

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования  
«Мценская детская школа искусств»

Реферат на тему:

# **«Работа над кантиленой»**

Преподаватель Мценской  
ДШИ по классу фортепиано  
Захаренко Е.В.

Мценск  
2015

Обсужден на методическом заседании  
отделения фортепиано  
Протокол № 2 от 17.10.2015г.  
Председатель методического совета  
Мценской ДШИ \_\_\_\_\_ Сенина Е.К.

Автор: Захаренко Елена Валентиновна – заведующая отделением общего фортепиано, преподаватель по классу фортепиано Мценской детской школы искусств.

Рецензент: Балеева Галина Николаевна – преподаватель Орловского музыкального колледжа, Почётный работник среднего профессионального образования РФ.

### *Cantilena – значит мелодия, песнь*

Умение «петь» на рояле – одна из важнейших сторон техники пианиста. Работая над кантиленой, мы, прежде всего, работаем над мелодией, над звуком. Подавляющее большинство педагогов в работе с учащимися уделяют воспитанию этого навыка много времени и сил. О пении на рояле говорили и писали крупнейшие пианисты – Нейгауз, Игумнов, Корто. Все они пытались «донести» до нас ощущение своих рук при исполнении кантилены путем сравнений, ассоциаций с известными бытовыми ощущениями.

Г.Г.Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепьянной игры» писал: «Овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других фортепьянных технических задач, которые должен разрешить пианист, ибо звук есть сама мелодия музыки: облагораживая и совершенствуя его, мы поднимаем самую музыку на большую высоту!».

При изучении музыкального произведения необходимо уделить особое внимание работе над мелодией. В работе над мелодией очень важно чтобы ученик слышал интонационность музыкальной речи, ее смысл, выразительность, характер. Звук мелодии может отличаться по силе, тембру, насыщенности. Градации его густоты, протяженности или прозрачности безгранично разнообразны. От умения передать смысл музыкальной речи зависит и содержательность исполнения.

Мелодия - душа музыки. Важно услышать, понять мелодическую линию, фразу, единое дыхание мелодии. Поэтому необходимо развивать « слуховые и душевные качества ученика». Работая на инструменте, добиваясь улучшения звука, мы влияем на слух и совершенствуем его. Очень важно, чтобы ученик сам разобрался в градации звучания:

- опустит руку на клавишу слишком медленно и тихо – это еще не звук
- опустит руку на клавишу резко слишком сильно и крепко – получится стук – это уже не звук. Между этими пределами лежат все градации звука.

Необходимо заострить внимание ученика на игре самостоятельными пальцами, т. е., приготовленными. Так как при этом ощущении он диктует руке ту силу звука, которая необходима.

Чтобы овладеть разнообразными качествами звука, надо стремиться согласовывать работу пальцев и рук с требованиями музыкального смысла. 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. Приемы исполнения кантилены не заменяются, а видоизменяются. Если требуется, например, теплый, проникновенный звук, надо играть близко к клавишам, а для открытого, яркого звука надо использовать всю амплитуду размаха пальцев рук. Чем дольше должен звучать звук, тем сильнее надо его брать. Уравновешивать звучание сильных и слабых пальцев, например, в октавах. Пятым пальцем звук берется смелее и активнее, первым пальцем – аккуратнее. Кантилена имеет свои аппликатурные особенности, свои излюбленные пальцы. Это 3-й, 4-й, 5-й, несколько меньше 2-й. По свидетельствам, 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 1-й. Выше сказанное не означает, что 1-й палец никогда не употребляется в кантилене. Им приходится пользоваться, и немало, а иногда в мелодиях, требующих звучания густого, «валторнового», он просто незаменим. Однако, в лирической, пластичной кантилене им лучше не злоупотреблять. Особенно желательно поменьше подкладывать его. Это всегда создает опасность толчка в мелодической линии.

По словам Нейгауза «Прекрасный звук – это выразительность исполнения, т.е. организация звуков в процессе исполняемого произведения».

Часто ученик просто развлекает себя общим звучанием, не заостряя внимание на том, что является основной задачей на данном этапе. Необходимо учиться слушать себя «со стороны».

Важно будить воображение ученика, можно показать различные варианты исполнения одного и того же эпизода, помогая ученику определить свое отношение к музыке.

Для этого необходимо вслушиваться в каждую фразу, в ее смысл, звучание, интонацию. Главное: все услышать, осмыслить, пропеть. Даже в быстром пассаже надо обрисовать мелодический рисунок, чтобы безжизненная последовательность нот превратилась в живую музыкальную речь.

Самарий Ильич Савшинский, выдающийся педагог говорил: «Мелодия должна быть «прорисована», как линия со всеми изгибами: сменой интервалов, поворотами, а так же сжатием, растягиванием. Эта линия то расчленена, то слитно-непрерывна, но всегда устремлена. При исполнении должна быть выявлена как интонационная, так и звуко-пластическая сущность мелодии»

Важно уметь слышать звук не только в момент его извлечения, но и его продолжения или переход на другую высоту. Необходимо «чувствовать звук пальцем», «ощупывать клавиши», ощущать, а не нащупывать так называемым приподнимающимся «ощупывающим пальцем». Благодаря этому можно добиться почти физического ощущения звука. «Не просто взять септиму, сексту или любой другой широкий интервал в мелодии, а преодолеть пространство, «дотянуться» до следующей ноты».

В работе над кантиленой ученик должен стремиться:

- к полному, мягкому певучему звуку;
- максимальному разнообразию красок.

Известному пианисту и педагогу Игумнову принадлежат слова «Пение это главный закон музыкального исполнения, жизненная основа музыки». Основным принципом *муше* (что означает соприкосновение с клавиатурой) должен являться принцип «слияния пальцев с клавиатурой», важно уберечь учеников от «ударных приемов» и от давления на клавиатуру. По словам Игумнова «Нелепо давить на стул, на котором сидишь, не менее нелепо давить на клавиши, на которых играешь».

Педагогу необходимо слушать, чтобы руки ученика не фиксировали жесткую форму, а стремились к тому, чтобы движения рук были пластичными, слитными, оправданными, согласно внутреннему содержанию произведения, естественными и свободными. По словам Нейгауза «свобода при игре – это прежде всего умение, правильное использование того, что дала человеку природа».

Все движения пианиста во время игры должны быть подчинены слуховому контролю. Певучесть - главное из качеств звука. Работая над качеством, следует помнить, что человеческий голос – лучший из инструментов и служит образцом для исполнения всех мелодических пассажей.

Ф.Э.Бах рекомендовал «посещать хороших искусных певцов», говорил что, «полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее самому». Многие знаменитые музыканты (Глюк, Моцарт, Гайдн) в юности пели. Шопен на уроках добивался от учеников, чтобы рояль «пел» под их пальцами, убеждал, что стоит больше слушать хороших певцов. А.Рубинштейн говорил «тот не музыкант, кто не умеет петь».

Певучести в игре придавали большое значение все великие пианисты. Особенно славились искусством пения на рояле Антон Рубинштейн и Анна Есипова.

Пение на рояле зависит, прежде всего, от воображения, от представления вокального звучания, умелого ведения линии мелодии, а также от владения приемами legato как в кантилене, так и в мелодических пассажах. Legato – важнейшее средство выразительности в фортепианной игре, придающее звуку певучесть, протяженность. Для достижения legato важно представить звук в его протяженности. Звучащая в воображении пианиста певучесть фортепианного звука помогает найти приемы для овладения этим выразительным компонентом исполнения. Именно при отсутствии такого представления и неумении вести мелодическую линию появляются жесткость и «ударность» в игре пианиста.

Legato требует плавного и связного перехода и переноса веса с пальца на палец без перерывов между звуками. В тех случаях, когда по особенностям фактуры невозможно выполнить legato пальцами, пианисты должны уметь создать впечатление legato ведением линии к точке интонационного тяготения как звуковой волны. В зависимости от логики фразировки это может быть «волна нарастания», усиливающая динамику и связывающая в целое фразы и предложения, или «волна убывания», затормаживающая движение и создающая иллюзию таяния звука.

Как же добиться извлечения певучего звука на рояле?

Об одном из способов Игумнов говорил: «При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой», мясистой частью пальца, т.е. стремиться к максимальному слиянию пальцев с клавиатурой».

Ладонь должна находиться над нажимаемой клавишей, а не с боку. Этим определяется и характер движения при переходе с клавиши на клавишу. Точка соприкосновения с клавишей и вся опора приходится на «подушечку». При этом в концах пальцев необходима крепость и цепкость.

Другой способ звукоизвлечения – использование метода «замедленной киносъемки». Нейгауз при работе в замедленном темпе добивался, чтобы ученик «осознал полную ясность и преувеличение всяких деталей и всех оттенков». Как через «слуховую лупу» тщательно проверяя каждую интонацию, каждый звук, следя одновременно и за игровыми движениями, как бы приспособливая руки к клавиатуре, выискивая, в соответствии с рисунком исполняемой мелодии, такие гибкие движения такие положения руки, при которых каждому пальцу было бы удобно.

Говоря об исполнении кантилены, Игумнов писал: «Какое бы качество piano не было, нужно ощущать дно клавиатуры, слиться с ней «примкнуть к ней», ... связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец». Певучесть может достигаться посредством умелого ведения мелодической линии даже без фактического, реального legato, когда один звук переливается в другой без толчков или провалов, и затухающая нота подхватывается следующим звуком с той же силой, с какой она затихла.

Такое видение звуковой линии создает впечатление длительного дыхания мелодии, пластичности и певучести в мелодических пассажах.

Владение выразительными красочными средствами требует большой работы над самими приемами звукоизвлечения, и поэтому с первых этапов обучения на фортепиано от учеников следует добиваться внимательного вслушивания в качество звука.

Первые уроки, на которых начинается общение с инструментом, вводят ребенка в мир мелодических образов. Исполнение на протяжении одного-двух месяцев обучения лишь одноголосных мелодий можно объяснить не столько технической доступностью игрового процесса, сколько и необходимостью слухового восприятия учеником выразительной сущности мелодики. Чем ближе ученику интонационный строй мелодии, тем увлеченнее и быстрее он схватывает и исполняет ее. Сделать новую для ребенка мелодию доступной его восприятию можно лишь с помощью приобщения его к его образно-интонационному смыслу. Основой образного содержания мелодии является живая мелодическая интонация. Настройка слуха ученика на осмысленное восприятие мелодических интонаций способствует эмоционально яркому исполнению мелодии.

Исполнение мелодии в произведениях различного стиля требует разных приемов звукоизвлечения. Характер звучания мелодии, тембр звука зависит не только от искусства фразировки, пластики руки. Очень важно звучание сопровождения, соотношения мелодии и аккомпанемента, глубины баса, педализации и т. д.

Важно обратить внимание и на полифонические места, т.к. полифония – лучшее средство для разнообразия звука. Кантилена forte, кантилена piano, pianissimo – в физическом смысле зависит от степени включенности веса руки. Главное донести нужную часть веса руки до кончика пальца.

Савшинский советовал быстрые пассажи играть в замедленном движении, как мелодию, вслушиваясь во все повороты и изгибы, для того, чтобы виртуозные пассажи приобретали большую смысловую выразительность. Если мелодическую линию составляют аккорды – необходимо компактное ясное звучание аккордов, при большей яркости верхнего звука.

Как же раскрыть идейное содержание произведения? «Музыкальная речь отражает явления действительности. Надо подобрать такие слова, аналогии, сравнения, которые будут характеризовать различные стороны музыки и, тем самым помогут ощутить её смысл, понять».



Вот некоторые примеры из лексикона Савшинского: «далеко», «близко», «приподнято», «спокойно», «слушай тишину», «музыка сверкает», «пассаж рассыпается», «обрушивающиеся октавы». Так же Самарий Ильич пользовался сравнениями звучности рояля с оркестровыми инструментами. Аналогии с оркестровым звучанием призваны были активизировать фантазию, слух, помочь найти нужную краску. Он предлагал услышать: «засурдиненные валторны», «поют скрипки», «тромбоны в левой руке» и т. д.

Образное содержание должно логически вытекать из анализа интонационной структуры музыки, особенностей её гармонического и мелодического языка, из построения формы произведения.

Логика развития формы определяется логикой развития образов, внутренней жизнью произведения. Игра произведения должна воссоздать перед слушателем «историю жизни» произведения, нарисовать её красками. А палитра красок пианиста богаче любой другой.

А. Рубинштейн говорил, что «рояль – это 100 инструментов», а Бизони называл рояль «прекрасным актером». Л. Оборин говорил: «Мне важно, чтобы ученик слышал музыку темброво: звук теплым – холодным, мягким – острым, темным – светлым, ярким – матовым и т.д. Всё это надо почувствовать». Определить, конкретизировать художественные требования к звуку – главная задача педагога. Эффективное средство – слово учителя. Тембр может быть «рассказан» или показан на инструменте через описание внемзыкальных явлений.

Основное внимание при изучении первых пьес гомофонно-гармонического склада должно быть направлено на выразительное интонирование мелодий. Примером легчайшей пьесы является «Колыбельная» И. Филиппа. Если ученик недостаточно выразительно интонирует мелодию «Колыбельной», можно обратиться к приему словесной подтекстовки.

Ба-ю, ба-ю, Ма-шу за-ка-ча-ю.

Ба-ю, ба-ю, Ма-шень-ка, ус-ни.

Вы-рас-тешь, и в шко-лу по-бе жишь са-ма.

Вы-рас-тешь, и в шко-лу по-бе-жишь.

На данном отрезке обучения полезным материалом для развития интонационного слышания могут стать пьесы «Пастухи играют на свирели» А. Жилинского и «Колыбельная» Д. Кабалевского.

Уже со второго полугодия необходимо фиксировать внимание на различных звуковых задачах, возникающих при взаимодействии друг с другом мелодической горизонтали и гармонической вертикали.

В пьесе «Зимою» М. Крутицкого конкретно и доступно для детского слухового восприятия выступает связь мелодии с гармонией.

«Адажио» Д. Штейбельта – это яркая, доступная детям певучая пьеса. Интонациями печали пронизаны две первые двутактные фразы, завершающиеся «скорбными вздохами» задержаний с их последующими разрешениями. Литература, ассоциация образа, меткое сравнение способствует развитию слухового воображения.

Тембро-динамический слух, получая помощь от живописно-образного воображения и фантазии, кристаллизуется и совершенствуется в воплощении замыслов и идей.

В кантиленных пьесах 3-4 классов – музыкальные средства значительно объемнее в мелодико-интонационном, гармоническом и полифоническом отношениях. Этим обусловлена специфика их творческо-слухового восприятия и усвоения.

В мелодике этих произведений обнаруживается большая многообразие жанровых оттенков, богаче интонационно-образная сфера, ярче выразительность кульминационных «узлов», объемнее линия мелодического развития. При исполнении мелодий следует полнее выявлять их ритмическую гибкость, мягкость, лиричность. Их интерпретация требует ощущения широкого дыхания, вбирающего в себя линии небольших построений.

Гармоническое «окружение», оттеня интонационную выпуклость мелодии, само по себе несет многообразные выразительные функции, нередко являясь одним из главных средств раскрытия музыкального образа. Полифонические элементы часто вплетаются в кантиленную ткань в виде имитаций либо в контрастном сочетании басового и мелодического голосов («Лирическая песня» Н. Дремлюги), порой в форме скрыто проходящего голосоведения («В полях» Р. Глиэра).

Лешетицкий, Есипова советовали ученикам, со слаборазвитым тембродинамическим слухом проигрывать пьесу с утрированными нюансировками. Больше играть с оттенками, упражняться в слуховом погружении, искать тончайшие нюансы, слухом вытягивать желаемое звучание. Развитие слуха и есть обучение.

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

Фортепьянный звук быстро угасает. Если мы, после того как звук «выплыл» зазвучал, нажмем правую педаль – мы вдохнем в него «жизнь». В этом основное назначение запаздывающей педали. Я бы назвала ее лучше «подхватывающей, поддерживающей», так как именно такой прием подхватывает звук, не давая ему угаснуть. Поэтому важно, сначала услышать звук, а затем его подхватить.

Нейгауз в книге «Об искусстве фортепьянной игры» писал: «Педаля надо уметь брать, так как умеешь взять пальцами ноту или аккорд, на лету. Сафронов говорил ученикам, которые смотрели на руки Скрябина, когда он играл: «Что вы на руки смотрите, смотрите на его ноги!». «Педаля управляется слухом, как и звук, (как и вся музыка), только слух диктует законы, он же один может исправлять ошибки».

На первом этапе обучения необходима точная педализация, осмысление и ограничение ее, умение добиваться певучести легато без педали. Очень показательна пьеса П. Чайковского «Болезнь куклы» – ее фактура представляет собой исключительно благоприятный материал для овладения запаздывающей педалью.

Кантиленные пьесы для 3-4 классов способствуют дальнейшему усовершенствованию этого приема, но в них для выявления интонационной выпуклости мелодии, синтаксической ясности ее членения, чистоты звучания гармонии педальные звучания чередуются с беспедальными. Развитию протяженного, горизонтального мышления ученика способствует изучение кантиленной ткани «Сказки» В. Косенко. Пьеса, написанная в духе русских былин, обладает множеством ценнейших художественных качеств.

Начинаясь в низком, «мрачном» регистре, мелодия, изложенная в унисон через две октавы, постепенно обогащается подголосками и плотной аккордовой фактурой (на главной кульминации середины). Репризная часть замыкается кодой с ее отдаленно звучащей «колокольностью». Педализация служит оттенению отдельных ярких интонаций унисонных мелодических построений, певучих гармоний, плавности голосоведения. В дальнейшем же педализация становится живым творческим процессом, который связан с индивидуальностью мастерством и интуицией исполнителя.

Почти все преподаватели в своей работе обращаются к творчеству П. Чайковского, к Детскому альбому, время от времени изучая с различными детьми эти произведения, в том числе «Старинную французскую песенку».

Все мы знаем, как непросто добиться от учащихся певучего кантиленного звучания мелодии. Работая над мелодической линией, важно чтобы ребенок научился слушать и слышать вокальную песенную природу мелодии, выразительно показывая, ощущая все ее изгибы, вершинки и разрешения. Важно научить придавать значение всем интонациям – восходящим, нисходящим. Это и квартовый решительный ход в начале мотива и значение опевания звука – как утверждение, и значение четверти с точкой перед разрешением фразы. Важно, чтобы ребенок это осмысливал, а не играл формально. Добиваясь певучего звука, говорим о глубоком легато и даже легатиссимо, о хорошем и качественном перенесении веса руки из клавиши в клавишу и своевременное отпускание предыдущего звука, стараясь вести звук по самому доньшку клавиши.

Конечно, нельзя не затронуть вопрос о соотношении звуков в фактуре левой руки (элементы полифонии). Сравниваем с голосами, пропевая и осмысливая линию каждого, придавая значение интонации. В средней части линии левой руки сравниваем со струнным звучанием старинного инструмента (лютни). Говорим о том, что стаккато не должно быть «прыгающим, танцующим», т.к. это противоречит песенной природе произведения. Все нотки должны быть взяты как будто щипком, но именно кончиком пальца и объединяются в одну мелодическую линию.

Поэтому сначала проучиваем левую руку легато, чтобы почувствовать, ощутить рукой движение нот, их расположение в гармонии. И только потом проучиваем пальцевым «щипковым» стаккато, но под рукой.

Нельзя исключить влияние педали на звучание этого произведения. Но так как опыт педализации учащихся 2-3 классов не велик, можно предложить педализировать кульминационные моменты музыкальных фраз или просто более долгих звуков в мелодии. Но лучше брать педаль не прямо на сильную долю, а на «и». Предложить ребенку услышать основной звук гармонии взятой рукой и подхватить, «подкрасить» педалью.

Звук «ре» второй октавы на педали оттенит кульминацию мотива, окрасит его обертонами басового звука соль малой октавы и поможет создать непрерывное звучание органного пункта в басу. Пятый палец левой руки должен подняться, чтобы взять новый звук соль не раньше, чем произошло нажатие педали. Часто возникает опасность, что на педали может остаться предыдущий звук до и попадет в соль-минорную гармонию, поэтому педаль лучше брать, после того как услышана сама гармония. Если где-то возникает «грязь», необходимо объяснить ребенку, почему это происходит:

- или он не слушает чистоту мелодической линии;
- или недостаточно точно взял саму педаль;
- или не снял с предыдущего звука.

«Наша задача заключается в том, чтобы развить у ученика умение слушать и искать. Важно показать ребенку как он сыграл с «грязной» педалью и как педагог играет с чисто звучащей педалью. Важно чтобы ребенок услышал разницу. Объяснение ошибок помогает ученику самому в дальнейшем разобраться в неудачах, искать и стараться находить гармонически чистое педальное звучание, сохраняя ясность мелодической линии, ее выразительность». Такие советы дают Н. Светозарова и Б. Кременштейн в книге «Педализация процесса обучения».

Не менее важно почувствовать и передать моменты «дыхания» – цезуры – между отдельными фразами. При объяснении ученику выразительного значения цезур и вообще логики мелодического развития необходимо постепенно вводить начальные сведения из области музыкальной формы. Надо знакомить ученика с членением мелодии и музыкальных произведений на мотивы, предложения, дать понятие о кадансах, об их выразительном значении.

Весьма важно обратить внимание ученика на такие закономерности мелодического развития, как обобщающее построения. В «Старинной французской песенке» Чайковского необходимо, чтобы ученик чувствовал завершающий характер второго четырехтакта, как бы объединяющего два первых двухтакта, досказывающего начатую в них мысль.

Все эти понятия из области музыкальной формы надо вводить постепенно, раскрывая их выразительное значение на конкретном материале и непрерывно побуждая ученика к самостоятельному применению полученных знаний. В начале объяснения должны быть очень простыми. Впоследствии надо постепенно приучать ученика и к специальным терминам, таким названиям как период или предложение.

В некоторых пьесах кантиленного характера в партии сопровождения мелодии встречаются повторяющиеся, как бы пульсирующие гармонии, например «Андантино» А. Хачатуряна.

Такой же тип аккомпанемента в «Мелодии» А. Бабаджаняна (средние классы ДМШ). Я не буду сейчас подробно останавливаться на работе над мелодической линией этого произведения. Все мы знаем из своего опыта, как трудно порой добиться от ученика этих пульсирующих гармоний, как единой линии сравниваем с биением сердца – ведь его не слышно постороннему человеку, оно внутри, но слышно самому человеку. Оно бьется ровно и в зависимости от состояния, настроения, то спокойнее то возбужденнее, но всегда равномерно. Часто ученик снимает пальцы с клавиш, и каждый раз опускает заново сверху, тогда терции звучат разрозненно, отдельно и не создают нужный колорит, необходимо добиться нужного легатного звучания фактуры левой руки еще до игры с педалью.

Необходимо ощутить пальцами гармонию, как бы прорости «длинными» пальцами внутрь ее и добиться продолжения звучания, почти не отрывая пальцев от клавиш. Этого лучше достичь, если говорить о длинных пологих подушечках пальцев, погружающихся во что-то мягкое, глубокое, вязкое, добиваясь, более связного звучания не отрываясь от клавиш. Этого же нужно добиваться и при подключении педали. Особенно быть внимательным к смене гармоний, чтобы это не происходило рывком, не изменяло основного штриха исполнения. При соотношении звука и педали важно искать, вслушиваться, чтобы дымка звучащих на педали гармоний создавала очарование, а не искажение». При исполнении мелодической линии в аккордовом изложении, (как в средней части пьесы) важно слышать мелодическую линию верхнего голоса, более ясно её выделять. Имеет смысл пропеть её, проучить, как самостоятельную мелодию, учитывая все её изгибы и повороты.

При игре аккордами велика роль точной педализации. Только с помощью педали мы можем добиться певучего и выразительного звучания такой фактуры. При этом важно слышать основные гармонические структуры и находить принадлежность проходящих звуков в мелодии к той или иной гармонии, чтобы сделать звучание полнозвучным и осмысленным.

Рассмотрим процесс работы над мелодией в целом на примере «Сладкой грезы» П. Чайковского. Один из довольно обычных недочетов при исполнении «Сладкой грезы» – статичность, монотонность развития.

Этот недостаток в значительной мере обуславливается отсутствием у исполнителя ясного понимания логики строения мелодической линии, ощущения взаимных тяготений звуков внутри отдельных фраз.

При работе над мелодией ученику, прежде всего, важно почувствовать характер основной интонации пьесы (первый двутакт), выражающей как бы нежное душевное стремление. После того как ученик почувствовал и сумел передать характер первой интонации, надо поработать над развитием мелодической линии. Чайковский предписывает постепенное нарастание к 6-му такту каждого из двух предложений, а главную кульминацию всего периода дает во втором предложении (14 такт).

Выявлению этого динамического плана должна способствовать ритмика. Например, главную кульминацию первой части естественно сыграть не только большим звуком, но и шире, как бы несколько «расставив» отдельные звуки, подобно тому, как мы расставляем слова, когда хотим сказать фразу более значительно. Необходимо, однако, помнить, что эти ритмические отклонения должны быть минимальными и не навязанными извне, но органически возникающими в результате осознания учеником характера музыки.

Рельефно намеченный автором исполнительский план ученики, однако, не всегда легко осуществляют. Для того чтобы 1-ый период прозвучал цельно и выразительно, мало выполнить соответствующие динамические указания. Необходимо почувствовать смысл отдельных фраз, уловить небольшие, но весьма существенные изменения основной интонации, приобретающей то большую настойчивость, энергию выражения, то звучащей несколько грустно. Только при этих условиях исполнение пьесы наполняется живым эмоциональным содержанием и становится выразительным.

Задача нахождения убедительного плана исполнения мелодии осложняется в тех случаях, когда композитор не дает ни в самом нотном тексте, ни динамическими обозначениями ответа на некоторые важные вопросы. Такого рода трудности возникают, например, при определении главной кульминации «Сладкой грезы». Несомненно, она находится в средней части. Однако, ответить определенно на вопрос, в каком из двух почти совершенно одинаковых построений этой средней части она содержится, – затруднительно. Между тем этот вопрос имеет весьма существенное значение для исполнения пьесы.

В подобных случаях, когда для обоснования решения нет вспомогательных средств вроде специальных динамических указаний, обострения гармоний или каких-либо других данных, все же обычно можно высказать некоторые соображения в пользу того или иного исполнительского плана. Так, в «Сладкой грезе» Чайковского нам представляется более логичным отнести главную кульминацию ко второму построению средней части, так как это будет способствовать большей рельефности звучания репризы.



В старших классах в кантиленных пьесах встречаются более протяженные мелодические обороты. Например, «Баркарола» П.И.Чайковского из цикла «Времена года». Один мотив может занимать 2-3 такта, и, добиваясь выразительного глубокого кантиленного звучания в одном мотиве, нельзя забывать, что и фразировка в пьесах романтиков более протяженна, имеет более развернутую мысль. И все изгибы этой длинной, длинной мысли необходимо осознать, и физически ощутить.

Можно сравнить развитие мелодической линии с плавным полноводным течением русских рек, которые расстилаются по равнине, но не по безликой плоскости. В аккомпанементе – «неторопливый плеск весла, глубина воды – баса, и спокойных, накатывающихся и отхлынувших волн». И все обороты мелодии, полифонические подголоски – это живой мир, окружающий нас, когда мы спокойно проплываем вдоль берега реки. Поэтому каждому обороту в партии л.р., который наслаивается на шелест волн, необходимо уделить должное внимание, придать выразительность и свой колорит.

Вот из далека доносится хор девушек (начало средней части) чем то напоминает хор «Девушки-красавицы» тоже терцовое движение мелодии л.р., поэтому добиваемся прозрачности, песенности, легкости, как мерцание искр костра на фоне ночного неба.

Подголоски и синкопированный ритм л.р. готовит к пляске, но ее еще не видно, далеко от нас ,поэтому не выводим ее на передний план. Это внутри, готовится, созревает – поэтому ведем внутреннее насыщенно-нарастающее крещендо. Плыдем все ближе, и вот она пляска во всей красе – скоро и игриво (*allegro jocosum*) – ярко, задорно звучит русская пляска, этакая удаль молодецкая. Как кульминация народного гулянья вспыхивают и рассыпаются в небе фейерверки (арпеджато). И вдруг все погасло ... Темная вода, небо, звенящая пустота – как важно услышать, ощутить эту паузу, сконцентрировать мысль и придать глубину и особую важность следующему мотиву, звучащему как вопрос о смысле жизни.

Несколько напоминает мотив из «Пиковой дамы» – «Что наша жизнь? Игра», хотя и имеет другую интонацию, но в ней явно прослеживается вопрос. Важно исполнить это не формально, а крупно, всем весом руки, значительно. Затем, услышав немое безмолвие вместо ответа начать 3 часть как бы исподволь: «река – как река жизни течет своим чередом, независимо и неторопливо, размеренно и спокойно. И так же звезды мерцают, и волны на берегу «будут ноги лобзать». И все проходящее – все нисходящие интервалы заключительной части заканчиваются смягчающим, опевающим оборотом, и в конце концов рассыпаются как брызги волн.

Работа над звуком не возможна без понимания художественного образа. И только сравнения, метафоры, аналогии помогут найти нужное звучание, колорит. Хорошо продуманная педализация способствует созданию образа. В романтических пьесах свой принцип педализации, где на фоне колеблющейся гармоний или гармонической фигурации, звучащей на педали, свободно льется певучая мелодия, оставляя за собой «звуковое сияние». Иногда, при поетупенном движении мелодии, приходится менять педаль на каждый новый звук. Некоторые ученики при этом как бы подталкивают звуки мелодии.

Линии плавного легато вообще нелегко достигается детьми. Ребенок видит ноту за нотой, берет клавишу за клавишей, и в результате исполняет звук за звуком. Восприятие линии, а тем более её исполнение, даже музыкальным ученикам дается не сразу. Конечно же, нужно добиваться легато без педали, а потом добиваться этого и на педали, без которой невозможно достичь нужного звучания аккомпанемента. Здесь нет единообразия педали - длинная гармоническая педаль крайних частей, и частая на «и» в средней части. Важно слушать и слышать разрешения гармоний, осознавать принадлежность проходящих звуков той или иной гармонии, чтобы добиться более точной педализации, не мешающей, а помогающей в раскрытии образа произведения.

*«Учитывая тончайшие особенности и звучания, и восприятия, пианист может создать фортепианную кантилену как своего рода волшебство, раскрывающееся перед слушателем».* С. Е. Фейнберг «Пианизм как искусство»

### **Список использованной литературы**

1. Алексеев А. «Методика обучения игре на фортепьяно». МУЗГИЗ, Москва, 1961
2. Бирмак А. «О художественной технике пианиста». Москва, «Музыка», 1973
3. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. Ростов-на-Дону, «Феникс», 2002
4. Либерман Е. «Работа над фортепианной техникой». Москва, «Музыка», 1971
5. Милич Б. «Воспитание ученика-пианиста» 1-2 классы ДМШ. «Музична Украина», 1977
6. Милич Б. «Воспитание ученика-пианиста» 3-4 классы ДМШ. «Музична Украина», 1979
7. Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепьянной игры». Москва, «Музыка», 1961
8. Светозарова Н., Кременштейн Б. «Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. «Классика-XXI», 2001