

Муниципальное автономное учреждение  
дополнительного образования  
муниципального образования  
«Светловский городской округ»  
«Детская школа искусств г. Светлого»

## **Методическое сообщение**

**на тему:**

**«РАБОТА НАД КАНТИЛЕНОЙ  
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО  
ДМШ И ДШИ»**

**Выполнила преподаватель  
высшей квалификационной категории  
Кошелева Е. М**

2023 .

## ВВЕДЕНИЕ

«... пение – это главный закон музыкального исполнения, жизненная основа музыки» (К. Н. Игумнов)

Как известно, слово «кантилена» (итал. cantilena, от лат. cantilena - пение) – это напевная мелодия, как вокальная, так и инструментальная. Владение кантиленой, искусством «пения на фортепиано» — одна из важнейших сторон техники пианиста. Ведь звуковая выразительность, качество звука, прежде всего его певучесть является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла.

О «пении на рояле» говорили и писали крупнейшие пианисты – Г.Г. Нейгауз, К.Н. Игумнов, А. Корто. По единодушному мнению выдающихся пианистов и педагогов хорошему, выразительному исполнению нужно учиться у певцов. «Очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее себе самому. Этим путем всегда большему научишься, чем из пространственных книг и рассуждений» (Ф.Э. Бах). По мнению Тальберга, хорошему исполнению со вкусом можно научиться, слушая выдающихся мастеров, в особенности певцов. «Именно у тех артистов, кто прошел в юности хорошую вокальную школу, их собственный мир чувств гораздо живее, подвижнее, богаче и нежнее, -- поэтому исполнение более выразительное. Те же, у кого лишь общее, поверхностное представление о хорошем пении, гораздо реже владеют хорошим выразительным исполнением.

Воспитание и совершенствование умения исполнять музыкальные произведения кантиленного характера является одной из основных задач преподавателя класса фортепиано. Работа над звукоизвлечением с первых уроков должна занимать центральное место в процессе обучения игре на фортепиано. Формированию этого навыка необходимо уделять много времени и сил. Приобщение к искусству исполнения кантилены путем развития умения внимательно *вслушиваться* в музыкальную речь, проникать в ее смысл и строение, работать над качеством звучания благотворно сказывается на развитии творческих музыкальных способностей ученика, его исполнительской инициативы. Первая задача педагога-музыканта - научить слышать, воспитать ухо, выработать у ученика интонационно и тембрально тонкий слух. Кроме особых приемов исполнения кантилены необходимо *эмоциональное* отношение к исполняемому, так как в реальное звучание пианист воплощает свое внутреннее представление о мелодии. Ведь исполнитель должен находить для каждой мелодии соответствующий ее особенностям индивидуальный звук и артикуляцию. Эмоциональное отношение к мелодии – одна из важнейших сторон музыкальности человека.

## 2. Особенности работы над кантиленой

Работа над кантиленой, как и работа над всеми другими видами техники, требует последовательности и постоянства.

В начальных классах ДМШ обучение строится на работе над мелодическим мотивом, предложением, несколькими музыкальными фразами. Ученик знакомится с простейшими элементами музыкальной формы, динамикой, приобретает опыт *эмоционального* сопереживания музыке.

Для этого лучше всего пользоваться народными мелодиями, где эмоции гораздо живее и ярче. Сухие же упражнения развивают ум, пальцы ребенка, но не трогают его душу и воображение. От ребенка важно добиться, чтобы он почувствовал, захотел и смог сыграть мелодию именно с тем настроением, как задумано автором.

Нужно рассказать ученику, что в этом произведении происходит, развивать его фантазию удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни. Полезно использовать подтекстовку мелодии. Под чутким руководством педагога ребенок может почувствовать дыхание музыки и у него обязательно появится желание «запеть» пальцами на фортепиано. Собственно говоря, эмоциональное отношение к мелодии – одна из самых важнейших сторон исполнения любого музыкального произведения.

На этом этапе *пропевание* голосом, выразительное *интонирование* и певучее исполнение одноголосных и двухголосных песен и пьес является основой для развития навыков исполнения произведений кантиленного характера. Младшие школьники очень впечатлительны и эмоциональны, чутко реагируют на вокальное звучание мелодии. Это помогает ребенку научиться вокальному дыханию, умению как бы «мыслить вперед», способствует развитию перспективного, «горизонтального» мышления и целостного видения художественно-эстетического образа в произведении. Очень важен качественный показ педагога. От выразительности исполнения педагогом пьесы зависит, в какой мере музыка заинтересует ребёнка, даст импульс к дальнейшей активной работе. Очень полезно передать ученику ощущения при игре на фортепиано, как говорится, «из рук в руки», то есть поиграть, положив его руки на свои.

Педагог учит вслушиваться в окраску звука при различной степени прикосновения к клавиатуре, дослушивать звук (игра *non legato*), а затем плавно переходить от одного звука к другому (*legato*). Необходимо добиваться сразу же выразительного исполнения, т.е. чтобы характер исполнения точно соответствовал содержанию мелодии.

Очень важно разобраться в градации звука самому ученику. Опуская клавишу слишком медленно и тихо, он получит «нуль» - это ещё не звук; если же наоборот, он опустит руку на клавишу слишком быстро и крепко -- получится стук, -- это уже не звук. Между этими пределами лежат всевозможные градации звука. «Ещё не звук» и «уже не звук» - вот что важно исследовать и испытать ученику.

По мере усложнения репертуара усложняются и задачи.

Приступая к работе над произведением, мы в первую очередь должны выбрать удобную *аппликатуру*. Именно от грамотного выбора аппликатуры зависит целостность исполнения музыкальной фразы. Кантилена имеет свои аппликатурные особенности, свои излюбленные пальцы. Это 3-й, 4-й, 5-й, несколько меньше 2-й, пальцы. 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 первый. Это не означает, что 1-й палец никогда не употребляется в кантилене. Им приходится пользоваться, и не мало, а иногда в мелодиях, требующих звучания густого, «валторнового», он просто незаменим (как в средней части «Сладкой грезы»):

Однако в лирической пластичной кантилене применением первого пальца лучше не пользоваться слишком часто. Особенно желательно поменьше его подкладывать, так как это создает опасность толчка в мелодической линии. В данном случае (в «Старинной французской песенке») если же мы все-таки выбираем вариант с подкладыванием первого пальца, необходимо делать это очень бережно, при чутком слуховом контроле.

Одна из основных задач педагога – пианиста должна сводиться к тому, чтобы научить ученика себя *слушать*, ибо умение слышать – основа пианистического мастерства. Все движения юного пианиста должны быть подчинены слуховому контролю. Очень полезно поиграть, закрыв глаза, в таком случае обостряется слух и ученик начинает слышать реальное звучание, а не то, которое ему представляется.

Очень важно передать учащемуся *ощущения* при прикосновении к клавиатуре. Делается это путем сравнений и ассоциаций, а также передаче ощущений как говорится, «из рук в руки». В основе обучения лежит опора на опыт известных пианистов. Так Г. Коган пояснял, что «певучесть звука достигается особым способом нажима клавиш. Не толкать, не ударять по ней, а сперва «нащупать» ее поверхность, «приклеиться» к ней не только пальцем, но и – через посредство пальца – всей рукой, всем телом, и затем, не «отлипая» от клавиши, держа ее на «подушечке» длинного, словно от плеча тянувшегося пальца, постепенно усиливать давление, пока рука не погрузится в клавиатуру «до дна» - таким движением, каким опираются на стол, нажимают на чужие плечи, вдавливают печать в сургуч». С детьми, разумеется, мы применяем более доходчивые сравнения, ассоциации с известными бытовыми ощущениями. С. Тальберг, например, говорил о «замешивании теста» пальцами, нечто похожее озвучивал и К.Н. Игумнов, а А. Корто писал о «погружении пальца в клубнику, или поиграть кантиленную мелодию на чем-нибудь мягком – на сиденье дивана или стула, стараясь «достать» звук со дна. Это помогает выработать умение *медленно нажимать*, а не ударять по клавишам. Или применить сравнение «вдавливание пальца в пластилин, как будто хочешь оставить на нем отпечатки».

Руки пианиста-исполнителя в кантилене должны быть сильными и точно направленными в клавиатуру, но в тоже время должны оставаться мягкими и пластичными. Очень важно также значение подготавливающих движений пальцев, кисти, круговых движений локтей и предплечий, ощущение свободы от спины.

Применяется также и способ Лешетицкого и его учеников, которые добивались певучего звука, соединяя размах, падение руки с «кистевой рессорой», небольшим прогибанием запястья.

Порядок овладения приемами исполнения кантилены тот же, что и, например, при работе над техникой: предслышу – предчувствую – отрабатываю – воплощаю. Необходимо выработать дирижерское начало, развить внутренний слух учащегося.

Важно обращать внимание ребенка на *внутреннее представление* о необходимом звуке и динамике фразы, научить детей слышать и вести мелодическую линию, исполняемую различными штрихами, развивать стремление к выразительной фразировке, сформировать умение передавать характер мелодии.

Первичное представление-предслышание способствует более точному исполнению, помогает добиться осуществления замысла композитора в реальном звучании. Умение слышать звук не только в момент его извлечения, но и его продолжения или перехода на другую высоту педагог может развивать, используя образные сравнения о преодолении музыкального пространства, о том, что надо мысленно «дотянуться» до следующей ноты, «достать» ее как голосом.

Надо заострить внимание ученика на игре приготовленными пальцами, так как только в таком случае он диктует им ту силу звука, которая необходима. Если, например, требуется извлечь теплый и проникновенный звук, как в «Старинной французской песенке» П. И. Чайковского или в «Сладкой грезе», то к клавиатуре лучше прикасаться ближе к клавишам, а для яркого и открытого звука – «Зимнее утро», следует использовать полную амплитуду размаха пальцев. В случае если кантилена звучит в октавном или аккордовом изложении, как в «Утренней молитве», нужно поработать над звуковой вертикалью -- «высветлением» верхнего мелодического голоса. Более слабые 4-й и 5-й пальцы должны звучать более ярко, с весом, а первый палец – легче и аккуратнее.

В исполнении кантилены основным является использование *веса руки*, опора на клавиатуру. При этом нельзя понимать «вес руки», как нечто постоянное, неизменное и пассивное. В кантилене вес руки регулируется мышечной работой. Поэтому, правильно говорить о рассчитанном давлении руки на клавиатуру. Давление понимается, как переменная величина, различное использование веса, которое в одних случаях может быть максимальным, в других – заторможенным.

Совершенно различны ощущения в разных динамических оттенках.

Кантилена *forte*, кантилена *piano* и *pianissimo* в физическом смысле является следствием большей или меньшей степени включенности (либо

заторможенности) веса руки. Важно объяснить ребенку, что мелодию (несмотря на *piano*) нужно максимально и интенсивно **проинтонировать**, пропеть на инструменте пальцами.

Важно обратить внимание детей на ощущение переноса части веса руки в клавиатуру плавно, без толчков и в то же время надо не растерять его, адресовав в конец пальца. Иногда у учащихся в кантилене устаёт рука, то есть эмоциональное напряжение (естественное при исполнении многих мелодий) переходит в напряжение физическое. При этом давление руки, не доходя до конца пальца, задерживается в кисти или локте. Рука зажимается и устаёт, а звук оказывается лишенным полноты и интенсивности.

Ребенку необходимо объяснить, что при звукоизвлечении рука должна быть полностью освобождена, пластична, особенно в запястье, а движения должны быть естественными и свободными. Ладонь лучше располагать над нажимаемой клавишей, а не сбоку от нее. Пальцы следует держать по возможности собранными вместе, готовыми к игре в любую секунду. В кончиках пальцев необходимо ощущение крепости, цепкости; это важно не только в *forte*, но и в *piano*.

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, но это исключение, к которому мастера пения на рояле прибегают только при крайней необходимости.

Обязательно следует иллюстрировать методику обучения игре на инструменте яркими и образными высказываниями великих мастеров. Вот что говорил своим ученикам К.Н. Игумнов: «При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности играть «подушечкой», мясистой частью пальца, то есть стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой... Нужно слиться с ней, «примкнуть» к ней...» Для того чтобы добиться разнообразного звучания мелодий, их нужно по-разному играть. Поскольку речь идет о сравнительно небольших изменениях, приемы исполнения кантилены, описанные ранее, не заменяются, а видоизменяются. Для выразительного исполнения кантилены очень важна **артикуляция** звуков, то есть способ произношения мелодической линии.

Ярким примером для детей является исполнительское мастерство одного из известных исполнителей И.А. Браудо, говорящего о принципе «единства звучности» и безусловно владевшего динамической гибкостью и тембровым разнообразием. Под артикуляцией понимается «искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчлененности или связанности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов легато и стакато», - так пишет он в своей книге. Легато, которое применяют мастера для исполнения мелодий, различно.

И.А. Браудо в цитируемой книге пометил следующую шкалу «степени связности и расчлененности»:

- 1). связность – акустическое legato или legatissimo;
- 2). расчлененность – сухое легато, глубокое non legato, non legato; метрическая определенность – non legato (звучащая часть равна паузам);
- 3). краткость – мягкое staccato, staccato, staccatissimo (максимально достижимая краткость).

Однако градации «связанности», а также «расчлененности» и «краткости» неизмеримо богаче этой шкалы. Если предложить даже самому большому мастеру сыграть один звук разной силы и артикуляции, то он достигнет не более 15-20 градаций в силе и не более 10-15 градаций в артикуляции.

Однако в музыкальном контексте, в художественном произведении разнообразие звука безгранично. Именно это ощущается в игре крупных пианистов, у которых каждая мелодия звучит по-своему.

В русской пианистической школе певучесть звучания является и остается одним из важнейших условий хорошего исполнения.

Но главное в исполнении кантилены – не извлечение каждого звука в отдельности, а сочетание звуков, *фразировка*. Можно говорить о том, что в основе умения «спеть» на рояле лежит раскрепощенная и правильная исполнительская постанова, свободное владение навыком «дыхания» руки, умение допевать звуки и плавно вести мелодию.

Важным моментом является анализ особенностей строения музыкального произведения. Для ребенка можно найти сравнение *фразы* с волной, накатывающей на берег и затем откатывающейся от него. Самое главное определить местонахождение «берега», той кульминационной точки, к которой «катится», вздымается и о которую «разбивается» мелодическая «волна»; точка эта находится обычно ближе к концу фразы.

Выяснив, где находится кульминационная точка мелодической «волны», следует так «распределить дыхание» руки, чтобы оно «неслось» к этой «точке тяготения» (К.Н. Игумнов), то есть, должно быть логическое устремление мелодического движения.

Нужно правильно рассчитать двигательный «узор» с самого его начала, то есть правильно начать фразу. Полезно бывает поупражняться в исполнении начала фразы так, как если бы оно было ее серединой, то есть так, как если бы первому звуку предшествовало еще 2-3 звука.

Еще полезнее поиграть несколько раз фразу, представляя себе, наоборот, ее середину – началом, иначе говоря, не прибавляя, а убавляя, отсекая первые звуки; затем отсеченные звуки восстанавливаются один за другим – сначала последний, за ним предпоследний и так далее.

Таким путем в исполнителе воспитывается важное умение «ступать» не сразу «всей стопой, а подбегать на цыпочках» (с каждым разом все более издалека) к кульминационной точке фразы.

В сущности «работа над звуком», по словам Нейгауза, - выражение очень неточное:

«О любом очень хорошем пианисте всегда говорится: какой у него прекрасный звук, как у него звучит... и т. д. Но то, что на нас действует как прекрасный звук, есть на самом деле нечто гораздо большее – это выразительность исполнения, т. е. организация звуков в процессе произведения».

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

Если мы нажмем на правую педаль – мы вдохнем в звук “жизнь”. В этом основное значение запаздывающей педали. “Подхватывающий” и “поддерживающий” прием не дает звуку угаснуть. Поэтому важно сначала услышать звук, а затем его подхватить. На первом этапе обучения необходима точная педализация, осмысление и ограничение ее, а также умение добиваться певучести звука без педали.

Роль мелодии в исполнении кантилены несомненна, но пианистам редко приходится исполнять только одну мелодию, обычно она предстает на фоне гармоний, аккомпанемента.

Очень важно звучание *сопровождения*, соотношение мелодии и аккомпанемента, глубины баса.

В фортепианных произведениях аккомпанемент по большей части имеет аккордовый или фигурационный характер.

Первое, о чем следует позаботиться при исполнении сопровождения, это чтобы последнее не заглушало мелодии, не мешало ей «дышать», «литься», «петь». Каждый ее звук должен не только ясно прозвучать, но и дозвучать незаглушенным до конца, то есть до начала следующего звука.

Мелодию не следует выделять искусственным образом, а естественно *отделять* от аккомпанемента (оставаясь в то же время внутренне слитым с ним), «плавать на волнах». Между мелодией и сопровождением должна образоваться звуковая дистанция, воздушный простор, чтобы она свободно «парила в воздухе», а не задышалась в педали, не тонула в звуковой «давке».

С этой целью иногда можно применить легкое смещение некоторых ее звуков во времени, беря их чуть позже или чуть раньше аккомпанемента. Но следует обратить внимание ребенка на то, что этот прием необходимо применять очень тактично и помнить о том, что он может быть допустим и эффективен при тончайшем художественном вкусе, иначе исполнение превратится в карикатуру.

Так как аккомпанемент является гармонической и ритмической опорой мелодии – следует добиваться, чтобы он прочно поддерживал ее «парение», как танцовщик поддерживает свою балерину.

В этом отношении особенно важна роль *баса*, гармонической вертикали. Басовый звук – основа гармонии. Поэтому его всегда надо брать пусть мягко, но гулко, достаточно сочно и полнозвучно. Он должен звучать ясно, удерживать «звуковое господство» на всем протяжении данной гармонии.



Умеренное звуковое преобладание баса несколько не отяжелит общей звучности. Бас играет очень большую роль в общем звучании, и очень опасно оставлять мелодию с аккомпанементом без полновесной поддержки нижнего голоса.

Каждый из элементов музыкальной ткани – мелодия, гармония, бас должны прослушиваться и прорабатываться как самостоятельно, так и вместе. Следует отметить, что степень сложности музыкального материала, его объем, формы и методы овладения должны быть посильны обучающимся, их возрастным и психологическим особенностям, уровню развития и готовности к обучению.

Основным в работе над кантиленными пьесами является активное и заинтересованное отношение к исполняемому музыкальному произведению, понимание художественно-звуковой специфики музыки и её связи с вокальными жанрами, выявление интонационного характера мелодических оборотов; понимание взаимозависимости качества звука и характера звукоизвлечения, применение разных способов прикосновения к клавиатуре, соблюдение закономерностей развития формы, понимание значения артикуляции для музыкальной выразительности, тонкое применение штрихов и динамических оттенков и использование педализации как важного средства при создании музыкального образа.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изложенные выше приемы работы над кантиленой являются основными в педагогической практике. Выразительное интонирование мелодии, темпоритмическая гибкость и динамическая выразительность, тонкое ощущение различных способов прикосновения к клавиатуре подчинены художественно-звуковой задаче освоения кантиленной музыки.

Работа над кантиленой предполагает максимальное обострение творческих музыкальных способностей и эмоциональное отношение к исполняемому музыкальному материалу.

Конечно, чем менее развит ученик, тем больше бывает всяких разговоров, разъяснений, тем тщательнее и настойчивее работа. Необходимо добиваться конкретного воплощения своих высказываний и внушений в звуке, фразе, нюансировке.

Практический *показ* педагогом особенностей исполнения произведений кантиленного характера является основным при обучении детей в классе фортепиано. Чем раньше учащийся осмыслит и представит себе образное содержание произведения, пути и приёмы работы над овладением звуковыми и техническими трудностями, тем плодотворнее будет развиваться его художественная и исполнительская самостоятельность.

В результате работы над произведениями кантиленного характера у детей развивается умение внимательно слушать свое исполнение, способность предслышать и воплощать необходимый звук, правильно анализировать и

выбирать приемы работы над конкретными трудностями. Постепенно вырабатывается умение осмысленно исполнять музыкальные произведения через определение первоочередных музыкальных задач и постоянный контроль над качеством звучания.

Прослушивание *аудиозаписей* и просмотр *видеоматериалов* исполнения известных и выдающихся артистов способствуют более полному представлению ребенка об исполнении музыки кантиленного характера. Необходимым является объяснение педагогом умения хороших исполнителей находить для каждой мелодии соответствующий ее особенностям индивидуальный звук, умения творчески использовать градации его насыщенности, тембра, протяженности, применять грамотную артикуляцию.

Создаваемый художественный образ в кантилене зависит от способности исполнителя воссоздавать авторский замысел. Важно формулировать перед обучающимся цель – в работе над кантиленой необходимо прежде работать над мелодией, над звуком, и руководствоваться известным высказыванием Г.Г.Нейгауза: «Овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других фортепианных технических задач, которые должен разрешить пианист, ибо звук есть сама мелодия музыки: облагораживая и совершенствуя его, мы поднимаем самую музыку на большую высоту!»

### ***Список использованной литературы***

1. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры.– М.: «Музыка», 1988.
2. Браудо И.А. Артикуляция. (О произношении мелодии). – Л.: «Музыка», 1961.
3. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: «Классика – XXI», 2003.
4. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М., - 1978г.
5. Гинзбург Л.О работе над музыкальным произведением. – М.,1953.
6. Коган Г. Работа пианиста. – М., 1969.
7. Любомудрова Н. «Методика обучения игре на фортепиано» М., 1982.
8. Метнер М. «Повседневная работа пианиста». – М.,1981.