ГОУ СПО ТО

Новомосковский музыкальный колледж

им. М. И. Глинки

**методическая разработка**

**«Методико-исполнительский анализ произведения Ф. Крейслера «Романс»**

Подготовил преподаватель-концертмейстер

Ляпунов Алексей Петрович

Г. Новомосковск

2019г.

Фриц Крейслер (1875-1962) — австрийский скрипач и композитор. Учился с 4 лет у отца — скрипача-любителя, затем у концертмейстера Ж.Обера. В 1885 году окончил Венскую консерваторию по классу скрипки у Й.Хельмесбергера и Парижскую консерваторию у Ж.Л.Массара в 1887 году. По композиции ученик Л.Делиба.

Творческая деятельность Крейслера составила одну из значительнейших эпох в истории скрипичного искусства. Представитель австрийской демократической культуры, Крейслер создал глубоко индивидуальный исполнительский и композиторский стиль.

|  |  |
| --- | --- |
|

|  |
| --- |
|  |

 |

Оценивая музыкальный мир 30-х годов ХХ столетия, Рахманинов писал «Лучшим скрипачом считается Крейслер. За ним Яша Хейфиц, или рядом с ним». Создатель совершенно нового, оригинального стиля игры, Крейслер оказал влияние буквально на всех своих современников. Его игре удивлялись, ей подражали, ее изучали, анализируя мельчайшие детали. Перед австрийским скрипачом преклонялись величайшие музыканты.

|  |  |
| --- | --- |
|

|  |
| --- |
|  |

 |

Отразив в своем искусстве художественные традиции и музыкально-бытовые черты старой Вены, восходящие к временам «королей вальсов» Й. Ланнера и Штраусов, он вместе с тем творчески претворил современные художественные веяния. В историю скрипичного искусства Крейслер вошел как проникновенный поэт звука и один из величайших виртуозов-колористов, способствовавший формированию современного исполнительского стиля, обогативший скрипичную игру новыми выразительскими и техническими приемами, давший новое истолкование многим произведениям классической. музыки.

В историю музыки Крейслер вошел не только как исполнитель, но и как оригинальный композитор, мастер музыкальной миниатюры и транскрипции. Основная часть его творческого наследия — серии миниатюр (около 45 пьес). В одном ряду с такими шедеврами жанровой пьесы как «Венский каприс», вальсами «Радость любви» и «Муки любви», «Китайский тамбурин» и многими другими стоит необыкновенно проникновенное, наполненное изяществом произведение «Романс».

Образно-эмоциональный строй произведения отражен в самом названии. Роман, романс, романтизм, романтика — все эти слова имеют общее происхождение. Содержание и настроение пьесы оправдывают название. В этом произведении с большой ясностью обнаруживается характерная для романсного стиля композитора текучесть музыкального развития, порождающая особую цельность формы, ее внутреннюю нерасчлененность . Романс построен, можно сказать, "на одном дыхании" - столь непрерывно льется музыка в гибком сплетении мелодических фраз «голоса» и фортепиано, в пластичных гармонических и ладотональных переходах. В основных чертах стиля автора слышны еле заметные элементы музыки венского вальса, стилизация старинной французской и итальянской музыки. В нижнем голосе фортепианной партии, уже в первом периоде, четко угадываются интонационно-ритмические элементы характерные для баркаролы — жанровой разновидности романса. Для народной баркаролы типичны мягкое, «колеблющееся» движение мелодии, монотонный ритмический рисунок сопровождения, ассоциирующийся с ударами весел, покачиванием лодки на волнах, минорный лад, трехдольный размер. Нужно отметить, что именно в 19 веке, а это время творческой деятельности Крейслера, баркарола стала жанром профессиональной музыки, типичный размер 6/8 часто заменяется размером ¾.

Темп и характер Andante con moto.

Форма, в смысле общего композиционного плана произведения, простая трехчастная репризная (а-в-а). Присущее Крейслеру чувство формы ярко проявилось в выпуклой и напряженной динамике его произведений. Они отличаются особой драматической остротой, "взрывчатостью" кульминаций, в которых с необычайной силой раскрывается внутренняя психологическая коллизия, главная мысль произведения. В средней части «Романса» это показано ярче всего. Аккомпанемент становится напряженным, простейшая форма гармонической опоры становится поддержкой мелодии выдержанными аккордами. Гармония подчеркивает ладотональные тяготения. Такой прием становится способом развития драматической сцены, в котором сменяются эмоциональные состояния. В третьей заключительной части произведения появляются не менее типичные для лирики композитора так называемые "тихие" кульминации - с использованием на нежнейшем pianissimo высоких звуков. Такие кульминации, при всей внешней сдержанности, обладают огромной эмоциональной напряженностью и производят неизгладимое художественное впечатление, являясь выражением самых сокровенных мыслей и чувств автора. Варьируя мотив, композитор с замечательным мастерством создает из него более широкие мелодические построения. Они ведут к мелодической вершине, представляющей собой тихую и полную глубокого, но затаенного, восторженного чувства кульминацию.

Прежде чем приступить к анализу особенностей фактуры аккомпанемента, нужно отметить, что инструментальное сопровождение в данном произведении имеет важное выразительное значение и является равноправным участником ансамбля. Тонкая разработка скрипичной фактуры и фортепианного сопровождения отличаются мелодичной свежестью, изяществом, изысканностью гармонии.

|  |
| --- |
| Технически грамотное исполнение подразумевает синхронное звучаниевсех партий (единство темпа и ритма партнёров); уравновешенность в силезвучания (единство динамики); согласованность штрихов всех партий(единство приёмов, фразировки). В первой части особенность фактуры аккомпанемента заключается в полифоническом сочетании с сольной партией и является дальнейшей ступенью мелодического движения в сопровождении. Такие мелодические построения имеют:* характер подголосков;
* имитируют мотивы главной партии;
* представляют собой более самостоятельные и законченные противосложения.

Во второй части сопровождение принимает форму гармонической опоры, является поддержкой мелодии выдержанными аккордами. Здесь гармония подчеркивает ладотональные тяготения, выполняя функцию камертона.В третьей части тип аккомпанемента сменяется на гармоническую фигурацию — фактурную обработку аккордов, их «расцвечивание». Гармоническая фигурация, сохраняя ладовую природу, образует подвижный фон. Говоря о достоинствах этих фигураций, надо отметить: |

* широкий диапазон, динамическая амплитуда позволяют создать эмоционально — насыщенные, красочные картины, активизировать состояние образа.
* Привносит мелодическое движение в гармонические голоса, приводящие к полифоничности сопровождения.

Важно отметить, что в процессе работы над произведением неизбежно возникают ансамблевые и инструментально-двигательные затруднения. В третьей части «Романса» появляется опасная тенденция подчинить себе мелодию. Это выражается как в фортепианном звучании аккомпанемента (f при нюансе p в солирующей партии), так и в стремлении «заковать» мелодию в тиски метрического движения. Чтобы этого не случилось левая рука в аккомпанементе должна играть сопровождение цельно, без промежуточных метрических опор, полностью подчиняясь движению мелодии, дополняя ее звучание и помогая ее развитию. В этой связи нельзя не обратить внимание на правила агогики. Мельчайшие же агогические отклонения мало доступны точным обозначениям, здесь все зависит от индивидуальных ощущений, вкуса и чуткости – важнейшей способности аккомпаниатора. В данном произведении распространенной формой агогических отклонений является кульминация.

В заключении данной работы необходимо отметить, что для раскрытия индивидуального своеобразия музыки очень важно знать общие закономерности строения музыкальных произведений – закономерности, присущие определенному типу музыкальной формы, трактовке этого типа в каком-либо жанре, в творчестве тех или иных композиторов и т.д. грамотное прочтение фортепианной партии создает то полнозвучие, тот непревзойденный ансамбль создают на сцене инструменталист и концертмейстер.

 **Список использованной литературы:**

1. Кубанцева Е,И, Концертмейстерский класс. М., Музыка, 1995
2. Люблинский А.И. Теория и практика аккомпанемента. М., Музыка, 1976
3. Хрестоматия вокально-педагогического репертуара. М., Музыка. 1972
4. Хрестоматия по зарубежной музыкальной литературе. М., Музыка 1977
5. Музыкальная энциклопедия. М., «Советская энциклопедия». Т. 1,2,4.