

Жуманова Г.К.

КазНУИ преподаватель ПЦК «Обязательное фортепиано»

(г.Нур-Султан, Республика Казахстан)

Основные принципы и приемы развития навыков кантиленной игры у учащихся

Введение

Кантилена происходит от итальянского слова **cantilena** – пение. На фортепианном языке это означает – умение «петь» на инструменте. Работа над произведениями лирического характера благотворно сказывается на развитии музыкальности, исполнительской инициативы ученика. Такие пьесы доступны для большого круга учащихся, быстрее разучиваются и запоминаются, т.к. в их музыкальном языке открыто проявляются различные элементы образности. Многообразная палитра мелодико-интонационных, ритмических, ладогармонических, фактурных средств, учит учащегося постижению их взаимодействующего влияния на исполнительское осмысление авторского текста. В процессе работы над фортепианной кантиленой, при «вокализации» инструментальных мелодических линий, в значительной мере организуется и совершенствуется мелодический слух. В мелодике этих произведений ярче выразительность кульминаций, объемнее линия мелодического развития. При исполнении мелодий следует полнее выявить их ритмическую гибкость, мягкость, лиричность, ощущать широту дыхания, вбирающего в себя линии небольших построений [1].

В работе с учащимися в таких произведениях основное внимание нужно уделить следующим этапам:

1. Работа над звуком

Работая над кантиленой, основное внимание сводится работе над мелодией, звуком. Начинаем с проигрывания на инструменте мелодического рисунка пьесы отдельно от партии сопровождения сначала правой рукой, затем левой. Это с одной стороны, эффективный метод пианистической работы, с другой – хороший метод развития мелодического слуха. И главная задача в этом процессе – качество звука. Для того чтобы добиться глубокого, нежного, проникновенного звучания необходимы:

1. полная гибкость всего пианистического аппарата (но не расслабленность)

2. свободный вес, т.е. рука свободна от плеча до кончиков пальцев – вся точность сосредоточена в них – прикасающихся, погружающихся в клавиши.

3. регулировка веса

Самое важное – это слуховой контроль, внимание. Чем хуже слух, тем грубее звук. Развивая слух, мы непосредственно действуем на звук. Очень важно научить ученика разобраться в градации звука. Надо заострить его внимание на игре приготовленными пальцами, ибо при этом ощущении он диктует руке ту силу звука, которая необходима. Для владения разнообразными качествами звучания ученик должен стремиться к согласованности работы пальцев и рук с требованиями музыкального смысла. Например, когда требуется тёплый, 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. Надо следить, чтобы 1 палец, например, в октавах правой руки, не преобладал над 5-м. Нельзя допускать опускание незанятых пальцев на клавиатуру, так как они загрязняют звучание [2].

2. Способы извлечения певучего звука

Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом нажима клавиши. Суть его состоит в том, чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а сперва «нащупать» её поверхность, «прижаться», как бы «приклеиться» к ней не только пальцем, но и через посредство пальца всей рукой, всем телом. Затем, не отрываясь от клавиши, непрерывно ощущая, «держая» её на кончике (подушечке) «длинного», словно от локтя или даже от плеча тянувшегося пальца, постепенно усиливать давление, пока рука не «погрузится» в клавиатуру до «дна». Для того чтобы усвоить этот приём, надо воспроизвести его пальцами учителя на руке ученика. Применяя этот способ звукоизвлечения, необходимо следить за свободой руки, особенно в запястье. Ладонь должна находиться над нажимаемой клавишей, а не сбоку от неё; этим в значительной мере определяется и характер движения руки при переходе с клавиши на клавишу. Пальцы нужно держать по возможности собранными вместе. Закруглённость их должна быть минимальной, так называемые «дуги» - по возможности пологими, чтобы точка соприкосновения с клавишей и весь оппор приходились не на кончик пальца, а на «подушечку» [3].

Другой приём звукоизвлечения основан на сравнении в замедленном темпе работы. В кино показывают в сильно замедленном темпе съёмки различных физкультурных приёмов. То, что в действительности длилось мгновение – здесь медленно проходит перед зрителем в течение нескольких секунд. Несмотря на медленный темп, при этом полностью сохраняются непрерывность и эластичность движения, его «легато». Зритель может внимательно проследить все детали движения, воспринимая единый процесс как расчленено – многомоментный. Вот такая расчленённость восприятия, какая бывает у нас когда мы смотрим замедленные киносъёмки, может оказаться полезной и при работе в медленном темпе над навыками звукоизвлечения. Работая так, учащийся при извлечении каждого звука сможет различить три момента:

- 1) возникновение звука

- 2) его фактическая длительность
- 3) момент его прекращения или перехода в другой звук.

Певучесть фортепианного звука начинается, в сущности, со второго момента, когда звук сейчас же после взятия (удара молоточка по струне) как бы «выплывает». Для того чтобы звук медленно «выплыл», нужно его извлечь мягкой, свободной, но собранной рукой при активных и свободных пальцах, после чего рука мгновенно переходит в состояние эластичной опорности (рука как бы «повисает» на кончике пальца, легко опирающегося на клавишу). Эластичную опорность руки целесообразно использовать для того, чтобы выделить кульминационные моменты в мелодии. Учащиеся часто выделяют их при помощи акцента, совершая тем самым ошибку в исполнении кантилены. Можно привести высказывание Игумнова: «какое бы *piano* не было, нужно ощущать дно клавиатуры, слиться с ней, «примкнуть» к ней и, что важнее всего, связать без толчка один звук с другим, как переступая с пальца на палец».

3. Роль педали и аппликатуры в исполнении кантилены

Очень большое значение для певучести фортепианного звука имеет правая педаль. У пианистов нет возможности долго держать звук, как это могут сделать певцы, исполнители на духовых и струнных инструментах. Фортепианный звук довольно быстро угасает. Если мы, после того как звук выплыл, нажмём правую педаль, то мы тем самым «вдохнём» новую жизнь в этот звук. В этом заключается основное назначение «запаздывающей» педали. Она позволяет продлить звук и способствует его большей певучести. Целесообразно позволять ученику использовать педаль лишь после того, как он достаточно поработал над мелодией без педали. В этом случае педаль усилит те элементы певучести, которых ученик уже добился. Педаль не должна компенсировать отсутствие *legato* и недостатки аппликатуры. Работая над кантиленой сначала надо, чтобы ученик составил себе внутреннее представление о нужном звуке и динамике фразы, захотел «петь» на

фортепиано, а затем добивался осуществления своего замысла в реальном звучании [4].

4. Также нужно затронуть и аппликатурные особенности кантилены.

Кантилена имеет как бы свои излюбленные пальцы: 3-й, 4-й, 5-й, несколько реже 2-й, а 1-й палец считается «непевучим». Чаще используется переключивание 3-го через 4-й или 5-й, чем подкладывание 1-го. Это не означает, что 1-й палец никогда не употребляется в кантилене. Им приходится пользоваться, и немало (арпеджио, пассажи романтического склада), а в мелодиях, требующих густого звука, он просто незаменим. Но в лирической, пластичной кантилене им лучше не пользоваться, особенно желательно поменьше его подкладывать. Это всегда создаёт опасность толчка в мелодической линии. Одна из важнейших задач педагога – научить молодого исполнителя «петь» на фортепиано, но «петь» искренне и задушевно, глубоко передавая смысл произведения. Важно уяснить, прежде всего, развитие мелодии, её членение на построения большего и меньшего масштаба, определить относительную важность этих построений. Полезно осознать в отдельных построениях наиболее значительные звуки - интонационные точки, вплоть до главной кульминации произведения [5].

«Интонационные точки, - говорил Игумнов, - это точки тяготения, влекущие к себе центральные узлы, на которых всё строится. Они очень связаны с гармонической основой. В предложении, в периоде – всегда есть центр, точка, к которой всё тяготеет, стремится. Это делает музыку более слитной, связывает одно с другим» [6;7].

Заключение

Работа над кантиленой в отличие от других видов технической работы не будет эффективна при дремлющем музыкальном чувстве. Эмоциональная отзывчивость к исполняемому произведению, слух – всё должно быть мобилизовано, обострено. Нейгауз говорил: «Овладение звуком есть первая и

важнейшая задача среди других фортепианных технических задач, которые должен разрешать пианист, ибо звук есть сама материя музыки: облагораживая и совершенствуя его, мы поднимаем самую музыку на большую высоту!»

Современная методика обучения игре на фортепиано основывается на таких принципах обучения, при которых значительное внимание должно быть направлено на художественную сторону воспитания начинающего пианиста. Согласно этим принципам, надо с первых уроков приобщать учащихся к искусству, приучать хорошо вслушиваться в музыкальную речь, проникать в ее смысл и строение, работать над качеством звучания. Слуховое воспитание ученика должно осуществляться на художественном, доступном и интересном материале. Кантиленные произведения как нельзя лучше отвечают этим требованиям. Игумнов говорил: «Пение – это главный закон музыкального исполнения, жизненная основа музыки». Таким образом, певучесть звука то основное качество, которое было, есть и будет в пианизме важнейшим условием хорошего исполнения.

Литература:

1. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. М., 1974.
2. Коган Г.М. Работа пианиста. М., 1963.
3. Милич Б.Е. Воспитание ученика – пианиста в 3-4 классах ДМШ. Киев, 1982.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967.
5. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. М., 1984.
6. Фейгин М.Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога. М., 1968.
7. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М., 1984.