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 звучание всех партий (единство темпа и ритма партнёров); уравновешенность в силе звучания (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.