

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ХОРОВАЯ ШКОЛА № 1
г. САМАРА**

**Методическая разработка
«Работа над кантиленой в классе
фортепиано»**

Работу выполнила:
преподаватель
Асеева О.О.

2019г.

ВВЕДЕНИЕ

*«... пение – это главный закон
музыкального исполнения,
жизненная основа музыки» (К. Н. Игумнов)*

Владение кантиленой, искусством «пения на фортепиано» — одна из важнейших сторон техники пианиста. Звуковая выразительность, качество звука, прежде всего его певучесть является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла.

Неоценимо значение пьес кантиленного характера в процессе обучения игре на фортепиано. Когда ребенок приходит учиться игре на инструменте, первый музыкальный материал, с которым его знакомит педагог – это песенки и легкие пьески, в основе которых, чаще всего, лежит красивая мелодия. Красивую мелодию хочется слушать, хочется научиться играть или хотя бы напевать. Поэтому работа над звукоизвлечением с первых уроков должна занимать центральное место.

По единодушному мнению выдающихся пианистов и педагогов хорошему, выразительному исполнению нужно учиться у певцов. «Очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее себе самому» (Ф.Э. Бах).

О «пении на рояле» говорили и писали крупнейшие пианисты – Г.Г. Нейгауз, К.Н. Игумнов, А. Корто. Хорошему исполнению, исполнению со вкусом можно научиться, слушая выдающихся мастеров, в особенности певцов.

При работе над мелодией очень важно, чтобы учащийся слышал интонационность музыкальной речи, ее смысл, выразительность, характер. От умения передать этот смысл зависит содержательность исполнения.

Воспитание и совершенствование умения исполнять музыкальные произведения кантиленного характера является одной из основных задач преподавателя класса фортепиано.

Умение внимательно вслушиваться в музыкальную речь, проникать в ее смысл и строение, работать над качеством звучания благотворно сказывается на развитии творческих музыкальных способностей ученика, его исполнительской инициативы. Формированию этих навыков необходимо уделять много времени и сил.

Г. М. Коган: «Научить слышать, воспитать ухо, выработать у ученика интонационно и тембрально тонкий слух – вот первая задача педагога-музыканта, сквозной стержень его работы».

Одна из основных задач педагога-пианиста должна сводиться к тому, чтобы научиться себя слушать, ибо умение слышать – основа пианистического

мастерства. В нашей практике мы часто встречаемся с тем, что учащийся просто развлекает себя звучанием, не вслушиваясь и не заостряя внимание на том, что является основной задачей в произведении. Особенностью работы над произведением кантиленного характера является: заставить учащегося слушать себя «со стороны». Учащийся должен стремиться, во-первых, к полному, мягкому, певучему звуку, во-вторых, к максимальному разнообразию звуковых красок.

По словам Г. Г. Нейгауза, «работа над звуком – выражение неточное: «О любом очень хорошем пианисте всегда говорится: какой у него прекрасный звук, как у него звучит и т.д. Но то, что на нас действует как прекрасный звук, есть на самом деле нечто гораздо большее – это выразительность исполнения».

Кроме особых приемов исполнения кантилены необходимо эмоциональное отношение к исполняемому, так как в реальное звучание пианист воплощает свое внутреннее представление о мелодии. Ведь исполнитель должен находить для каждой мелодии соответствующий ее особенностям индивидуальный звук и артикуляцию, ибо «каждая содержательная мелодия имеет свою внутреннюю сущность. Эмоциональное отношение к мелодии – одна из важнейших сторон музыкальности человека» (Е. Либерман).

Целью данной методической разработки является изучение и обобщение опыта творческой и педагогической работы педагогов для того, чтобы углубить собственные профессиональные позиции в области изучения и применения их для работы над кантиленой в младших и старших классах детской музыкальной школы.

Задачи данной методической разработки:

1. описать взаимозависимость качества звука и характера звукоизвлечения, применение разных способов прикосновения к клавиатуре, соблюдение закономерностей развития формы;
2. выявить взаимосвязь между различными методами работы над кантиленой по классу фортепиано в младших и старших классах детской музыкальной школы;
3. систематизировать формы, методы и приемы работы над кантиленой по классу фортепиано в младших и старших классах детской музыкальной школы.

I. ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД КАНТИЛЕНОЙ

Работа над кантиленой, как и работа над всеми другими видами техники, требует последовательности и постоянства.

В начальных классах ДМШ обучение строится на работе над мелодическим мотивом, предложением, несколькими музыкальными фразами. Учащийся

младших классов знакомится с простейшими элементами музыкальной формы, динамикой, приобретает опыт эмоционального сопереживания музыке.

Для этого лучше всего пользоваться народными мелодиями, где эмоции гораздо живее и ярче. Сухие же упражнения развивают ум, пальцы ребенка, но не трогают его душу и воображение. От ребенка важно добиться, чтобы он почувствовал, захотел и смог сыграть мелодию именно с тем настроением, как задумано автором.

Нужно рассказать ученику, что в этом произведении происходит, развивать его фантазию удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни. Полезно использовать подтекстовку мелодии. Под чутким руководством педагога ребенок может почувствовать дыхание музыки и у него обязательно появится желание «запеть» пальцами на фортепиано. Собственно говоря, эмоциональное отношение к мелодии – одна из самых важнейших сторон исполнения любого музыкального произведения.

На этом этапе пропевание голосом, выразительное интонирование и певучее исполнение одноголосных и двухголосных песен и пьес является основой для развития навыков исполнения произведений кантиленного характера. Младшие школьники очень впечатлительны и эмоциональны, чутко реагируют на вокальное звучание мелодии. Это помогает ребенку научиться вокальному дыханию, умению как бы «мыслить вперед», способствует развитию перспективного, «горизонтального» мышления и целостного видения художественно-эстетического образа в произведении.

Очень важен качественный показ педагога. От выразительности исполнения педагогом пьесы зависит, в какой мере музыка заинтересует ребёнка, даст импульс к дальнейшей активной работе. Очень полезно передать ученику ощущения при игре на фортепиано, как говорится, «из рук в руки», то есть поиграть, положив его руки на свои.

Педагог учит вслушиваться в окраску звука при различной степени прикосновения к клавиатуре, дослушивать звук (игра *non legato*), а затем плавно переходить от одного звука к другому (*legato*). Переход к игре *legato* (по срокам) очень индивидуален. Все зависит от способностей, восприимчивости и т.д. Главное – не спешить, так как именно тут-то и начинаются затруднения, неудачи, некоторое время отрицательно влияющие на успехи учащегося.

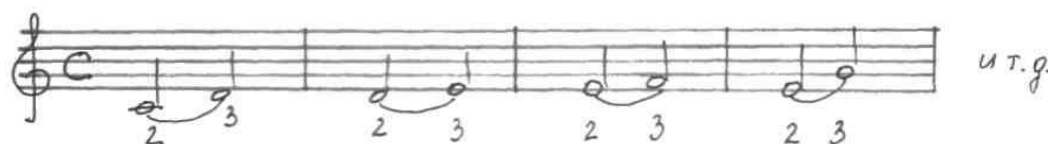
Начинать игру *legato* можно только тогда, когда учащийся овладел навыками игры *non legato* и у него появился устойчивый звук, он научился свободно использовать всю массу руки при звукоизвлечении, а главное – стал

внимательнее прислушиваться к звуку (в какой-то мере развится слуховой контроль).

Умение внимательно вслушиваться, как один звук сменяется другим – важнейшая задача в работе над кантиленой. Объясняя прием *legato* важно показать три случая соединения звуков:

- неполное – когда нет полной слитности при переходе, слышен небольшой разрыв;
- передержанное – когда звук держится дольше, чем это нужно для плавного перехода;
- хорошее – плавное соединение одного звука с другим.

Для того, чтобы учащийся лучше воспринимал игру на *legato* необходимо показать упражнения, они должны быть четко организованы ритмически.



Необходимо подбирать удобную аппликатуру, упражнение не следует играть статично, после каждого звена – небольшое «дыхание» руки, не следует дробить упражнение, оно должно звучать как единое целое.

- Последовательность из звуков 2 + 3 играть 2 – 4-м пальцами, 2-3-4-м пальцами. Пальцы наготове, а рука объединяет звуки небольшим горизонтальным движением. Она «идет как бы за пальцами». Важно почувствовать опору руки и кончики пальцев.
- Темп упражнений должен быть умеренный, чтобы учащийся воспринимал последовательность звуков как плавную мелодическую линию.
- Каждое новое упражнение закрепляется пьесами из сборников использующими данное сочетание пальцев.
- Слитность появляется только при наличии динамического соотношения между звуками - хорошей интонации.



Каждая мелодия должна иметь свой характер и верную фразировку. Педагог должен помочь найти нужное пианистическое движение, которое бы соответствовало исполняемой музыке, качество звука, удобную аппликатуру и т.д. Все это помогает раскрыть содержание пьесы, а учащийся, увлеченный этим содержанием, не сможет остаться равнодушным к исполняемой музыке.

В дальнейшем задача усложняется – появляются мелодии с сопровождением. Мелодия звучит по-настоящему, если она сопровождается аккомпанементом. Тут-то и появляются затруднения. Как согласовать мелодию с аккомпанементом?

Соединение мелодии с самым простым аккомпанементом осваивается по-разному: одним дается легко, другим – трудно. Вначале аккомпанемент прост – это долгие звуки, на фоне которых движется мелодия в правой руке. Однако вскоре появляются пьесы, где соотношение между мелодией и аккомпанементом более сложное. Как научить ученика слышать всю воспроизводимую фактуру произведения?

Полезно педагогу сыграть пьесу, побуждая ученика слушать то мелодию, то сопровождение. Показать, как аккомпанемент украшает мелодию, делает музыку более выразительной. Обратит внимание на звуковое соотношение мелодии и аккомпанементов и помочь учащемуся все услышать. Ребенок должен знать, как, каким звуком надо исполнять мелодию (раскрывать пальцы, опираться, шагать «по дну» каждой клавиши, вести ручку за пальцами и т.д.) и как играть аккомпанемент.

Полезно поучить пьесу с педагогом, разделяя партии мелодии и сопровождения между преподавателем и учащимся (учащийся поочередно играет то мелодию, то сопровождение).

Если работать, таким образом, систематически, учащемуся постепенно все легче и легче удастся согласовывать партии разных рук. Важно, чтобы учащийся понял, что звуковое соотношение мелодии и сопровождения может быть самым различным (в каждом случае – свое).

Работа над деталями сначала маленьких пьес, а затем и более крупных, педагог не должен упускать главную цель – цельность пьесы, нужный темп, характер, четкую форму (именно чувство формы и позволяет собрать всю пьесу в единое целое). Каждая пьеса должна быть понята. Никакие оттенки, не пережитые учащимся, не придадут игре выразительность, поэтому учащимся младших классов надо давать простые, но художественно ценные произведения, где с легкостью можно внушить ребенку, каким звуком, в каком темпе и какими нюансами надо исполнять произведения, чтобы они звучали ясно, осмысленно и выразительно.

II. РАБОТА НАД КАНТИЛЕНОЙ В СТАРШИХ КЛАССАХ

В средних и старших классах музыкальной школы следует продолжать работу по эмоциональному и музыкальному развитию, начатую в младших классах.

Например, пьеса В. Зиринга «Сказание» - это сказочно-былинная поэма со вступлением и заключением, ясной трехчастной формой изложения. После проигрывания и прослушивания аудиозаписи этого произведения, следует натолкнуть учащегося на нужный эмоционально-поэтический образ. После того, как учащийся разберет произведение, нужно обратить внимание на его форму. Подвинутые учащиеся уже могут самостоятельно рассмотреть форму, они видят и слышат ее трехчастность, определяют измененное повторение первой части. Обычно к этому времени учащиеся знакомы с такими понятиями как кульминация, кадансы. Они сами видят и слышат место кульминации: в средней части это самая яркая, длинная и высокая нота. На уроке мы оговариваем и показываем заключительные кадансовые построения каждой из трех частей, играемые на *ritenuto*.

Основой этой пьесы, как и других пьес кантиленного характера, является мелодия. Красивая, задушевная, широко льющаяся русская мелодия начинается одногласно, удваиваясь подголосками лишь в кадансах. Середина начинается же двухгласно, с несложным подголоском. Но с третьего такта средней части она дана уже в аккордовом изложении, а повторение первой части идет в известном «гусельном» варианте, где мелодия ведется по верхним звукам переливчатых аккордов. Основа мелодии – пение. Мелодия в инструментальных сочинениях связана с принципами вокального искусства, с закономерностями человеческого дыхания. Этот принцип должен быть положен в основу работы пианиста над мелодией.

Важно, прежде всего, уяснить развитие мелодии, ее членение на фразы, мотивы, в каждой фразе важно осознать «интонационные точки», как назвал их К. Н. Игумнов. Умение правильно проинтонировать, пропеть мелодию является очень ценным умением учащегося. В начале работы над произведением нужно активизировать слуховое внимание просьбой сыграть или пропеть голосом данную фразу или предложение. Нужно, чтобы учащийся ясно представлял себе линию, рисунок мелодии, которые раскрывают пластику движения музыкальной мысли. Пластическое исполнение музыкальной фразы невозможно без сопровождающих, объединяющих движений кисти. Характер этих движений тесно связан с интонацией. Но нет ничего более важного в кантиленных пьесах, чем умение петь пальцами.

Одна из основных задач педагога – пианиста должна сводиться к тому, чтобы научить ученика себя слушать, ибо умение слышать – основа пианистического мастерства. Все движения юного пианиста должны быть подчинены слуховому контролю. Очень полезно поиграть, закрыв глаза, в таком случае обостряется слух и ученик начинает слышать реальное звучание, а не то, которое ему представляется.

Как же научить ученика извлекать певучий звук? Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом нажима клавиши. Суть его состоит в том, чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а сперва «нащупать» ее поверхность, «прижаться», как бы «приклеиться» к ней не только пальцем, но и всей рукой, всем телом, и затем, не «отлипая» от клавиши, непрерывно ощущая, держа ее на кончике (точнее, на подушечке) длинного, словно от локтя или даже от плеча тянувшегося пальца, постепенно усиливая давление, пока рука не погрузится в клавиатуру до отказа, до дна – таким движением, каким опираются на стол. Когда процесс освоен и автоматизирован, он протекает проще и быстрее, так что все детали сливаются в одно мгновенное действие.

Таким образом, надо следить за тем, чтобы рука была освобождена от всякой скованности, особенно в запястье. Ладонь должна находиться над нажимаемой клавишей, а не сбоку от нее. Этим в значительной мере определяется и характер движений руки при переходе с клавиши на клавишу. Закругленность пальцев должна быть минимальной, их так называемые «дуги» – возможно более пологими, и вся опора приходилась не на кончик пальца, а на «подушечку». Однако, в концах пальцев необходима крепость, цепкость.

Тщательно проработав мелодию первой части пьесы, нужно начинать работу над мелодической линией в арпеджированных аккордах средней и последней, третьей частях. Здесь пальцевое легато сочетается с трудным приемом – проведением связной мелодии крайними четвертыми и пятыми пальцами при помощи педали и связующих движений кисти и локтя.

Педаль имеет большое значение в работе над кантиленой. Умело пользуясь педалью, пианист находит тембр, колорит звучания, создает гармонический фон мелодии.

Если мы нажмем на правую педаль – мы вдохнем в звук “жизнь”. В этом основное значение запаздывающей педали.

Это трудная, кропотливая работа, требующая большой организованности, настроенности слуха и мобилизации внимания на мышечных ощущениях. Аккордовое изложение мелодии, когда она спрятана в верхнем звуке аккорда –

особая трудность для учащихся, она часто «тонет» в аккорде, не получается рельефного звучания мелодической линии.

Чтобы при игре на фортепиано пьес, подобных «Сказанию», мелодия звучала певуче, крайне необходима столь же тщательная работа над аккомпанементом. Аккомпанемент должен звучать здесь тихо и ровно, лишь слегка усиливаясь на *crescendo* и совсем затухая на *diminuendo*. В тех местах, где можно ясно услышать бас, играть его нужно глубоко, с наибольшим весом руки. Все последующие звуки гармонии, добавляясь к басу, как будто тонут в нем, продолжая свое существование в виде разложенного аккорда, звучащего на педали.

Аккомпанемент должен быть выучен отдельно настолько хорошо, чтобы пальцы сами нащупывали нужные клавиши почти без зрительного контроля.

РАБОТА НАД АППЛИКАТУРОЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАНТИЛЕННОГО ХАРАКТЕРА

Приступая к работе над произведением, мы в первую очередь должны выбрать удобную аппликатуру.

Именно от грамотного выбора аппликатуры зависит целостность исполнения музыкальной фразы. Кантилена имеет свои аппликатурные особенности, свои излюбленные пальцы. Это 3-й, 4-й, 5-й, несколько меньше 2-й, пальцы. Такой крупнейший пианист, как Феликс Blumenfeld советовал в мягкой, лирической кантилене, по возможности, «реже употреблять «непевучий» 1-й палец». Часто целесообразнее переложить 3-й через 4-й или 5-й, чем подкладывать первый. То есть, например, в «Старинной французской песенке» П.И. Чайковского вместо указанной в нотах:



возможна такая последовательность пальцев 1 3 4 3 4 5.

Это не означает, что 1-й палец никогда не употребляется в кантилене. Им приходится пользоваться, и немало (в арпеджио, пассажах романтического склада), а иногда в мелодиях, требующих звучания густого, «валторнового», он просто незаменим (как в средней части «Сладкой грезы»):



Однако в лирической пластичной кантилене применением первого пальца лучше не пользоваться слишком часто. Особенно желательно поменьше его подкладывать, так как это создает опасность толчка в мелодической линии. В данном случае (в «Старинной французской песенке») если же мы все-таки выбираем вариант с подкладыванием первого пальца, необходимо делать это очень бережно, при чутком слуховом контроле.

Очень важно передать учащемуся ощущения при прикосновении к клавиатуре. Делается это путем сравнений и ассоциаций, а также передаче ощущений как говорится, «из рук в руки». В основе обучения лежит опора на опыт известных пианистов. Одним из лучших сравнений является высказывание Г.Г. Нейгауза, стремившегося передать собственные ощущения при исполнении, о «...проращении пальца в клавиатуру до дна». С детьми, разумеется, мы применяем более доходчивые сравнения, ассоциации с известными бытовыми ощущениями. С. Тальберг, например, говорил о «замешивании теста» пальцами, нечто похожее озвучивал и К.Н. Игумнов, а А. Корто писал о «погружении пальца в клубнику». Мой педагог советовал мне «поиграть» кантиленную мелодию на чем-нибудь мягком – на сиденье дивана или стула, стараясь «достать» звук со дна.

Это помогает выработать умение медленно нажимать, а не ударять по клавишам. Часто в своей практике я применяю сравнение «вдавливание пальца в пластилин, как будто хочешь оставить на нем отпечатки».

Руки пианиста-исполнителя в кантилене должны быть сильными и точно направленными в клавиатуру, но в тоже время должны оставаться мягкими и пластичными. Очень важно также значение подготавливающих движений пальцев, кисти, круговых движений локтей и предплечий, ощущение свободы от спины.

Применяется также и способ Лешетицкого и его учеников, которые добивались певучего звука, соединяя размах, падение руки с «кистевой рессорой», небольшим прогибанием запястья. Кульминация «Сладкой грезы»:



Порядок овладения приемами исполнения кантилены тот же, что и, например, при работе над техникой: предслышу – предчувствую – отрабатываю – воплощаю. Необходимо выработать дирижерское начало, развить внутренний слух учащегося.

Важно обращать внимание ребенка на внутреннее представление о необходимом звуке и динамике фразы, научить детей слышать и вести мелодическую линию, исполняемую различными штрихами, развивать стремление к выразительной фразировке, сформировать умение передавать характер мелодии.

Первичное представление-предслышание способствует более точному исполнению, помогает добиться осуществления замысла композитора в реальном звучании. Умение слышать звук не только в момент его извлечения, но и его продолжения или перехода на другую высоту педагог может развивать, используя образные сравнения о преодолении музыкального пространства, о том, что надо мысленно «дотянуться» до следующей ноты, «достать» ее как голосом.

Надо заострить внимание ученика на игре приготовленными пальцами, так как только в таком случае он диктует им ту силу звука, которая необходима.

Если, например, требуется извлечь теплый и проникновенный звук, как в «Старинной французской песенке» П. И. Чайковского или в «Сладкой грезе», то к клавиатуре лучше прикасаться ближе к клавишам, а для яркого и открытого звука – «Зимнее утро», следует использовать полную амплитуду размаха пальцев. В случае если кантилена звучит в октавном или аккордовом изложении, как в «Утренней молитве», нужно поработать над звуковой вертикалью -- «высветлением» верхнего мелодического голоса. Более слабые 4-й и 5-й пальцы должны звучать более ярко, с весом, а первый палец – легче и аккуратнее:



В исполнении кантилены основным является использование веса руки, опора на клавиатуру. При этом нельзя понимать «вес руки», как нечто постоянное, неизменное и пассивное. В кантилене вес руки регулируется мышечной работой. Поэтому, правильно говорить о рассчитанном давлении руки на клавиатуру. Давление понимается, как переменная величина, различное использование веса, которое в одних случаях может быть максимальным, в других – заторможенным.

Совершенно различны ощущения в разных динамических оттенках. Кантилена forte, кантилена piano и pianissimo в физическом смысле является следствием большей или меньшей степени включенности (либо заторможенности) веса руки. Важно объяснить ребенку, что мелодию (несмотря на piano) нужно максимально и интенсивно проинтонировать, пропеть на инструменте пальцами.

Важно обратить внимание детей на ощущение переноса части веса руки в клавиатуру плавно, без толчков и в то же время надо не растерять его, адресовав в конец пальца. Иногда у учащихся в кантилене устает рука, то есть эмоциональное напряжение (естественное при исполнении многих мелодий) переходит в напряжение физическое. При этом давление руки, не доходя до конца пальца, задерживается в кисти или локте. Рука зажимается и устает, а звук оказывается лишенным полноты и интенсивности.

Ребенку необходимо объяснить, что при звукоизвлечении рука должна быть полностью освобождена, пластична, особенно в запястье, а движения должны быть естественными и свободными. Ладонь лучше располагать над нажимаемой клавишей, а не сбоку от нее. Пальцы следует держать по возможности собранными вместе, готовыми к игре в любую секунду. В кончиках пальцев необходимо ощущение крепости, цепкости; это важно не только в forte, но и в piano.

Пальцы в кантилене могут двигаться с большим или меньшим размахом. Однако, безусловно, целесообразным является такое их положение, при котором с клавишей соприкасается вся подушечка пальца, то есть положение вытянутое, мягкое. Конечно, бывают случаи, когда палец приходится

закруглять в силу особенностей фактуры, но это исключение, к которому мастера пения на рояле прибегают только при крайней необходимости.

Обязательно следует иллюстрировать методику обучения игре на инструменте яркими и образными высказываниями великих мастеров. Вот что говорил своим ученикам К. Н. Игумнов: «При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности играть «подушечкой», мясистой частью пальца, то есть стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой... Нужно слиться с ней, «примкнуть» к ней...»

РАБОТА НАД АРТИКУЛЯЦИЕЙ И ФРАЗИРОВКОЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАНТИЛЕННОГО ХАРАКТЕРА

Для того чтобы добиться разнообразного звучания мелодий, их нужно по-разному играть. Поскольку речь идет о сравнительно небольших изменениях, приемы исполнения кантилены, описанные ранее, не заменяются, а видоизменяются. Для выразительного исполнения кантилены очень важна артикуляция звуков, то есть способ произношения мелодической линии.

Ярким примером для детей является исполнительское мастерство одного из известных исполнителей И.А. Браудо, говорящего о принципе «единства звучности» и безупречно владевшего динамической гибкостью и тембровым разнообразием. Под артикуляцией понимается «искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчлененности или связанности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов легато и стакато», - так пишет он в своей книге.

Легато, которое применяют мастера для исполнения мелодий, различно. И.А. Браудо в цитируемой книге пометил следующую шкалу «степени связности и расчлененности»:

- связность – акустическое legato или legatissimo;
- расчлененность – сухое легато, глубокое non legato, non legato; метрическая определенность – non legato (звучащая часть равна паузам);
- краткость – мягкое staccato, staccato, staccatissimo (максимально достижимая краткость).

Однако градации «связности», а также «расчлененности» и «краткости» неизмеримо богаче этой шкалы. Если предложить даже самому большому мастеру сыграть один звук разной силы и артикуляции, то он достигнет не более 15-20 градаций в силе и не более 10-15 градаций в артикуляции. Однако в музыкальном контексте, в художественном произведении разнообразие звука безгранично. Именно это ощущается в игре крупных пианистов, у которых каждая мелодия звучит по-своему.

В русской пианистической школе певучесть звучания является и остается одним из важнейших условий хорошего исполнения.

Но главное в исполнении кантилены – не извлечение каждого звука в отдельности, а сочетание звуков, фразировка. Можно говорить о том, что в основе умения «спеть» на рояле лежит раскрепощенная и правильная исполнительская постанова, свободное владение навыком «дыхания» руки, умение допевать звуки и плавно вести мелодию.

Важным моментом является анализ особенностей строения музыкального произведения. Для ребенка можно найти сравнение фразы с волной, накатывающей на берег и затем откатывающейся от него. Самое главное определить местонахождение «берега», той кульминационной точки, к которой «катится», вздымается и о которую «разбивается» мелодическая «волна»; точка эта находится обычно ближе к концу фразы.

Выяснив, где находится кульминационная точка мелодической «волны», следует так «распределить дыхание» руки, чтобы оно «неслось» к этой «точке тяготения» (К.Н. Игумнов), то есть, должно быть, логическое устремление мелодического движения.

Нужно правильно рассчитать двигательный «узор» с самого его начала, то есть правильно начать фразу. Полезно бывает поупражняться в исполнении начала фразы так, как если бы оно было ее серединой, то есть так, как если бы первому звуку предшествовало еще 2-3 звука.

Еще полезнее поиграть несколько раз фразу, представляя себе, наоборот, ее середину – началом, иначе говоря, не прибавляя, а убавляя, отсекая первые звуки; затем отсеченные звуки восстанавливаются один за другим – сначала последний, за ним предпоследний и так далее.

Таким путем в исполнителе воспитывается важное умение «ступать» не сразу «всей стопой, а подбегать на цыпочках» (с каждым разом все более издали) к кульминационной точке фразы.

В сущности «работа над звуком», по словам Нейгауза, - выражение очень неточное:

«О любом очень хорошем пианисте всегда говорится: какой у него прекрасный звук, как у него звучит... и т. д. Но то, что на нас действует как прекрасный звук, есть на самом деле нечто гораздо большее – это выразительность исполнения, т. е. организация звуков в процессе произведения».

«Подхватывающий» и «поддерживающий» прием не дает звуку угаснуть. Поэтому важно сначала услышать звук, а затем его подхватить. На первом

этапе обучения необходима точная педализация, осмысление и ограничение ее, а также умение добиваться певучести звука без педали.

Роль мелодии в исполнении кантилены несомненна, но пианистам редко приходится исполнять только одну мелодию, обычно она предстает на фоне гармоний, аккомпанемента.

Очень важно звучание сопровождения, соотношение мелодии и аккомпанемента, глубины баса.

В фортепианных произведениях аккомпанемент по большей части имеет аккордовый или фигурационный характер:



Первое, о чем следует позаботиться при исполнении сопровождения, это чтобы последнее не заглушало мелодии, не мешало ей «дышать», «литься», «петь». Каждый ее звук должен не только ясно прозвучать, но и дозвучать незаглушенным до конца, то есть до начала следующего звука.

Мелодию не следует выделять искусственным образом, а естественно отделять от аккомпанемента (оставаясь в то же время внутренне слитым с ним), «плавать на волнах». Между мелодией и сопровождением должна образоваться звуковая дистанция, воздушный простор, чтобы она свободно «парила в воздухе», а не задышалась в педали, не тонула в звуковой «давке».

С этой целью иногда можно применить легкое смещение некоторых ее звуков во времени, беря их чуть позже или чуть раньше аккомпанемента. Но следует обратить внимание ребенка на то, что этот прием необходимо применять очень тактично и помнить о том, что он, может быть, допустим, и эффективен при тончайшем художественном вкусе, иначе исполнение превратится в карикатуру. Так как аккомпанемент является гармонической и ритмической опорой мелодии – следует добиваться, чтобы он прочно поддерживал ее «парение», как танцовщик поддерживает свою балерину.

В этом отношении особенно важна роль баса, гармонической вертикали. Басовый звук – основа гармонии. Поэтому его всегда надо брать пусть мягко, но гулко, достаточно сочно и полнозвучно. Он должен звучать ясно, удерживать «звуковое господство» на всем протяжении данной гармонии.

Умеренное звуковое преобладание баса нисколько не отяжелит общей звучности. Бас играет очень большую роль в общем звучании, и очень опасно оставлять мелодию с аккомпанементом без полновесной поддержки нижнего голоса.

Каждый из элементов музыкальной ткани – мелодия, гармония, бас должны прослушиваться и прорабатываться как самостоятельно, так и вместе.

Следует отметить, что степень сложности музыкального материала, его объем, формы и методы овладения должны быть посильны обучающимся, их возрастным и психологическим особенностям, уровню развития и готовности к обучению.

Основным в работе над кантиленными пьесами является активное и заинтересованное отношение к исполняемому музыкальному произведению, понимание художественно-звуковой специфики музыки и её связи с вокальными жанрами, выявление интонационного характера мелодических оборотов; понимание взаимозависимости качества звука и характера звукоизвлечения, применение разных способов прикосновения к клавиатуре, соблюдение закономерностей развития формы, понимание значения артикуляции для музыкальной выразительности, тонкое применение штрихов и динамических оттенков и использование педализации как важного средства при создании музыкального образа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изложенные выше приемы работы над кантиленой являются основными в моей педагогической практике. Выразительное интонирование мелодии, темпоритмическая гибкость и динамическая выразительность, тонкое ощущение различных способов прикосновения к клавиатуре подчинены художественно-звуковой задаче освоения кантиленной музыки.

Работа над кантиленой предполагает максимальное обострение творческих музыкальных способностей и эмоциональное отношение к исполняемому музыкальному материалу.

Конечно, чем менее развит ученик, тем больше бывает всяких разговоров, разъяснений, тем тщательнее и настойчивее работа. Необходимо добиваться конкретного воплощения своих высказываний и внушений в звуке, фразе, нюансировке.

Практический *показ* педагогом особенностей исполнения произведений кантиленного характера является основным при обучении детей в классе фортепиано. Чем раньше учащийся осмыслит и представит себе образное содержание произведения, пути и приёмы работы над овладением звуковыми и

техническими трудностями, тем плодотворнее будет развиваться его художественная и исполнительская самостоятельность.

В результате работы над произведениями кантиленного характера у детей развивается умение внимательно слушать свое исполнение, способность предслышать и воплощать необходимый звук, правильно анализировать и выбирать приемы работы над конкретными трудностями. Постепенно вырабатывается умение осмысленно исполнять музыкальные произведения через определение первоочередных музыкальных задач и постоянный контроль над качеством звучания.

Прослушивание *аудиозаписей* и просмотр *видеоматериалов* исполнения известных и выдающихся артистов способствуют более полному представлению ребенка об исполнении музыки кантиленного характера. Необходимым является объяснение педагогом умения хороших исполнителей находить для каждой мелодии соответствующий ее особенностям индивидуальный звук, умения творчески использовать градации его насыщенности, тембра, протяженности, применять грамотную артикуляцию.

Создаваемый художественный образ в кантилене зависит от способности исполнителя воссоздавать авторский замысел. Важно формулировать перед обучающимся цель – в работе над кантиленой необходимо прежде работать над мелодией, над звуком, и руководствоваться известным высказыванием Г.Г.Нейгауза: «Овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других фортепианных технических задач, которые должен разрешить пианист, ибо звук есть сама мелодия музыки: облагораживая и совершенствуя его, мы поднимаем самую музыку на большую высоту!»

ЛИТЕРАТУРА

1. Гольденвейзер А. Из бесед о музыкальном воспитании детей/А. Гольденвейзер. – М., 2003
2. Крюкова В. В. Музыкальная педагогика/В. В. Крюкова. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2002
3. Милич Б. Е. Воспитание ученика-пианиста/Б. Е. Милич. – М.: Владос, 2001
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры/Г. Г. Нейгауз. – М.: «Музыка», 2001
5. Потехина О. Работа над кантиленой в старших классах музыкальной школы/О. Потехина. – М., 2010
6. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста/Е. М. Тимакин. – М.: Советский композитор, 1989
7. Фейгин М. Мелодия и полифония в первые годы обучения фортепианной игре/М. Фейгин. – М., 2007
8. Интернет-ресурсы:
9. <http://ext.spb.ru> электронный журнал Экстернат РФ
10. <http://as-sol.net> Ассоль Все для музыкальной школы
11. <http://infourok.ru> Инфоурок
12. moninomuz.edusite.ru/DswMedia/referatskuridinoyianasayt.doc Рефератсайт
13. <http://festival.1september.ru> Фестиваль педагогических идей «Открытый урок»
14. <http://www.pavlikovskaya.ru> Центральная Детская музыкальная школа им. Б. Г. Павликовской
15. <http://uchitelya.com> Образовательный портал Учителя