Российская Федерация

Республика Крым

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Симферопольская детская музыкальная школа №3 им. Ю.Богатикова»

Муниципальное образование городской округ Симферополь

Методическая разработка на тему:

«Работа над произведениями кантиленного характера»

Методическую разработку подготовила

преподаватель высшей категории

СДМШ №3 им.Ю.Богатикова

Непрелюк Людмила Борисовна

г.Симферополь

План

1.Вступление.

2.Мысль – фактор умственной активности.

3.Особенности кантиленных произведений.

4.Звукоизвлечение при исполнении кантиленных пьес.

5.Мелодическая линия.

6.Музыкальный ритм как эмоционально-выразительная, образно-смысловая категория.

7.Основа музыкальной выразительности.

8.Заключение.

9.Список использованной литературы.

Музыка – это, прежде всего, искусство звука. Она не дает видимых образов, не говорит словами и понятиями, она говорит только звуками. Но говорит также ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зрительные образы».

Г.Г.Нейгауз

Мысль – фактор умственной активности – у музыкантов часто приобретает ту или иную эмоциональную окраску, а в движении мыслей обнаруживаются особые логические связи. Поэтому в музыке образуется интонационно оформленная эмоция – мысль, которая дает толчок образному мышлению – слежению за процессом становления и развития музыкального образа. Многие музыканты–исследователи подчеркивали необходимость развития у начинающих исполнителей этого качества: «Сам характер музыкального искусства предполагает развитие у исполнителя ассоциативного мышления, без него невозможна художественная работа над произведением, более того – невозможно творческое восприятие музыкального искусства. Поэтому проблема пробуждения и развития в учащемся образного мышления должна стоять перед музыкантом-педагогом на всех этапах обучения. Для полноценного проявления образного мышления необходима связь с абстрактным мышлением, которое влияет на формирование опыта и мастерства музыканта, становится основой развития наглядно-образного мышления. Поэтому структура музыкального образа – это эмоции (общечеловеческие и эстетические) плюс музыкальная логика. Кроме того, работать над развитием эмоционально-образного мышления ученика надо также постоянно и систематически, как это происходит по отношению к музыкальной предметности, то есть, как систематически изучается и выучивается то, что зафиксировано в нотах. Эмоционально - образное мышление музыканта должно подвергаться таким же постоянным систематическим воздействиям, как это совершается со всеми элементами «практического интеллекта».

Кантилена – в переводе с итальянского языка означает распевное пение. Голос человека является с одним из лучших музыкальных инструментов. Распевность, певучесть и лирические возможности голоса – могут быть наилучшими образцами - помощниками исполнения мелодических пассажей. Музыка нам понятна из-за сходства с интонациями человеческой речи, поэтому на раннем этапе обучения необходимо связывать нотный материал со словом, используя подтекстовку.

С первых шагов обучение нуждается в развитии такого умения как слушать и слышать, способность во время игры анализировать художественную, звуковую и техническую стороны исполняемого произведения.

В музыкальном исполнительстве важным является развитие тембро-динамического слуха. Одним наиболее важным средством его развития является практический показ (исполнение на инструменте) и слово преподавателя. Умение педагогом ярко и доступно дать характеристику произведения, а также объяснить какие музыкальные краски использовались композитором для создания данного образа.

Не исключено и применение такого метода как сравнение вокальных и речевых приемов. Они могут помочь ребенку как в понимании им формы, так и эмоционального настроения в исполнении данного произведения. Немаловажным фактором в овладении кантиленного звуковедения является организация игрового аппарата. На первых уроках при исполнении упражнений на постановку рук и звукоизвлечения, необходимо учить учащегося слушать до конца затухающий звук и ощущать («вести») его кончиком пальца, пока он длится. При переносе руки на другую клавишу как бы «нести звук». В результате складывается непрерывный процесс, который состоит из дослушивания и переноса. Это ощущение будет способствовать более естественной форме руки и поможет в работе над её постановкой.

Живая рука и живые активные пальцы – это необходимое условие в работе над постановкой. Не ставить палец и руку на клавиатуру, а брать, извлекать звук, погружая палец, не выжидать и держать клавишу, а слушать и вести звук; не поднимать руку, а брать дыхание – такие задания гораздо естественнее формируют руку, чем требования неподвижной позиции. Следует заострить внимание обучающегося на игре самостоятельными пальцами, потому что при этом ощущении они диктуют руке ту силу звука, которая необходима. Например, когда требуется теплый, проникновенный звук, надо играть близко к клавишам, а для открытого звука нужно использовать всю амплитуду размаха пальцев и рук. Длинные ноты, которые должны дольше звучать, необходимо брать сильнее. В работе над звуком необходимо ощущение гибкой мелодической линии, фразировки и аккомпанемента. Мелодическая линия часто состоит из больших интервалов. В этом случае должно присутствовать ощущение вокала и расстояния данного интервала – «медленное дотягивание», перемещение веса мелодии. В этом поможет дыхание кисти – то есть освобождение руки, что в свою очередь дает внутреннюю пластику движений. Палец лишается веса, поэтому необходимо постоянное освобождение рук. Дыхание можно «брать» в местах синтаксического смысла. В интонационной структуре мелодической линии очень важно стремление её динамической устремленности к определенному звуку. Это относится не к усилению звучности и ускорению темпа, а к выражению смысла фразы, её интонационной логике. Исполнение мелодии в произведениях различного стиля требует разных приемов звукоизвлечения. Основной вид фортепианного туше при исполнении кантиленного произведения – штрих legato. Исполняя этот штрих, необходимо связать без толчка один звук с другим, переступая с пальца на палец. Переступающие пальцы ведут руку, которая подкрепляет их и в то же время сохраняет общее плавное движение. Взаимодействие пальцев и руки придает звукам глубину, а мелодии – связность. Кончики пальцев должны быть связаны со всем корпусом, что способствует достижению большего диапазона звуковой выразительности. У звука всегда должна быть так называемая подпитка изнутри, лишенный поддержки «изнутри» звук теряет глубину, певучесть и красоту.

Е.М.Тимакин говорит следующее о соотношении мелодии и аккомпанемента: “При ведущей главной линии, оба элемента должны взаимодействовать, сохраняя каждый контур своего лица, своей фразировки, действовать слаженно, но независимо, как хорошо сыгранный дуэт”. Очень часто ученики, изо всех сил выделяя мелодию, форсируют ее звучание. Мелодия должна не выделяться искусственным образом, а естественно отделяться от аккомпанемента, как бы высветляться. Это требует образования между нею и сопровождением такой звуковой дистанции, чтобы мелодия свободно “парила в воздухе, а не задыхалась в педали, не тонула в звуковой “давке”.

Аккомпанемент – гармоническая и ритмическая опора мелодии. Он должен звучать мягко и воздушно, но в тоже время явственно и идеально ровно. Аккомпанемент поддерживает парение мелодии, как танцовщик поддерживает балерину. В этом отношении особенно важна роль баса. Бас должен окутывать мелодию и гармонию прозрачной вуалью звука. Сквозь басовую линию должны ясно слышатся все интонационные тонкости мелодии.

Крупнейшими педагогами-пианистами рекомендуется работать над произведениями кантиленного характера в медленном темпе. Г.Нейгауз, работая над музыкальным произведением, всегда рекомендовал учащимся играть его медленно, со всеми оттенками. Ученик, работая медленно, получает возможность внимательно вслушиваться во все детали произведения «как бы через слуховую лупу», с большой художественной тщательностью добиваясь точности, тонкости их исполнения. Тщательно проверяя слухом каждую интонацию, каждый звук, следя при этом за движениями, ученик как бы приспосабливает руки к клавиатуре, выискивая, в соответствии с рисунком исполняемой мелодии, такие гибкие движения, такие положения руки, при которых каждому пальцу было бы удобно и он смог бы извлечь звук именно такой-то насыщенности, такого-то характера, тембра, оттенка… Фортепианный звук возникает внезапно – подобно, например, звуку колокольчика. Он слагается как бы из двух моментов: за начальным «звуковым взрывом» следует менее громкое «пение струны», постепенно угасающее.

Фортепиано способно к бесконечно разнообразным сопоставлениям и сочетаниям силовых (динамических) уровней, к акцентам разного характера и силы, к постепенным нюансам (усилениям, ослаблениям) разного масштаба, разной рельефности. Художественное использование этих возможностей требует тонкого развития красочного слуха, то есть способности воспринимать мельчайшие силовые градации и строить их в воображении.

Обратной стороной динамической гибкости фортепиано является тот факт, что этот инструмент остро реагирует на любой «беспорядок» в технике играющего: малейшая угловатость, неподчиненность игровых движений влечет за собой звуковые шероховатости, то есть появление непредвиденно громких или слабых звуков, тембровую пестроту, жесткость звучаний.

Игра среднего ученика часто страдает, однако, не только звуковыми шероховатостями, но и звуковой монотонностью. Поэтому необходимо играть в самых различных силовых уровнях, в соответствующих случаях – без всяких нюансов и акцентов, то есть с «органной» ровностью; владеть умением делать в узорах плавную «волнообразную» нюансировку (крещендо-диминуэндо) разной рельефности и разного масштаба (в смысле длины волн), уметь также делать ритмические акценты разной силы.

Общепризнано, что фортепианный звук имеет (в среднем регистре) до ста воспринимаемых слухом силовых градаций.

Это значит, прежде всего, что хороший пианист в нужных случаях осуществляет в своей игре такие тонкие силовые различия, которые равны примерно одной сотой общего, свойственного ему силового диапазона.

На фортепиано существуют:

мягкий глубокий (или «густой») звук;

мягкий легкий (или «прозрачный») звук;

жесткий («стучащий») звук.

Термин «глубокий», «более глубокий», «легкий», «более легкий» звук не означают «громкий», «более громкий», «слабый», «более слабый». Существует глубокое *piano* и, с другой стороны, легкое *forte*. По мере приближения к сфере двойного *forte*различия между глубокими и легкими звучаниями сглаживаются.

Умение использования тембров является важнейшей частью фортепианного искусства. Односторонность в их использовании, — когда пианист считает нужным всё играть глубоким, или наоборот, всё легким звуком, — обедняет фортепианную игру; поэтому представляется необходимым, чтобы в процессе обучения усваивались разнообразные тембровые и соответствующие им разные способы звукоизвлечения.

Возможность осуществления более глубоких и более легких звучаний может быть широко использовано для различной окраски голосов. Но не следует при этом думать, будто ведущий голос обязательно играется глубоким звуком, а сопровождающие – легким; вполне возможны и обратные случаи.

Существует еще жесткий (стучащий) звук, который нередко портит колорит ученической игры. Жесткий звук получается при суммировании воздействий на клавишу и в начале, и в конце ее хода, когда после начального толчка по клавише сила воздействия не уменьшается и клавиша, уже не отягченная молоточком (он оторвался при начальном толчке), стремительно сталкивается с «дном» и производит шум, резонирующий в корпусе инструмента. Суконные прокладки не в состоянии полностью поглотить стук по дну клавиши. Отнюдь не следует думать, будто «стук по дну» бывает только при чрезмерном (неумелом) форте: он может получиться на любом уровне силы, если толчок по поверхности сочетается со следующим за ним толчком по дну, когда, по старинному выражению удар «доходит до дерева».

Совершенствуя исполнение какой-либо фразы, пианист непрерывно изменяет звуковую форму, то есть силовую и тембровую окраску звучаний, степень их слитности – раздельности деталей ритмики, распределения силовых уровней между голосами, нюансировку голосов, педализацию. Все эти частные изменения в той или иной степени влияют и на выразительность фразы, и на общий характер ее звучания, то есть на колорит. Колорит является, в свою очередь, важным элементом выразительности: неудачно созданный колорит снимает эффект нюансировки и всех остальных средств выразительности.

Большое значение для певучести фортепианного звука имеет педаль. Ведь в основе педализации закладывается воспитание слуха, художественного чутья. Полезно работать с учеником сначала без педали для того, чтобы она не стала самоцелью, чтобы больше внимания уделялось непосредственно приёмам звукоизвлечения.

Обобщая принципы и приемы работы над кантиленными пьесами, следует подчеркнуть, что каждое произведение диктует, прежде всего, индивидуальный подход к его изучению. Тем не менее, можно выделить главные аспекты этой работы. К ним относится:

* понимание художественно-звуковой специфики кантиленной музыки, её связи с вокальными жанрами;
* выявление интонационного характера мелодических оборотов;
* зависимость качества звука, характера звукоизвлечения от кантиленной природы мелодии сочинения, тонкое ощущение разных способов прикосновения к клавиатуре, обусловленное осознанной учеником художественно-звуковой задачей;
* соблюдение закономерностей развития формы, учитывание синтаксического членения в связи с вокальной природой мелодии;
* понимание роли ладогармонического развития и других элементов музыкального языка в создании динамического рельефа развития формы;
* использование педализации как средства в создании музыкального образа.

«Да, музыка — это язык! Своеобразный язык, который очень трудно изучить. На этом языке написаны поэмы, рассказы, стихи. Задача исполнителя — рассказать эти поэмы и стихи и сделать это связно, логично, чтобы органично сочетать в одно целое все звенья» (К.Н.Игумнов).

Музыка – искусство звука. Она не дает видимых образов, не говорит словами и понятиями. Она говорит только звуками. Но говорит также ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зримые образы. Ее структура также закономерна, как и структура художественной словесной речи, как композиция картины, архитектурного построения.

Хотелось бы закончить словами Антона Рубинштейна, когда на вопрос, в чем секрет магического воздействия его игры на публику, он ответил: «Я много труда потратил, чтобы добиться пения на фортепиано».

**Список использованной литературы**

1.Вопросы фортепианной педагогики. Выпуск 3 Москва, 1971

2. Достал Я. « Ребенок за роялем» Москва, 1981

3. Коган Г. « У врат мастерства» Москва, 1969

4. Мирская Б. « О работе над кантиленными произведениями в классах ДМШ и ДШИ» Москва, 1985

5.Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Издательство "Дека-ВС",2007

6.Любомирова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано. М.Музыка, 1982г.

7.Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Издание третье, М., Музыка, 1978г

8.Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. М., Музыка, 2011,Методическая разработка.