Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования города Калининграда "Детская школа искусств им. П.И.Чайковского"

**Методическая разработка на тему**

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

Преподаватель класса фортепиано

 Скидан Н.Н.

**Калининград**

**2020**

**Содержание.**

1.Введение.

2.Основная часть.

2.1 Работа над мелодией.

2.1.1. Объединяющие движения руки.

2.1.2. Соединение долгих звуков с последующими короткими.

2.1.3. Интонационный анализ мелодии

2.1.4 Работа над фразировкой.

2.1.5 Дыхание.

2.1.6 Агогика.

2.1.7 Педализация.

2.2 Работа над аккомпанементом.

2.3 Соединение мелодии и аккомпанемента.

2.4 Выстраивание драматургии произведения.

3. Заключение.

4. Список литературы.

1. **Введение**

Кантилена – (от лат.cantilena-пение) это напевная мелодия, как вокальная, так и инструментальная. Владение кантиленой – это владение искусством “пения на фортепиано”. “Пение – это главнейший закон музыкального исполнения, жизненная основа музыки”- писал К. Н. Игумнов. Кантилена в фортепианном учебном репертуаре является очень важным и значительным жанром.

Цель изучения кантиленных произведений – воспитание у пианиста ценных исполнительских качеств:

1. Умение “петь” на фортепиано, которое имеет ударную природу.
2. Умение исполнять одновременно вокальную мелодию и сопровождение (часто многоплановое).
3. Развитие лирической стороны юного пианиста.

Работу над звуком необходимо начинать с первых уроков, одновременно с постановкой рук и посадкой за инструментом. Ученика необходимо учить слушать звук, развивать умение слушать музыкальную речь, проникать в её смысл и строение.

Работу над кантиленой следует строить с двух сторон:

-Воспитание слуховых представлений,

-Обучение двигательной культуре.

Ученика необходимо научить слушать и вести звук, а пальцы и руки создавать необходимую звучность.

Задачи процесса овладения кантиленой:

1. Освоение мелодии вокального типа.
2. Работа над различными типами аккомпанемента.
3. Изучение особенностей соединения мелодии и сопровождения.
4. **Основная часть.**

**2.1.Работа над мелодией**

“Главная роль в музыкальном произведении принадлежит мелодии, а все остальное лишь дополняет мелодическую мысль” (М.Глинка).

Мелодия - это не ряд обособленных звуков, а определенная ритмическая и высотная последовательность звуков, связанных между собой в единое целое.

В работе над мелодией стоит задача добиться “хорошей исполнительской дикции” (Л. Оборин), певучего и ясного звука, который зависит от контакта с клавиатурой, опоры и цепкости пальцев.

Трудность в работе над мелодией – умение извлечения певучего звука. С учеником необходимо освоить два основных приема звукоизвлечения: “от себя” (внедрение в клавиатуру) и “к себе” (зацеп клавиши).

“Внедрение”- палец закругленный, как бы преодолевая сопротивление, продвигается весом руки вглубь клавиши “движение от себя”. Характер движения зависит от динамики. Чем громче звук, тем активнее, быстрее движение, тем большая часть руки в нем участвует - кисть, предплечье, вся рука. Тихой звучности соответствуют медленные плавные движения. После достижения пальцами дна клавиши рука не перестает движение “от себя”. звук извлеченный весом руки отличается плотностью, глубиной, насыщенностью звучания. Этот прием звукоизвлечения используется для кантилены, для тянущихся звуков и медленных аккордов.

“Зацеп” – кончик вытянутого пальца в момент прикосновения к клавише закругляется, будто мягко зацепляет воображаемую петлю или воображаемое углубление (движение “к себе”), становясь надежной опорой для свободно подвешенной, гибкой, “дышащей” руки. Палец не скользит по клавише, а “прилипает” ко дну клавиши. Запястье делает небольшое движение вверх. Этот прием полезен для певучих мелодических пассажей, изображает тембры скрипки, виолончели. Звук легкий, прозрачный, ясный.

Когда оба приема звукоизвлечения освоены, можно приступить к дальнейшей работе над мелодией.

**2.1.1.Объединяющие движения руки.**

Для использования певучего легато важны объединяющие движения руки. Рука, устремляясь к очередному звуку, обязана двигаться, передавая опору от пальца к пальцу, как смычек, который плавно передвигается по струне. “Рука должна находиться напротив пальца” (Л. Николаев). Внешние движения руки, огибающие контуры мелодической фразы, должны быть незначительными. “Вихляние кисти и руки ничего путного не достигают, а лишь создают тощую кантилену” (К. Игумнов). Кисть должна быть подвижной, не зажатой.

“Рука – пароход, идущий по волнам, кисть вздымается и опускается. Эти движения небольшие, волнообразные и плавные ” (В. Разумовская). “Рука поет, пальцы разговаривают”, “Рука ходит на пальцах”, “Рука дышит” – крылатые выражения Г. Нейгауза.

**2.1.2.Соединение долгих звуков с последующими короткими**.

Следует научить ученика слушать затухающий звук до конца и ощущать (“вести”) его кончиком пальца, пока он длится. Короткие звуки, следующие после долгих следует играть с той силой звучности, с какой звучали долгие звуки к моменту взятия короткого. Часто ученики этого не слушают и получаются “выкрики” и этим нарушается связность звучания. Каждый следующий звук мелодии не берется заново, а выливается из предыдущего. В дальнейшем умение слушать звук в сочетании с ощущением движения музыки помогает добиться певучего легато, музыкальной цельности.

После звуко-двигательного освоения партии правой и левой руки приступаем к интонационному анализу мелодии.

Пение на фортепиано – это не столько способ извлечения каждого звука мелодии, сколько умения слить их в интонации, фразы, предложения.

**2.1.3.Интонационный анализ мелодии.**

Ребенку необходимо рассказать, что такое интонация.

Интонация – это самая мелкая смысловая единица в музыке, как слово в разговорном языке.

Каждая интонация, как слово, имеет свой смысл. В разных музыкальных произведениях одна и та же интонация может приобретать разное значение.

Например:

1. Два звука, соединенные лигой в медленном темпе, получили название “интонация вздоха”.
2. Восходящие интонации чаще символизируют активность, яркие сильные чувства, радость, страх, торжество, отчаяние.

-Постепенное движение менее активно, интервальное более активно.

-Интонации, движущиеся по тонам, звучат менее напряженно, полутоновые движения более напряженно.

-Диссонантные интервалы – тритон, септима звучат более напряженно, чем пустая квинта, мягкая чистая кварта или секста.

3. Нисходящее движение часто символизирует пассивность, бессилие, опадающие листья, человека, павшего духом.

Существуют восходящие интонации, лишенные силы, активности, а нисходящие интонации могут привести к кульминации. При разборе каждая интонация должна быть наполнена смыслом, логически выстроена.

**2.1.4.Работа над фразировкой.**

Работа над фразировкой – это объединение коротких, а затем более протяженных мелодических линий по горизонтали с помощью динамических и ритмических устремлений к опорным точкам и уход от них с помощью динамических и ритмических спадов.

В кантилене очень часто звучат повторяющиеся фразы или предложения. Чтобы не было однообразия в исполнении, каждое повторение необходимо исполнить по-новому, разными звуковыми красками. Часто при повторах мелодического материала композитор изменяет фактуру, гармонию. Если сначала мелодия звучала одноголосно, затем звучит в интервальной или аккордовой фактуре. Фактура может обогащаться динамикой, если звучит кульминационный момент. Фактурное обогащение может возникать при углубленном звучании басов в сопровождении.

Мелодия может быть украшена фигурациями, украшениями. Меняют характер мелодии новые гармонические краски.

Часто полифонические элементы в виде имитации появляются в изложении мелодического материала.

Педагог должен научить ученика слышать всё до мельчайших деталей. Чтобы ученику легче было сделать фразировку, можно сделать подтекстовку.

**2.1.5. Дыхание.**

Дыхание в музыке является важнейшим условием живой и выразительной музыкальной речи. В игровом процессе дыхание связано с движением рук. “Дышать” нужно вовремя, в соответствии с фразировкой и с характером звуковых задач. Дыхание помогает ярче выразить характер музыки.

**2.1.6. Агогика.**

Агогика – учение о незначительных отклонениях от темпа в исполнении музыкального произведения. В нотном тексте часто нет обозначений отклонения темпа, скорости движения мелодии. Эти отклонения часто очень незначительные, но они вносят красочную структуру, новизну в “жизнь” мелодии. Темповые отклонения часто применяются в кульминациях. Чтобы выделить наиболее яркие моменты можно применять легкое смещение некоторых звуков мелодии во времени, беря их чуть позже или раньше. Главное в исполнении агогики – чувство меры.

**2.1.7. Педализация.**

Очень большое значение для певучести фортепианного звука имеет правая педаль. Пианист лишен возможности долго держать звук, как это могут делать певцы, исполнители на духовых, струнных инструментах. Фортепианный звук быстро угасает. Если после того, как звук зазвучал нажать на педаль, то тем самым мы “вдохнем новую жизнь” в этот звук. В этом одно из назначений “запаздывающей” педали. Умело пользуясь педалью, исполнитель находит тембр, колорит звучания, создает гармонический фон мелодии.

**2.2 Работа над аккомпанементом**

Кантилена относится к гомофонному складу музыки. Зародилась она в народной музыке – пение с музыкальным аккомпанементом.

Аккомпанемент – это гармоническая и ритмическая опора мелодии. Включает в себя многообразные выразительные функции и исполнительские задачи.

Аккомпанемент можно разделить на следующие виды гомофонно-гармонического сопровождения:

1. Гармония в тесном расположении – аккорды.
2. Гармония в широком расположении (собирание гармонии в аккорды с помощью педали).
3. Различные фигурации.

Аккорды в сопровождении следует исполнять звукоизвлечением “зацеп” – движение пальца “на себя”. Звук должен быть ясным и тихим. Необходимо добиться одновременности звучания всех звуков аккорда.

Гармония в широком расположении представляет собой бас и различное количество аккордов, гармонического заполнения.

Бас – основа гармонии, исполняется весовым движением “внедрение”, когда свободная рука тяжело кладется на бас, происходит мягкое и глубокое погружение руки. Звук глубокий, протяжный.

Другой вид туше извлечения баса – пятый палец левой руки приготовлен, касается клавиши, рука движется от клавиатуры к корпусу. Создается скользящее – цепляющее движение, напоминающее стирание пыли с клавиши. Звук легкий, тихий, но ясный.

Бас, извлекаемый толчком. Вся рука от плечевого сустава пружинистым движением, толчком от себя извлекается бас. От активности толчка зависит сила звука.

Гармоническое заполнение – аккорды должны звучать легко и ясно. Все звуки аккорда берутся одновременно. Верхний звук аккорда необходимо выделить, так как звучание гармонии определяет бас и вершина.

Для соединения баса и аккордов необходимо освоить объединяющее движение руки. Бас берется с весом руки, затем облегченная рука скользит по клавиатуре к аккорду. На последнем аккорде локоть готовится к движению на бас.

Аккомпанемент в пьесах кантиленного характера отличается сложностью исполнения и требует отдельной от мелодии работы. Все движения необходимо отрабатывать до “автоматизма”, добиться правильного туше, звуковой выразительности.

**2.3. Соединение мелодии и аккомпанемента.**

Соединяя мелодию и аккомпанемент воедино, не следует выделять мелодию искусственным образом. Надо добиваться расслоения двупланной фактуры (мелодия и аккомпанемент) с помощью разного уровня звучности.

Звуки аккомпанемента не должны “топтаться” на месте, а, следуя за развитием мелодии, помогать связанности звуков мелодии, способствовать усилению звучности и удержанию её уровня в кульминационных моментах, а так же ослаблению звучания в концах фраз целого предложения.

**2.4. Выстраивание драматургии исполнения произведения.**

Драматургию произведения определяет форма. Форма собирается из деталей – интонаций, фраз, предложений.

Кантиленные пьесы чаще всего пишутся в двухчастных или трёхчастных формах. Встречаются миниатюры в форме периода.

Драматургию, форму произведения выстраиваем с помощью выразительных средств – динамики, гармонии, темпа. Эта работа развивает музыкальное мышление ученика.

Ученику необходимо рассказать о двух видах формы: контрастная и последовательная драматургии. Контрастная строится на сопоставлении музыкальных образов, последовательная предполагает сквозное развитие с главной кульминацией в конце.

В работе над произведением залогом успеха является заинтересованное, активное отношение к музыкальному произведению, понимание художественной и звуковой специфики музыки.

1. **Заключение**

Работа над кантиленой в моей практике ведется постоянно с первого класса до выпуска ученика. Изложенные выше приемы работы являются основными. Работа над кантиленой предполагает максимальное обострение творческих музыкальных способностей и эмоционального отношения к исполняемому музыкальному материалу. В первом классе начинаю работу с народных песен – передача звука из руки в руку, из пальца в палец. Затем одна рука “поет” мелодию, другая аккомпанирует. Аккомпанемент в виде выдержанных звуков, интервала квинта. Постепенно задачи усложняются. Главное – обучение должно вестись поэтапно - от простого к сложному. Исправлять ошибки намного труднее, чем обучение. Обучение начинаю с воспитания слуховых представлений. Но один слух не приведет к цели – умение “петь” на фортепиано. Необходимо обучение двигательной культуре.

Выразительное интонирование – “пение” мелодии зависит от свободы аппарата, умения певучего звукоизвлечения. Певучий звук – это контакт с клавиатурой, опора и цепкость пальцев. Показ педагогом особенностей исполнения кантилены является основным при обучении. Более полному представлению ребенка об исполнении музыки кантиленного характера способствуют – прослушивание аудиозаписей, просмотр видеоматериалов, посещение филармонических концертов. Чем раньше ученик научится мыслить, представлять образное содержание произведения, овладеет приемами звукоизвлечения, звуковедения, справится с техническими трудностями, тем плодотворнее будет развиваться его художественная и исполнительская самостоятельность.

“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).

1. **Список литературы.**

1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.Музыка, 1971.-287 с.

2. Щапов, А.П. Фортепианная педагогика. -М.Советская Россия, 1960.

3. Бейлина, С.З. В классе профессора В.Х. Разумовской. -Л. Музыка ,1982.

4. Коган, Г.М. Работа пианиста. -М.Музгиз, 1963.

5. Либерман, Е. Работа над фортепианной техникой. -М.Икар-МП,1996.

6. Москаленко, Л.А. Методика изучения фортепианной кантилены. - Н.НГКимГлинки,1999

7. Тимакин, Е.М. Навыки координации в развитии пианиста. - М.Сов.Композитор,1987.