

**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение культуры
дополнительного образования детей
“Детская школа искусств № 8 им. Н. А. Капишникова”
Таштагольского муниципального района**

Методическое сообщение

«Работа над мелодией»

**Выполнил: Преподаватель по
классу фортепиано
Шевелёва Н.В.**

Мундыбаш - 2015г.

Содержание

Введение

1. Основные задачи работы над мелодией. Искусство „пения" на фортепиано.
2. Самые легкие мелодии.
3. Интонационная выразительность мелодии. *L e g a t o*.
4. Работа над мелодией в целом
5. Работа над мелодией различных типов

Заключение

Литература

Введение

Мелодия, что представляет собой весомую интонационно-смысловую организацию музыкальных звуков - неисчерпаемый источник вариантной разнообразия творческой, исполнительской интерпретации.

Неинтерпретована мелодия, хотя и насыщенная запрограммирован содержанию - лишь схема, в которой неконтролируемое соотношение отдельных звуков может быть не только маловыразительным, но и противоречить логике внутренней организации процесса развития.

Раскрытие, расшифровка мелодической структуры в исполнении невозможно без осмысления инструментальных выразительных средств, которыми являются динамика, агогика, артикуляция, штрихи.

Анализ строения мелодии и других средств музыкальной выразительности (гармонии, фактуры, формы) необходимы исполнителю для отбора и применения инструментальных выразительных средств, технических приемов (темпоритму, динамических соотношений в большом и малом масштабе, интонирования отдельных звуков, мотивов, фраз, артикуляции, штрихов, цезуры, акцентов, разнообразных способов сочетания или расчленения музыкального материала), которые в наибольшей мере соответствуют внутренней сути исполняемого произведения, способствуют раскрытию композиторского замысла, активизируя эмоциональное воздействие музыки на слушателя.

Мастерство исполнителя является необходимым условием и неотъемлемой составной частью создания музыкального художественного образа. Она включает в себя не только весь комплекс мышечных ощущений, ориентаций, скоординированных разнообразных форм и характеров движений, но и духовное выявление личности исполнителя, связанное с внедрением его интерпретаторских намерений.

Вот в таком, расширенном смысле и следует трактовать понятие художественная техника.

Поскольку мелодия в музыке традиционного направления - главный носитель музыкального содержания, вне раскрытием которого понятия художественная техника теряет смысл, работа над выразительным исполнением мелодии (в ее широком смысле) нужно считать главным фактором формирования мастерства пианиста.

Следует подчеркнуть, во-первых, что в данном случае единогласную мелодию мы рассматриваем не только как главный, но и многогранный элемент музыки, которая требует для своего воплощения в живом звучании не однозначен, а комплексных движений, сконцентрировано выражают ум, волю, чувства и творческую фантазию пианиста, во-вторых, понятие мелодии не ограничивается ее значением как носителя тематизму, а распространяется на всю мелодическую структуру, на все голоса, на всю продолжительность музыкального произведения. Художественность техники оказывается в интонировании основных мелодий, и соединяющих построений,

быстротекущих пассажей, а также отдельных звуков, интервалов, мотивов, где мелодия не является главным носителем музыкального содержания.

Основные задачи работы над мелодией. Искусство „пения“ на фортепиано

В большинстве музыкальных произведений мелодия— важнейшее выразительное средство. Поэтому работе над ней обычно приходится уделять самое пристальное внимание.

Этот процесс предполагает изучение ведущего голоса, вслушивание в него, стремление почувствовать его выразительность. Надо представить себе мелодию как последовательность звуков, их органический сплав. Важно понять логику мелодического развития, ощутить движение мелодической энергии, интонационные тяготения, кульминации, смены эмоционального напряжения и ослабления.

В репертуар ученика необходимо вводить мелодии самых различных типов - песенные танцевальные, скерцозные и другие. Особое внимание следует уделять работе над певучими мелодиями. Они знакомят с важнейшими элементами выразительности, вошедшими в инструментальную музыку из вокала. Мелодии этого типа приобщают к искусству "пения" на фортепиано. Они являются лучшим для развития навыков игры *legato*.

"Пение" на инструменте — одна из замечательных традиций русского и мирового музыкального искусства. Ее нельзя сводить лишь к достижению напевности звука. Это понятие органически включает в себя одухотворенность исполнения, «поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу».

Одна из важнейших задач педагога — научить молодого исполнителя «петь» на фортепиано, «петь» искренне и задушевно, глубоко передавая смысл произведения. Подлинно художественная выразительность при этом не должна быть подменена, как иногда случается, приглаженной «сделанностью» отдельных фраз, мельчащей исполнению 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.

Самые легкие мелодии

Работа над мелодией— начинается с первых шагов обучения. Когда

ребенок поет песенку и пробует подбирать попевки из двух-трех звуков, следует уже обратить его внимание на то, что мелодия — это не ряд обособленных звуков, что они связаны между собой в единое целое. Это важно потому, что вначале дети нередко воспринимают и исполняют мелодию «точечно» (подобно тому, как и читают они сперва по слогам).

Для того чтобы научить ребенка лучше ощущать мелодическую линию, следует сказать ему, что звуки мелодии, как и слова речи, имеют различное значение, что есть звуки более значительные, к которым движутся, «текут» все остальные звуки. Например, в песенке «Жили у бабуся» такими звуками, в двух начальных фразах будут первые половинные *соль*.

Уже при разучивании песен, используемых в начале обучения ребенку следует дать представление о расчленении мелодической линии на фразы. Понятие фразы уместно связать с дыханием, и на первых порах пояснить, что фраза — ряд звуков, исполняемых на одном дыхании.

Вспомогательным приемом, помогающим объяснить членение мелодии, служит аналогия со словесной речью. Выберите песню, в которой отчетливо выражено совпадение текстового и музыкального членения, и предложите ученику продекламировать текст песни. Обратите его внимание на остановки большего и меньшего протяжения, которые естественно приходится делать, при выразительном чтении. Затем спойте или сыграйте мелодию песни и установите соответствие членения текстового и музыкального. Подходящим материалом в этом отношении может служить уже приводившаяся песенка «Жили у бабуся».

Известно, что членение мелодии на фразы обозначается нередко *л* и *г а* *м* и. Многие композиторы, однако, не всегда выставляют лиги, особенно в тех случаях, когда мелодия исполняется *поп l e g a t o* или не целиком *l e g a t o*. Тогда уже сам исполнитель должен решить вопрос о том, где кончаются и начинаются различные фразы.

Некоторые педагоги в этих случаях считают необходимым дополнить авторскую запись и обозначают фразировочные лиги. На первоначальном этапе обучения, в процессе ознакомления ученика с самыми элементарными сведениями в области фразировки, расстановка фразировочных лиг может быть уместна. Но злоупотреблять этими обозначениями (как и вообще всякими пометками в нотах) не следует. Надо приучать ребенка как можно раньше самостоятельно разбираться в нотном тексте, особенно в отношении таких важнейших моментов, как вопросы членения на фразы. Кроме того, практика показывает, что если с самого начала обучения уделять пристальное внимание разъяснению основных принципов исполнения мелодии, то потребность в каких либо дополнительных уточнениях фразировки вскоре станет совершенно излишней.

Интонационная выразительность мелодии. *L e g a t o*

Возможно раньше следует начать ознакомление ученика с интонационной выразительностью мелодий. На этой основе воспитываются

представления об органической связи звуков внутри фраз.

Важно, чтобы ученик приучался осознавать выразительный смысл отдельных интонаций, например грустного «вздоха» в конце первого предложения «Старинной французской песенки» Чайковского или изящных «приседаний» в начале сонатины Клементи G-dur.

Необходимо познакомить ученика не только с фразировочными лигами, но и с лигами короткими — штрихами и на ряде примеров раскрыть их выразительное значение. Так, например, следует указать, что в приводившемся отрывке из сонатины Клементи штрих подчеркивает пластический элемент музыки.

В записях народных песен встречаются лиги, которые обозначают звуки, исполняемые на один слог. От записей песен подобного рода лиги переходят и в инструментальные мелодии песенного характера. Наконец, в некоторых произведениях лиги носят группировочный характер и помогают более наглядно воспринимать нотную запись. Необходимо с течением времени научить ребенка разбираться во всех этих обозначениях, так как иначе в его исполнении будут встречаться грубые промахи вроде разрывов мелодической линии в тех местах, где кончается лига, но значительной цезуры нет.

Дать вполне определенный ответ на вопрос, в каких случаях следует при штрихах снимать руку, в каких — нет, по-видимому, невозможно. Однако некую закономерность в этой области все же уловить можно. А именно — в мелодиях танцевальных, маршевых и вообще в тех, где имеются элементы пластики, снятие руки большей частью необходимо так как это рельефнее выявляет пластическое начало.

Снятие руки способствует подчеркиванию задорно-шутливого характера в различного рода юморесках, скерцо.

Одна из значительных интонационных трудностей — соединение долгих звуков с последующими короткими. Нужно с детства приучать ученика хорошо «дослушивать» долгие звуки. Аналогичным образом надо представлять себе и исполнять и исполнять последующий за ними короткий звук. Без этого между долгими и короткими звуками появится «шов», не будет нужной связности звучания.

Ещё существует одна из сложностей сочетания коротких и долгих звуков — это украшения, требующие мягкого и округлого исполнения, например группетто.

Трудно добиться связности в мелодии при повторяющихся звуках 1 e g a t o. Нередко в этих случаях мелодическая линия разрывается и в ней возникают «толчки». Для преодоления подобных трудностей необходимо, чтобы ученик почувствовал в каждом конкретном случае характер мелодического развития: имеет ли здесь место подъем или спад динамической волны.

Воспитывая в процессе работы над мелодией интонационный слух учащихся, необходимо приучать учеников все более тонко слышать ладотональные тяготения, различать выразительный смысл опорных звуков, вводных тонов, альтераций.

Работа над мелодией в целом

Следует уяснить развитие мелодии, ее членение на отдельные построения, определит относительную их важность.

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 как бы точки тяготения, влекущие к себе, центральные узлы, на которых все строится. Они очень связаны с гармонической основой."

Не менее важно почувствовать и передать моменты «дыхания» — цезуры — между отдельными фразами.

При объяснении ученику выразительного значения цезур вообще логики мелодического развития необходимо постепенно вводить начальные сведения из области музыкальной формы. Надо знакомить ученика с членением мелодии и музыкальных произведений на мотивы, предложения, дать понятие о кадансах, об их выразительном значении.

Весьма важно обратить внимание ученика на такие закономерности мелодического развития, как обобщающие построения. Это имеет большое значение для исполнения почти всех мелодий. Все эти понятия из области музыкальной формы надо вводить постепенно, раскрывая их выразительное значение на конкретном материале и непрерывно побуждая ученика к самостоятельному применению полученных знаний. Рассмотрим процесс работы над мелодией в целом на примере произведений: «Сладкой грезы» Чайковского и «Мелодии» Рахманинова (первая редакция).

Один из довольно, обычных недочетов при исполнении «Сладкой грезы» — статичность, монотонность развития. Этот недостаток значительной мере обуславливается отсутствием у исполнителя ясного понимания логики строения мелодической линии, ощущения взаимных тяготений звуков внутри отдельных фраз.

При работе над мелодией ученику прежде всего важно почувствовать характер основной интонации пьесы (первый двутакт) выражающей как бы нежное душевное стремление. Правильное ощущение этой интонации придает исполнению естественную устремленность к звуку *ми* второго такта. Оно помогает также лучше почувствовать последующий мягкий спад к половинной ноте *ля* (дети нередко исполняют ее сухо, формально)

После того как ученик почувствовал и сумел передать характер первой интонации, надо поработать над развитием мелодической линии. Логика ее здесь очень ясна. Чайковский облегчил задачу исполнителя точным обозначением динамических оттенков: он предписывает постепенное нарастание к 6-му такту каждого из двух предложений, а главную кульминацию всего периода дает во втором предложении (14-й такт).

Выявлению этого динамического плана должна способствовать ритмика. Например, главную кульминацию первой части естественно сыграть не только большим звуком, но и шире, как бы несколько «расставив» отдельные звуки,

подобно тому как мы расставляем слова, когда хотим сказать фразу более значительно. Необходимо, однако, помнить, что эти ритмические отклонения должны быть минимальными и не навязанными извне, но органически возникающими в результате осознания учеником характера музыки.

Рельефно намеченный автором исполнительский план ученики, к сожалению, не всегда легко осуществляют. Для того чтобы первый период прозвучал цельно и выразительно, мало выполнить соответствующие динамические указания. Необходимо почувствовать смысл отдельных фраз, уловить небольшие, но весьма существенные изменения основной интонации, приобретающей то большую настойчивость, энергию выражения, то звучащей несколько грустно. Только при этих условиях исполнение пьесы наполняется живым эмоциональным содержанием и становится выразительным.

Задача нахождения убедительного плана исполнения мелодии осложняется в тех случаях, когда композитор не дает ни в самом нотном тексте, ни динамическими обозначениями ответа на некоторые важные вопросы. Такого рода трудности возникают, например, при определении главной кульминации «Сладкой грезы». Несомненно, она находится в средней части. Однако ответить определенно на вопрос, в каком из двух почти совершенно одинаковых построений этой средней части она содержится, — затруднительно. Между тем этот вопрос имеет весьма существенное значение для исполнения пьесы.

В подобных случаях, когда для обоснования решения нет вспомогательных средств вроде специальных динамических указаний, обострения гармоний или каких-либо других данных, все же обычно можно высказать некоторые соображения в пользу того или иного исполнительского плана. Так, в «Сладкой грезе» Чайковского нам представляется более логичным отнести главную кульминацию ко второму построению средней части, так как это будет способствовать несколько большей рельефности звучания репризы.

Развитие в «Мелодии» Рахманинова основано на типичных для этого композитора волнах интенсивного динамического нагнетания и ярких кульминациях в пределах как отдельных построений, так и всей пьесы в целом. Основная трудность заключается в выявлении особой напряженности всего мелодического развития и необходимости достигнуть чрезвычайной интенсивности звучания кульминаций — особенно главной. Значительную трудность представляет не только правильный расчет накопления звуковой энергии при подъемах, но и осуществление равномерного циклического спада, так как он происходит нередко на довольно значительных отрезках мелодической линии.

В обеих пьесах, как и во всяких других, где возникает задача исполнения певучей мелодии, важно сыграть главный голос достаточно полным, несущимся звуком, воспроизводимым пластичными незаторможенными движениями руки, с использованием ее веса (степень насыщенности звучания определяется, конечно, характером музыки). Необходимо избегать двух крайностей — как скованности мышечного аппарата, так и слишком большой

его расслабленности. И то и другое неблагоприятно сказывается на звуке. В первом случае он становится жестким, во втором— тяжеловесным.

Красота и певучесть мелодий зависит не столько от той абсолютной силы, с какой они исполняются, сколько от соотношения звучности всех элементов музыкальной ткани. Особенно важно прислушаться к ансамблю голосов в моменты появления долгих, опорных мелодических звуков. Надо стремиться к тому, чтобы они рельефно выявились, как бы засветились на фоне сопровождения.

Работа над мелодией различных типов

Многое из сказанного о работе над кантиленой можно отнести и к мелодиям других типов. Обратимся, например, к срединному построению пьесы «Поэт говорит» из цикла "Детские сцены" Шумана.

При исполнении этой музыки речитативного склада огромную едва ли не решающую роль играет интонационная выразительность, умение передать смысл мелодических оборотов, воспроизводящих распевную речь. Важно почувствовать значительность повествования автора. Особенно в первой фразе, где он словно говорит о самом дорогом, близком. Ее хочется исполнить «про себя», тихо-тихо, очень просто и задушевно.

Ритмическая свобода, импровизационность исполнения должна нарушать единства мелодического развития. Достижению его, как и в мелодиях певучего характера, способствует правильное представление о важнейших опорных точках и главной кульминации (она приходится на вершинный звук — *соль*, третьей октавы).

Закономерности развития, свойственные кантилене, присущи в известной мере и мелодиям танцевальным. В них, однаю интонационная выразительность имеет обычно специфически- пластический характер. Пластика эта может проявляться весьма разнообразно. Примеры тому нетрудно найти даже в пьесах детского репертуара (см. Вальс Чайковского из «Детского альбома»).

Знакомя ученика с мелодиями различных типов, надо раскрывать ему их специфику, с тем чтобы он учитывал ее при работе над ними.

Заключение

И в заключении следует отметить. Что красота и певучесть мелодий зависит не столько от той абсолютной силы, с какой они исполняются, сколько от соотношения звучности всех элементов музыкальной ткани. Особенно важно прислушаться к ансамблю голосов в моменты появления долгих, опорных мелодических звуков. Надо стремиться к тому, чтобы они рельефно выявились, как бы засветились на фоне сопровождения. Естественно, что бас — основу гармонии и источник обертоновых красок — следует играть несколько насыщеннее средних голосов (за исключением тех случаев, когда благодаря своей интонационной значительности эти голоса выдвигаются на первый план).

Литература

- 1.Алексеев И.Д. “Работа над музыкальным произведением с учебниками школы и училища”.
2. Алексеев И.Д. “Методика обучения игре на фортепиано”.
- 3.ЧГИК, кафедра общего фортепиано “Самостоятельная работа над фортепианным произведением”.