



Шумкова Наталья Евгеньевна

**Методика изучения фортепианной кантилены**

**Автор: Шумкова Наталья Евгеньевна**

**МАОУКДО МО города Нягань «ДШИ»**

Кантилена – певучая, текучая мелодия широкого дыхания. Под кантиленой так же понимают мелодичность, певучесть исполнения. Кантилена относится к гомофонному складу музыки, которая характеризуется сочетанием солирующего голоса с сопровождением. В отличие от других складов музыки в ее основе лежит двухплановая структура. Зародившийся в народной музыке – в пении с инструментальным сопровождением, гомофонный склад музыки получил распространение в светской бытовой музыке средневековья. В церковной музыке того времени культивировалось полифоническое многоголосие.

Кантилена в фортепианном учебном репертуаре является очень важным, значительным жанром. Изучение кантиленных пьес воспитывает у пианиста ценные исполнительские качества: умение «петь» на фортепиано, имеющем ударную природу, быть как бы «человеком-оркестром», исполняющим одновременно вокальную мелодию и сопровождение (часто многоплановое). Изучение кантилены так же развивает лирический аспект музыкального дарования. Кроме того, кантилена в качестве выразительного приема входит во все музыкальные жанры: медленные части сонат, полифонические произведения, даже этюды. Развивающаяся в процессе работы над кантиленой культура мелодического слышания, закладывает основы общения с тематическим материалом в полифонических произведениях (горизонтальный тип слышания). Работа над интонационной динамикой закладывает основы «чувства формы».

В одаренности каждого музыканта встречаются индивидуальные особенности. Одной из таких особенностей может быть природная предрасположенность к исполнению кантилены – лирическое дарование. Профессиональное изучение кантилены позволяет таким музыкантам достичь высоких художественных результатов в этом жанре. Если же лирическое дарование не является сильной стороной учащегося, это не говорит о том, что ему не стоит затрачивать время на изучение этого жанра. Профессионально грамотное исполнение кантиленных пьес выглядит вполне достойно.

Опыт исполнения кантилены накапливается поступенно. В репертуар ученика необходимо вводить мелодии самых разных типов – песенные, танцевальные, скерцозные, но особое внимание следует уделить работе над певучими мелодиями – кантиленой, которая является лучшим материалом для развития навыков игры легато, непрерывности в смене звуков, то есть текучести, пластичности, ровности динамики – вытекании одного звука из другого.

Начинающие обучаться музыке не имеют достаточно развитого внутреннего слуха и ассоциативного мышления. Представить звук определенной тембровой окраски и силы, найти вид туше, с помощью которого этот звук можно извлечь – задача для обучающегося почти невыполнимая. В такой ситуации обратное построение процесса звукоизвлечения дает более быстрый и надежный результат. Педагог обучает движению, которое дает искомую звучность. Овладев движением, учащийся лучше слышит и запоминает звук, родившийся в результате его собственных

действий. То есть представление (мысленное слышание) рождает движение, которое конкретизирует, и «прорисовывает» слышимое.

Весь процесс овладения кантиленой можно разделить на три группы учебных задач:

- работа над различными типами аккомпанемента;
- освоение мелодии вокального типа;
- изучение особенностей соединения мелодии и сопровождения.

Сопровождение.

Аккомпанемент в произведениях кантиленного характера отличается сложностью, включает многообразные выразительные функции и исполнительские задачи. Его следует осваивать предварительно потому, что он сочетает в себе сложность исполнения со второстепенностью положения относительно мелодии, то есть аккомпанировать нужно мастерски, уделяя основное внимание мелодии.

В сопровождении обычно происходит расслоение фактуры: баса с группой средних голосов, в результате чего образуется «трехэтажность» общей структуры - бас + середина + солирующий голос. В фортепианной музыке «нижние этажи» иногда объединяются фигурированной фактурой, захватывающей середину и басовые тоны. Помимо «трехэтажности» гомофонный склад применяется и в «двухэтажной» структуре: мелодия + аккордовое сопровождение.

Аккордовое сопровождение.

Требования, предъявляемые к аккордовому сопровождению, включают в себя два противоположных начала. С одной стороны совместность, одновременность звучания всех звуков аккорда, с другой – возможность выделения любого из звуков. С данной задачей можно справиться, овладев специальным пианистическим приемом туше – скольжение, при котором полувыпрямленный палец начинает движение в ладонь и активно последней фалангой нащупывает звук «на дне» клавиатуры. Звук должен быть ясным и тихим. Следует помнить, что все пальцы движутся с поверхности клавиатуры без замаха. Звук, извлеченный с замахом пальца, создает акцент.

Для примера возьмем четырехзвучный аккорд. Овладеть описанным видом туше можно следующим образом:

- звуки аккорда исполняются последовательно (аппликатура: 5,3,2,1);
- звуки аккорда исполняются попарно (аппликатура:5-3,3-2,2-1; точно «цепочка»);
- звуки аккорда исполняются по 3 звука (аппликатура:5-3-2,3-2-1);
- все звуки аккорда исполняются одновременно «хватательным» движением.

При необходимости выделить подголоски, проходящие через аккордовую фактуру, достаточно сыграть мелодические звуки более цепко.

Замена громкостной динамики тембровой разнохарактерностью поможет сохранению второпланового положения аккомпанемента, что дает возможность мелодии «петь», а не «кричать».

Гармония в широком расположении.

Сопровождение в виде гармонических комплексов в широком расположении представляет собой бас и различное качество аккордов в качестве гармонического заполнения. Гармонический комплекс может включать:

- бас и один аккорд;
- бас и два аккорда (вальсовый тип аккомпанемента);
- бас и несколько аккордов (сопровождение баркарального типа).

Для выстроенного звучания гармонии необходимо обеспечить темброво-динамические соотношения внутри аккорда. Как основа гармонии – бас, извлекаемый раньше, должен звучать глубоко и протяжно, как бы «ожидая» присоединения гармонического заполнения. Аккорды - легко и ясно. Верхний звук каждого аккорда, исполняемый чаще всего первым пальцем, а вершина гармонии – звонко.

Изучение аккомпанемента следует начинать поэтапно. Бас рекомендуется изучать при помощи различных видов туше (чтобы освоить выразительные возможности баса в фактурном комплексе).

#### 1. Извлечение баса весом руки.

Пятый палец левой руки приготовлен, то есть касается поверхности нижней клавиши, затем рука касается поверхности нижней клавиши, затем рука как бы роняется. Это движение хорошо ощущается, если связать его с чувством тяжести локтя, почувствовать, как локоть падает, провисая ниже уровня клавиатуры. Происходит легкое и глубокое погружение руки.

#### 2. Бас, взятый скользящим движением руки.

Пятый палец слегка цепляется за поверхность клавиши, рука движется по направлению к корпусу (от клавиатуры). Создается скользяще-цепляющие туше, напоминающее стирание пыли с клавиши. Звук должен быть легким, тихим, но достаточно ясным.

#### 3. Бас, взятый рессорным движением: вдавливанием или толчком.

Толчок всей рукой означает, что все суставы: плечевой, локтевой, сустав запястья должны пружинить. Толчок – движение хорошо известное в бытовой практике. Для освоения движения можно попробовать его вне инструмента попробовать от чегонибудь оттолкнуться или что-либо оттолкнуть от себя. Затем движение легко переносится на инструмент. От активности толчка зависит сила звука, следует поиграть бас с различной степенью активности, и вслушиваясь. Целесообразно поучить басы на запаздывающей педали всеми тремя способами.

Одновременно с изучением басов можно работать над гармоническим заполнением – аккордами. Для соединения выученных басов и аккордов необходимы двигательная и мыслительная организация. Первоначальная реакция на взятие баса должна возникать в руке, а не в пальцах, точнее в локте, который движется по направлению к басу. Тяжелый локоть движется к басу вверх по дуге. На басовом звуке тяжесть локтя как – бы «сбрасывается», после чего облегченная рука скользит к аккордам по поверхности клавиатуры. Описанное движение напоминает вид эллипса.

Исполняемое таким образом сопровождение пластично по движению и звучанию. После предварительного изучения сопровождения его следует соотносить с особенностями мелодической фигурации, ибо мелодически одинаковое исполнение аккомпанемента придаст движению метричность, разрушающую пластику мелодического движения. Изучение мелодии начинается несколько позднее аккомпанемента, но к моменту соединения партий левой и правой руки исполнитель уже имеет представление о мелодической фразировке, что позволяет внести коррективы в исполнение аккомпанемента:

- при совпадении окончания фразы с басом – бас звучит тише окончания фразы,
- если бас находится под залигванным, тянущимся звуком, следует внимательно слушать затухание звука, играя бас очень тихо, не перебивая, не дробя мелодию.
- бас, совпадающий с кульминацией в мелодии, берет на себя динамические функции, поддерживая кульминацию своей мощью, тембровой густотой.

Туше баса варьируется в зависимости от динамического развития мелодии (для двух первых ситуаций), окончание фразы и затухающий звук в мелодии – будет соответствовать туше – скольжению, кульминации туше весом или рессорному.

Фигурационное сопровождение.

Фигурационное сопровождение может выступать в виде:

– гармонической фигурации – это гармония, изложенная отдельными звуками, которые собираются в гармонию при помощи педали;

– мелодические фигурации – это мелодия, выступающая в сопровождении в виде подголосочном, полифоническом.

Нижний звук – бас, для достижения глубины, исполняется весовым или толчковым движением. Гармоническое заполнения – для достижения тихого звучания – туше – скольжением.

Вершина гармонии для достижения звонкости и ясности извлекается цепкими пальцами.

Сопровождение имеет большое выразительное значение, но находится на периферии исполнительского внимания, поэтому должно быть двигательным автоматизировано. Для проверки степени выигранности аккомпанемента следует поучить его в несколько убыстренном темпе. Упражнение в текуче – подвижном темпе часто подходит для окончательного варианта исполнения. Если окончательный темп окажется более медленным, то упражнение в более подвижном темпе не принесет вреда.

Нужно помнить, что при изменении общей динамики исполнения, динамические пропорции внутри одной гармонии всегда сохраняются. При небольших нарастаниях и спадах на общие динамические изменения реагирует лишь бас и мелодия, чтобы в звучании сохранялась пространственность, точно воздух, или объем. Громко звучащее гармоническое заполнение придает сопровождению плотную вязкость, не создает условий для «парения» мелодии.

Мелодия.

Изучение мелодии имеет два уровня, которые можно назвать «гармоническим» и художественным. Для гармонического уровня необходимо освоить два основных вида звукоизвлечения: «рессорное» и «пальцевое». Рессорное звукоизвлечение – это различные виды давления на клавишу, которое может быть вертикальным или касательным. При вертикальном звукоизвлечении может возникнуть некое подобие мягкого акцента, звуковой атаки. Касательное движение придает звуку, максимально возможную на фортепиано легкость. Если в мелодии встречаются широкие интервалы (кварта, квинта и др.) «опевающие» рессорные движения должны быть направлены в разные стороны, сопровождаться раскрытием ладоней, интонироваться вокально. Характер рессорного движения зависит от динамики. Чем громче звук, тем активней, быстрее движение, тем большая часть руки в нем участвует: кисть вместе с предплечьем, или вся рука. Тихой звучности соответствуют медленные, плавные рессорные движения.

Типичная ошибка, возникающая при исполнении рессорного туше, заключается в преждевременном прекращении рессорного движения, то есть, после достижения дна клавиши рука прекращает движение, и туше, теряя упругость, становится жестким. Перед взятием звука локоть поднят чуть выше клавиши, затем движется вниз, как бы стремясь опуститься «до пола». Рессорное движение, осуществляемое всей рукой, хорошо усваивается, как всё укрупненное.

Параллельно изучается движение противоположное по направлению - «вынимание звука» из дна клавиши концом пальца;

– палец кладется на клавишу полувыпрямленным;

– слегка сгибаясь, палец делает слегка цепляющее движение вверх, как бы проверяя степень цепкости пальца.

Таким образом, главную роль в звукоизвлечении играет конец пальца. Разная степень активности вынимающего движения обуславливает разную степень цепкости пальца, что влияет на звук.

Звук, извлеченный весом руки, отличается плотностью, глубиной, насыщенностью, а «пальцевой» звук – легкостью, прозрачностью.

Когда оба вида звукоизвлечения освоены, то есть, учащийся может сыграть весь мелодический материал рессорным движением и пальцевым туше. Предлагается сыграть длинные звуки рессорным способом, а короткие – пальцевым. Окончание фраз, не зависимо от длительности звука следует играть пальцевым туше.

Суть обеих видов туше заключена в том, что вся рука от плеча до кончика пальца совершенно свободна, что обеспечивает певучесть звука, то есть проводимость.

После «звукодвигательного» освоения партии правой и левой руки, следует приступить к интонационному анализу мелодии.

Начиная интонационный анализ мелодии, следует дать ребенку представление о том, что такое интонация. Интонация – самая мелкая смысловая единица в музыке, как слово в разговорном языке. Каждая интонация, как слово, имеет свой смысл. Однако смысловое значение интонации непостоянно, в разных музыкальных контекстах одна и та же интонация может приобретать разное значение. Например, два звука соединенных лигой в небыстром темпе получили название «интонацией вдоха». Восходящие интонации являются символом активности, ярких и сильных чувств: радость, страх, торжество, отчаяние и других. Степень активности зависит от интервальных расстояний. Поступенное движение менее активно, чем интервальное. Нисходящее движение может ассоциироваться с бессилием, пассивностью, поникшие цветы, опадающие листья, «опустившиеся руки», человек «падший духом».

Следует обозначить еще одну группу интонаций. Их можно назвать «инертными». Эти интонации, противореча, осложняя движение, сопротивляясь, увеличивают его устремленность. Прочитывая интонационный характер фразы, выявляем ее строение, характер.

Интонации должны быть наполнены смыслом, логически выстроены. Эмоциональное наполнение интонации не может быть одинаковым, то есть точным. Важно сохранять логически верное «эмоциональное наклонение». Кроме того, следует помнить, что деление интонации на вышеперечисленные группы весьма условно.

Существует много примеров «низких кульминаций» и восходящих интонаций, часто лишенных силы и активности, похожих на «небесно-возвышенную мечту», легких и воздушных.

Во время изучения интонационного состава мелодии подбираются соответствующие пианистические движения: различные «оттенки» рессорной и пальцевой игры. Одна из значительных интонационных трудностей – соединение долгих звуков с последующими короткими. Нужно научить ученика дослушивать длинные звуки и исполнять последующий за ними короткий звук не громче, чем звучал затухающий длинный.

Интерпретация.

Далее предстоит самый сложный и самый интересный этап работы – интерпретация.

Интерпретация имеет различные ранги. Существуют интерпретации, принадлежащие выдающимся музыкантам, которые служат основой понимания музыки для целого поколения слушателей. Толкование произведения, его фрагментов любым музыкантом на основе своего опыта, знаний, чувствования – обычное дело. Именно о такого рода интерпретации пойдет речь.

Одним из признаков пьес кантиленного характера является повторение мелодического материала. Для избежания однообразия в исполнении необходимо каждое повторение представить в «новом освещении». Часто при повторении материала композитор вносит некоторые изменения. В основном эти изменения касаются фактуры и гармонии. Фактурные изменения могут появляться либо в мелодии – вначале одноголосная мелодия излагается в интервальные или аккордовые фактуры и, наоборот, аккордовая звучит одногласно. Либо в аккомпанемент – уплотнение звучности, появление октавных удвоений баса, увеличение количества звуков в аккордах.

Фактура мелодии и сопровождение либо обогащается, усложняется, либо становится более прозрачной, ажурной. С помощью динамики можно создать иллюзию изменения фактуры. Если при повторении музыкального материала резко снизить динамику сопровождения, возникает впечатление новизны. Мелодия как бы лишается опоры, приобретает «бесплотность», характер «парения» в воздухе. Фактурное обогащение мелодии можно подкрепить, углубив звучание басов, не увеличивая динамику гармонического заполнения, то есть, сохраняя прозрачность фактуры.

К введению новых гармонических красок исполнителю следует отнестись со слуховой и душевной чуткостью. Важно услышать в изменившейся гармонии характер, настроение, цвет, оттенок, а затем и решать, как ее подчеркнуть. Новую гармонию можно выделить внезапным снижением звучности (*subito*). Выразительный эффект будет аналогичен резкому увеличению звука.

Педализация в исполнении кантилены часто бывает однообразно-запаздывающей. Следует помнить о родстве кантилены с вокальными жанрами, значит с дыханием в исполнении мелодии, выраженном паузами и цезурами. В

техники исполнения цезур следует учитывать психологический настрой исполнителя на кантилену, что делает как бы неестественным снятие педали. В этой ситуации лучше сместить психологический акцент: вместо снятия педали в конце фразы - взятие прямой педали на первый звук фразы. При этом снятие педали производится автоматически.

В исполнении кантилены широко используют педальные «оттенки», которые создаются разной глубиной нажатия педали. Это плавное и гибкое нажатие педали, различные степени неполного нажатия, «педальное тремоло», применяемое в исполнении пассажей.

Агогика – учение о незначительных отклонениях от темпа в процессе исполнения музыки. В нотной записи агогика, как правило, не фиксируется. Эти отклонения изменяют значение нот, образующих ритмический рисунок. Н. Риман, в ведении термина «агогика» в 1884 году, считал основным ее принципом увеличение длительности сильных (тяжелых) моментов за счет слабых (легких). Однако, на практике, часто удлиняются именно слабые доли. Каково же место и мера темповых отклонений? Агогика применяется часто: в большей степени в романтической музыке, в меньшей – в классической, совсем немного в полифонической. Некоторые педагоги утверждают, что овладение агогикой зависит от способностей. Некогда Д. Альбер сказал, что техника у пианиста либо есть, либо нет, научить технике невозможно. Однако раздел «работа над техникой» представлен в методической литературе наиболее полно потому, что в этой сфере педагог может реально и эффективно помочь ученику.

Учить нужно всему, а результат будет зависеть от уровня художественных способностей. Агогика является «сильнодействующим» и в тоже время «легкодоступным» выразительным средством. «Легкодоступность» агогики в том, что расшатывание темпоритма без идеи и смысла легче, чем кропотливая работа над туше, артикуляцией, динамикой. Ее преувеличения утомительны, даже мучительны и для слушателя, и для исполнителя.

Логика применения агогики заключена в совете многих педагогов до применения агогики научить играть в едином движении без темповых отклонений. Этим достигается несколько результатов:

- самоограничение в агогике заставит исполнителя исчерпать возможности иных выразительных средств;
- играя в едином движении, исполнитель вживается в характер темпоритма, приобретает ощущение «единицы движения».

Ученика следует ознакомить с общей логикой применения агогики. Темповые отклонения (убыстрение и замедление) часто применяются в кульминациях. Замедление будет более действенным, если перед ним ускорить движение.

Естественны замедления в концах фраз, разделов, всего произведения. Очень небольшое отклонение от темпа (при интонировании синкопированных звуков, акцентов) не требуется «компенсация» в силу своей краткости. Агогика требует от исполнителя скорее экономичности, чем расточительности. Хороший вкус в применении агогики сказывается, прежде всего, в чувстве меры.

Одним из важных моментов в работе является выстраивание драматургии. В произведениях, имеющих четкое строение (сонатная форма, fuga) форма своим строением фактически определяет драматургию. Кантиленные пьесы пишутся в более свободных формах: трех, пяти частной, в двух частной форме.

Частые повторы мелодического материала свойственные кантилене «размывают» четкость формы и лишь логичность строения драматургии уберегает кантилену от тягучести и однообразия.

Композитор располагает очень ограниченным арсеналом выразительных средств, обладающих точностью. Это лишь высота звука и метр. Приблизительностью отличаются обозначения темпа, динамические указания. И совсем неуловимы для обозначения педализация и агогика. Следует сделать вывод: прочитывая и толкуя нотный текст, педагог и ученик занимаются строением драматургии сочинения. Лучше этим заниматься сознательно, это дает возможность лучше понять исполняемую музыку и развивает музыкальное мышление ученика. Выстраивание драматургии произведения или «исполнительской формы» может проводиться в двух вариантах. Первый – это попытка охватить все произведение в целом, представить, «увидеть» все музыкально-архитектурное строение одним взором.

Второй вариант работы – составление формы из деталей, фразы – из интонаций, предложение из фраз, разделы могут формироваться вокруг кульминации. Из крупных блоков форму моделировать легче.

Формы и типы драматургии, на которые настроено восприятие современного слушателя, формировались в конце XVIII и начале XIX века. Это, прежде всего, стройная форма сонатного аллегро. Этот образ был обогащен романтиками, которые стремились придать развитию формы сквозное действие с главной кульминацией в коде. Особенность построения формы с постоянным динамическим развитием и кульминацией в коде состоит в том, чтобы в начале произведения не использовать «тяжелую артиллерию» в трактовке выразительных средств, а по мере развития формы изыскать средства для постоянного повышения динамического тонуса.

Изучая кантилену, следует постоянно расширять круг ассоциаций, связанных с лирическими эмоциями. Лирика бывает строго возвышенной, как молитва, обращенной к вселенной, к вечной красоте природы. Она может нести в себе чувства глубокой печали или светлой, щемящей грусти. Может быть радостной и взволнованной, ярко эмоциональной и отстраненно - созерцательной. При одном «образном наклонении» в произведении обычно бывает много эмоциональных оттенков. Их может привносить и исполнитель в индивидуальном прочтении выразительных средств.

Качество исполнения кантилены, в конечном итоге, зависит от качества легато, от наличия соответствующих звуковых представлений и умения ясно слышать реальный результат своего исполнения. Работа в этом направлении начинается с первых шагов обучения и продолжается на всех его этапах.

#### Список литературы:

1. Л.А. Москаленко. Методика изучения фортепианной кантилены. Новосибирск 1999 г.
2. Виноградова С.В. «О работе над аккомпанементом в фортепианном произведении». Москва 1976 г.
3. О.Ф. Брагина, Н.С. Сванидзе. «О работе над музыкальным произведением (из бесед Т.Д. Гутмана). Москва 1970 г.

<https://www.xn--80agaberho7af5bycn.xn--p1ai/component/djclassifieds/?view=item&cid=8:isbn-st&id=4083:%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BA%D0%B0-%D0%B8%D0%B7%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F-%D1%84%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B9-%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%8B&Itemid=464>

2023-02-14