

Муниципальное автономное образовательное учреждение дополнительного образования детей
«Детская школа искусств им. М.И. Глинки»
142190, Московская область, г. Троицк, Октябрьский проспект, д.12.
тел/факс 8- 499-922-31-39, E-mail: troglinka@yandex.ru

Работа над музыкальной фразировкой и качеством аккомпанемента.

Методическая работа преподавателя фортепиано

Лебедевой Т.Ю.

г. Троицк, 2012г.

Работа над фразировкой мелодии, аккомпанементом и их соотношением – одна из самых необходимых и часто повторяющихся в фортепианном классе. Причина простая – удельный вес произведений, написанных в гомофонно-гармонической фактуре, которые изучаются в процессе обучения очень большой. Следовательно, начиная с небольших пьесок, песенок где-то в подготовительном, или первом классе и заканчивая серьёзными программами на выпуске, преподаватель и ученик имеют дело с выразительным исполнением мелодии и её грамотным взаимодействием с аккомпанементом. Единица мышления в музыкальном языке – фраза. Говоря о фразировке, имеется в виду выразительное значение фразы, выраженное посредством интонирования. И фраза нас интересует, во-первых, как элементарная смысловая частица, а во-вторых, как комплекс исполнительских приёмов, служащих для её реализации.

Фортепианный звук, исходя из молоточковой природы инструмента, а также его акустических свойств, не имеет значительной протяжённости, свойственной струнным или духовым инструментам – он изначально обречён на затухание, прерывистость. Абсолютное legato на рояле с точки зрения физики – плод воображения пианиста; фраза выстраивается только в соотношении составляющих её звуков, теоретически располагающихся «пунктиром» на протяжении определённого отрезка времени.

Однако живое восприятие слушателей убеждает: рояль способен «петь» и «разговаривать», тонко отражая разнообразные оттенки настроения. Эта возможность открывается благодаря интонированию, предполагающему способности исполнителя войти в образную сферу сочинения и наполнить его. Органичное интонирование, пронизывающее ткань сочинения, должно основываться на внимательном прочтении текстовых подробностей, понимании композиторского замысла. Приучая ученика внимательно смотреть, анализировать и видеть все намерения композитора, почувствовать смысл фразы, видеть особенности изложения, преподаватель стремится приблизить его к смыслу и содержанию музыки, отсюда проистекают все частные исполнительские задачи. Лучшие представители исполнительской традиции «учились» искусству фразировки на инструменте у **вокалистов**, наполняя своё представление о фразе живым дыханием, смысловой выразительностью и тембровым разнообразием. Т. Лешетицкий рекомендовал подходить к фразировке «двумя путями: сознательным обдумыванием соотношений звуков в музыкальных фразах, с одной стороны, с другой же, путём обогащения своего общего художественного багажа впитыванием образцов исполнения первоклассных певцов». Эта тенденция прослеживается и в методике Л. Николаева. Савшинский отмечал: в основе преподавания его учителя было стремление «открыть уши», научить «слушать и слышать во всех деталях, со всей тонкостью различные выразительные возможности

и эстетические особенности фортепиано», «руки пианисту надо ставить как голос певцу». Подробная работа над «одушевлённостью» музыкальной фразы, тонкостью и глубиной передачи эмоционального переживания, художественной содержательностью исполнения была привита русской фортепианной школой. Отсюда берёт начало традиционный способ работы инструменталистов –

- **вокализация фразы.** Мысленно «пропевая» мелодию на одном дыхании, ученик может с лёгкостью проанализировать естественное строение фразы в процессе её развития. Не менее показательным является известный
- **метод подтекстовки,** заключающийся в подстановке к мелодии интонационно подходящего текста. К этому способу «оживления» абстрактной фразы прибегали известнейшие педагоги - А. Рубинштейн, Игумнов, Гольденвейзер.

Долгие годы работая в классе хора и вокала я лишний раз убедилась в животворящем значении пения не только для самого понимания фразировки, ощущения смысловых акцентов, живого метроритма, но и полезности подобной работы

- для самого **фортепианного туше,** да и
- для **состояния игрового аппарата.** Пропевание фраз- это и дыхание рук, это и игра красивым, выразительным и культурным звуком,

- это и исполнение фраз на одном дыхании,

Работая над фразировкой, мастера классической исполнительской школы придавали большое значение культуре агогики, поскольку степень внутренней свободы интонирования является показателем настоящего профессионализма. Лешетицкий рекомендовал ученикам: «...только, когда вы убедитесь, что, несмотря ни на какие оттенки силы и внесённую фразировку, это место при таком движении остаётся безжизненным и неестественным,- вносите в него небольшие ускорения и замедления». Опытный педагог советовал выровнять движение и приблизиться к естественности фразировки, приближаясь к смыслу музыки. Майкапар, вспоминая обучение у Лешетицкого, формулирует принцип его отношения к свободе агогики: «всякое ускорение требует после себя определённого замедления, так, чтобы в сумме они занимали столько же времени, сколько заняло бы вполне ровное исполнение».

Позже исполнительская практика подошла к идее создания интонационного «чертежа» фразы. Разрабатывая собственные принципы агогики, Игумнов анализирует «**интонационные точки**» музыкальной мысли. Он подчёркивает их значимость: «центральные узлы, на которых всё строится. Они очень связаны с гармонической основой. Теперь для меня в предложении, в

периоде всегда есть центр, точка, к которой всё тяготеет, стремится». В конструктивной форме довольно легко представить интонацию, мелодию, ряд слившихся фраз, нуждающихся в подобной проработке. Зафиксировав рисунок энергетических подъёмов и спадов, мы переходим к практике, распределяя «дыхание руки» в соответствии с графическими представлениями.

Работа над фразировкой и интонированием мелодии начинается уже с первых шагов знакомства с произведением при его разборе. Но это такой поверхностный взгляд «в общем». Серьёзная и длительная работа предстоит после того, как произведение выучено, и ученик свободно исполняет нотный текст. Вот теперь приступаем к кропотливой работе над фразировкой. В продолжение работы над фразировкой, возвращаемся к интонированию, причём уже более выразительно и тонко.

А теперь рассмотрим на какие моменты надо непременно обратить внимание.

- В **медленных** пьесах часто встречаются мелодические широкие интервалы. Если ученик механически интонирует этот ход, то и играть его он будет невыразительно, а пропевая этот широкий интервал с внутренней подготовкой, не торопясь и наслаждаясь этим ходом, то и исполнение будет прочувствованным. Следующая часть работы - над непрерывным движением внутри фразы, над её развитием и

стремлением к кульминационной точке в динамике, не останавливаясь. Чтобы не было таких остановок, сначала поём фразу в более подвижном темпе, со стремлением к кульминационной точке, чтобы именно эта нота стала самой значимой и яркой по содержанию, затем играем, начиная с небольшого движения руками. Для того, чтобы фраза начиналась без толчков и резкостей очень часто рассказываю и показываю вокальный приём начала фразы «с губ», очень легко и спокойно.

- В пьесах с **аккордовой фактурой** (например, в «Поэтической картинке с moll Э. Грига) необходимо уделить внимание звучанию мелодии, скрытой в верхних звуках. Для этого ученик должен владеть навыком распределения веса руки. Очень хорошо в формировании такого навыка помогает взятие аккорда целиком активными кончиками пальцев с отпусканием нижних звуков.
- Наибольшую сложность представляют произведения, где в **одной руке (чаще правой) оказываются и мелодия, и часть аккомпанемента** («Кавалерийская» Д.Б. Кабалевского, «Песня без слов №14 с moll Ф. Мендельсона). При такой фактуре изложения вывести мелодию, исполнить её, грамотно интонируя, не разбивая на куски, доводя до кульминаций, совсем не просто. Можно и нужно разделить при работе партию одной руки между двумя, взяв в одну- саму мелодию,

в другую- аккомпанемент. И только, когда ученик хорошо чувствует, грамотно фразирует мелодию, хорошо ощутил легкость прикосновения пальцев в аккомпанементе, аккомпанемент «не мешает», можно вернуть всё в одну руку.

Сам аккомпанемент требует специальной работы. Виды аккомпанеента очень разнообразны, но выделим несколько групп и задачи в них:

- в ритмическом **ostinato** из интервалов и аккордов. (Хачатурян «Андантино») абсолютно необходимо добиться плавности ровности звучания, уделяя при этом внимание осмысленному «раскрашиванию» гармонии,
- в наиболее часто встречающемся аккомпанементе типа **бас-аккорд** учим детей тяжело играть бас и легче аккорд, выстраивая линию баса в зависимости от «потребности» мелодии и в целом фразы. Естественно, и здесь не оставляется без внимания красочно- гармонические особенности изложения.
- В **арпеджированном** изложении отрабатываем ровность исполнения самого арпеджио с ясным произнесением басового звука.
- Если аккомпанемент **аккордовый** нелишне будет напомнить о работе над внятностью всех звуков созвучия (Д.Б. Кабалевский «Кавалерийская»)

На более поздних стадиях обучения никак не обойтись без упоминавшихся выше принципов использования агогики, если речь идёт о кантилене.

Как только хорошо отработаны фразировка мелодии, уточнено исполнение аккомпанеента, настает время работы над их соотношением. Обычно я учу азам этого навыка очень рано, применяя различные ассоциации, помогая рукам физически освоиться с разными ощущениями веса. Если работа идёт над самым сложным трёхслойным изложением, объясняю, что в данном случае исполнение должно быть похоже на вкусный торт: надёжная основа (корж), приятная серединка-начинка и украшенная вкуснейшая верхушка. Иногда говорю о том, что мелодия должна высоко, высоко парить над аккомпанементом. Но, ещё раз повторяюсь, что основная работа - это поиски правильных и удобных для конкретного ребёнка ощущений в руках, начиная с кончиков пальцев и заканчивая состоянием плечевого пояса, локтя.

Итак, хорошо сфразированная мелодия, грамотно исполненный аккомпанемент, подчинённый логике развития этой мелодии, достигнутый баланс их соотношения – это залог хорошего качественного исполнения. Владение этими навыками создаёт прочную основу для дальнейшего развития ученика-пианиста.

Список использованной литературы:

1. А. Алексеев «Методика обучения игре на фортепиано.» М. 1982.
2. Б. Милич «Воспитание ученика-пианиста» Музыка 1977г.
3. С. Савшинский «пианист и его работа» М. 2002г.
4. Г. Коган «У врат мастерства» М.2004
5. Я. Мильштейн «Исполнительские и педагогические принципы К.Н. Игумнова. Мастера советской пианистической школы» М. 1961
6. А. Николаев «Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма». М.1980
7. Е. Тимакин «Воспитание пианиста.» Сов. Композитор 1989.

Выписка из протокола Заседания Фортепианного отдела **16.02.2012**

На заседании отдела обсуждался доклад по Методической работе преп. Лебедевой Т.Ю. по теме: «Работа над музыкальной фразировкой и качеством аккомпанеента», которая поднимает важные вопросы работы в классе фортепиано.

Доклад вызвал живой интерес присутствующих, было отмечено, что сама проблема, положенная в основу работы очень важна. Умение слышать и сочетать в своей игре разные музыкальные пласты-одна из главных задач пианистического искусства. Хорошо «проинтонированная» и сфразированная «вокализированная» мелодия является неотъемлемой составляющей традиционной русской школы пианизма.

Нужно стараться любого, даже не слишком одарённого учащегося, научить ведению длинной фразы, гибкому интонированию и умению соотносить мелодию с аккомпанементом. Дан теоретический анализ фразировки. Рассмотрены виды изложения мелодии, основные задачи и способы работы в каждом из них. Аккомпанемент также классифицирован по исполнительским задачам. Использованы высказывания знаменитых музыкантов на тему исполнения музыкальных фраз. Даны конкретные рекомендации для практикующих преподавателей.

В ходе обсуждения было отмечено, что работу нужно признать функционально содержательной и полезной. Грамотная речь, хороший стиль изложения стали приятным дополнением к глубине освещения проблемы.