

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»

МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ
«РАБОТА НАД КАНТИЛЕНОЙ В СТАРШИХ КЛАССАХ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ»

Подготовила:

Преподаватель МБУДО «Детская школа искусств»

Т.И. Конева

Ханты-Мансийск

2023 год

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

Работая над кантиленой, мы прежде всего сводим свою работу к мелодии и звуку. При работе над мелодией очень важно, чтобы обучающийся 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 детьми 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 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 напряженных движений ради усиления звучания.

Со старшими обучающимися, которые к 5-ому 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 степенности одаренности обучающегося).

Работа над звуком – самая трудная работа, т.к. тесно связана со слуховыми и душевными качествами ребенка. Чем грубее слух, тем туже звук; работая на инструменте над звуком, добиваясь неустанно его улучшения, мы влияем на слух и совершенствуем его. Очень важно разобраться в градации звука самому обучающемуся. Опуская клавишу слишком медленно и тихо, он получит «нуль» - это еще 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. «Еще не звук и «уже не звук» - вот что важно исследовать и испытывать ребенку. Надо заострить внимание его на игре самостоятельными пальцами или, как мы называем, приготовленными, 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 теплый, проникновенный звук, надо играть близко к клавишам. А для открытого звука нужно использовать всю клавиатуру размаха пальцев и рук. Длинные ноты, которые должны дольше звучать, необходимо брать сильнее. Надо следить, чтобы 1-ый палец, например, в октавах правой руки не преобладал над 5-ым. Нельзя допускать опускания незанятых пальцев на клавиатуру, т.к. такие пальцы загрязняют звучание. 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 вас действует как прекрасный звук, есть на самом деле нечто гораздо большее – это выразительность исполнения, т.е. организация звуков в процессе исполняемого произведения».

Одна из основных задач педагога-пианиста должна сводиться к тому, чтобы научить обучающегося себя слушать, ибо умение слышать – основа пианистического мастерства. Часто мы встречаемся с тем, что ребенок просто развлекает себя общим звучанием, не вслушиваясь и не заостряя внимания на том, что является основной задачей на данном этапе. Работая над кантиленой, мы должны обратить особое внимание на полифонические места, так как полифония – лучшее средство для достижения разнообразия звука. Работа над кантиленой, как работа над любым видом произведения, должна в особенности заставить обучающегося слушать себя «со стороны». Обучающийся должен стремиться, во-первых – к максимальному разнообразию звуковых красок. Игумнов говорил: «Пение – это главный закон музыкального исполнения, жизненная основа музыки». Основным принципом туше (соприкосновение с клавиатурой) должен являться принцип «слияния пальцев» с клавиатурой – это выражение само по себе как бы перекликается с выражением – «соприкоснуться с клавиатурой». Работая над звуком, мы должны уберечь ребенка от «ударных тенденций», от так называемого «аншлага» (удар), уберечь от давления на клавиатуру. Игумнов писал: «Нелепо давить на стул, когда сидишь, не менее нелепо давить на клавиши, когда играешь».

Мы, педагоги, должны избегать жесткой заранее подготовленной формы руки у обучающегося, и стремиться к плавным, слитным и оправданным внутренним содержанием исполняемого произведения движениям, естественным и свободным. Нужно помнить, что играть на фортепиано в физическом отношении очень легко. По этому поводу верно высказывание Нейгауза: «Ощущение свободы в овладении пианистической техникой и мастерством звука играет важнейшую роль, но надо помнить, что свобода – враг произвола. Свобода при игре – это прежде всего умение,

правильное использование того, что природа дала человеку». Для достижения наилучших результатов владения разнообразными качествами звука надо использовать все возможности тела, от сустава пальца до всего туловища. Все движения пианиста во время игры должны быть подчинены слуховому контролю.

Работа над звуком есть прежде всего работа над его качеством – главным из качеств звука. Забота о певучести всегда находилась в центре внимания величайших русских пианистов: хорошие певцы являлись для них исполнительскими образцами. Еще Ф.Э. Бах рекомендовал «посещать хороших музыкантов, чтобы научиться хорошему исполнению...», он писал: «В особенности не следует упускать возможности послушать искусных певцов, т.к. от них выучиться мыслить спетым. Затем очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее себе самому. Этим путем всегда большему научишься, чем из книг и рассуждений».

Те из пианистов, у кого лишь общее, поверхностное представление о хорошем пении, гораздо реже владеют и хорошим выразительным исполнением. Глюк, Гайдн, Моцарт и другие знаменитости всех времен пели в юности. Человеческий голос – лучший из инструментов; он должен служить образцом при исполнении всех мелодических пассажей. Фейнберг говорил: «Один из лучших советов, какой мы можем дать обучающимся, серьезно занимающимся на фортепиано, это – учиться прекрасному искусству пения».

Шопен на уроках с учениками больше всего добивался того, чтобы рояль «пел» под пальцами и убеждал учеников поменьше слушать фортепианных виртуозов, побольше – выдающихся певцов. 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 он говорил «тот не музыкант, кто не умеет петь».

Как же научить обучающегося извлекать певучий звук? 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» ее поверхность, «прижаться, как бы «приклеиться к ней не только пальцем, но и через посредство пальца всем телом, и затем «не отлипая» от клавиши, непрерывно ощущая, «держа» ее на кончике (точнее на «подушечке») «длинного» словно от локтя или даже от плеча тянувшегося пальца, постепенно усиливая давление, пока рука не «погрузится» в клавиатуру до отказа, до «дна» - таким движением, каким опираются на стол.

Разумеется, когда процесс освоен и автоматизирован, он протекает несравненно проще и быстрее, чем было сказано, так что все детали сливаются в одно мгновенное действие. Игумнов говорил своим ученикам: «При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечками», мясистой частью пальца, т.е. стремиться к максимальному слиянию пальцев с клавиатурой. Нужно слиться с ней, «примкнуть к ней». Для того, чтобы усвоить этот прием, надо воспроизвести его пальцами учителя на руке обучающегося. При пианиссимо по словам педагога, пальцы должны вообще оставаться как бы в постоянном контакте с клавишами, которые нажимаются, собственно, лишь посредством переноса тяжести руки на «ударяющие» по мере надобности пальцы». Применяя этот способ звукоизвлечения, необходимо следить за тем, чтобы рука была освобождена от всякой скованности, особенно в запястье. Ладонь должна находиться над нажимаемой клавишей, а не сбоку от нее; этим в значительной мере определяется и характер движений руки при переходе с клавиши на клавишу. Пальцы нужно держать по возможности собранными вместе, а не растопыренными; не следует допускать чрезмерного отведения большого пальца. Закругленность пальцев должна быть минимальной, их так называемые «дуги» - возможно более пологими, чтобы точка соприкосновения с клавишей и весь опор приходились не на кончик пальца, а на «подушечку». Однако в концах пальцев необходима крепость, цепкость. Данный 1-ый способ извлечения «поющего» звука не является единственно возможным. Замедленное, плавное опускание клавиши, играющее здесь главную роль, может быть достигнуто и иным путем.

Крупнейшими педагогами-пианистами рекомендуется работать над произведениями в медленном темпе. Г. Нейгауз работал над музыкальным произведением, всегда рекомендовал обучающимся играть его медленно со всеми оттенками (какой бы не был поставлен темп, даже очень медленный). При работе над произведением в замедленном темпе у обучающегося должна быть не только полная ясность, но и преувеличение всяких деталей и всех оттенков. В этих указаниях подчеркивается одна из важных и полезных особенностей музыкальной игры. Обучающийся, работающий 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 одновременно за игровыми движениями, опорными пунктами, обучающийся при этом 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 и т.п. Объединяя затем интонации в одну непрерывную мелодию, обучающийся 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 обучающиеся старших классов уже имеют значительную подготовленность в этой области, но это не освобождает их от необходимости тщательно работать над проверкой качества звука и техники. Постоянная тренировка в этой области особенно важна потому, что способствует выработке у обучающегося одной из самых существенных сторон пианистической техники – умения «петь на фортепиано».

Второй прием или способ звукоизвлечения, основанный на сравнении в замедленном темпе работы. В кино показывают в сильно замедленном темпе, съемки различных физкультурных приемов (прыжки, метания диска т.д.). То, что в действительности длилось мгновение – тут медленно проходит перед зрителем в течение нескольких секунд. Несмотря на медленный темп, при этом полностью сохраняется непрерывность и эластичность движения, воспринимая единый процесс как расчлененно-многомоментовый. Вот такая расчлененность восприятия, какая бывает у нас, когда мы смотрим замедленные киносъемки, может оказаться полезной и при работе в медленном темпе над навыками звукоизвлечения. Работая так, обучающийся при извлечении каждого звука сможет различить три момента:

1. возникновение звука;
2. его фактическую длительность;
3. момент его прекращения или перехода в другой звук.

Певучесть фортепианного звука начинается, в сущности со второго момента, когда звук (при правильном его извлечении) 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 (но плавно) переходит в состояние эластичной опорности (рука как бы «повисает» как бы ощущается на кончике пальца, на мгновение как бы ощущается энергия движения всей руки, и эта же мгновенная опора руки на кончике пальца служит источником дальнейшего движения. Эластичную опорность руки «выплывание» результате этого звука целесообразно, в частности, использовать для того, чтобы выделить кульминационные точки

мелодии. Обучающиеся часто выделяют их при помощи акцентов. Но во многих случаях, в особенности в кантилене, это совершенно не способствует характеру кульминационных точек. Акцент предполагает известную внезапность возникновения звука; что для многих кульминаций не только не обязательно, но и не желательно, художественно не оправдано.

Эти два способа извлечения певучего звука не являются единственно возможными. Целесообразной здесь надо признать необходимость тщательной технической работы над певучестью звука. В нашей практике с детьми мы больше предпочитаем второй прием – прием собранных пальцев, т.к. прием извлечения звука «пологими» вытянутыми пальцами может быть приемлем более зрелыми музыкантами-пианистами с большим опытом. Говоря об исполнении кантилены, можно привести очень характерное высказывание Игумнова: «Какое бы пиано не было, нужно ощущать дно клавиатуры, слиться с ней, «примкнуть» к ней и, что всего важнее, связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец».

Очень большое значение для певучести фортепианного звука имеет правая педаль. Пианист лишен возможности долго держать звук, как это смогут сделать певцы, исполнители на духовых и струнных инструментах. Фортепианный звук довольно быстро угасает. Если мы, после того как звук «выплыл», нажмем правую педаль, то мы тем самым «вдохнем» новую жизнь в этот звук. Получив поддержку в резонировании освобожденных от демпферов струн, звук станет ярче и «жизнь» его несколько продлится. В этом одно из основных назначений так называемой «запаздывающей» педали. Она позволяет продлить звук и способствует его большей певучести. Важно при этом подчеркнуть, что она поддерживает уже «запевший», «выплывший» звук. Вот почему педаль в таких случаях нажимается после того, как пианист услышал что звук «выплыл». Целесообразно позволять обучающемуся использовать педаль лишь после того, как он достаточно поработал над мелодией без педали. В этом случае педаль усилит те элементы певучести, которых обучающийся уже добился. Если же он сразу начинает работать над мелодией с педалью, может возникнуть опасность того, что исполнительское внимание будет направлено не столько на приемы извлечения певучести звука, сколько на то, чтобы подменить их одной лишь педалью. Этого, конечно, никак не следует допускать. Педаль не должна компенсировать отсутствие легато и недостающей аппликатуры.

Работая над кантиленой сначала надо, чтобы обучающийся составил себе внутреннее представление о нужном звуке и динамике фразы, захотел «петь» на фортепиано, а затем добивался осуществления своего замысла в реальном звучании. Не следует думать, что понятие «кантилена»

предполагает какое-то одинаковое, раз навсегда установленное звучание. Раз кантилена – это мелодия, песня, а песни бывают разные, – так и мелодия имеет свою непереваемую на язык слов, внутреннюю сущность. Самое сокровенное в мелодии можно лишь представить. Собственно говоря, эмоциональное отношение к мелодии – одна из важнейших сторон музыкальности обучающегося. В процессе работы обучающийся воплощает свое внутреннее воплощение мелодии в реальное звучание.

В исполнении кантилены основное – это использование веса руки, опоры на клавиатуру. При этом нельзя понимать термин «вес руки» как нечто постоянное, неизменное, пассивное. В кантилене, как впрочем и повсюду, вес руки регулируется мышечной работой. Поэтому правильнее говорить о рассчитанном давлении руки на клавиатуру. Давление понимается как переменная величина – различное использование веса, который в одних случаях может быть максимальным, в других – заторможенным. Кантилена форте, кантилена пиано и пианиссимо в физическом смысле является следствием большей или меньшей степени включенности веса руки. Самое трудное и важное – донести нужную часть веса руки в клавиатуру плавно, без толчков и в то же время не растерять его, посылая его в конец пальца. А ведь бывают случаи, когда у обучающихся, в кантилене устает рука, – эмоциональное напряжение переходит в напряжение физическое. При этом давление руки, не доходя до конца пальца, задерживается в кисти или локте. Рука зажимается, устает, а звук оказывается лишенным полноты и интенсивности. Несколько слов необходимо сказать об аппликатурных особенностях кантилены, она имеет как бы свои излюбленные пальцы 3-ий, 4-ый, 5-ый, несколько реже 2-ой, а 1-ый палец считается «непевучим». Часто целесообразнее переложить 3-ий через 4-ый или 5-ый, чем подкладывать 1-ый, это не означает, что 1-ый никогда не употребляется. Им приходится пользоваться и немало (арпеджио, пассажи романтического склада), а в мелодиях, требующих густого звука, он просто незаменим. Однако в лирической, пластической кантилене им лучше не пользоваться, особенно желательно поменьше подкладывать его. Это всегда создает опасность толчка в мелодической линии. Пользуясь удобной аппlikатурой, нужно направить внимание обучающегося, на активность пальцев, это особенно важно. Для активизации пальцев важно усилить слуховой контроль за качеством звучания – направить внимание обучающегося на то, чтобы каждый звук был ясным, округлым, достаточно насыщенным, «полным». Как было сказано раньше, одна из важнейших задач педагога – научить молодого исполнителя «петь» на фортепиано, но «петь» искренне и задушевно, глубоко передавая смысл произведения. Подлинно художественная выразительность при этом

не должна быть подменена, как иногда случается, приглаженной «сдержанностью» отдельных фраз, мельчащих исполнение и придающей ему слащаво-сентиментальный отпечаток. 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 цельности, 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 назвал 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 отличие 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 саму музыку на большую высоту!». Таким образом, певучесть звука – основное его качество, - было, есть и будет в пианизме русской школы важнейшим условием хорошего исполнения.