

**Муниципальное автономное образовательное учреждение
Муниципального образования «Светловский городской округ»
«Детская школа искусств г.Светлого»**

Методическая работа

**«Исполнительские навыки в работе
над кантиленой в классе домры»**

*преподаватель по классу домры
МАУ ДО МО «СГО»
«ДШИ г. Светлого» ТАРАПАНОВА Е.А.*

2017г

Кантилена происходит от итальянского слова канта – пение. На музыкальном языке это означает – умение «петь» на инструменте.

Работая над кантиленой, мы, прежде всего, сводим свою работу к мелодии, звуку. При работе над мелодией важно, чтобы ученик слышал интонационность музыкальной речи, ее смысл, выразительность, характер. От умения передать этот смысл музыкальной речи в большой мере зависит содержательность исполнения.

В работе над произведением больше половины времени педагог тратит на работу над звуком. С начинающими учащимися мы не стараемся достичь полного звука, так как это опасно по отношению к детям и является, по утверждению Гольденвейзера, «величайшей ошибкой». По этому поводу он говорил:

«Детям свойственно играть слабым звуком, так же, как им свойственно говорить детским голосом».

И действительно, если ребенка заставлять слишком рано давать полный звук, у него получится перенапряжение, и пальцы начнут гнуться. Из этого не следует делать вывод, что детям можно позволять играть поверхностным звуком, наоборот, педагог обязан работать над качеством звучания, различными звуковыми красками и нюансировкой. Но при этом он должен учитывать естественный для ребенка диапазон силы звука и не допускать напряжения движений ради усиления звучания.

Со старшими учащимися, которые к третьему году обучения уже владеют нужными приемами техники исполнения, мы, педагоги, ставим более сложные задачи звукоизвлечения, которые приводят исполнение к относительному «пению инструмента» (это зависит от степени одаренности ученика). Конечно, при игре на домре в третьем классе не всегда учащиеся способны играть пьесы кантиленного характера.

Работа над звуком – самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и душевными качествами ученика. Научить хорошему звуку труднее всего, очень многое, можно сказать большее, зависит от ученика. Развивая слух, мы непосредственно действуем на звук; работая на инструменте над звуком, добиваясь неустанно его улучшения, мы влияем на слух и совершенствуем его. Для владения разнообразными качествами звучания ученик должен стремиться к согласованности работы пальцев и рук с требованиями музыкального смысла. Например, когда требуется теплый, проникновенный звук, надо играть ближе к грифу, а для открытого звука надо передвигать правую руку ближе к голоснику. Длинные ноты надо держать ровно и стараться, чтобы тремоло было как можно мельче и чаще. Пальцы левой руки должны располагаться ближе к грифе, не подниматься слишком высоко над ним и не группироваться в «кулак».

Одна из основных задач педагога – научить ученика слышать, ибо умение слышать – основа мастерства. Часто ученик просто развлекает себя общим звучанием, не вслушиваясь и не заостряя внимание на том, что является основной задачей на данном этапе. Работая над кантиленой, мы должны обратить особое внимание на полифонические места. Хотя мы знаем, что полифония это многоголосье, а на домре звучит чаще всего мелодия в один голос. Тем не менее мы должны приучать ученика прислушиваться к звучанию фортепиано так, как исполнение полифонии не может быть без сопровождения. Работая над звуком, мы должны уберечь ученика от «ударных тенденций», от давления на большой палец правой руки во время исполнения. Мы, педагоги должны стремиться к плавным, слитным и оправданным внутренним содержанием исполняемого произведения движениям, естественным и свободным.

Для достижения наилучших результатов владения качествами звука надо использовать все возможности тела, суставы, кисть и всю руку. Все движения должны быть подчинены слуховому контролю.

Работа над звуком - это прежде всего работа над его качеством – над певучестью – главным из качеств. Забота о певучести всегда находилась в центре внимания величайших музыкантов. Для них всегда являлись певцы лучшими исполнительскими образцами. Еще Ф. Э. Бах рекомендовал «посещать хороших музыкантов, чтобы научиться хорошему исполнению...», он писал:

«В особенности не следует упускать возможность послушать искусных певцов, так как от них выучишься мыслить спетым. Затем очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее себе самому. Этим путем всегда большему научишься, чем из книг и рассуждений». Вспомните, что многие знаменитости пели в юности такие, как Глюк, Гайдн, Моцарт и другие. Человеческий голос – лучший из инструментов; он должен служить образцом при исполнении. Фейнберг говорил:

«Один из лучших советов, какой мы можем дать ученикам, серьезно занимающимся на фортепиано, это – учиться прекрасному искусству пения». Тоже мы можем посоветовать нашим учащимся, занимающимся на домре.

А. Рубинштейн многому научился у знаменитого Рубини, пению которого великий пианист, по собственному признанию, «старался даже подражать» в своей игре. В бытность свою директором Петербургской Консерватории он заставлял всех учеников-пианистов и других инструменталистов учиться пению, ибо, говорил он «тот не музыкант, кто не умеет петь».

Как же научить ученика извлекать певучий звук?

Певучесть звука достигается особым способом прижатия струн, передавая звук от пальца к пальцу, при этом правая рука не должна делать резких движений, особенно при переходе со струны на струну. Разумеется, когда процесс освоен и автоматизирован, он протекает проще и быстрее, все детали сливаются в одно мгновенное действие.

К.Н.Игумнов(педагог- пианист) говорил ученикам:

« При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой»..., т.е. стремиться к максимальному слиянию с клавиатурой. Нужно слиться с ней, «примкнуть к ней». Вот тоже мы можем сказать о домристах, которым надо как можно меньше поднимать пальцы левой руки над грифом, а стараться их держать, едва не касаясь струн.

Крупнейшими педагогами-пианистами рекомендуется работать над произведениями в медленном темпе. Г. Нейгауз, работая над музыкальным произведением, всегда рекомендовал учащимся играть его в медленном темпе со всеми оттенками (какой бы не был поставлен темп, даже очень медленный). При работе над произведением в замедленном темпе у ученика должна быть не только « полная ясность, но и преувеличение всяких деталей и всех оттенков». В этих указаниях подчеркивается одна из важнейших и полезных особенностей музыкальной игры. Ученик, работая медленно, получает возможность внимательно вслушиваться во все детали произведения «как бы через слуховую лупу», с большой художественной тщательностью добиваться точности, тонкости их исполнения. Тщательно проверяя слухом каждую интонацию, каждый звук, следя одновременно за игровыми движениями, опорными пунктами, ученик при этом как бы «приспосабливает» руки, выискивая, в соответствии с рисунком исполняемой мелодии, такие гибкие движения, такие положения руки, при которых он смог бы извлечь звук

именно такого характера, тембра, оттенка и т.д. Объединяя затем интонации в одну непрерывную мелодию, ученик приходит к исполнению ее как бы на одном дыхании, притом к исполнению, обогащенному уже многими частностями, т. е. более содержательному.

Касаясь работы над певучестью звука, надо отметить, что учащиеся старших классов уже имеют значительную подготовленность в этой области, но это не освобождает ученика от необходимости тщательно работать над проверкой качества звука и техники звукоизвлечения. Постоянная тренировка в этой области особенно важна потому, что способствует выработке у ученика об одной из самых существенных сторон техники звукоизвлечения – умение «петь на домре».

Работая над кантиленой сначала надо, чтобы ученик составил себе внутреннее представление о нужном звуке и динамике фразы, захотел «петь» на домре, а затем добивался осуществления своего замысла в реальном звучании. Не следует думать, что понятие «кантилена» предполагает какое-то одинаковое, раз навсегда установленное звучание. Раз *cantilena* – это мелодия, песнь, а песни бывают разные, – так и мелодия имеет свою, непередаваемую на язык слов, внутреннюю сущность. Самое сокровенное в мелодии можно лишь почувствовать. Собственно говоря, эмоциональное отношение к мелодии – одна из важнейших сторон музыкальности ученика. В процессе работы ученик воплощает свое внутреннее представление мелодии в реальное звучание.

В исполнении кантилены основное – это использование непрерывного тремоло, мелкого и частого. Не следует забывать о применении мягкого перехода со струны на струну, при этом тремоло не должно разрываться, если только в этом месте нет окончания фразы. В начале фразы, мы можем сделать замах, взять дыхание, а затем продолжить мелодию. При исполнении кантилена *forte*, кантилена *piano* и *pianissimo* в физическом смысле является следствием большей или меньшей степени включения силы давления правой руки. Самое трудное и важное это довести нужную силу до струны, без толчков, дергания и в тоже время не растерять ее. А ведь бывают случаи, когда учащиеся в кантилене устает рука, – эмоциональное напряжение переходит в напряжение физическое. Рука зажимается, устает, а звук становится тусклым и не полным.

Несколько слов необходимо сказать об аппликатурных особенностях кантилены. Аппликатура должна быть правильно подобрана, использовать, как можно меньше переходов со струны на струну, а использовать больше скольжения по одной струне. Пользуясь удобной аппlikатурой, нужно направить внимание ученика на активность пальцев, это особенно важно. Для активизации пальцев важно усилить слуховой контроль за качеством звучания – направить внимание ученика на то, чтобы каждый звук был ясным, округлым, достаточно насыщенным, «полным». Подлинно художественная выразительность при этом не должна быть подменена, как иногда случается, приглаженной «сделанностью» отдельных фраз, мельчающей исполнению и придающей ему слащаво-сентиментальный оттенок. Лучшим средством против подобных проявлений дурного вкуса служит неустанное стремление к широкому охвату мелодической линии на протяжении крупных разделов формы. Это способствует не только большей целостности, но и простоте, естественности исполнения. Важно прежде всего уяснить развитие мелодии, ее членение на построения большего и меньшего масштаба, определить относительную важность этих построений. Полезно осознать в отдельных построениях наиболее значительные звуки – «интонационные точки», как называл их К.Н. Игумнов, – вплоть до главной кульминации сочинения.

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

Работа над кантиленой в отличии от других видов технической работы – не эффективна при дремлющем музыкальном чувстве. Наоборот, эмоциональное отношение к исполняемому, слух – все 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!»

Таким образом, певучесть звука – основное его качество, - было, есть и будет важнейшим условием хорошего исполнения на домре, в пианизме русской школы и на других музыкальных инструментах.

Литература

1. Алексеев А. Воспитание музыканта – исполнителя./ Советская музыка, №2. 1980.
2. Альбом начинающего домриста в. 2
3. Альбом юного домриста – Композитор С-Петербург, 2003.
4. Артобалеvская А.Д. Первая встреча с музыкой. – М.Советский композитор, 1978.
5. Вопросы методики воспитания слуха, Сб. под ред. Проф. А.Л.Островского. – Л. Музыка, 1967.
6. Домристу любителю – Советский композитор, в. 2, 1988.
7. Зеленый В. О звукоизвлечении на домре. Классификация артикуляционных обозначений и приемов игры. – Челябинск, 1966.
8. Климов Е. Совершенствование игры на домре. – М. 1972.
9. Коган Г. О работе музыканта-педагога. Сб.: Вопросы музыкальной педагогики, №1. – М. 1979.
10. Нейгауз Г.Г. Искусство фортепианной игры. – М. Музыка, 1980.
11. Нотная папка домриста № 1, тетрадь № 2, 1-3 классы ДМШ пьесы – М., 2003.
12. Петрашов С.А. Репертуар для первого и второго полугодий обучения домристов.
13. Рябов В. Формирование основ двигательной техники левой руки у учащихся в классе домры.
14. Шацкая В.Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества. – М. 1986.
15. Хрестоматия домриста для ДМШ в. 1 – Ростов-на-Дону, 1998.
16. Эльконин Д.Б. Психология игры. – М. 1978.
17. Якобсон П.М. Психология художественного восприятия. – М. 1964.
18. Янкелевич Ю. Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипки./ Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. – М. 1983.