МКОУ ДОД « Городовиковская школа искусств» ГРМО РК

Открытый урок

Преподавателя по классу фортепиано Кадырматовой И. М.

Тема урока: « Работа над крупной формой в классе фортепиано. Концертный жанр»

25 февраля 2015 г.

РОЛЬ ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА В РАСКРЫТИИ ТВОРЧЕСКОГО

ПОТЕНЦИАЛА УЧАЩИХСЯ.

НЕКОТОРЫЕ АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В РАБОТЕ

НАД КОНЦЕРТОМ.

Музыкальное воспитание играет положительную роль в развитии личности, создавая благоприятные условия для раскрытия творческих способностей и особенностей индивидуальной одарённости, ведь воспитание средствами музыки невозможно без творческого процесса, без развития творческих наклонностей обучаемого. Врождённая исполнительская яркость – признак несомненной артистической одарённости. Она свойственна не каждому учащемуся, но в её развитии педагог может добиваться положительных результатов, хотя и не равноценных при работе с различными учениками. Яркость исполнения - качество, в большей мере связанное с эмоциональным началом. Оно наиболее успешно развивается при работе над произведениями, требующими от исполнителя эмоционального разворота, эмоционального раскрепощения. Концерт для фортепиано с оркестром как «один из самых парадных жанров фортепианной музыки» лучше всего может справиться с этой задачей. Здесь и встреча с новым для учащегося жанром; и яркая, доступная подростку образность, требующая от него новых пианистических качеств; и виртуозное начало – все это пленяет юного музыканта, способствует его увлечённости музыкой и самим процессом её исполнения.

Овладение жанром концерта в классе фортепиано - это одна из наилучших форм сотрудничества между педагогом и учеником, которая приносит ни с чем несравнимую радость совместного творчества. Несмотря на большую популярность этого жанра среди исполнителей, к сожалению очень мало изданий, посвящённых процессу преподавания и изучению фортепианного концерта. Фортепианные концерты, зародившиеся еще в 17 веке, создавались сначала для клавесина, затем и для молоточкового фортепиано. Этот жанр прошёл большой эволюционный путь. Он нашёл отражение в творчестве композиторов барокко, венских классиков, романтиков, авангардистов и современных композиторов. Причина распространения жанра заключается в его демократичности, яркости, концертности. Сочинений концертного жанра для детей большое количество. Среди них -

для младших классов: И. Беркович Концерт №2; Г. Фоглер Концерт До мажор; А. Роули Миниатюрный концерт Соль мажор;

для средних классов: И.К. Бах Концерт для клавира №3 Ре мажор ор.7; Г. Гендель Концерт для клавира №23 Фа мажор; В.П. Задерацкий Детский концерт №2 Ля мажор; Р. Касимов «Юношеский концерт»; Н. Сильванский «Пионерский концерт»; О. Хромушин Концерт №2 «Школьный»; Л.Брустинов «Детский концерт»; Ю. Полунин Концертино ля минор; Е. Поплянова Концерт памяти С. Прокофьева.

для старших классов: И.С. Бах Концерты для клавира с оркестром №5 фа минор, №4 Ля мажор, №7 соль минор, ре минор; Й. Гайдн Концерт Ре мажор;В.А. Моцарт Концерт №1 Фа мажор; №5 Ре мажор; №8 До мажор; №23 Ля мажор; Ф. Мендельсон Концерт №1 соль минор (1 часть); Д. Шостакович Концертино для двух фортепиано ля минор; Д. Кабалевский Концерты №2, №3; Н. Раков Концерт №1 Соль мажор; А. Аренский Фантазия на темы Рябинина; Г. Галынин Концерт №1 До мажор; К. Кудрявцев «Детский концерт».

Музыкантам-педагогам хорошо известно, что развитие музыкальных способностей (в частности музыкального слуха, ритма, выработке стабильности в исполнении) протекает интенсивнее при изучении ансамблевого произведения, каким является концерт для фортепиано с оркестром. Наиболее важно то, что солист исполняет в нём ведущую партию, что может заинтересовать учащегося. При изучении концертов необходимо выяснить роль партии солиста во всех разделах концерта: где она имеет ведущее значение, где подчинённое, аккомпанирующее, где равноценное с оркестром (дуэты, переклички или имитации с каким-либо инструментом). Для этого необходимо, чтобы учащийся изучал фортепианную партию не изолированно от оркестровой, а как часть единого художественного целого. Надо приучать его (в старших классах) уже при первом прочтении текста концерта проигрывать всё сочинение с начала до конца, включая оркестровое вступление или оркестровую экспозицию, и все tutti, или добиться того, чтобы он отлично знал оркестровую партию на слух.

Следует прослушать концерт в записи, чтобы ученик отчётливо представлял реальное тембровое звучание партии оркестра. Для этого стоит обратить его внимание на инструментовку важнейших тем или сопровождения в наиболее характерных местах. Концертный стиль изложения требует от исполнителя большего размаха и виртуозности, чем камерные произведения. Все эти черты определяют важную роль жанра концерта в воспитании пианиста, развивают чувство ансамбля, ритма, тембровый слух, манеру игры «крупным планом».

Альфред Корто, известный французский пианист и педагог, писал, что исполнитель, по его словам, - это «авиатор, озирающий местность с высоты полёта, и одновременно странник, и пешеход, видящий мельчайшие детали и особенности местности. Итак, в работе над произведением интерпретатор должен проделать три действия. Сначала подняться ввысь, чтобы увидеть местность, ее рельеф, общие контуры. Затем спуститься, исколесить вдоль и поперёк местность, чтобы все увидеть, почувствовать и запомнить. И, наконец, вновь подняться ввысь, чтобы в момент передачи произведения, воплощая общую картину, выполнить мельчайшие характерные особенности произведения. Детали занимают интерпретатора лишь во второй стадии работы. Вначале же и в итоге работы – охват целого». Итак, по А. Корто, процесс работы над произведением делится на следующие три этапа «Подняться ввысь, чтобы увидеть местность», т.е. в общих чертах ознакомиться с произведением, его автором, эпохой, в которой жил композитор, с историей создания сочинения. «Очень важно ощутить всю вещь в целом, - считает Э. Гилельс, - тогда я могу что-то делать с отдельными кусками». С. В. Рахманинов подчёркивал, что, «приступая к изучению нового произведения, чрезвычайно важно понять его общую концепцию, попытаться проникнуть в основной замысел композитора».

На первом этапе работы очень важно объяснить ученику содержание произведения, исполняя его на инструменте.

«Исколесить вдоль и поперёк местность». Это второй этап – погружение в суть произведения, овладение средствами выражения, необходимыми для реализации художественного замысла. В центре внимания работы над техническим овладением произведения должны быть изучение и отработка всех элементов нотного текста, освоение фактуры, формирование игровых движений. Этот этап – самый трудный и трудоёмкий. Ответственность педагога здесь очень велика. Особое внимание необходимо уделить определению рациональной аппликатуры, многократно проверив её в технически сложных местах. Работу надо строить таким образом, чтобы в ходе её глубже вскрывались характерные черты каждой партии и всего произведения в целом.

На данном этапе работы полезно и весьма важно учиться контролировать и проверять те или иные движения, приёмы, пропуская всё через контроль своего сознания. Когда учащийся добивается так называемой автоматизации исполнительских навыков, в дальнейшем это облегчает исполнительский процесс и позволяет переключить внимание на задачи художественного плана. «Вновь подняться ввысь, чтобы воплотить общую картину» - третий, завершающий этап работы над художественным произведением, органично связан с предыдущим. Этот этап работы обычно в том и состоит, что произведение чаще исполняется целиком и в намеченном темпе. Все достигнутое сводится воедино. Работа над сочинением на данном этапе должна происходить, конечно, наизусть и, как можно чаще с партнёром. Именно теперь, особенно ярко проявляется творческая природа и индивидуальность учащегося, его темперамент, вдохновение и воля. Намеченный на первом этапе работы над произведением план его исполнения, ко времени завершающего его этапа проверяется и претерпевает ряд изменений, учащийся все глубже «вживается в образ». Если ранее педагог должен был избегать того, чтобы делать все замечания сразу, то теперь, после «сквозного проигрывания» произведения учащийся стремится осуществить все указания педагога: слить в одно художественное целое все части, все отработанные детали; добиться цельности художественного впечатления, однако,учащийся должен избегать монотонности и однообразия. «Произведение всегда многообразно, оно само живет и дышит», - говорил А.Н. Скрябин, - оно сегодня одно, а завтра другое, как море».

**В. Моцарт «Концерт для фортепиано с оркестром» №23, часть I.** (уч-ся 6 кл. Буткеева Катя)

Концерт A-dur – произведение светлого лирического характера, исключительно поэтичное, мелодически насыщенное и ясное по форме. Первая часть написана в обычной форме , форме сонатного аллегро с двойной экспозицией ( первая –оркестровая).Обе основные темы лирические. Они оттеняются следующими за ними темами энергичного характера, приводящими к динамическому развитию.

Одна из основных задач – сочетание лирической мягкости, певучести с ритмической активностью. При работе над этим произведением полезно обратиться к некоторым высказываниям Моцарта относительно искусства исполнения. Сам Моцарт обладал исключительной виртуозностью, но никогда не злоупотреблял ею. Великий музыкант не терпел чрезмерной быстроты темпа и считал, что сыграть произведение быстро легче, чем медленно. Из высказывания современника Моцарта Клементи: « Я… не слыхал никого, кто играл бы так одухотворенно и с такой грацией». Как и в других произведениях Моцарта, в концерте важна чуткость к мельчайшим интонациям богатейшей по выразительности мелодической линии Бе6з художественно-осмысленного воспроизведения всех штрихов и других обозначений, определяющих тот или иной характер исполнения, музыка тускнеет и теряет значительную долю своей прелести. Большое внимание надо уделить качеству звука – звук в сочинениях Моцарта никогда не должен терять певучести. ЕЕ важно сохранять даже в самых прозрачных пассажах, которые надо исполнить в характерной для того времени «жемчужной» манере игры, когда каждый звук «искрится» и «сверкает». Крайняя прозрачность ткани требует особой отточенности линии сопровождения, ясного выявления ее рисунка, тончайшего воспроизведения всех пауз, создающих необходимые цезуры-дыхания в движении голосов. Для выразительного исполнения сопровождения надо приучить учащегося работать над ним весьма тщательно, как над противосложением в полифонии.

Первое проведение главной партии, а фактически это появление солиста – очень ответственно. Он должен привлечь к себе внимание лирической насыщенностью исполнения, прелестью звука, искусством фразировки. Важно добиться напевного, «несущегося» звука в первых же мелодических нотах, использовав все обычные в такого рода случаях, средствах (мягкое погружение свободной руки в клавиатуру, дифференцированное в темброво-динамическом отношении звучание мелодии и сопровождения, педаль и т.д.). Очень важна верная штриховка во 2 такте.

Во второй фразе главной партии имеет большое значение звучание шестнадцатых. Для придания им нужного блеска, «искристости», играем их самыми кончиками пальцев с хорошим устремлением к верхним звукам пассажей и ярким, но не резким выделением этих звуков.

В побочной партии надо добиться мягкого и связного звучания повторяющихся звуков, на что ученики обычно не обращают внимания. Необходимо слышать и помнить все оркестровые вступления, мысленно их пропевать, чтобы суметь вовремя вступить в аккомпанирующих местах..Тему, констрастирующюю главной и побочной партиям, надо сыграть энергично, решительно, но не грузно. Происходит это чаще всего потому, что оба звука до-диез исполняются примерно одинаково. Между тем они совершенно различны по характеру. Первый из них лучше сыграть блестящим звуком, как бы снимая аккорд с клавиатуры, второй более певуче, плавным опусканием руки на клавишу, используя «кистевую рессору» (т. 115).

Через несколько тактов возникает построение в виде «диалога» между оркестром и солирующим фортепиано (тт.118-120). Повторяющиеся мотивы лучше сыграть различными динамическими оттенками **p – piu forte – pp.**

В разработке надо обратить внимание на полифонические моменты: выразительно сыграть «дуэт» двух голосов в начале партии солиста, провести имитации между верхним и нижним голосами. В конце разработки, где восьмые последовательно сменяются триолями восьмых, шестнадцатыми и секстолью шестнадцатых ( приём выписанного аччелерандо у Моцарта) надо добиваться точного воспроизведения этих ритмических соотношений, иначе можно нарушить темповое единство и ансамбль с партией оркестра.

Реприза не ставит перед нами существенно важных и новых задач.

Каденция же это очень ответственный раздел исполнения концерта. Именно в ней солист должен высказать свои творческие возможности и раскрыть свое виртуозное мастерство. Здесь особенно важно преодоление ритмических и виртуозных трудностей. Нелегко добиться того, чтобы каденция звучала свободно и непринужденно, а как бы импровизационно, к чему и следует стремиться.

**С.Коняев «Концертная пьеса»**  ( уч-ся 7 кл. Лозовая Вика)

Пьеса написана в стиле концертного жанра. Фортепиано выступает в роли оркестра, при солировании баяна. Пьеса яркая, образная, виртуозная. На ум приходят величественные красоты нашей необъятной Родины. При звучании этой пьесы в быстром темпе, главная трудность добиться слаженного ансамбля.

Какие же компоненты обуславливают слаженное звучание ансамбля?

1. Среди компонентов, объединяющих музыкантов в единый стройный ансамбль, одно из главных мест принадлежит метроритму. Ощущение метроритма помогает партнерам играть вместе, он выполняет функцию дирижёра в ансамбле. Искусство ансамблевой игры основывается на ощущении сильных и слабых долей такта, с одной стороны, и ритмической определённости «внутри такта», с другой. Это и есть тот фундамент, на котором стоит ансамблевое искусство. Это волевое и организующее начало в игре. Все элементы музыкальной фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. Звучание произведения не может быть художественно полноценным вне определённого динамического соотношения, ощущения ритма.

2. Одним из главных резервов фортепианного ансамбля является градация звука. К. Черни утверждал, что «на фортепиано возможно передать сто динамических градаций, помещающихся между пределами: ещё не звук и уже не звук». Опыт классиков убеждает нас в том, что одно из таинств искусства – умение пользоваться «тихой музыкой». Для того, чтобы forte и fortissimo были использованы по назначению (например, в кульминационных моментах), нужно умело пользоваться динамическими средствами и непременно прививать вкус к нюансам малой и средней силы. Мастерство ансамбля определяется соотношением звучания различных голосов, распределением динамических градаций, основой которых являются отдельные голоса.

3. Одно из основных средств музыкальной выразительности – это темп. Темп всегда обусловлен характером музыки исполняемого произведения. Определяя границы темпа, необходимо учитывать фактуру произведения и технические возможности учащегося. Быстрый темп – испытание ансамбля на прочность и метроритмическую стабильность. В медленных частях искусство кантилены подразумевает ясную фразировку и артикуляцию, единое ощущение цезур и высокую звуковую культуру. Даже самый медленный темп должен быть наполнен внутренним движением. Синхронность ансамблевого звучания – это точность совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта и предельная точность при исполнении мельчайших длительностей (звуков или пауз) обоими партнёрами. Конечный художественный результат зависит от усилий каждого: и солиста, и концертмейстера. А это значит, что при исполнении концертной пьесы важно не только хорошо играть самому, но также увлекать и вдохновлять партнёра. Кроме того, каждый из них должен ощущать ответственность и перед слушателями, и друг перед другом. Вот почему так важна взаимная доброжелательность и настрой на самое лучшее исполнение.

В заключение следует сказать, что овладение произведением – сложный многоактный процесс. Несомненно, одно: трудную задачу нужно разбить на ряд сравнительно простых, решая их последовательно по принципу «от простого - к сложному». В результате наступает психологическое равновесие, которое и служит стимулом для работы.

Используемая литература:

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. 3 изд., - М., 1978.

2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Ч.1,2. - М., 1988.

3. Гнилов Б.Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха). - М., 2008.

4. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле. Музыкальное исполнительство, вып. 8. -М., 1973.

5. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. - М., 1971.

6. Каргапольцев С.М. Музыкальное восприятие как фактор воспитания: история, теория,

практика. - Оренбург, 1997.

7. Коган Г. М. Работа пианиста. – М., 1979;

8. Коган Г. М. У врат мастерства. – М., 1961;

9. Корто А. О фортепианном искусстве. – М., 1965;

10. Лузум Н. В ансамбле с солистом. - Н.-Н., 2005.

11. Наумова Н.М. Фортепианные ансамбли: сонаты венских классиков для фортепиано в

четыре руки. – Челябинск, ЧГАКИ, 2008.

12. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1958;

13. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. – М.,

1980.

14. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. - М., 1988.

15. Ступель А. Беседа о камерной музыке. - Л., 1963.

16. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – М., 1969.

17. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. – М., 1984.