

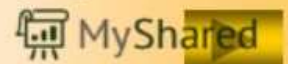


Орган слуха

ЗВУКОВАЯ (СЛУХОВАЯ) ИНФОРМАЦИЯ



Ушами мы слышим звуки, речь, пение, игру на музыкальных инструментах, громкость звуков. Звуки несут звуковую (слуховую) информацию для человека



Реферат на тему:

«Методы работы над звуком»

Музыка-искусство звука. Она не дает видимых образов, не говорит словами и понятиями. Она говорит только звуками. Но говорит также ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зримые образы. В звуке раскрываются смысл, поэтическое содержание музыки, ее закономерности и гармония. И, если музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком.

МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД ЗВУКОМ

Звук есть первое и важнейшее средство среди всех прочих средств, которыми должен обладать пианист. Работа над звуком является самой трудной, т.к. связана со слуховыми и душевными качествами ученика.

Овладение звуком есть важнейшая задача среди других технических задач, которые должен разрешить пианист, ибо звук есть сама материя музыки.

Перед исполнением пианистом любого музыкального произведения стоит одна из главных задач - это умение раскрыть кажущееся противоречие между механичностью звукоизвлечения и богатством звучания.

Певучесть фортепианного звучания достигается особым приемом нажима клавиши. Суть состоит в том, чтобы не ударять и не толкать клавишу, а сперва почувствовать ее поверхность, затем, через палец, прочувствовать ее всем телом и только потом погрузиться в клавишу как бы «до дна». При способе звукоизвлечения рука должна быть освобождена от скованности, зажатости. Ладонь, при этом, находится над клавишами, пальцы желательно держать собранными вместе, а их кончики должны быть крепкими и цепкими. Основой умения «петь» на фортепиано является дыхание руки. В произведениях, особенно кантиленного склада, это ощущается сразу. Рука должна уметь играть не только отдельные интонации связно, но и целый ряд звуков как бы «на одном дыхании». Воспитание такой руки должно быть одной из первых задач в фортепианной педагогике. Пианист воспроизводит не только одну мелодию или голос, но и всю

сложную гармоническую и полифоническую ткань произведения. Задача исполнителя-сделать эту ткань выпуклой, яркой, или, наоборот, матовой, погашенной.

Нейгауз разделяет ошибки педагогов и пианистов в отношении восприятия и воспроизведения звука на фортепиано на 2 направления: первое—это недооценка звука, второе—переоценка. Он пишет, что более распространенное первое направление, т.к. играющий не задумывается над динамическим богатством и звуковым разнообразием фортепиано. В основном внимание направлено на техническую сторону, т.е. слух пианиста недостаточно развит, исполнителю не хватает воображения.

Другая ошибка - переоценка звука бывает у тех исполнителей, которые уж слишком любят звук, смакуют его.

Также пианисты не понимают, что красота звука есть понятие не чувственное, а диалектическое. Наилучший звук тот, который наилучшим образом выражает данное содержание. Г. Г. Нейгауз пишет, что три четверти — работы-это работа над звуком. В своей книге «Искусство фортепианной игры» он приводит последовательность работы над музыкальным произведением, который расположил в следующем порядке:

1. Художественный образ (смысл, содержание).
2. Звук во времени.
3. Техника, как совокупность средств, нужных для разрешения художественной задачи.

Существуют простейшие положения при работе над звуком, которые пианист, как всякий грамотный человек, должен знать. Любое явление в нашем мире имеет начало и конец, это, безусловно, касается и фортепианного звука.

Обычные обозначения звука от двух «pp», изредка трех «p» или четырех «p» до f, ff, реже fff, еще реже ffff, совершенно не соответствуют той реальной динамической шкале, которую может воспроизвести фортепиано. Для исследования этой шкалы Нейгауз предлагает нам добиться первого

рождения звука (rrrrrr...), которое следует после того, что еще не звук (это нуль, который получается в результате слишком медленного нажатия клавиши (молоточек поднимается, но не ударяет струну)), постепенно увеличивать силу удара и высоту поднятия руки, дойти до верхнего предела (ffffff...), после которого начнется уже не звук, а стук. Этот опыт важен тем, что он дает точное познание звуковых пределов фортепиано. «Еще не звук и уже не звук». Нейгауз советует играть мелодические пассажи (например, у Шопена) в сильно замедленном темпе. Таким образом, мы сможем рассмотреть прекрасную картину как бы через «увеличительное стекло», это поможет проникнуть в гармонию и точность отдельных мотивов произведения.

Также можно взять ноту или несколько нот одновременно, с известной силой, и держать до тех пор, пока ухо совершенно не перестанет улавливать какое-либо колебание струны, т.е. слушать звук до его полного, окончательного затухания. Только тот, кто ясно слышит протяженность фортепианного звука со всеми изменениями, во-первых, сможет услышать всю его красоту, во-вторых, сможет овладеть необходимым разнообразием звука, которое нужно для четкой и ясной передачи гармонии, и создания звуковой перспективы.

Всякая игра на фортепиано, поскольку целью ее является звукоизвлечение, есть работа над звуком.

В своей книге «Об искусстве фортепианной игры» Г.Г.Нейгауз приводит нам несколько советов при работе над звуком:

1. Необходимой предпосылкой хорошего звука является полная свобода предплечья, кисти, и, в целом, руки от плеча до кончиков пальцев, которые должны быть всегда начеку.
2. На самой первоначальной ступени пианистического развития Нейгауз предлагает нам упражнения, смысл которых заключается во взятии одной рукой двух или более нот, где каждый звук должен быть произнесен разными акцентами, динамикой и протяженностью.

3. Если в полифонической музыке (Нейгауз пишет о том, что полифония—лучшее средство для достижения разнообразия звука) ученику не удается достаточно пластично произнести многослойную ткань, то полезно прибегнуть к методу «преувеличения».
4. Одна из часто встречаемых ошибок при исполнении —это сближении мелодии и аккомпанемента, недостаточное разделение между первым и вторым планом. В этом случае преувеличение динамической дистанции между аккомпанементом и мелодией поможет многое уточнить и объяснить ученику.
5. Когда написано в нотах *crescendo*, то нужно играть в этом месте *piano*, и наоборот, когда в нотах написано *diminuendo*—нужно играть *forte*. Точное воспроизведение и понимание постепенности динамических оттенков—существенное условие для создания правильного звукового образа.
6. Также можно сыграть произведение очень тихо (сконцентрировано, внимательно), это поможет исправить, возникающие при концертном исполнении, неточности.
7. Так как фортепиано не обладает бесконечной протяженностью звука, то нюансировка мелодической линии, пассажей, должна быть очень богата и гибка, чтобы ясно передать интонацию исполнения музыки.
8. Очень важно, чтобы работа всего двигательного аппарата, находилась в полном согласии с требованиями слуха и звуковым замыслом.
9. В произведениях, требующих употребления педали (то есть почти всегда), нельзя рассматривать вопросы звука в отрыве от вопросов педализации. Иногда полезно проигрывать произведение без педали, это дает возможность проследить точность, ясность каждого звука. Но еще важно учить произведение с педалью, т.к. при ее содействии можно добиться нужного звукового результата.
10. Одной из труднейших для пианиста задачей является создание звуковой многоплановости. Ведь, если играющий слышит многоплановость фактуры, то он обязательно найдет средства для ее передачи. Очень полезно при

аккордовой, или октавной игре учить каждый голос отдельно.

Любая работа, не только над звуком, должна проводиться через слуховое восприятие, ведь, только через слух можно добиться красочного, певучего звучания отдельных фраз и произведения в целом.

Заключение.

В целом, работа над звуком, это совокупность множества приемов, методов, которые неотрывно связаны между собой и дают возможность пианистам правильно использовать инструмент фортепиано, как средство, для донесения зрителям музыкального замысла произведения.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978. – 286с.
2. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. - М.: Классика – XXI, 2001.- 88 с.
3. Вебер К.Э. Путеводитель при обучении игре на фортепиано. - СПб.: Союз художников, 2002. – 126с.
4. Енукидзе Н.И. Секреты фортепианного мастерства.- М.: Классика – XXI, 2001. – 146с.
5. Майкапар С.М. Как работать на рояле. - Л.: Музыка, 1963. – 115с.
6. Москаленко М.С. Ещё раз о фортепиано. – М.: АСЛАН, 1997. – 48с.
7. Н. Любомудрова «Методика обучения игре на фортепиано».
8. Е. Макуренкова «О педагогике В.В. Листовой».
9. Н. Калинина «Клавирная музыка Баха в фортепианном классе».
10. А. Алексеев «Методика обучения игре на фортепиано».
11. «Вопросы фортепианной педагогики». Выпуск второй.