

Рецензия
на методическую разработку
по дисциплине «Фортепиано»
«Особенности работы над звуком в пьесах кантиленного характера»
специальность 53.02.08. «Музыкальное звукооператорское мастерство»

Автор-составитель – Н. Д. Матюкина,
преподаватель ГБПОУ РО «Ростовский колледж культуры»

Работа над звуком в кантиленных пьесах – кропотливый, многогранный, продолжительный творческий процесс, который требует от обучаемого терпеливого, вдумчивого труда, а от педагога должного профессионализма.

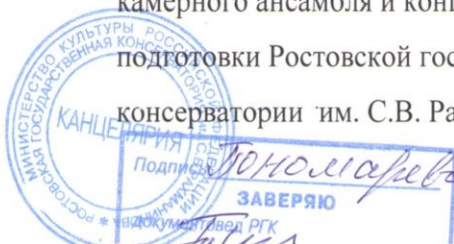
Преподаватель в своих методических указаниях освещает основные этапы работы над звуком, кантиленой, такие как: приёмы звукоизвлечения, работа над фразировкой музыкальной ткани, работа над педалью, фактурой.

Автор подчёркивает, что одна из важнейших задач педагога научить «петь» на инструменте, «петь» искренне и задушевно, глубоко передавая смысл и характер музыкального произведения. А также важно научить студента слушать себя и добиваться нужного звучания, нужной фразировки. Большое внимание автор уделяет вопросам фактуры и педализации.

Рецензируемая методическая разработка написана грамотно, профессионально, на основе многолетнего опыта. Данная работа может быть использована, как студентами, так и преподавателями, работающими на специальности музыкальное звукооператорское мастерство.

Рецензент:

И.О. доцента кафедры
камерного ансамбля и концертмейстерской
подготовки Ростовской государственной
консерватории им. С.В. Рахманинова



Е.И. Пономарёва
ЗАВЕРЯЮ
вид документа РГК

Е.И. Пономарёва

Рецензия
на методическую разработку
по дисциплине «Фортепиано»
«Особенности работы над звуком в пьесах кантиленного характера»
специальность 53.02.08. «Музыкальное звукооператорское мастерство»

Автор-составитель – Н.Д. Матюкина,
преподаватель ГБПОУ РО «Ростовский колледж культуры»

Работа над звуком в музыкальном произведении очень многогранна, особенно в пьесах кантиленного характера и является одной из самых главных во всей системе музыкально-пианистических навыков.

В данной разработке автор последовательно освещает основные этапы работы над звуком в пьесах кантиленного характера: приёмы звукоизвлечения, фразировка, выразительное значение фактуры, использование педали.

Автор подчёркивает, что в работе над кантиленой должны быть мобилизованы не только слух и эмоции, а также и двигательные ощущения.

Матюкина Н.Д. говорит не только о том, как нужно добиться нужного звукоизвлечения, но и как научиться слышать свое исполнение.

Рецензируемая работа написана грамотно, хорошим профессиональным языком и может быть использована не только студентами, но и преподавателями по специальности «Музыкальное звукооператорское мастерство».

Рецензент:
председатель
предметно-цикловой комиссии
«Музыкальное звукооператорское мастерство»,
преподаватель ГБПОУ РО
«Ростовский колледж культуры»



А.В. Трофимов

А.В. Трофимов

Государственное бюджетное профессиональное
образовательное учреждение Ростовской области
«Ростовский колледж культуры»

Матюкина Н.Д.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ЗВУКОМ В ПЬЕСАХ КАНТИЛЕННОГО ХАРАКТЕРА

Методические рекомендации

Ростов-на-Дону
2017

ББК 74.4

Матюкина, Н.Д. Особенности работы над звуком в пьесах кантиленного характера [Текст]: методические рекомендации / Н.Д. Матюкина. – Ростов н/Д: ГБПОУ РО «Ростовский колледж культуры», 2017 - 21с.

Методические рекомендации по учебной дисциплине «Фортепиано» разработаны на основе ФГОС СПО по специальности 53.02.08 «Музыкальное звукооператорское мастерство» и предназначены для использования преподавателями и студентами в учебном процессе.

Методические рекомендации рассмотрены на заседании предметно-цикловой комиссии музыкального звукооператорского мастерства ГБПОУ РО «Ростовский колледж культуры» (протокол № 5 от «11» мая 2017г.)

Председатель комиссии: А.В. Трофимов А.В. Трофимов

Методические рекомендации утверждены и рекомендованы к использованию в учебном процессе на заседании методического совета (протокол № 6 от «25» мая 2017г.)

Заместитель директора по методической работе: А.В. Айдинян А.В. Айдинян

Рецензенты:

Трофимов Алексей Владимирович, председатель предметно-цикловой комиссии музыкального звукооператорского мастерства, преподаватель ГБПОУ РО «Ростовский колледж культуры».

Пономарёва Елена Ивановна, и.о. доцента кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова

ОГЛАВЛЕНИЕ

Пояснительная записка.....	4
Глава 1. Приёмы звукоизвлечения.....	5
Глава 2. Фразировка в кантилене.....	8
Глава 3. Значение фактуры в кантиленных произведениях.....	10
Глава 4. Педализация.....	12
Заключение.....	13
Список использованных источников.....	15
Приложение 1.....	16
Приложение 2.....	18

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

*«Мелодия – это мысль, это движение,
это душа музыкального произведения»*

Д. Шостакович

Формирование и совершенствование умения напевно и мелодично исполнять произведения кантиленного характера является одним из основополагающих приёмов воспитания музыкальной культуры обучающихся в классе фортепиано.

Одна из важнейших задач педагога в работе над звуком – научить исполнителя «петь» на фортепиано, «петь» искренне и задушевно, передавая смысл произведения. Но её нельзя сводить только к достижению напевного звука. Это понятие включает в себя одухотворённость исполнения, поиски выразительности и эмоционального тепла, свойственные человеческому голосу.

Звуковые масштабы фортепиано очень велики, но не безграничны. Фортепиано – инструмент гармонии, полнозвучия, широкого звукового диапазона, оркестровых красок – имеет и слабые стороны. Это, прежде всего, не тянущийся, затухающий звук, строгое деление на полутоны не даёт возможности филировать звук, оживлять его.

Работа над кантиленой – кропотливый, продолжительный, но и в то же время увлекательный и творческий процесс обучения игре на фортепиано, который сводится к работе над звуком, формой, педалью, качеством штрихов и содержанием. Это достаточно трудоёмкий процесс, который требует от обучающегося вдумчивого труда, а от педагога должного профессионализма.

ГЛАВА I. ПРИЁМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

Cantilena – в переводе с итальянского языка означает распевное пение или певучая распевная мелодия. Песни бывают разные: печальные, трагические, драматические, лирические, величественные. Эпитеты лишь подсказывают основное направление работы. Самое сокровенное в музыке можно лишь почувствовать. Эмоциональное отношение к музыке, к мелодии – одна из сторон музыкальности человека. В процессе работы над звуком пианист воплощает своё представление в реальное звучание.

Умение петь на фортепиано – важнейшая сторона в работе над звуком в пьесах кантиленного характера. Воспитанию этого навыка уделяется много внимания и сил. Работа над звуками – это, прежде всего, работа над его качеством. В первую очередь это работа над певучестью звука. Очень полезно слушать хороших певцов и учиться петь самому. Человеческий голос является лучшим из музыкальных инструментов, его певучесть и лирические возможности – образец при исполнении пьес кантиленного характера. Важно научиться умению находить для каждой мелодии соответствующий индивидуальный звук и артикуляцию. Звук мелодии может отличаться по силе, тембру, насыщенности. Градации его густоты, протяжности или прозрачности безгранично разнообразны. Под артикуляцией понимают искусство исполнять музыку и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчленённости или связности её тонов, использовать в исполнении всё многообразие приёмов легато и стаккато: от легатиссимо до стаккатиссимо.

При работе над звуком в кантиленных произведениях должны быть мобилизованы не только слух и эмоции, а также и двигательные ощущения. Необходимо овладеть правильными приёмами звукоизвлечения.

В исполнении кантилены основным является вес руки, опора на клавиатуру. При этом нужно следить, чтобы рука и запястье были полностью

освобождены. Как и в вокале, запястье – это «горло» руки. Оно должно быть свободно. Поскольку подушечки пальцев – это самая чувствительная часть руки, в которой сконцентрировано большое количество нервных окончаний, перед педагогом стоит задача научить ощущениям прикосновения к клавиатуре путём сравнений и ассоциаций:

Г.Г. Нейгауз: «... прораствание пальцев в клавиатуру до дна»;

К.Н. Тальберг: «... замешивание теста пальцами»;

А. Корто: « ... погружении пальцев в клубнику».

Пальцы в кантилене могут двигаться с большим или меньшим размахом. Однако, безусловно, целесообразным является такое положение, при котором с клавишей соприкасается вся подушечка пальца, то есть положение вытянутое, мягкое. Конечно, бывает, что пальцы приходится закруглить, в силу особенности фактуры, но это исключение, к которому прибегают в случаях крайней необходимости. Поднимать пальцы следует мягко, не спеша, и не раньше, чем следующий палец полностью погрузится в очередную клавишу (вливание одного звука в другой). Пальцы ведут руку, рука как бы очерчивает контуры мелодии. Переступающие пальцы должны доводить каждый звук до конца, не ослабляя силу давления, а передавая её следующей клавише. Таким образом, перемещение опоры происходит как бы внутри руки. Внешнее же движение руки должно быть незначительным и очень плавным.

Описанные приёмы исполнения кантилены несколько видоизменяются, но не заменяются при исполнении мелодий различного характера. Так, при игре мелодий страстного характера, «с надрывом», важно добиться самого певучего, густого, как бы с вибрацией звука. Легатиссимо должно быть предельным. В этом случае необходимо максимально использовать вес руки, пальцы, как «щупальцы» выбирают звуки.

В случае, когда характер музыки мечтательный, звучание прозрачное, несмотря на *piano* мелодия интенсивно поёт (например, в ноктюрнах Шопена), и здесь использование веса руки значительно. Однако характер

музыки обязывает «затормозить» вес. Пальцы могут играть самостоятельнее, активнее.

Особое внимание нужно обратить на аппликатуру. Именно от грамотно выбранной аппликатуры зависит целостность исполнения музыкальной фразы. Также нужно обратить внимание на «не певучий» 1-ый палец и по возможности реже его употреблять. Это не значит, что 1-ый палец никогда не употребляется в кантилене. Им приходится пользоваться и немало, особенно в мелодиях требующих густого «валторнового» звучания, он просто незаменим. Однако в лирической, пластичной кантилене им лучше не злоупотреблять. Особенно желательно поменьше подкладывать его. Это зачастую создаёт опасность толчка, что может нарушить мелодическую линию.

ГЛАВА II. ФРАЗИРОВКА В КАНТИЛЕНЕ

Наряду с работой над различными приёмами и способами звукоизвлечения, большую роль играет работа над фразировкой, динамикой, дослушиванием звуков (слуховой контроль) и, конечно же, эмоциональное воплощение исполняемого произведения. Работа над фразировкой это достаточно трудоёмкий процесс. Фраза – это ряд звуков, исполняемый на одном дыхании. Правильное дыхание всегда связано с дослушиванием звука или пауз, оно объединяет фразу, помогает осуществить динамическое развитие и выразить характер музыки. К.Н. Игумнов говорил: «В сущности всё сводится к одному – внимательно себя слушать». Очертить контуры фразы, определить опорные точки (смысловые акценты), выстроить динамику поможет подтекстовка и пение (сольфеджио или со словами), эмоциональная настроенность педагога и ученика. Звуки мелодии, как и слова речи, имеют различное значение. В основе умения петь на фортепиано лежит владение тем, что может быть названо дыханием руки. Но недостаточно связать дыханием отдельную интонацию. Рука должна уметь взять последовательный ряд звуков на одном дыхании, одним сложным, но целостным движением, внутренним сопереживанием организма, всего тела, вплоть до мышц живота. Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, лишними движениями. Необходимо научиться как бы «вытаскивать» звуки со дна клавиатуры.

Границы узора мелодической фразы определяются естественным членением произведения, общими принципами фразировки. Часто трактуют лиги в нотах как обозначение музыкальных фраз, в действительности они далеко не всегда совпадают. Лиги нередко применяются для обозначения не целых фраз, а их частей, отдельных мотивов или штрихов. Вслед за установлением границ фразы нужно разобраться в её строении. Типичная фраза напоминает волну. Самое главное – определить местонахождение точки, к которой стремится волна. Кульминационная точка обычно

находится ближе к концу фразы. Выяснив её местонахождение, следует так распределить дыхание руки, чтобы она вела к этой точке тяготения, постепенно увеличивая затрату воздуха, наибольшая масса которого должна быть выпущена на самую точку, последующие звуки должны опасть выдохнуться как бы сами собой, без толчка на последнем звуке. Именно этот принцип фразировки имел в виду С. Рахманинов, когда говорил, что каждое построение имеет свою кульминационную точку, к которой надо уметь подогнать всю растущую массу звуков, и если эта точка сползёт, то рассыплется всё построение.

Важно уметь, с одной стороны, объединить несколько фраз в одну большего масштаба, а с другой стороны, расчленить ту или иную фразу на отдельные мотивы и интонации, сохраняя при этом её единство. Большой отрывок музыки трактуется как одна большая волна, устремлённая к одной главной кульминации. Энергия этого устремления должна превозмочь влияние попутных кульминаций частного значения. Сильное впечатление производила необычайная ширина рубинштейновской фразировки. Огромные построения фраз, при всей ясности входящих в их состав мотивов, мелодий и частей, объединялись Рубинштейном в одно большое неразрывное целое. Большое музыкальное произведение в его исполнении звучало, как одна цельная, неразрывно объединённая фраза колоссального размера.

ГЛАВА III. ЗНАЧЕНИЕ ФАКТУРЫ В КАНТИЛЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

В отличие от других инструменталистов и певцов, пианисты, играя на фортепиано, исполняют не только одну мелодию. Фортепианная фактура многопланова и разнообразна. Звучание инструмента по ясности не должно уступать звучанию хорошего оркестра. Каждая линия должна стать выпуклой за счёт воздушной перспективы. Распределение силы звука должно быть таким, как распределение цветовой гаммы на полотне художника.

Красота и певучесть мелодий зависят от соотношения звучности всех элементов музыкальной ткани. Особенно важно прислушаться к ансамблю голосов в момент появления долгих опорных мелодических звуков. Они должны «засветиться» на фоне сопровождения. Сопровождение должно не только не заглушать мелодию, но и не нарушать поэтического очарования музыки. Это зависит в первую очередь от звука, которым играется аккомпанемент. Он должен звучать очень мягко, как в дымке, если того требует характер музыки. Так как сопровождение является гармонической и ритмической опорой мелодии – следует добиваться, чтобы оно прочно поддерживало «парение» мелодии. В этом отношении особенно важна роль баса. Бас – основа гармонии и источник обертоновых красок. Бас следует играть несколько насыщеннее средних голосов, но не тогда, когда эти голоса, благодаря интонационной значительности, выдвигаются на первый план.

Вопрос о характере «пения на фортепиано» тесно связан с ещё одной стороной исполнительского процесса, с его ритмикой. Ритмическая опора мелодии – это пульс, который поддерживает кантилену. В ритмическом потоке музыки мелодия и аккомпанемент сплошь и рядом играют роль как бы положительного и отрицательного электричества, выступает как явление с противоположными ритмическими знаками. Мелодия влечёт музыку вперёд, к кульминационному пункту, а аккомпанемент оттягивает её назад,

отстаивает ритмичность движения. Сдерживаемый конфликт двух тяготений придаёт ритму жизненность, пружинность.

Ритмичность и метричность – разные вещи. И. Гофман писал: «В сопоставлении с метрономом подлинно музыкальный ритм неритмичен. С другой стороны, абсолютно строгое сохранение темпа совершенно немusically и мертвенно: ритм живёт, убеждает слушателей только тогда, когда им пронизано всё тело исполнителя». Ритмичность исполнителя сказывается не в отсутствии *rubato*, а в том, как оно играется.

ГЛАВА IV. ПЕДАЛИЗАЦИЯ

Исполнение кантилены немислимо без использования педали, обогащающей звуковой колорит музыкальных произведений. Чувствовать педаль во всём многообразии её применения так же, как чувствовать звук во всех его градациях, – это значит обладать уже определённым пианистическим мастерством. Именно в кантиленных произведениях применяются самые разнообразные виды педализации, в том числе и полупедаль, и вибрирующая педаль, что придаёт музыке волшебное очарование.

Работа над педализацией – работа для слуха, важный музыкально-эмоциональный творческий процесс. Педагогу важно научить слушать, улавливать оттенки звучания, важно воспитать вкус к педальным краскам, к изменению звукового колорита. Студент должен уяснить, что педализация зависит, прежде всего, от образного строя пьесы, её настроения и, что очень важно, от стиля. Опытный музыкант не станет педализировать Моцарта в стиле Листа. Педализация требует постоянного слухового контроля, внимания и понимания того, что её выбор не должен быть шаблонным, а в каждом конкретном должен быть индивидуальным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работа над кантиленой предполагает максимальное обострение творческих музыкальных способностей и эмоциональное отношение к исполняемому материалу, ведь эта работа не будет эффективна при «дремлющем» музыкальном чувстве. Одного только «технологического», пусть даже самого тщательного подхода к исполнению оказывается недостаточно. И, прежде чем знать, «как» играть, необходимо знать «что» играть, то есть иметь в представлении чёткую звуковую цель. Отсюда следует, что решающее значение имеет фактор психологический, эмоциональный – наличие того горячего «желания-хотения» (термин Г.М. Когана).

Для активации эмоциональной сферы можно использовать как приёмы «заражающего» воздействия на студента (это показ педагога, совместное музицирование), так и воздействие на эмоции методом ассоциаций и сравнений. Одними из главных задач педагога является практический показ особенностей исполнения произведений, словесные пояснения, ассоциации, которые помогают найти нужные ощущения звукоизвлечения. Например, С.И. Савшинский пользовался сравнениями звучности рояля с оркестровыми инструментами. Это помогает активизировать фантазию, слух, найти нужную окраску звука.

Педагог должен повышать веру ученика в свои силы, вдохновлять и поддерживать.

Искусство пения на рояле – это совокупность фортепианных приёмов: плавное легато, искусная педализация и фразировка, виртуозное распределение динамики.

Рассмотренные принципы и приёмы работы над звуком в пьесах кантиленного характера, естественно, не исчерпывают всё художественное многообразие. Изложенные выше приёмы являются основными в педагогической практике. Работая над лирическими произведениями,

обучающиеся игре на фортепиано, учатся слушать своё исполнение, воплощать необходимый звук, анализировать встречающиеся трудности, а также и своё исполнение.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога [Текст] / Г.Г. Нейгауз. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1999. – 240 с.
2. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано [Текст] / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1978. – 286 с.
3. Коган, Г.М. Работа пианиста [Текст] / Г.М. Коган. – М.: Классика-XXI, 2004. – 204 с.
4. Гольденвейзер, А.Б. Статьи, материалы, воспоминания [Текст] / А.Б. Гольденвейзер. – М.: Советский композитор, 1969. – 448 с.
5. Тимакин, Е.М. Воспитание пианиста [Текст] / Е.М. Тимакин. – М.: Музыка, 1997. – 176 с.
6. Калинин, В. Грустная песенка [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://igraj-poj.narod.ru>.
7. Шопен, Ф. Ноктюрн [Электронный ресурс]. — Режим доступа: piano-notes.net.

ГРУСТНАЯ ПЕСЕНКА

Редакция Н. Любомудровой

В. КАЛИННИКОВ
(1866—1900)

Andante

p *cresc.*

rit. *pp* *a tempo*

cresc. *p* *mf* *Un poco più mosso*

cresc. rit.

a tempo

mf *cresc.*

2 3 1 1 3 1 2 1 2 1 5

* 2. * 2. * 2. * 2. * 2. *

rit. —

Tempo I

f *pp mezza voce*

2 3 1 4 1 3 4

* 2. * 2. * 2. una corda * 2. * 2. * 2. * 2. *

rit. a tempo

2 3 1 4 1 4 2 3 1 4 1 3 4

* 2. * 2. * 2. * 2. * 2. * 2. * 2. *

rall.

2 3 1 5 1 3

* 2. * 2. * 2. * 2. * 2. * 2. * 2. *

p

Nocturne cis-moll

Op. posthumous

Приложение 2

Frédéric Chopin

Lento

p *pp*

5 *p dolce* *tr* 3

9 *tr* *p*

13 *tr* 3 3 3 3 3

16 *cresc.* *tr*

19

f *p*

3 3

This system contains measures 19 through 22. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 4/4 time. Measure 19 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 20 has a piano (*p*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 21 has a piano (*p*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 22 has a piano (*p*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. There are triplets in measures 21 and 22.

23

pp

3 3

This system contains measures 23 through 26. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 4/4 time. Measure 23 has a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 24 has a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 25 has a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 26 has a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. There are triplets in measures 25 and 26.

27

poco cresc. *tr*

This system contains measures 27 through 30. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 4/4 time. Measure 27 has a *poco cresc.* dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 28 has a *poco cresc.* dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 29 has a *poco cresc.* dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 30 has a *poco cresc.* dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. There is a trill (*tr*) in measure 29.

31

p

3 3

This system contains measures 31 through 34. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 4/4 time. Measure 31 has a piano (*p*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 32 has a piano (*p*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 33 has a piano (*p*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 34 has a piano (*p*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. There are triplets in measures 31 and 34.

35

3 3 3 3 3

This system contains measures 35 through 38. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 4/4 time. Measure 35 has a piano (*p*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 36 has a piano (*p*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 37 has a piano (*p*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. Measure 38 has a piano (*p*) dynamic. The right hand has a half note followed by a quarter rest, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a quarter rest, then a half note. There are triplets in measures 35, 36, 37, and 38.

40

sempre più piano rallentando

45 **Adagio** **Tempo I**

ppp p dolce

49

52

55

Рецензия
на методическую разработку
по дисциплине «Фортепиано»
«Особенности работы над звуком в пьесах кантиленного характера»
специальность 53.02.08. «Музыкальное звукооператорское мастерство»

Автор-составитель – Н. Д. Матюкина,
преподаватель ГБПОУ РО «Ростовский колледж культуры»

Работа над звуком в кантиленных пьесах – кропотливый, многогранный, продолжительный творческий процесс, который требует от обучаемого терпеливого, вдумчивого труда, а от педагога должного профессионализма.

Преподаватель в своих методических указаниях освещает основные этапы работы над звуком, кантиленой, такие как: приёмы звукоизвлечения, работа над фразировкой музыкальной ткани, работа над педалью, фактурой.

Автор подчёркивает, что одна из важнейших задач педагога научить «петь» на инструменте, «петь» искренне и задушевно, глубоко передавая смысл и характер музыкального произведения. А также важно научить студента слушать себя и добиваться нужного звучания, нужной фразировки. Большое внимание автор уделяет вопросам фактуры и педализации.

Рецензируемая методическая разработка написана грамотно, профессионально, на основе многолетнего опыта. Данная работа может быть использована, как студентами, так и преподавателями, работающими на специальности музыкальное звукооператорское мастерство.

Рецензент:

И.О. доцента кафедры
камерного ансамбля и концертмейстерской
подготовки Ростовской государственной
консерватории им. С.В. Рахманинова



Е.И. Пономарёва
Подпись

Е.И. Пономарёва