руками: левая – играет бас, глубоко опираясь; правая – доигрывает ровно и мягко арпеджированные аккорды. Полезно так же, как и в мелодии, работать над аккомпанементом сначала без педали.

Фразировка аккомпанемента должна быть подчинена развитию мелодии.

При игре двумя руками важно слышать всю фактуру. Работая над соотношением звучности мелодии и аккомпанемента, можно сопровождение поиграть выдержанными аккордами, на фоне которых легче дослушать каждый звук мелодии и сохранить ее ведущую роль. Мелодия в ноктюрне должна как бы «парить» над аккомпанементом, как можно больше «воздуха» между ними.

Ноктюрн си бемоль минор Ф.Шопена можно брать в работу с учеником, обладающим эмоциональностью, тонкой музыкальностью, слухом, способным образно мыслить и чисто интонировать. Первостепенное значение имеют культура звукоизвлечения и технический запас, благодаря чему можно добиться хорошего качества звучания музыки Шопена.