

Муниципальное бюджетное образовательное
учреждение дополнительного образования
«Высоковская детская школа искусств»

МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ
преподавателя по классу фортепиано Е.М.Сорокиной

Тема:
«Работа над кантиленными пьесами»

г. Высоковск
2022 г.

ЦЕЛЬ УРОКА:

развитие навыков кантиленой игры.

ЗАДАЧИ:

- Работа над выразительным интонированием мелодической линии.
- Развитие эмоционального отношения к исполнению изучаемых музыкальных произведений с тщательным слуховым контролем.
- Работа над развитием мелодического слуха.
- Развитие навыка координации движений.
- Выбатывать тонкое ощущение разных способов прикосновения к клавиатуре для решения художественно-звуковой задачи.

ПЛАН УРОКА.

Введение.

I. Ж. Металлиди «Грустный напев».

1. Детализированная работа над фразировкой
2. Работа над сопровождением
3. Работа над исполнением в целом.

II. Ю. Щуровский «Утро»

1. Упражнения на координацию
2. Работа над независимостью элементов фактуры, соотношением звучности.
3. Работа над выразительностью и яркостью исполнения.

Заключение.

ВВЕДЕНИЕ

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 ребенка к искусству, приучать внимательно 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. Художественная сфера кантиленных произведений как нельзя лучше отвечает этим требованиям.

Работа над лирическими миниатюрами благотворно сказывается на развитии музыкальности, исполнительской инициативы ученика. Благодаря открыто проявляющимся в музыкальном языке различным элементам образности, пьесы доступны для большого круга учащихся, быстрее разучиваются и запоминаются. Широкая палитра мелодико-интонационных, ритмических, ладогармонических, фактурных средств, раскрывающая жанровые подробности пьес, вызывает необходимость выявления учащимся их взаимодействующего влияния на исполнительское постижение авторского текста. Органическая взаимосвязь художественных и технических средств интенсивно влияет на овладение многообразными звуковыми красками и на развитие навыков кантиленой игры в целом.

В мелодике этих произведений ярче выразительность кульминационных узлов, объемнее линия мелодического развития. При исполнении мелодий следует полнее выявить их ритмическую гибкость, мягкость, лиричность. Их интерпретация требует развития ощущения широкого дыхания, вбирающего в себя линии небольших построений.

В процессе работы над фортепианной кантиленой, при «вокализации» играющим на рояле инструментальных мелодических линий, в значительной мере организуется и совершенствуется мелодический слух.

Именно в пьесах спокойных, требующих неторопливого движения легче начинать применять педаль, уделив особое внимание качеству звучания и самому процессу пользования педалью,

1. «Грустный напев» Ж. Металлиди –

1. Миниатюра, написанная в простой двухчастной форме. В 1-ом периоде мелодия звучит в правой руке, а во втором – в левой. Для себя мы определили программу этого произведения: дочка (1 часть, когда мелодия звучит преимущественно во второй октаве) и мама (2 часть, соответственно первая и малая октавы) в разлуке. Каждая из них поет свой «грустный напев».

Начинаем работу 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 – отличный метод развития мелодического слуха. Здесь наша главная задача – это качество звука. Для того чтобы добиться глубокого, нежного, теплого, проникновенного звучания необходимы:

1. полнейшая 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
4. самое важное – это слуховой контроль, внимание.

Определив границы фраз, прослеживаем направление мелодии, ее интервальный состав. Для того, чтобы точнее передать логический акцент в каждой из них, мы придумываем подтекстовку, и находим в каждой маленькую интонационную вершину, к которой «катятся» наши «волны» - фразы: (Приложение 1.)

1-я: Мама, где же ты?

2-я: Почему не с нами?

3-я: Не могу дождаться я тебя...

4-я: Приходи скоро!

Затем приступаем к детальной проработке каждой фразы. Характер дальнейшей работы приблизительно следующий: пытаемся на инструменте передать выразительность и тепло, свойственные человеческому голосу, выразительно интонировать отдельные «мотивные слоги». Поэтому мягкой свободной, но не расслабленной рукой, после «взятия дыхания» погружаться в клавиши, хорошо ощущая дно, но не давить. Держать пальцы как можно ближе к клавишам, стараться играть подушечкой, мясистой частью пальца, т.е. стремиться к полному контакту, живому осязанию, слиянию с клавиатурой. Звуки между собой связываются без толчка, как бы переступая с пальца на палец. При этом, устремляясь к очередному звуку, рука обязана двигаться, передавая опору от пальца к пальцу наподобие смычка, плавно передвигающегося по струне. Внешние движения руки, огибающие контуры мелодической фразы, должны быть весьма незначительными, так как главная работа происходит «внутри», благодаря гибкому взаимодействию всех звеньев пианистического аппарата. Каждая фраза играется на одном дыхании, которое

надо умело распределить на всю фразу, которая заканчивается на *diminuendo* без дополнительной опоры на последнюю ноту, однако обязательно выдержать ее до конца. Обратит внимание на снятие кистью – мягкое, пластичное.

Эта работа требует постоянного слухового контроля. Если ухо не слышит звук до конца, то палец становится пассивным, следующий звук не выливается из предыдущего, а берется как бы заново, с помощью нового движения руки или кисти. Фраза разрывается, убивается живое дыхание музыкальной линии. Если ухо не слышит и не ведет звук, то и пальцы не получают необходимой команды мозга – звук берется формально.

Добившись выразительного звучания отдельных фраз, надо объединить их в целое предложение, которое следует выстроить по форме, увязывая ее с динамическим развитием. При этом необходимо учитывать, что в третьей фразе главная опора приходится на середину фразы, она же является кульминацией в динамическом развитии всего предложения.

Соблюдение этих условий фразировки и динамики избавит исполнение от метричности в чередовании фраз и будет способствовать достижению более крупного плана в рамках целого предложения, в то же время сохраняя собственное дыхание каждой фразы.

2. Следующий этап – это работа над сопровождением, которое помогает создавать нужное настроение – тревоги, смутения. Оно рождается из тишины, звучит воздушно, тихо, но звучит вполне явственно и идеально ровно – так, что ни одна нотка не «вылезла» и не пропала. Здесь необходимо совершенно другое прикосновение – играем легко, скользко, вкрадливо, но при этом очень точно и сконцентрировано. Особое внимание обращаем на первый палец, чтобы не «садиться» на него. Даже на сильную долю опора должна быть весьма незначительной.

Надо создать в аккомпанементе ровный фон восьмых, которые не «топчутся» на месте, а идут вперед. Рука не должна находиться в неподвижной позиции; она как бы «дышит», объединяя отдельные ноты и создавая линию непрерывного движения.

В этой работе немалая роль принадлежит естественной и удобной аппликатуре, с помощью которой легче связать звуки в единую линию, необходимо следить за точным ее соблюдением, особенно при соединении рук.

3. Добившись цельного и выразительного исполнения мелодии и свободной ориентировки в смене сопровождения, приступаем к соединению рук вместе. При этом, чтобы не разрушить то, что достигнуто при разучивании мелодии, аккомпанемент сначала следует группировать в терции, каждая из которых выдерживается до смены гармонии. (Приложение 2.)

После того, как ученица добьется свободного, независимого и выразительного исполнения мелодии на фоне аккордов, можно перейти к игре сопровождения восьмыми, т.е. как написано в тексте.

При этом уровень звучания сопровождения должен быть таким, чтобы можно было каждый звук мелодии дослушать до конца, ощутить разную глубину в звучании обеих рук. В музыке, как и в живописи, есть передний и задний план, между которыми должна быть «воздушная прослойка».

Аккомпанемент – опора мелодии, он не только не душит ее, а поддерживает ее гармонически и ритмически, следуя за развитием мелодической линии, помогает связности звуков, способствует усилению звучности и удерживанию ее уровня в кульминационных местах, а также ослаблению звучания в концах фраз и целого предложения

Здесь большую роль играет координация движений. Так как в процессе игры мелодия и аккомпанемент меняются местами. К тем задачам, о которых уже шла речь, добавляется еще одна не менее

важная: умение вовремя перестроится, чтобы к моменту смены партий быть готовым *с первых же нот* установить должное соотношение звучания мелодии и сопровождения в новых регистрах.

II. «Утро» Ю. Щуровский

1. Если в первой пьесе мы пытались исполнить мелодию как бы спетую голосом на инструменте, то здесь мы постараемся при помощи пальцев и рук «нарисовать» картину природы.

Эта пьеса изложена аккордами, и трудность ее заключается в одновременном слиянии мелодии с гармонией в общей вертикали, при этом мелодия, которая звучит в верхнем голосе, должна господствовать. Для решения этой проблемы необходимо владение координацией, которая развивается и совершенствуется, прежде всего, на художественно-музыкальном материале, но большим подспорьем служат и вспомогательные задания. В данном случае мы используем два упражнения, которые советует Г.Г.Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры», которые помогают добиваться разнообразия звука, нужного для игры вообще и особенно для нашего частного случая.

Оба упражнения играем свободной, спокойно опущенной рукой, рука как бы разделена на две части, исполняющие две различные звуковые функции. Добиваемся динамической разноплановости путем переноса веса в нужный палец.

(Приложение 3.)

Второе упражнение следует проработать в двух-трех тональностях сначала в медленном, затем в умеренном темпе, попеременно играя один голос *staccato*, другой *legato*, используя метод «преувеличения»: восьмые играть *forte*, а шестнадцатые – *piano*.

2. Прежде чем приступить к работе двумя руками, мы делим партии между собой. Учитель играет три нижних звука аккордов, а ученица – верхний, т.е. мелодию, стараясь осмысленно и выразительно проинтонировать ее, при этом соблюдать фразировку, динамические краски и характер, над чем работали на предыдущих уроках.

Затем переходим к двухголосию в правой руке: первое, что здесь требуется – это умение взять звуки интервала одновременно, но при этом важно, чтобы пальцы ощущали два элемента, две задачи, два плана и выполняли их.

Стараемся приспособить руки к рисунку исполняемого эпизода, выискивая такие движения, такое положение руки, при которых каждому пальцу было бы удобно. Это должно способствовать извлечению более насыщенного звука. Выразительность мелодии достигается тяжестью пальцев, наклоном всей руки в их сторону: рука как бы лежит на верхнем голосе – пальцы играют глубоко и мягко, а другой голос играется легкими свободными пальцами. При этом не должна нарушаться мелодическая фразировка, а перенесенный центр тяжести на мелодические звуки, перемещает его от пальца к пальцу (сила звука должна меняться соответственно нюансам и фразировке). Особое внимание уделять ведению мелодической линии в местах, где отсутствует формальное *legato*.

Добавляем запаздывающую педаль. Ученица должна знать, что педаль управляется только слухом. Следим за спокойным, свободным нажатием педальной лапки, без судорожных движений ноги.

3. Теперь собираем все голоса вместе. Здесь велика роль гармонического фона. Мелодия испытывает на себе прямое воздействие гармонии. Вот почему после раздельной проработки элементов ткани уже при выгрывании в целостное изложение необходим тщательный слуховой контроль. Голова (слух) – хозяин, пальцы – слуги, исполнители. Слух должен улавливать протяженность каждого звука, вплоть до его последнего затухания, дослушать и ощутить движение вперед.

Пытаемся учиться «слушать вперед», т.е. играя и прослушивая звуковую линию, целенаправленно вести ее слухом, несколько предвосхищая появление реального звучания каждой последующей ноты, интонации, мотива. Не держим звук, а ведем его.

«Вливание» сопровождения в контуры мелодии способствует установлению разного уровня звучности между мелодией (глубже) и аккомпанемента (тише). Поэтому пока преувеличенно опираемся на верхние звуки. Следим за горизонтальным ведением мелодии без лишних движений. Начинаем каждую фразу без атаки, с места, как бы из воздуха, - постепенно развертываемся движением.

Границы звучания (верхняя и нижняя) – как рама для нашей картины зимнего утра. Мелодия выпуклая, как бы освещенная первыми лучами восходящего солнца, блестит и искрится, звук светлый, а средние голоса – в тени. В темпе должна быть текучесть

Последний этап заключается в совершенствовании исполнения в целом. В этой работе пытаемся сглаживать шероховатости, смягчаем «углы», которые неизбежны на первых порах. Внимание пытаемся переключать на более крупный план, в который должны органично войти все детали. При этом значительную роль играет эмоциональная сторона исполнения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Рассмотренные нами принципы и приемы работы над кантиленными пьесами, естественно, не исчерпывают все их художественное многообразие. И все же мы попытались в нашей работе раскрыть основные:

- Художественно-звуковая специфика освоения кантиленой музыки
- Выразительное интонирование мелодии
- Гибкость темпо-ритмической и динамической выразительности
- Тонкое ощущение разных способов прикосновения к клавиатуре, обусловленное осознанной учеником художественно-звуковой задачей.
- Развитие слуховых навыков.
- Хочется подчеркнуть основные условия успешности работы.
- Это: осмысленность занятий, сосредоточенность внимания; умение слушать свою игру, слуховое представление конкретной звуковой цели, правильное определение основных трудностей. Осознание первоочередных задач и путей их разрешения; постоянный контроль за качеством звучания.

ЛИТЕРАТУРА.

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