

МБУ ДО "ДШИ им. А.П. Артамонова (№2)"

Методическая работа  
**Работа над качеством звука  
в кантиленных произведениях  
для фортепиано**

Преподаватель

Зурнаджиева Татьяна Владимировна

г. Ростов-на-Дону

2016г.

## Оглавление

1. Введение	стр.3
2. Человеческий голос – лучший из музыкальных инструментов	стр.3
3. Технологические задачи в работе над кантиленой	стр.4
4. Музыкальные задачи в работе над кантиленой	стр.6
5. Эмоциональное отношение мелодии, как одна из важнейших сторон исполнения музыкального произведения	стр.10
6. Заключение	стр.11
7. Список использованной литературы	стр.12

«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!»

Г.Г.Нейгауз

Работа над кантиленой - кропотливый, продолжительный, но в то же время увлекательный и творческий процесс в обучении юного пианиста, который сводится к работе над звуком, формой, педалью, динамикой, качеством штрихов и содержанием. Это достаточно трудоемкий процесс, который требует от учащегося терпеливого, вдумчивого труда, а от педагога должного профессионализма.

### **Человеческий голос - лучший из музыкальных инструментов.**

Кантилена в переводе с итальянского означает распевное пение или певучая, напевная мелодия. Человеческий голос является лучшим из музыкальных инструментов. Его певучесть и лирические возможности – образец при исполнении всех мелодических пассажей. Музыка становится нам понятной из-за сходства с интонациями человеческой речи. Поэтому на раннем этапе обучения следует связывать нотный материал со словом, используя тексты, доступные пониманию ребенка. М.В. Юдина пыталась вызвать у ученика потребность в интонировании, обращаясь к анализу романсов. В романсе связь между словом-смыслом и мелодией наталкивала на тонкую нюансировку, выразительность интонирования. Глубоко изучая поэзию и вокальную музыку, Юдина пришла «к осознанию единства речевого, вокального и инструментального интонирования». Еще Ф.Е. Бах рекомендовал «посещать хороших музыкантов, чтобы научиться хорошему исполнению... в особенности не следует упускать возможность послушать искусных певцов, т.к. от них выучишься мыслить (исполняемое) спетым. Этим путем всегда научишься большему, чем из пространных книг и рассуждений...». А. Рубинштейн всем ученикам-пианистам и другим инструменталистам рекомендовал учиться пению, ибо, как он говорил «...

тот не музыкант, кто не умеет петь». И будучи ректором консерватории, ввел для студентов-пианистов класс вокала.

При пении мелодии, через голосовой аппарат активно задействуются не только слуховая, но и эмоциональная сторона мелодического слуха. Это качество делает его специфически музыкальным. Как уже было сказано выше, пение вслух на начальных этапах обучения является обязательным, важным элементом в работе с учениками. В то же время даже на самых высоких уровнях развития профессионального мастерства обращение к реальному пению помогает лучше «понять-почувствовать» эмоциональный смысл мелодии, естественность фразировки, объемность музыкального дыхания и так далее, и на этой основе искать и находить все новые, самые точные и тонкие нюансы исполнения.

Всем известно, что педагоги-музыканты русской и современной пианистической школы (Е. Тимакин, Г.Г. Нейгауз, М.В. Юдина, В. Горностаева, Блуменфельд и многие другие) в своих работах уделяли внимание слуховому и звуковому воспитанию, приемам звукоизвлечения и звуковедения, как сложного процесса творческого воспроизведения музыки. Раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком, и она должна занимать центральное место во всем процессе обучения.

Работа над звуком, над музыкальными задачами тесно связана с технологическими задачами, поэтому работа должна вестись в двух направлениях. Одно без другого не исправить.

### **Технологические задачи работы над кантиленой.**

Фортепиано, как известно, является ударным инструментом. Хаммер (молоточек) бьет по струне, и этим все сказано. Первые модели хаммер клавира (или пиано форте) появились еще при И.С. Бахе, но широко начали использоваться его сыновьями, а затем и венскими классиками. От клавесина такой инструмент отличался упрощенностью и примитивностью звучания и не казался в сравнении с клавесином благородным инструментом. При всем своем усовершенствовании, по сравнению с хаммер клавиром, рояль остался таким же ударным инструментом. В связи с этим возникают такие парадоксальные ситуации:

- 1) как можно требовать от пианиста певучего звука, если инструмент провоцирует исполнителя на «подколачивание» пальцами? Тем более

как можно требовать это от ребенка с еще не совершенным аппаратом (слабыми руками, кисточками, пальчиками)?

- 2) У фортепиано изначально звук притупленный, в атаке не хватает звонкости и остроты, что притупляет слух исполнителя и провоцирует его на жесткость для достижения необходимой четкости.

Поэтому перед пианистами стоят две задачи: достичь цепкости в атаке звука, и достичь мягкого туше, да еще и с пением на клавиатуре. Ученик, как правило, впадает в крайности: либо играет все вяло (когда его заставляют смягчать руки), либо уже колотит от души. Играть вяло и нечетко мы не можем. Таким образом, для решения этих задач кончики пальцев нужно подтягивать, но при этом вся рука должна быть расслаблена.

Поскольку подушечки пальцев это самая чувствительная часть руки, в которой сконцентрировано наибольшее количество нервных окончаний, перед педагогом стоит задача передать ребенку ощущение прикосновения к клавиатуре путем сравнений и ассоциаций. Происходит своего рода «перенос» вокальных ощущений в поющие кончики пальцев. Опора на опыт известных пианистов лежит в основе обучения:

Г.Г. Нейгауз: «...Проращивание пальцев в клавиатуру до дна»

К.Н. Тальберг: «...замешивание теста пальцами»

А. Корто: «погружение пальцев в клубнику»

В исполнении кантилены основным является вес руки, опора на клавиатуру. Вес руки – это рассчитанное давление на клавиатуру. Каждому ребенку необходимо объяснить, что рука должна быть полностью освобождена, особенно в запястье. Как и в вокале, запястье – это «горло» руки. Оно должно быть свободно по ощущению. Поднимать отыгравший палец следует мягко, не спеша, и не раньше, чем следующий полностью погрузится в очередную клавишу (вливание одного звука в другой). Пальцы ведут руку, рука как бы очерчивает контуры мелодии. Переступающие пальцы должны активно доводить каждый звук мелодии до конца, не ослабляя силу давления, а передавая ее следующей клавише. Таким образом, перемещение опоры происходит как бы внутри руки. Внешнее же движение руки должно быть не значительным и очень плавным. (Упражнение для ощущения веса руки: берем одну ноту разными пальцами, кисть и пальцы напряжены).

Каждая группа нот диктует нам определенное положение руки, следовательно, мы должны обрести свободу как в исходном положении, так и в процессе перехода к следующему положению руки. Например, при поступенном движении рука немного поворачивается в сторону движения мелодии. Эти группы можно поучить вперед – назад, чтобы ощутить изменения в руке в момент движения: как приподнимаются пальцы, как опускаются, как осуществляется поворот кисти, где рука расслабляется, а где группируется. Затем эта группа складывается со следующей и т.д.

Искусство кантилены – это постоянная манипуляция веса руки. Бывает, что некоторые впадают в крайность: уже ежели петть так петть, уж если играть весом рук, то надо нагрузить руки так максимально, насколько возможно, чтобы выжать все соки из рояля. Это заблуждение. Пальцы вязнут, а звук теряет полетность и красоту тембра. Здесь особенно необходим контроль за руками: нигде никаких зажимов и перегрузов. Мы должны находить комфортное положение локтя, при котором кисть и фаланги пальцев освобождаются, и работать не в вертикальном положении, а именно в горизонтальном движении.

Положение рук на инструменте не может быть статичным, не бывает оптимального установленного положения рук на все случаи жизни. Конечно, существуют определенные каноны, и без них мы никуда не денемся, но при всем при этом руки исполнителя в момент игры находятся в динамическом процессе, а каждое движение является продолжением предыдущего и началом следующего. Все очень индивидуально.

Итак, основа движения - это легато рук (локоть, кисть, пальцы), а точная атака-это подтянутые кончики пальцев.

### **Музыкальные задачи в работе над кантиленой**

Наряду с работой над постановкой рук, с работой над различными приемами и способами звукоизвлечения, большую роль играют конечно же музыкальные задачи: работа над фразировкой, динамикой, дослушиванием 7 звуков, слуховым контролем, и конечно же эмоциональным воплощением исполняемого произведения учеником.

Работа над фразировкой это достаточно трудоемкий процесс. Очертить контуры фразы, определить опорные точки (смысловые акценты), выстроить динамику поможет подтекстовка и пение (сольфеджио или со словами), эмоциональная жестикуляция педагога и ученика. Когда после такой

проделанной работы ученику вроде бы и все понятно, а при исполнении все же фраза рвется, на крещендо движение ускоряется и подколачивается. Вот тогда нужно начать более кропотливую, огромнейшую работу над чередованием сильных и слабых долей, когда на слабую долю мы вес поднимаем, а на сильную опираемся. В процессе этой работы происходит непрерывное чередование концентрации и расслабления.

Также, в процессе работы над мелодией полезно вычленив из нее интонационно рельефные обороты, добиваясь выразительной их передачи, проанализировать развитие мелодии, интервальный состав, членения на отдельные построения.

Савшинский: « Мелодический рисунок должен быть пережит: близкий и далекий, консонанс и диссонанс, в пределах лада или вне его.»

Крещендо и диминуэндо происходят не наплывами (как вагонетка катится и не может остановиться), а скорее каскадами, более дифференцированно, то есть крещендо поступенное в полном соответствии с сочетанием сильных и слабых долей (не так сплошной линией: больше, больше и больше, а так: больше, меньше; еще чуть больше, еще чуть меньше, но не так тихо, как было; еще чуть больше, еще чуть меньше и так далее на увеличение). То же и с диминуэндо, только наоборот.

Основные недостатки в большинстве случаев в исполнении кантилены связаны с недослушанием звука и недостаточным ощущением живого движения мелодии. Всем известно, что есть два фактора музыкального воспитания ученика, оказывающих воздействие на решение звуковых задач:

1) дослушивание звука до конца

2) ощущение горизонтального движения и развития музыки

Следовательно, уже на первых уроках мы вводим упражнения на дослушивание звука. Вот некоторые из них:

1. Взять звук, потом слушать тишину (паузу)

2. Перенос звука через октаву (« нести» звук)

3.

### Упражнение " Вслушиваемся в звуки"

Э. Эксанишвили

First system of the exercise. The right hand starts with a piano (*p*) triplet of eighth notes, followed by a mezzo-forte (*mf*) triplet of eighth notes. The left hand plays a mezzo-forte (*mf*) triplet of eighth notes. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) triplet of eighth notes in the right hand and a piano (*p*) triplet of eighth notes in the left hand.

Second system of the exercise. The right hand begins with a piano (*p*) eighth-note scale, followed by a mezzo-forte (*mf*) eighth-note scale. The left hand plays a mezzo-forte (*mf*) eighth-note scale, followed by a piano (*p*) eighth-note scale. The system ends with a mezzo-forte (*mf*) eighth-note scale in the right hand and a piano (*p*) eighth-note scale in the left hand.

4.

### " Поиски"

Э. Чёвек

First system of the exercise. The right hand features a piano (*p*) melodic line with a slur, followed by a piano-piano (*pp*) chord. The left hand plays a piano (*p*) melodic line with a slur, followed by a piano-piano (*pp*) chord.

Second system of the exercise. The right hand starts with a piano (*p*) melodic line with a slur and fingerings 1, 3, 4, followed by a piano-piano (*pp*) chord. The left hand plays a piano (*p*) melodic line with a slur and fingerings 1, 2, 4, followed by a piano-piano (*pp*) chord.

Third system of the exercise. The right hand plays a piano (*p*) melodic line with a slur and fingerings 1, 2, 3, 4. The left hand plays a piano (*p*) melodic line with a slur and fingerings 1, 2, 3, 4.

Необходимо заострять внимание ученика на умении слышать звук не только в момент взятия, но и его продолжение и переход на другую высоту, с преодолением расстояния между звуками - дотянуться до каждой нотки, а не



формальное перемещение пальцев по клавиатуре. Если ухо не слышит - пальцы становятся пассивными и не получают определенной команды - отсюда формальность звучания. Слушать - значит держать. Звучит то, что держится.

А. Гольденвейзер: «Если, нажав клавишу, я забуду о данном звуке, то потом не буду в состоянии согласовать с ним следующий звук, и получится именно та пунктирность, которая убивает живое дыхание музыкальной линии»

В. Горностаева: «Колоссально много зависит не только от того, как возьмете звук, но и от того, как его слушаете. Вот как его слушаешь, так же услышит его и сидящий в зале. Если я нажму клавишу, а слухом своим не стану «держат» звук, тянуть его, вести, он будет гаснуть. Это - неозвученная игра. Личное отношение к звуку выражается в нажатии клавиши, и когда слышишь ее ответ. Поэтому игра на фортепиано - загадочное движение»

К. Н. Игумнов: « В сущности все сводится к одному: внимательно себя слушать».

Существует еще такое понятие - предварительное слышание. Это основа выразительности исполнения. Оно означает перевод своего конкретного внутреннего слышания в звуковое воспроизведение. Необходимо ясно представлять не только звуковую окраску, но и двигательные технические приемы. Очень полезным является мысленное проигрывание произведения, этим методом советуют пользоваться ученикам многие педагоги.

Необходимо развивать у ученика высокую требовательность к звуку. Ученик, исполнив пьесу, должен сказать как он ее сыграл. Обычно дети 10 останавливаются на мелких технических неудачах, не умея определить главного, или говорят, что все плохо, не понимая, что именно конкретно.

Всем известно высказывание Г. Г. Нейгауза: « Работа над звуком есть самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми, и будем откровенны, душевными качествами ученика. Чем грубее слух, тем тупее звук».

В исполнении кантилены также необходимо музыкальное дыхание, которое тесно связано с вокалом. Дыхание кисти - это освобождение руки, оно дает внутреннюю пластику движений. Правильное дыхание всегда

связано с дослушиванием звука или пауз, оно объединяет фразу, помогает осуществить динамическое развитие и выразить характер музыки.

Роль мелодии в исполнении кантилены несомненна. Но важнейшим средством при создании определенного музыкального образа является исполнение аккомпанемента. Между мелодией и аккомпанементом должна образоваться звуковая дистанция, чтобы она не задыхалась в педали и не тонула в звуковой «давке». Так как сопровождение является гармонической и ритмической опорой мелодии - следует добиваться, чтобы оно прочно поддерживало «парение» мелодии. В этом отношении особенно важна роль баса, басового звука, который необходимо брать сочно и полнозвучно. Руки пианиста должны ощутить разную глубину звучания, так как в музыке, как и в живописи, есть передний и задний план, между которыми должна образоваться так называемая «воздушная прослойка». Для того, чтобы мелодия «пела» - нужно другие части фактуры играть еще тише. Просто! Но не просто, конечно, этого добиться.

### **Эмоциональное отношение к мелодии - как одна из важнейших сторон исполнения музыкального произведения**

Работа над кантиленой предполагает максимальное обострение творческих музыкальных способностей и эмоциональное отношение к исполняемому материалу, ведь эта работа не будет эффективна при дремлющем музыкальном чувстве. Как показало время, одного только «технологического», пусть даже самого тщательного подхода к исполнению оказалось недостаточно. И, прежде чем знать, «как» играть, необходимо знать «что» играть-это означает, иметь в представлении четкую звуковую цель. Отсюда следует, что решающее значение имеет фактор 11 психологический, эмоциональный-наличие того горячего «желания-хотения» (термин Г. М. Когана).

Для активации эмоциональной сферы можно использовать как приемы «заражающего» воздействия на ученика (это показ педагога, совместное музицирование), так и воздействием на эмоции-методом ассоциаций и сравнений. Одними из главных задач педагога является практический показ особенностей исполнения произведений, словесные пояснения, сравнения, ассоциации, которые помогают найти нужные ощущения звукоизвлечения. Самое эффективное средство-это слово учителя. Например, тембр звучания может быть показан или «рассказан» на инструменте через описание внемзыкальных явлений. Наглядное сопровождение позволяет доходчиво

объяснить ребенку содержание и авторский замысел исполняемого произведения. Например, С. И. Савшинский пользовался сравнениями звучности рояля с оркестровыми инструментами. Это помогает ученикам активизировать фантазию, слух, найти нужную окраску.

Педагог должен повышать веру ученика в свои силы, вдохновлять, поддерживать. Сила воздействия учителя проявляется не только в эмоциональном подъеме, заражающем ученика, но и в умении слушать его. У некоторых педагогов создается привычка с первых же звуков прерывать игру ученика замечаниями и указаниями, привычка непрестанно подпевать, прихлопывать во время игры, не слушая ученика и ему мешая себя слушать.

Собственно говоря, эмоциональное отношение к мелодии - это одна из самых важнейших сторон исполнения любого музыкального произведения.

### **Заключение**

Итак, работа над лирическими миниатюрами благотворно сказывается на развитии музыкальности, исполнительской инициативы ученика. Искусство пения на рояле – это совокупность фортепианных приемов: плавное легато, искусная педализация и фразировка, виртуозное распределение динамики. Рассмотренные принципы и приемы работы над кантиленой, естественно, не исчерпывают всё их художественное многообразие. Изложенные выше приемы являются основными в педагогической практике.

В результате работы над произведениями кантиленного характера дети учатся лучше слушать свое исполнение, воплощать необходимый звук, анализировать встречающиеся трудности. Также у детей вырабатывается умение осмысленно исполнять пьесы, следя за качеством звучания.

Когда Антону Рубинштейну задали вопрос, в чем секрет магического воздействия его игры на публику, он ответил: « Я много труда потратил, чтобы добиться пения на фортепиано». Комментируя это признание, Г.Г. Нейгауз заметил: « Золотые слова ! Они должны бы быть выгравированы на мраморе в каждом фортепианном классе». Отношение к фортепиано, как к «поющему» инструменту объединяло всех великих русских пианистов. Ныне оно является ведущим принципом русской фортепианной педагогики.

## Список использованной литературы

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. - М.: Классика XXI, 1999
2. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ.-М. Музыка., 1978
3. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением/С. И. Савшинский.-М.-Л., 1964
4. Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания.-М., 1969
5. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. - М.,1963
6. Носова Е. Ю. Интонирование на уроках фортепиано. Методическое пособие для преподавателей ДХО и музыкальных школ. Тверь.,2011
7. Надырова Д. С. Музыкальное развитие в процессе фортепианного обучения: Учебное пособие. – Казань: Издательство ТГГПУ,2008.