

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств» Арсеньевского городского округа
«МБУДО ДШИ АГО»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА
на тему: Особенности исполнения пьес кантиленного характера

Чередник Екатерина Сергеевна

Направление: музыкальное

Предмет: специальность и чтение с листа (фортепиано)

Арсеньев
2024

Содержание:

Введение

1. Работа над звуком в кантиленных произведениях

а) Слуховые представления о звуке

б) Внешние предпосылки певучего звучания

2. Фраза. Объединение фраз в кантиленных произведениях

3. Аккомпанемент в кантиленных произведениях

4. Бас в кантильных произведениях

5. Педализация в кантильных произведениях

Заключение

Введение

Слово «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 ученик слышал интонационность музыкальной речи, её смысл, выразительность, характер. От умения передать этот смысл музыкальной речи в большой мере зависит содержательность исполнения.

Формирование и совершенствование умения напевно и мелодично исполнять музыкальные произведения кантиленного характера является одним из основных приемов воспитания музыкальной культуры обучающихся в классе фортепиано. Умение «петь» на рояле – одна из важнейших сторон техники пианиста. О пении на рояле говорили и писали крупнейшие пианисты – Г. Г. Нейгауз, К. Н. Игумнов, А. Корто. По мнению выдающихся пианистов и педагогов - хорошему, выразительному исполнению нужно учиться у хороших музыкантов и певцов. Еще Филипп Эммануил Бах рекомендовал «посещать хороших музыкантов, чтобы научиться хорошему исполнению... В особенности не следует упускать возможность послушать искусных певцов, так как от них выучишься мыслить исполняемое спетым. Этим путем всегда научишься большему, чем из пространных книг и рассуждений...»

Действительно, человеческий голос является лучшим из музыкальных инструментов, ориентир на его певучесть и его лирические возможности должен быть образцом при исполнении всех мелодических пассажей.

Например, А. Рубинштейн рекомендовал всем ученикам пианистам и другим инструменталистам учиться пению, ибо, как он говорил: «... тот не музыкант, кто не умеет петь.»

При пении мелодии, через голосовой аппарат активно задействуются не только слуховая, но и эмоциональная сторона мелодического слуха. Это качество делает его специфически музыкальным. Пение вслух на начальных этапах обучения является обязательным и важным элементом в работе с учениками. В то же время даже на самых высоких уровнях развития профессионального мастерства обращение к реальному пению помогает лучше почувствовать эмоциональный смысл мелодии, естественность фразировки, объемность музыкального дыхания и на этой основе искать и находить новые, точные и тонкие нюансы исполнения.

Важным аспектом является также влияние исторического характера. Разные эпохи и стили вносят свои особенности в подход к интерпретации, что делает изучение данного вопроса особенно актуальным. Методическая работа на эту тему позволит выявить ключевые аспекты и приемы, которые способствуют успешному исполнению пьес, сформулировать рекомендации для педагогов и студентов, стремящихся к совершенствованию своих навыков.

Таким образом, в данной методической работе мы рассмотрим особенности исполнения пьес кантиленного характера, проанализируем ключевые элементы музыкальной выразительности и интерпретации, а также предложим практические рекомендации для исполнителей.

Это исследование не только углубит понимание жанра, но и поможет развить навыки, необходимые для успешного выполнения.

Работа над звуком в кантиленных произведениях

Слуховые представления о звуке

Работая над кантиленой, мы прежде всего сводим свою работу к работе над звуком. Овладение всеми нюансами и способами звукоизвлечения — самая тяжелая и кропотливая из всех видов работ, выпадающих на долю пианиста.

Каковы же предпосылки всякого звукового умения, звукового мастерства?

Прежде всего, это острый слух, игра воображения, степень слухового внимания, степень к извлекаемым звукам и воля к их воспроизведению. Поэтому первая обязанность педагога — воспитать в ученике слуховую чуткость, абсолютную слуховую сосредоточенность к слуховым впечатлениям.

Необходимо помочь ученику составить внутреннее представление о нужном звучании, а затем добиться осуществления этого замысла. Другими словами, в работе над звуком идти от уха к движению, а не наоборот, сначала должно быть «что», а потом «как».

Здесь во многом решающим может быть умение педагога найти точные образные сравнения, звуковые характеристики, именно они способны разбудить эмоциональную заинтересованность ученика. Существует много сравнений звука: сочный, мягкий, острый и т. д. Иногда их стоит лишь слегка изменить, как фантазия ученика заработает на пользу звуку.

Поскольку слуховое внимание быстро утомляется, необходимо предостеречь ученика от длительных занятий без сосредоточенности. Небрежная игра огрубляет слух. Лучше вовсе не играть, чем играть рассеяно.

Внешние предпосылки певучего звучания

Прежде всего, нужно всегда помнить о полной свободе руки, её пластичности, гибкости. Должно быть ощущение, будто рука «работает» из корпуса (ощущение крыла).

Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом удара, вернее - нажима клавиш. Суть его состоит в том, чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а сперва «нащупать» ее поверхность, «прижаться», «приклеиться» к ней не только пальцем, но и — через посредство пальца - всей рукой, всем телом, и затем, не «отликая» от клавиш, непрерывно ощущая, «держа» ее на кончике (а точнее на подушечке) «длинного» пальца, постепенно усиливать давление, пока рука не «погрузится» в клавиатуру до отказа, до «дна» - таким движением, каким опираются на стол, нажимают на чужие плечи. Корпус поддерживает мышцами поясницы. При игре не должна чувствоваться тыльная сторона ладони во избежание физического напряжения в кисти. Так, например, Тальберг утверждал, что певучий звук извлекается «не путем жесткого удара по клавишам, а посредством близкого нажатия и глубокого вдавливания их... Нужно как бы месить клавиатуру, обжимать ее рукой...» По мнению Гуммеля, звуки приобретают певучесть «посредством рассчитанного давления». Игумнов говорил «Пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой», мясистой частью пальца, то есть стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой.» Точно также и Гизенкинг настаивает на том, чтобы «пальцы находились в возможно меньшем удалении от клавиатуры... а при *pianissimo* оставались вообще как бы в постоянном контакте с клавишами, которые нажимаются собственно лишь посредством переноса тяжести руки на «ударяющие» по мере надобности пальцы».

Положение ладони широкое, от корня 1-ого пальца, кисть гибкая, пальцы несколько вытянуты, вся подушечка соприкасается с клавишей. Опора в середину ладони изнутри, в мякоть. Самое трудное здесь — донести нужную часть веса руки в клавиатуру, не затормозив на пути к ней, не

оставив частично в кисти, в локте. Рука повисает на кончике и плавно идет вниз. Но звуки сами по себе еще не решают проблемы пения на рояле. Главное, от чего оно зависит — не столько способ извлечения отдельных звуков из ладони, сколько способ сочетания звуков, слияние их в интонации, предложения, фразы.

Самый простой пример сочетания — соединение двух звуков. Рука спокойно, направив вес в кончик пальца, опускается на дно клавиши, соседний палец, нащупав и коснувшись поверхности следующей клавиши, постепенно принимает на себя тяжесть руки. Слух предостерегает от толчка, кончик мягко проходит сквозь клавишу, достигает дна, сосредоточив в этот момент уже в себе вес руки, но несколько больший, чем первоначальный, потому что вес руки всегда направлен к цели. Происходит своеобразное переливание тяжести из одной точки опоры в другую, по аналогии с тем, как если бы мы, стоя на полу, переминались с ноги на ногу, не отрывая ступни от пола.

Очень важно, чтобы в момент касания дна предыдущий палец полностью «ушел» с клавиши и «убрал» звук. Это необходимо сделать для того, чтобы при соединении не возник ползущий звуковой шлейф, чтобы обеспечить чистоту звучания.

Таким образом, соединение двух звуков в кантилене происходит с помощью пальцевого legato, когда пальцы словно щупальца, а клавиша как бы и есть сам звук, который передается из пальца в палец. Причем, при соединении звуков, расположенных рядом, отсутствует размах пальца, движение происходит «с места».

Если же предстоит соединить два звука, стоящих друг от друга на определенном расстоянии, то размах пальца используется для набора воздуха и преодоления этого расстояния, создавая тем самым звуковое напряжение, своеобразную звуковую дугу — мостик от одного звука к другому.

Чередование в мелодии таких типов соединения придает ей рельефные очертания и интонационные разнообразие. Но опять-таки, навык соединения звуков мелодии тоже еще не решение проблемы исполнения кантилены.

Мелодия — это сама музыкальная мысль, а если помнить о том, что кантилена по существу своему и есть мелодия, то, стало быть исполнять кантилену — значит мыслить фразу спетой.

К. Н. Игумнов говорил: «Музыка — язык, музыкальное исполнение — живой связный рассказ, рассказ интересный, развивающийся, в котором все звенья связаны друг с другом.»

Всякое музыкальное произведение или музыкальный рассказ состоят из целой цепи событий (фраз, предложений и т. п.), которые очень органично связаны между собой.

Строгая последовательность их изложения predetermined автором, исполнителю же предстоит определить границы между отдельными построениями и вникнуть в смысловые значения каждого в связи со всем предшествующим и последующим, чтобы рассказ получился связным.

Фраза. Объединение фраз в кантиленных произведениях

Что же лежит в основе умения «спеть» на фортепиано мелодическую фразу?

В основе его лежит владение тем, что может быть названо дыханием руки. «Дышит» ли рука пианиста или нет - в кантилене это сказывается сразу, сказывается уже в том, как он «интонирует» первый же широкий мелодический интервал. Чуткий пианист «вокализирует» такие интервалы, то есть берет их не с той механической легкостью, с какой это возможно на инструменте, а с той «подготовкой», с тем внутренним усилием «что вполне естественно с вокальной точки зрения», с которыми певец «переносит» голос на далекую ноту, связывая ее дыханием с предыдущей.

Но дело не сводится к тому, чтобы "связать дыханием" отдельную интонацию. Рука пианиста должна "дышать" во все время игры, должна уметь взять последовательный ряд звуков на "одном дыхании", одним сложным, но целостным движением, внутренне "сопереживаемым" всем

организмом, всем телом играющего. Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, добавочными взмахами. Каждое лишнее дополнительное движение пальца, руки, корпуса разрывает фразу.

Как же строится "двигательный узор" мелодической фразы? И как определяются границы этого узора, длительность и пределы фразировочного "выдоха"?

Эти границы определяются естественным членением произведения, общими принципами музыкальной фразировки.

Что для этого необходимо?

По аналогии с речью, где в каждом слове есть более важный слог, в каждой фразе - более важное слово, в каждом произведении - более важный эпизод, необходимо определить высшие интонационные точки, ближние и дальние цели, к которым все движется и стремится и которые являются как бы центром тяготения мотивов, фраз, предложений произведения в целом. Путь к такому центру, его достижение и последующий спад - есть основа естественной фразировки.

Воспроизведение построения должно быть основано на плавном чередовании сильных и слабых звуков, где вес руки всегда направлен к сильному, а слабые звуки должны быть проходящими и как бы нанизываться на это одно большое движение. Если слабые звуки являются разрешением сильных, то они берутся снятием одного движения.

Большую помощь в связном изложении какого-либо построения оказывает естественное ощущение дыхания.

Рука пианиста должна «дышать» во время игры, должна уметь взять последовательный ряд звуков на одном дыхании, как бы нанизать несколько групп мелких соединений на стержень одного, более крупного движения (вдоха или выдоха)

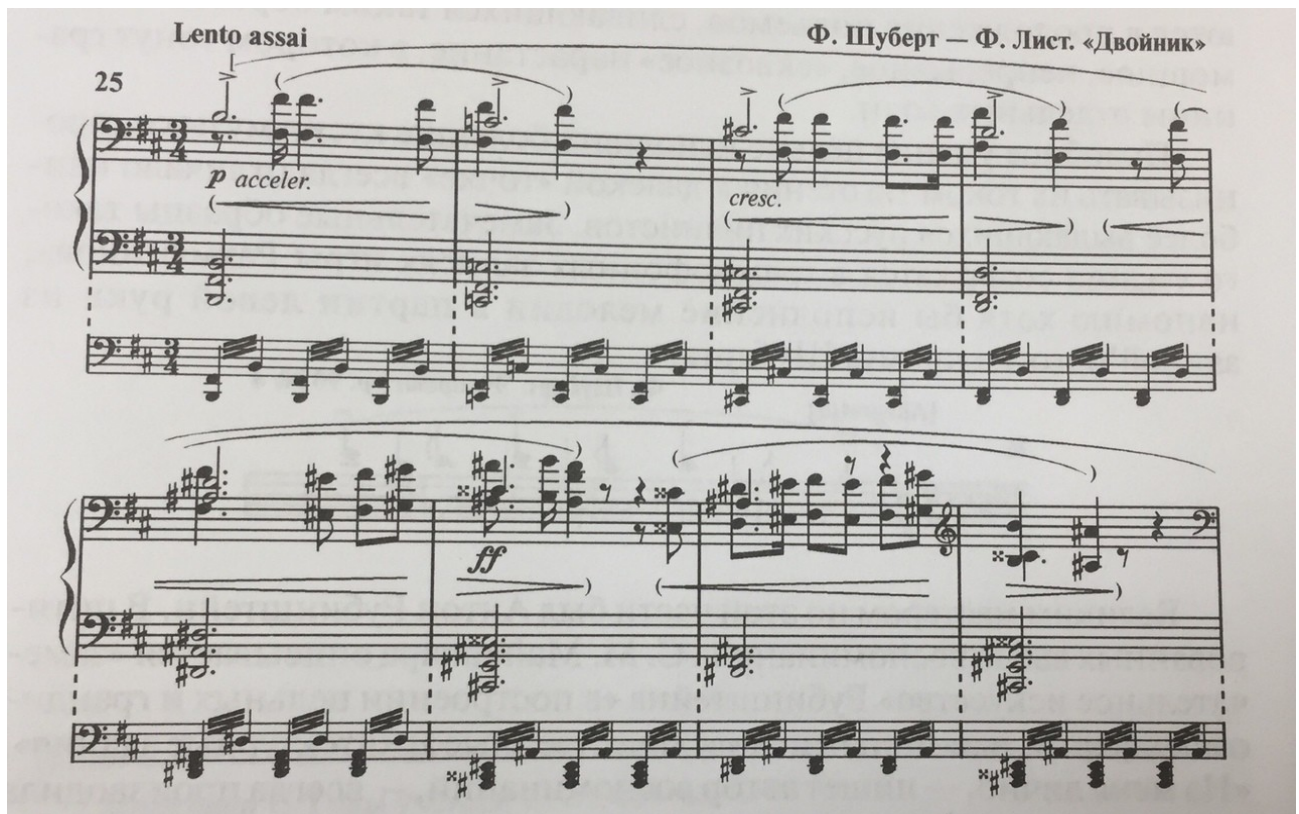
Когда мы дышим, нам и в голову не приходит фиксировать свое внимание на том моменте, когда начинается вдох или выдох. Этот процесс настолько непрерывен, настолько естественен, что протекает совершенно незаметно для нас. Такую же или похожую потребность в непрерывности и естественности дыхания должны испытывать и руки при игре.

Другое дело, что дыхание наше не всегда бывает одинаково ровным, оно может быть и прерывистым (в момент волнения) и просто спокойными. Все зависит от внутреннего нашего состояния, от того, что мы переживаем в данный момент.

Точно так же и руки «реагируют» на все события музыкального рассказа. Они могут «дышать» с различной амплитудой, от едва заметной до весьма широкой, все зависит от содержания музыкального рассказа и от сопереживания ему.

Обычно трудно бывает правильно начать фразу. Одна из частых ошибок состоит в том, что ученик начинает фразу с выдоха, т. е. выпускает весь запас воздуха тут же, на первом звуке. Фразу же следует начинать постепенно развёртывающимся движением, а самое начало мыслить продолжением, как если бы ему предшествовало несколько звуков. Дыхание руки при исполнении фразы должно быть распределено таким образом, чтобы оно стремилось к кульминационным целям (точкам), увеличивая затрату воздуха (делая как бы глубокий вдох), наибольшая масса которого должна быть выпущена (выдох) на эти кульминационные точки, а все заключительные звуки должны опасть, выдохнуться сами собой, не исходе того же дыхания.

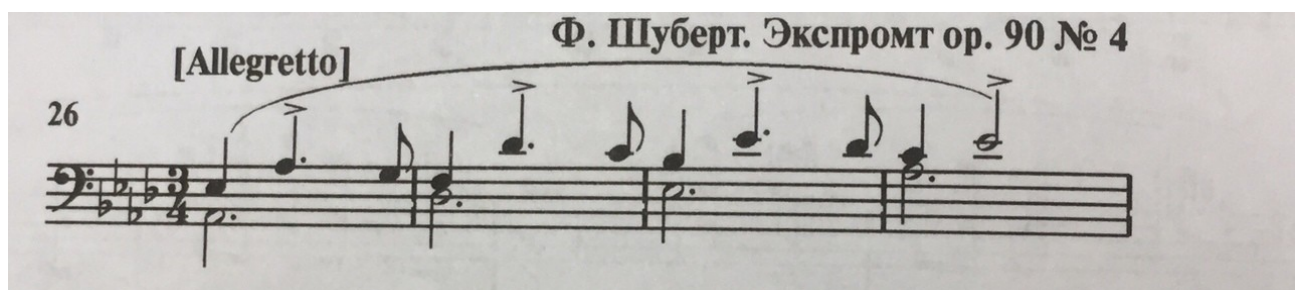
Но дело не только в том, чтобы научиться исполнять мелодическую фразу на одном дыхании. Необходимо еще уметь, с одной стороны объединить несколько фраз в одну, большего масштаба, с другой - расчленить ту или иную фразу на отдельные мотивы и интонации, сохраняя при этом ее единство.



Без перерыва и остановки в дыхании, на том самом неуловимом моменте перехода от выдоха к вдоху (цезура) начинается следующая фраза.

Такой непрерывностью в дыхании мы решаем проблему объединения нескольких мелодий, построений в одно, большего масштаба, приобретаем умение целно исполнять большие куски музыки, нагнетая тяготение к дальним целям или кульминациям разделов и всего произведения в целом.

Фразировка, обозначенная круглыми скобками, правильно передавала бы рисунок каждой мелодической волны; но характер, художественный смысл требует, чтобы весь отрывок трактовался как одна большая волна, устремленная к одной, главной кульминации. Энергия этого стремления должна превозмочь влияние "попутных" кульминаций частного значения. При такой фразировке - маленькие фразы объединяются в одно мощное, непрерывное нарастание, в котором тонут границы отдельных волн.

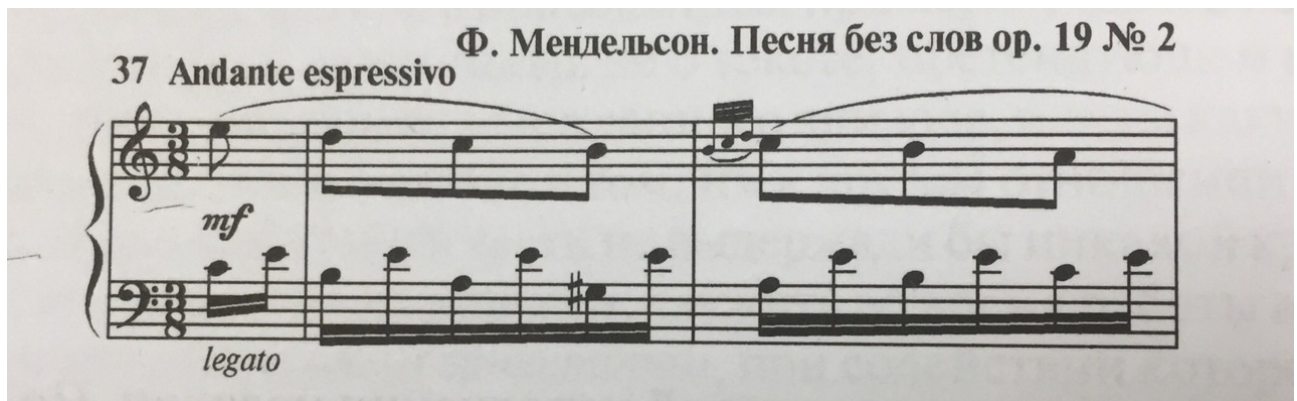
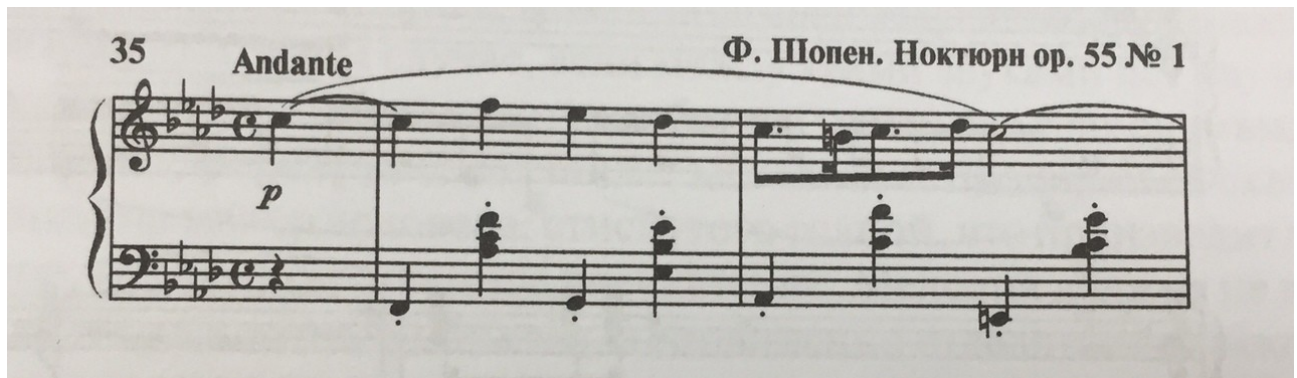


Аkkомпанемент в кантиленных произведениях

До сих пор речь у нас шла об исполнении мелодии. Но пианисту сравнительно редко приходится иметь дело с «обнаженной» мелодией; обычно мелодия выступает «одетой» в гармонию, на фоне аккомпанемента. Он - ее ритмическая основа и дирижёр, который устанавливает временные соотношения и позволяет мелодии дышать свободно в строгом соответствии всех ускорений и замедлений. Аккомпанемент - надёжный фундамент всей конструкции произведения.

Значение такового часто недооценивается. Между тем, аккомпанемент играет важнейшую роль в создании музыкального образа, может во много раз усилить или ослабить художественное впечатление.

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



Сопровождение может строиться и на быстрых пассажах, сложных не только в звуковом, но и в моторном отношении.

Первое, о чем следует позаботиться при исполнении сопровождения, - 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 (если между ними нет паузы).

Г. Нейгауз отмечал одну из очень распространенных ошибок у учеников это «динамическое сближение мелодии и аккомпанемента, недостаток «воздушной прослойки» между первым и вторым планом». Это выражается как в форсированном звучании аккомпанемента, так и в стремлении «заковать» мелодию в тиски метричного движения. Чтобы этого не случилось, рука должна вести свою мелодическую линию с яркой звуковой выразительностью и ощущением развития музыкальной фразы.

Некоторые ученики пытаются добиться этого, изо всех сил «выделяя» мелодию, формируя ее звучание, заставляя ее продираться сквозь фигурацию, как если бы человек пробирался сквозь

толпу людей.

Мелодия должна не выделяться искусственным образом, а естественно отделяться от аккомпанемента (оставаясь в то же время внутренне слитой с ним), плавать на волнах, как масло на воде; она должна не подчеркиваться, не выжиматься, а как бы «освещаться» - как верхушки деревьев. Это требует образования между мелодией и сопровождением такой звуковой дистанции, такого «воздушного простора», чтобы мелодия свободно, без усилий «парила в воздухе», а не задыхалась в педали, не тонула в звуковой «давке» и не должна была «работать локтями», дабы выбраться из последней.

Аккомпанемент должен звучать цельно, без промежуточных метрических опор, полностью подчиняясь движению мелодии, дополняя ее звучание и помогая ее развитию.

Однако рассмотренными соображениями, проблема аккомпанемента отнюдь не исчерпывается. Главное условие состоит в том, чтобы левая рука «прислушивалась» к правой - подобно тому, как талантливый мастер художественного аккомпанемента прислушивается к солисту, чутко согласует звучание рояля со звучанием главной партии. Дело здесь в том, чтобы характер звучания аккомпанемента не выбивало слушателя из нужного настроения, не нарушало поэтического очарования музыки. Впечатление зависит от звука, которым исполняется мелодия.

Будничное, ремесленное исполнение аккомпанемента, прозаическое, таперское звучание сомкнутых или разложенных аккордов сопровождения способно погубить нежную лирическую фразу, «закрыть» от слушателя, лишить обаяния, действенной силы выражения самые тонкие оттенки, самые проникновенные, задушевные интонации, найденные исполнителем.

Опасность «таперской» звучности особенно часто возникает там, где аккомпанемент построен на повторении или постоянном возвращении одних и тех же звуков. В таких случаях следует использовать репетиционный механизм фортепиано, то есть, взяв повторяющийся или возвращающийся звук (звуки) в первый раз, не отпускать больше данную клавишу (клавиши) и не давать ей полностью подняться во время исполнения соответствующей фигуры, а нажимать клавишу все последующие разы «с половины», из полуподнятого положения, прочими же пальцами играть, «зацепившись» рукой за повторяемую клавишу, образующую как бы точку опоры игрового рычага.

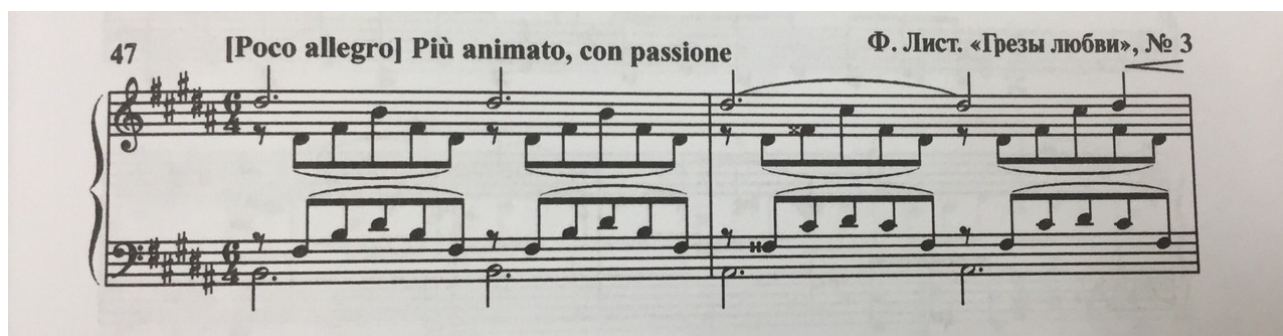
При чередовании звуков одного аккорда взятого в тесном расположении, то есть в пределах одной «позиции» руки, нужно сразу поставить все пальцы на соответствующие клавиши, - как если бы аккорд брался одновременно, - а затем только слегка шевелить пальцами, не меняя их положения, не отрывая их от клавиш не позволяя последним подняться после удара доверху, пока длится данная гармония.



Аkkомпанемент — гармоническая и ритмическая опора мелодии. Мало, если он только не «душит» последнюю; нужно еще, чтоб он прочно поддерживал ее парение, как танцовщик поддерживает балерину.

Бас в кантиленных произведениях

В этом отношении особенно важна роль баса. Басовый звук — основа гармонии. Поэтому всегда (за исключением особых случаев) надлежит брать пусть мягко, но гулко, достаточно сочно и полнозвучно. Он должен прозвучать не только ясно, но и значительно громче строящихся на нем, воздвигаемых на его фундаменте звуков аккомпанеента, а нередко и мелодии, и сохранять эту доминирующую звучность, удерживать звуковое господство на всем протяжении данной гармонии — так, чтобы остальные компоненты последней слышались сквозь «гудение» баса, на фоне этого гудения. Конечно, тут, как и везде, требуется соблюдать меру; бас должен окутывать мелодию и гармонию вуалью, а не чадрой. Надо надеяться, что слух позаботится об этом, не допустит чересчур громогласных басов «из другой оперы», вбивающих остальные голоса и вообще не соответствующих характеру исполняемой музыки. С этой оговоркой правило и сравнительно более звучном исполнении басового голоса остается в силе как для громкой, так и для негромкой музыки.



В частности, если вы хотите, чтобы какое-либо место прозвучало очень нежно или призрачно, таинственно, в *pianissimo* — не вздумайте играть таким *pianissimo* все голоса, в том числе и басовый; играйте все — *pianissimo*, а бас — *mezzo-piano*, и вы получите желаемый звуковой эффект.

Проиграв таким способом, вы убедитесь, что умеренное звуковое преобладание баса несколько не отяжеляет общей звучности, что сквозь басовую «вуаль» ясно слышится все кружево музыкальной ткани, все интонационные тонкости мелодии, весь узор фигурационных арабесок. Снимите эту вуаль, убавьте звучность баса, уравняйте ее с остальными голосами — и звуковая картина утратит свою прелесть и прозрачность, все зазвучит грубее, слишком реально и голо. И сколько бы вы не бились над звуковой отделкой такой картины, сколько бы ни оттачивали свое *pianissimo* — голоса будут звучать как-то бедно и пусто, либо слишком слабо, либо чересчур «открыто». Только когда вы «оденете» музыку, накинете на нее легкое басовое покрывало — все сразу станет на место.

Из этого видно, какую роль играет бас в общем звучании и как опасно оставлять мелодию с аккомпанементом без полновесной поддержки нижнего голоса.

Педализация в кантиленных произведениях

Одной из целей представленной работы является проблема художественной педализации, как одного из основных в вопросах фортепианного исполнительства. Необходимо учитывать объединяющую роль педали, её регистровые характеристики и влияние на тембровую окраску и ладогармонические особенности музыкального языка. Умение владеть разными приемами

педализации (прямая, запаздывающая, полупедаль, четверть-педаль и т.д.). Рассматривать собственную технику педализации, когда педалью руководит «ухо», а все её видоизменения зависят от принадлежности к музыке к разным стилям от классики до наших дней. Устанавливается прямая связь между ухом и ногой, потому как нет способов точной записи педали в тексте.

Фортепиано – инструмент «родившийся» с педалью, поэтому не нужно бояться использовать педаль даже при исполнении маленьких пьес, чтобы приучить ребёнка слышать новые звуковые, тембровые краски. Еще А. Рубинштейн говорил: «Педаль – душа рояля». Она раскрывает выразительные художественные возможности в произведении. Важна роль педали как красочного средства. Важна роль педали как красочного средства. Работу над педалью следует начинать сразу после овладения навыками игры легато и как только ученик научится себя слышать.

Педаль средство соединения различных элементов музыкальной ткани. Очень большое значение для певучести фортепианного звука имеет правая педаль.

В начале обучения следует точно указывать нужную педаль, постепенно предоставляя самостоятельность.

Роль правой педали в искусстве исполнительства многообразна. Можно выявить несколько её функций, но при этом следует помнить, что все они действуют в комплексе:

1. Педаль как связующее средство. Придавая звуку большую продолжительность, педаль помогает объединять различные элементы фактуры.
2. Педаль как красочное средство
3. Педаль как дополнительное резонирующее средство, т.е. звуку придаются не только новые краски и новый тембр, но и большая объёмность и полнота.

Нужно помнить, что художественная педализация не подлежит вполне точному обозначению. Она меняется в зависимости от характера исполнения, помещения, количества публики в зале и т.д. Пользоваться педалью нужно очень разумно, тщательно продумывать и выучивать.

В старших классах наряду с другими видами фортепианной техники педаль совершенствуется, усложняется, применяется частая смена педали, полупедаль, художественная педаль.

Пианист лишен возможности долго держать звук как это могут сделать певцы, исполнители на духовых инструментах. Фортепианный звук 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», «выплывающий» звук. Вот почему педаль в таких случаях нажимается после того, как пианист услышал, что звук «выплыл».

Кантиленные пьесы способствуют дальнейшему усовершенствованию этого приема, но в них для выявления интонационной выпуклости мелодии, синтаксической ясности ее членения, чистоты звучания гармонии педальные звучания чередуются с беспедальными. В кантиленной ткани учащийся все шире применяет различные виды художественной педализации. Важно своевременно научить его слышать связь педализации не только с интонированием мелодии и сменами гармоний, но и с темпо-динамической стороной исполнения.

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. Если же ученик сразу начинает работать над мелодией с педалью, может возникнуть опасность того, что исполнительское внимание будет направленно 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 *legato*

и недостатка аппликатуры.

Итак, характер звучания мелодии, тембр звука зависит не только от искусства фразировки, пластики рук. Здесь важно звучание сопровождения, соотношение звука мелодии и аккомпанеента, глубина баса, педализация и т.д. 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.

Часто в тексте педаль не проставлена. Это рассчитано на грамотного, опытного исполнителя, умеющего контролировать педаль слухом и чувствовать её. Хорошо, если таковым является ученик. Но в большинстве случаев, конечно же, педагогу необходимо тщательно продумывать и проставлять педаль (а также позволять ученики самому продумывать педаль).

Заключение

В ходе исследования пьес кантиленного характера было выявлено множество особенностей, которые делают их уникальными в контексте музыкально-драматического искусства. Кантиленная форма, основанная на мелодичности и лиричности, привносит в театральное представление глубокие эмоциональные оттенки, позволяя зрителю сопереживать.

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.

Одной из ключевых особенностей кантиленных пьес является их способность передавать сложные эмоциональные состояния. Музыкальные фразы в таких произведениях зачастую напоминают разговор, что требует от исполнителя мастерства в передаче легкости и плавности переходов.

Для активизации эмоциональной сферы можно использовать как приемы «заражающего» воздействия на ученика (это показ педагога, совместное музицирование), так и воздействием на эмоции методом ассоциаций и сравнений. Одним из главных задач педагога является практический показ особенностей исполнения произведений, словесные пояснения, сравнения, ассоциации, которые помогают найти нужные ощущения звукоизвлечения. Самое эффективное средство это слово учителя.

Например, тембр звучания может быть показан или «рассказан» на инструменте через описание внемузыкальных явлений. Наглядное сопровождение позволяет доходчиво объяснить ребенку содержание и авторский замысел исполняемого произведения. Чем раньше учащийся осмыслит и представит себе образное содержание произведения, пути и приемы работы над овладением звуковыми и техническими трудностями, тем плодотворнее будет развиваться его художественная и исполнительская самостоятельность.

Комплексное музыкальное воспитание, творческие методы обучения современной педагогики должны способствовать решению многообразных задач воспитания музыканта в процессе обучения игре на фортепиано.

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 воссоздать авторский замысел. Важно формулировать перед обучающимися 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.»

В заключение, пьесы кантиленного характера представляют собой ценный материал для пианистов, стремящихся к выразительности и глубине в своем исполнении. Их уникальная связь музыки и эмоций открывает возможности для создания незабываемого опыта как для исполнителя, так и для слушателя. Поэтому важно изучать и исполнять кантиленные произведения, развивая свои навыки и углубляя понимания музыкального языка, что, безусловно, обогатит вашу музыкальную практику и поможет достичь новых творческих высот.

Список используемой литературы.

1. Касаткин, П. И. «Кантилена: анализ и исполнение». – СПб.: Композитор, 2008
2. Станкевич, Н. «Кантилена и её место в музыкальном языке». Москва: Музыка, 2010
3. Нейгауз, Г. И. «Об исполнении фортепианных произведений». Москва: Музыка, 1971
4. Козлов, А. «Эмоциональная выразительность в музыке». Москва: Музыка, 2012
5. Никитин, С. «Кантилена в современном репертуаре». Москва: Наука, 2015
6. Голицын, В. «Музыкальная выразительность: стиль и исполнение». Москва: Музыка, 2004
7. Москаленко, Л. А. «Методика организации пианистического аппарата в первый год обучения». Новосибирск, 1989