

*Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 3» г.Батайска*

«Особенности и формы работы над кантиленой в классе фортепиано»

**Выполнила
преподаватель МБУ ДО «ДМШ № 3»
Белоцерковец Анна Георгиевна**

Г.Батайск, 2023 год

Мы никогда не должны забывать, что вся музыка возникла из пения. Выразительные возможности, красивая одухотворенность голоса всегда должны служить образцом и для инструментов»

Э.Фишер

Как известно, кантилена (итал. *cantilena* «песенка» от лат. *cantilena* «пение») — широкая, свободно льющаяся напевная **мелодия**: как **вокальная**, так и **инструментальная**. Кроме того, термин также обозначает напевность самой музыки или манеры её исполнения, способность певческого голоса к напевному исполнению мелодии. Оба эти значения восходят к названию средневекового музыкально-поэтического жанра.

Владение кантиленой, искусством «пения на фортепиано» — одна из важнейших сторон техники пианиста. Ведь звуковая выразительность, качество звука, прежде всего его певучесть является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла. Воспитание и совершенствование умения исполнять музыкальные произведения кантиленного характера является одной из основных задач преподавателя класса фортепиано.

Особенности и формы работы над кантиленой

Педагог должен настойчиво учить ученика **слушать самого себя**, научить его играть с полным пониманием, с точным самоконтролем. От хорошего слушания самого себя зависит качество звука, секрет хорошего пианистического исполнительства. Ученика следует приучать быть внимательным и требовательным по отношению к звуку, улавливать его протяжённость вплоть до последнего дыхания, различать его мельчайшие достоинства и погрешности. Ученик должен слышать всё, что написано в нотах, а не воспроизводить механически нотный текст, не играть «вслепую». Механическая игра портит звуковую чуткость ученика и притупляет остроту его восприятия, развивает привычку относиться к звуку небрежно. Обязанность педагога научить ученика идти от слуха к движению, а не наоборот. 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.

Соответственно, преподаватель начинает работать над **звукоизвлечением**. Ребенку необходимо объяснить, что при звукоизвлечении рука должна быть полностью освобождена, пластична, особенно в запястье, а движения должны быть естественными и свободными. 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*. 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. Так Г. Коган пояснял, что «певучесть звука достигается особым способом нажима клавиш. Не толкать, не ударять по ней, а сперва «нащупать» ее поверхность, «приклеиться» к ней не только пальцем, но и — через посредство пальца — всей рукой, всем телом, и затем, не «отлипая» от клавиши, держа ее на «подушечке» длинного, словно от плеча тянувшегося пальца, постепенно усиливать давление, пока рука не погрузится в клавиатуру «до дна» -- таким движением,

каким опираются на стол, нажимают на чужие плечи, вдавливают печать в сургуч». Одним из лучших сравнений является высказывание Г.Г. Нейгауза, стремившегося передать собственные ощущения при исполнении, о «...прорастании 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». 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. К внешним предпосылкам хорошего звука относится полная свобода и гибкость всей руки – плеча, предплечья, запястья, кисти до кончиков пальцев, естественность и непринужденность движения, точность прикосновения пальцев к клавиатуре, сознательное регулирование энергии руки от самого легкого прикосновения до мощного звучания. Педагог должен следить за свободной, не напряжённой посадкой ученика, чтобы он не сутулился, не горбился, не поднимал плечи, не вытягивал шею, не кивал безостановочно головой и так далее. Нужно следить, чтобы руки ученика не были судорожно сжаты, чтобы локти находились несколько в стороне от туловища, не прижимались излишне к нему. Всякая зажатость руки, «склеенность» локтя с туловищем всегда затрудняет свободу движения и естественное взятие звука. Это, в конечном счете, приводит к неприятному, сухому, жесткому, бескрасочному звучанию. Всеми этими предпосылками внешними нельзя пренебрегать, так как они лежат в основе конкретных средств и приемов, которыми исполнители постоянно пользуются для получения напевного и разнообразного по колориту звука

Еще одной из немаловажных форм работы над кантиленой является **эмоциональное сопереживание** музыке. Анализируем произведение, рассказываем ученику, что в этом произведении происходит, развиваем его фантазию удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни.

Полезно в младших классах 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. Это помогает ребенку научиться вокальному дыханию, умению как бы «мыслить вперед», способствует развитию перспективного, «горизонтального» мышления и целостного видения художественно-эстетического образа в произведении.

Отсюда вытекает еще одна форма работы с учеником – развитие у ученика **внутреннего представления** о звуке, динамике, понимании фразировки, ведению мелодической линии, характера, штрихов. Работа начинается с первых шагов. Уже с первого года обучения 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 развился 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 аккомпанемент 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.

Педагогу нужно установить границы фраз, разобрать с учеником их строение. Типичная фраза напоминает волну. Самое главное – определить местонахождение

кульминационной точки, к которой стремится волна. Выяснив ее положение, следует так распределить дыхание руки, чтобы она неслась к этой точке тяготения, все увеличивая затрату воздуха, наибольшая масса которого должна быть выпущена на самую точку, последующие же звуки должны опасть, выдохнуться как бы сами собой. Именно этот принцип фразировки имел в виду С.Рахманинов, когда объяснял, что каждое построение имеет свою кульминационную точку, к которой надо уметь подогнать всю растущую массу звуков, и если такая точка сползет, то рассыплется все построение. По мере усложнения репертуара усложняются и задачи.

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.

Это не означает, что 1-й палец никогда не употребляется в кантилене. Им приходится пользоваться, и не мало, а иногда в мелодиях, требующих звучания густого, «валторнового», он просто незаменим. Однако в лирической пластичной кантилене применением первого пальца лучше не пользоваться слишком часто.

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. “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 задыхалась 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 несколько не утяжелит 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, темпо-ритмическая 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!»

Список использованной литературы

1. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры.– М.: «Музыка», 1988.
2. Браудо И.А. Артикуляция. (О произношении мелодии). – Л.: «Музыка», 1961.
3. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: «Классика – XXI», 2003.
4. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М., - 1978г.
5. Гинзбург Л.О работе над музыкальным произведением. – М.,1953.
6. Коган Г. Работа пианиста. – М., 1969.
7. Любомудрова Н. «Методика обучения игре на фортепиано» М., 1982.
8. Метнер М. «Повседневная работа пианиста». – М.,1981.