

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
муниципального образования городской округ город-курорт Сочи
Краснодарского края «Детская школа искусств № 6»
МБУДО г. Сочи «ДШИ № 6»**

Методическое сообщение

ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ

**Разработчик: преподаватель
Ракова В.И.**

Сочи – 2022г

ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ

В предполагаемой статье мы остановимся на рассмотрении только одного из многих методов «синхронного» развития музыкальных и технических сторон, суть которого сводится к последовательному использованию на уроках фортепиано вокально-хоровых навыков учащегося. Существование таких навыков не вызывает сомнений. Вряд ли отыщется музыкально способный ребёнок, который не попробовал бы проинтонировать понравившуюся ему мелодию, не попытался бы подтянуть припев популярной песни, услышанной им по радио или телевидению. Если же в семье культивируется любовь к пению, то довольно часто к моменту поступления в школу ребёнок располагает не только некоторыми музыкально-исполнительскими навыками, но и определённым музыкально-исполнительским и музыкально-эстетическим опытом.

Вопрос в том, как использовать этот опыт в фортепианном классе. В сознании начинающего заниматься музыкой ученика пение органически связано с выразительностью музыкальной и речевой интонации, тогда как игра на инструменте (в первую очередь клавишном, где механический принцип извлечения звуков провоцирует формальную игру в большей степени, чем на духовом или струнном инструменте, исполнение на которых неразрывно связано с интонированием) воспринимается им как действие, не имеющее ничего общего с вокальным искусством, а стало быть, и с эмоционально-образной стороной исполнения.

Один из путей устранения такой установки – последовательное формирование в сознании ученика представления о фортепианной музыке как о виде искусства, тесно связанном с вокальной музыкой общностью принципов эмоционально-исполнительской выразительности.

Наиболее успешно ученик осваивает искусство «пения» на фортепиано, работая над пьесами, где преобладает кантиленный характер мелодии. Если удастся добиться от ученика максимального приближения звучания мелодии на фортепиано к её вокальному прочтению, то подчас отпадает необходимость требовать от него того или иного звукового разнообразия, ибо «пение» на инструменте само диктует динамику, а при развитии этого умения и штрихи и агогику. При этом перед педагогом открываются, как минимум, два пути для достижения цели. Первый с наибольшим успехом применим в работе с учениками, обладающими неудовлетворительными певческими навыками; его особенностью состоит в настойчивом подчеркивании родства вокальной и инструментальной выразительности, для чего целесообразно прибегнуть к подтекстовке мелодии фортепианной пьесы и предложить пропеть эту мелодию со словами. Второй обусловлен необходимостью воспитывать в

учениках потребность вслушивания, углублённого проникновения в эмоциональный строй воспроизводимой музыки с тем, чтобы через постижение многообразия её мелодических, интонационно-речевых оттенков привести их к самостоятельному выводу о сходстве принципов вокальной и инструментальной выразительности. В первом случае педагог непосредственно воздействует на формирование правильных представлений ученика, во втором – пробуждает ученика к творческому поиску.

Второй путь ещё более предпочтителен в работе с учениками, имеющими значительный опыт хорового пения, который позволяет им быстрее найти ассоциативные связи между характером выразительности инструментальной и вокальной интонации; ученик, обладающий определенными навыками пения в хоре, не только располагает запасом программных интонационных заготовок, но и способен услышать их в довольно сложных гармонических и полифонических сочетаниях. Найти (и, главное, воспроизвести в нужном характере) сходные интонации в «партитуре» фортепианного произведения – вот в чём теперь заключается задача ученика. В том случае, если он самостоятельно их находит, педагогу, на наш взгляд, не следует настаивать на своём (пусть даже и более верном с точки зрения зрелой музыкальной логики) эмоционально-смысловом прочтении, так как это может помешать проявлением непринужденности в игре ученика. Кроме того, навязывая свое истолкование характера какой-либо интонации, педагог рискует подорвать стремление к поиску, приглушить творческую инициативу ученика.

Рассмотрим некоторые вопросы обучения игре на фортепиано, опирающейся на использование вокально-хоровых навыков учащихся. Вначале коснёмся отдельных сторон работы над звуком и фразой.

Ребёнок, поющий в хоре, хорошо представляет разницу между «открытым» и «закрытым» звуком. Аналогии этим двум видам вокального звукоизвлечения можно обнаружить и в фортепианно-исполнительской практике. Педагоги-пианисты, как правило, много времени уделяют тому, чтобы научить ученика извлечению глубокого «опертого» звука, который можно уподобить «закрытому» вокальному звуку. Соответственно резкое, «прямое» неподготовленное внутренним слухом звукоизвлечение аналогично «открытому» певческому звуку. С осознания разницы в характере звукоизвлечения и начинается воспитание чувства вкуса у ребёнка. Думается, что на ранней стадии обучения лучше сосредоточить усилия на достижении глубокого звука, показать его преимущества, так как первые разучиваемые ребёнком пьесы носят, как правило, кантиленный характер и требуют поэтому умения играть глубоким ЛЕГАТО. Материалом могут служить обработки лирических народных песен, предложенные в широко известных пособиях для начинающих. Можно и самостоятельно сделать переложения народных песен (с учётом возможностей ученика), в первую очередь тех, которые

одновременно разучиваются на хоровых занятиях. Очень важно, чтобы ученик принял активное участие в этой работе: сам расставил штрихи, нюансы, обозначил замедления и ускорения в соответствии с хоровой интерпретацией данного произведения. Особое внимание нужно обратить на то, чтобы расстановка лиг точно соответствовал вокальной фразировке оригинала. Это поможет верно понять сущность фортепианного штриха, его обусловленность задачами музыкальной выразительности.

Подчас педагоги ДМШ практикуют метод работы над фразой, в основе которой лежит требование верного выполнения динамических указаний, штрихов, метроритмической четкости и т.д. При этом внимание ученика концентрируется на механической точности воспроизведения музыкального материала.

Это, конечно не способствует воспитанию в ученике важнейшего качества – умение в рамках возможностей инструмента органически проинтонировать фразу, без чего игра на фортепиано лишается теплоты и непосредственности высказывания. Если попросить ученика сначала спеть фразу, то он яснее осознает главное и второстепенное в ней, логику ее развития. Тогда и разрешение вопросов динамики, штрихов, агогики, аппликатуры и т.д., будет носить характер не «натаскивания», а коррекции, осуществляемой педагогом с целью более рельефного выявления уже сложившегося у ученика понимания выразительных особенностей этой фразы. Возможны и другие приемы работы над фразой. Педагог многократно проигрывает музыкальную фразу, каждый раз меняя ее динамический план, после чего ученику предлагается спеть главный мелодический голос (на какой либо слог). Пение ученика при этом сопровождается аккомпанементом педагога. Если ведется работа над полифоническим произведением, то для интонирования целесообразно избрать тему в одном из голосов, в наиболее удобном в тесситурном отношении, а остальные исполнить на инструменте. После этого полезно предложить ученику сыграть фразу, максимально приблизив звучание мелодии к ее вокальному интонированию, а так же соотнести естественные для пения особенности со специфическими средствами фортепианной игры (взятие и снятие дыхания- с началом и концом лиги, неоторое расширение при восхождении голоса с подчеркиванием, расстановкой кульминационных тонов, нарочитую отчетливость в произнесении слогов со стаккато и нон легато и т.д.

Большую помощь могло бы оказать включение в педагогический репертуар фортепианных классов ДМШ собственно вокальных произведений, и прежде всего песен и романсов тех авторов, пьесы которых входят в индивидуальный репертуарный план юного пианиста. Исполняя партию голоса, ученик лучше почувствует ее выразительность, а сравнение музыкальной фразы какой либо пьесы из «Альбома для юношества» Р.Шумана, или «Детского альбома» П.И.

Чайковского со сходными мелодическими построениями, встречающимися в романсах и песнях этих авторов, облегчит задачу выявления общности художественных принципов вокального и инструментального интонирования.

Особое значение приобретает использование певческих навыков при работе над фразой в фортепианных произведениях композиторов – романтиков. В них ярко проявляются романсово- песенные черты. Некоторые сочинения программы (часто эта программа отражена в названии пьесы), и их «говорящие» мелодии могут быть, с известной долей условности, истолкованы словесно.

Здесь в работе над фразой могут помочь поэтические аналогии. Уместно обратиться к поэтическим сборникам, чтобы отыскать в них строки. Совпадающие по настроению. Еще лучше, если педагогу удастся найти к одной и той же мелодии несколько поэтических «расшифровок», отличающиеся друг от друга оттенками эмоционального настроения. Это поможет ученику глубже представить себе музыкальный образ. Очень полезно, как показывает практика, перед разбором музыкального произведения проинтонировать голосом со всей возможной выразительностью мелодии пьесы, чтобы составить себе верное представление об интонационных и стилистических особенностях сочинения, о темпе, характере штрихов, динамике и т.д.

Такое пропевание целесообразно поддерживать аккомпанементом (партию ф-но, состоящую из недостающих голосов может сыграть педагог). Только после того, как у ученика сложилось общее представление о закономерностях мелодического и гармонического языка пьесы, можно приступить к ее разбору за инструментом. Если описанный выше предварительный этап разучивания был проведен, то при разборе во многом для ученика проясняется ответ на вопрос, что и как играть (ибо учащийся уже получил представление о содержании сочинения); при таком методе работы все усилия юного пианиста могут сосредоточиться (уже при разборе!) на том, какими конкретными способами, приемами добиться реализации сложившегося в сознании определенного музыкального образа. Особенно важно, чтобы педагог в этом случае выявил связь между художественной и технической сторонами в работе над музыкальным произведением.

Вокально- хоровые навыки учащихся можно успешно использовать и в работе над освоением метроритма. Ни для кого не секрет, что дети, поющие в хоре, быстрее усваивают закономерность чередования сильных и слабых долей в музыке, точнее воспроизводят на инструменте ритмическое своеобразие мелодии, скорее приходят к пониманию темпового единства или темпового разнообразия – в зависимости от логики развития музыкального материала. В их игре раньше появляется чувство свободы, и, как следствие этого, они

лучше ощущают темповые отклонения (рубато) при сохранении в целом равномерной метрической пульсации.

Большое значение для воспитания метроритмических навыков имеет работа с текстом, в основе которой – постижение законов художественной декламации, умение правильно и выразительно произнести слово, подчеркнуть интонацией кульминационные моменты фразы, помогает осознать неразрывность метроритмических связей стихотворного и музыкального материала в исполняемом сочинении. Юный пианист, посещающий занятия хора, легче осваивает – активно слышит, ощущает и выявляет – в фортепианном классе метроритмическую сторону произведения. Это дисциплинирует его, помогает воплотить форму и содержание музыкального произведения. На уроках хорового пения формируется и тесно связанное с точным метроритмическим ощущением умение «предслышать» звук, фразу. Помогает этому дирижер. Постигая искусство управления хором (любой хорист неминуемо в той или иной степени осваивает сущность дирижирования), юный пианист видит, как, повинаясь жесту (именно повинаясь, а не одновременно с ним), рождается определенная по динамике, темпу, агогике, и т.д. исполнения. В фортепианном исполнительском искусстве роль жеста заменяет волевой импульс, организующий слух – метроритмические ощущения и материализующий их движения пальцев. Если этот импульс проявляется у ученика недостаточно активно, то игра на инструменте может превратиться в цепь непредсказуемых действий.

Вокально-хоровые навыки могут с успехом использоваться педагогом и в работе над колористическим и динамическим разнообразием. Насколько легче, к примеру добиться яркого, богатого обертонами пиано, если ученик сумел спеть надлежащим образом мелодию. Не случайно хормейстеры много сил отдают тому, чтобы научить каждого хориста петь насыщенным, «объемным» голосом, особенно в моменте динамических спадов, когда возникает опасность появления «ватного» звука. Досадно, если результаты этих усилий не будут использованы в фортепианном классе.

В заключении хочется еще раз подчеркнуть, что, используя вокально-хоровые навыки на уроках ф-но, педагог существенно сокращает путь к главной цели своих занятий- воспитанию юного музыканта.

**ДОКУМЕНТ ПОДПИСАН
ЭЛЕКТРОННОЙ ПОДПИСЬЮ**

СВЕДЕНИЯ О СЕРТИФИКАТЕ ЭП

Сертификат 602785626040375320589557888015438598111854845792

Владелец Денисенко Елена Петровна

Действителен с 28.11.2022 по 28.11.2023