

Лобкова Наталия Анатольевна
Педагог-исследователь отделения «Специальное фортепиано» музыкального
училища им.М.Тулбаева.

Разработка открытого урока.

**“Развитие технических навыков
на примере этюдов С. В. Рахманинова
ор. 39 №5, Ф. Шопена ор. 25 №12”**

Тема урока: Развитие технических навыков на примере этюдов С. В. Рахманинова
ор. 39 №5, Ф. Шопена ор. 25 №12.

Время проведения: 11.20 14.05.2024 г.

Обучающийся: студент 4-го курса отделения фортепиано Токтаганов Талгат.

Тип урока: комбинированный.

Методика проведения: практическая.

Оснащение: фортепиано, стул, сборник нот, компьютер, мультимедийные средства:
презентация программы урока, наглядно-иллюстративный материал - цветные
карточки тональных освещений, дидактические пособия - драматургия образного
содержания по ритму музыкального произведения, копилка настроений.

Цель урока: Обеспечить технический рост пианиста и условия, при котором
технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную
идею расширить и углубить образные ощущения, активное стремление ярче
выразить характер и содержание музыки.

Задачи:

1. Подчинить двигательную систему музыкальной воле исполнителя во всех ее тончайших проявлениях.
2. Выработать ощущение живого пульса движения музыкальной ткани яркость образных представлений и глубину переживаний композиционной драматургии.
3. Воспитать слуховой контроль и внимание над соответствием намеченного замысла и своего исполнения.

Жанр урока: тематический.

Вид урока: урок теоретических и практических работ – исследовательского типа.

Методы: репродуктивный.

- Метод целостного анализа.
- Метод сравнительной характеристики.
- Метод словесной интерпретации музыкального образа.
- Метод проблемно - поисковый.
- Иллюстративный.
- Диалогический.

План урока:

1. Начало урока:

- организационный момент
- сообщение темы и постановка задач.

2. Основной этап:

- теоретическая часть,
- практическая часть: работа над этюдами С. В. Рахманинова ор. 39 №5, Ф. Шопена ор. 25 №12.

3. Заключение:

- рефлексия
- оценивание
- домашнее задание.

Ход урока:

Сегодня на уроке мы поговорим о С. В. Рахманинове.

Педагог: Талгат, кто такой С. В. Рахманинов?

Ученик: С. В. Рахманинов великий композитор.

Педагог: В каком веке он жил? Какие произведения написал? Что характерно для творчества Рахманинова?

Ученик: Рахманинов жил в 19-20 веке. Он был автором многих произведений: 3 симфонии, 4 фортепианных концерта с оркестром, этюды-картины, прелюдии, 80 романсов.

Творчеству Рахманинова характерна строгость, аскетичность, многораспевность, искренность.

Педагог: давай посмотрим небольшую презентацию о С. В. Рахманинове. Этюд-картина es-moll - выражение катастрофы 1917 года; можно сказать - её главный символ в музыкальном искусстве. Есть и другой символ - малый, "теневой": Сказка Метнера op.34 №2 с эпиграфом "Когда, что звали мы своим, навек от нас ушло". Естественны параллели с Этюдом op.10/12 Шопена, с Этюдами op.8/12 и op.42/5 Скрябина: их музыка тоже говорит о великом крушении. (Именно на 1917 год Скрябин назначил свою Мистерию, "революцию духа", которая должна была остановить наступление материалистических сил, но осуществить её не успел.

Педагог: Талгат, исполни этот этюд.

Педагог: Форма Этюда-картины миб-минор - трёхчастная с кодой, использующей материал средней части (этот "шлейф" сильно удлинён: движение пьесы не так легко остановить). Средняя часть и кода содержат новый образ - это море без корабля: широкие тёмные волны в левой руке, а в правой - бесшумный полёт огромной птицы над ними. Самой птицы нет: её заменяет бурное облачное небо, распростёршееся над морем.

Педагог: Талгат, скажи мне какова драматургия этого произведения?

Ученик: Птица эта - символ смерти, предначертание конца. Можно и что-то иное себе представить, не столь мистическое. Попробуй и для основной темы поискать другое толкование - если оно явится тебе без усилий, прими его. Можно совсем без видимых образов, даже без слов: музыка Этюда-картины волнует душу сама собою. Всё же помощь фантазии желательна - в исполнении будет меньше случайных моментов.

Педагог: П е р в а я часть - до такта 26, в котором шесть долей. Темп устанавливается по быстрой трели. Над мелодией (molto marcato) нет общей лиги - все её звуки берутся "ударом колокола", они как бы призывают на вече. Возможно это благодаря небольшому жесту руки в обратную сторону от аккорда: вес переходит на мелодический звук, в то же время взятие получается достаточно прямым. В ответ на него раздаётся густой, потемнённый стон струны. Простое вертикальное взятие здесь не позволяет достигнуть большой силы звука, так как рука на аккорде, а чисто супинационный жест вызвал бы резкие призвуки, "хруст". Гилельс, проходя всю мелодию без призвуков, играет сдержанно и по выражению, и в плане динамики: его forte склоняется к mf. Софроницкий расшифровывает ритм иначе, и у него "не хрустит", одновременно сберегаются силы. Горовиц и Ашкенази дают свободу призвукам, которые как бы заслоняют собою Этюд... Вся мелодия играется 5-м и 4-м пальцами (кое-где 3-м); мизинец можно повторять несколько раз (см. тт.1 и 6). Обе трели в пр.р. нужно играть, видимо, 1-2-4 пп. (после квинты 13). Присутствие света в этих трелях достигается разучиванием их "лёгким" forte - при этом пальцевая "вилка" 12 немного приподнимает руку (если учить только с падением на терцию, будет угрюмо и не очень ясно). - Два пятизвучных

arreggiato сам Рахманинов играл бы 1-2-3-4-5, пятью пальцами подряд; для меньших рук нужна аппликатура 1-2-3-5-4, с переходом на 5-й (посмотрите, как это делает Nelson Freire).

Сопровождение к мелодии (в пр.р.) удобно играть с чередованием средних пальцев при перемене позиций: т.1 - 3-4-3, т.2 - 2-3-2, т.3 - 2-3-2-3, т.4 - 2-3, итд). При перекрещиваниях с левой рукой пр.р. играет так, чтобы её звуки были легче аккорда левой руки: т.3 - sopra (чтобы левая не "прижала" правую к клавишам) и затем sotto; т.4 - sotto (1 и 2 п.); т.6 - sotto (вариант без лишней активности), итд. Пробуй по-разному. "Особые" такты 18,19,20: скрытый голос в сопровождении можно трижды провести 3-3-4-3-4-5-23, не думая о рельефе клавиатуры, "преодолевая" его; это своего рода каденция. - Форшлаг-аккорд в т.22 остаётся на педали, мелодическая октава на его фоне - как молния; здесь можно сознательно применить призвуки.

Левая рука в 1-й части Этюда: её непременно нужно учить отдельно, чтобы все переносы были свободными и точными, а многозвучные аккорды - уравновешенными.

Первый такой аккорд - в т.3, лучше всего брать его 5321 пп. (после квинты 41). На Миб контроктавы пусть всегда будет 5-й палец, без 4-го: это даст чувство благородного объёма, одновременно защищая от форсирования звучности. Аккорды с ноной в т.6 можно мгновенно арпеджировать (Шопен поставил бы вертикальные дуги); при этом басовый звук падает на долю. В т.7 нижняя секста лучше звучит 51 пп., чем 52; все аккорды после паузы - sopra. Тт.8-10: на повторяющихся звуках пальцы чередуются; белоклавишные октавы требуют мизинца, но играют без упора. Тт.18-20: каждая третья терция 4-2 пп. (после двух, взятых 32). Тт.21: первая квинта 5-1 пп.; аккорды наверху - "звончатые", это светлое место. Т.22: резкий форшлаг-октава - знак судьбы, лик бездны, крушение надежд. Последние такты первой части (22-25) эффектно-горделивы: они выражают красоту трагедии, готовность принять скорбный удел. У Скрябина такая фактура всегда означает ликование - Рахманинов придаёт ей совсем иной смысл: вереницы аккорды отягчены слезами.

Через принятие судьбы приходит внутреннее освобождение: в т.26 внезапно устанавливается В-dur, тональность открытого пространства. И сам этот такт метрически "просторнее" других.

Основная тональность es-moll имеет обратное значение - она символ упорного сопротивления, стояния на своём. Тональность-утёс...

Ученик: играет, добивается поставленной задачи.

Педагог: Средняя часть Этюда-картины миб-минор состоит из двух разделов. Первый (тт.26-40) - с новой темой, постепенно ниспадающей от "вершины-истока", как бы планирующей вниз. Тема получает развитие - ветер и волны всё сильнее (а регистр всё выше). Второй раздел (тт.41-52) - это подход к репризе; разрабатывается начальный мотив всей пьесы. В образном плане - игра стихий: высокие волны, набегающие одна-за другой, разбиваются в брызги. Последние три такта перед репризой, возможно, изображают новое морское явление - прилив.

тт.26-32. Свежесть В-dur сменяется пепельным оттенком b-moll, затем холодом h-moll (росо cresc. выполняется с переменной колорита). На миг блеснули "искры" H-dur - и погасли. Поворот в C-dur - без всякой надежды: просто ещё на полтона вверх. В л.р. слышится бормотание волн, видны их очертания-разводы. Лиги при устойчивых созвучиях лучше начинать с "нового" 3-го пальца, при неустойчивых - со 2-го; в обоих случаях отрыв руки на слух будет едва заметным, зато придаст музыке дыхание.

тт.33-40. Случайно найден "устой" (C-dur) - звук До большой октавы обладает некоей природной твёрдостью; это исходная точка быстрого развития. В пр.р. "качает", с такта 37 слышится свист ветра. Аппл-ра желательна схематическая, если

это позволяет размер руки. - В л.р. линии волн делаются сложными. Несмотря на широкие интервалы, пусть они остаются обволакивающими: избегай ударности. Секвенция восходит по тонам; начальные басы Ре и Ми (большой октавы) бери 4-м пальцем - после 5-го и взмаха руки на паузу. Дополнительный голос ясно веди 1-м и 2-м пп.. Его звуки напоминают путеводный свет (нажим руки очень умеренный, несмотря на значки tenuto, и высота взятия тоже скромная). В последних двух тактах есть отдалённые "колокольные" басы - они берутся 4-м пальцем, к которому можно прислонять 3-й (для надёжности). Лиги-волны после этих басов начинай и оканчивай мизинцем.

т.41-45. Светлый вал с брызгами-искрами (H-dur) играется "лёгким" ff - насколько эти понятия допускают сочетание. Далее трижды нужна одна и та же аппликатурная комбинация:

пр. р. 5-2, 4-1, 5-2 | 1-5-2, 4-1, 5-2, 1--, 3--, 2-1-3, (5-2, итд)

л. р. 1-3, 2-4, 1-3 | 5-1, 2--, 1-3, -2,--5-1, -2-1, (1-3, итд)

Перемена педали - в моменты октавных басов; ещё одна, частичная - при начале новых фраз. Двойные скачки обеих рук хоть и содержат цезуру (перед верхней ломаной квартой), тем не

менее должны быть выучены как единство. - Со второй половины т.44 левая рука трижды играет так: 1, 532, 321, 1-4, —3, —51. В пр.р. три пары акцентов (восьмушками) берутся 2-1, 2-1, 1-2 пп. Аккорд на 2-й доле т.45 желательнее 135 пальцами (чтобы л.р. могла сыграть Соль# сорга, не касаясь правой).

т.46-47. "Отклик" левой руки удобно играть 1-2-4 пп., в это время в пр.р. аккорды 135 и 1245. Многозвучный форшлаг лучше пробежать 1-2-3-4-1-2-4 пп. (и затем аккорд-"вспышка" 1235). Позиционная аппл-ра 1-2-4-5-1-2-4 лишила бы вершинный аккорд его свежести и силы.

Педаль меняется в связи с басовой октавой. На Ре-мажор с секстой - новая педаль (прямая, неглубокая).

т.48-49. Отсюда основная тональность миб-минор: "Кончено время игры, Дважды цветам не цвести, Тень от гигантской горы Пала на нашем пути" (Н.Гумилёв, 1919). Приходит в действие возвратный механизм: одинаковые уменьш. аккорды в правой руке поднимаются по полутонам, октавные басы - по малым терциям.

Ученик: играет, добивается поставленных задач.

Педагог: Р е п р и з а Этюда-картины - сокращённая, но по изложению она предельно усилена. Это обострённое, концентрированное возвращение к первоначальному суровому образу. Пианист обязан здесь совершить подвиг: после испытаний на равновесие - в условиях многозвучия - он должен теперь, глядя с высоты, играть в правой руке 4-звучные аккорды pesante, а в левой р. мелодию molto marcato на фоне фактуры, содержащей скачки. Как быть? Pesante ещё не значит forte; в пр.р. достаточно mf. Аккорды пусть звучат как бы на удалении - но определённно. По вертикали хорошо "выстрой" их, найди аппл-ру с чередованием пальцев, отвечающую величине вашего растяжения. Выучи партию пр.р. отдельно - в темпе более скором, чем окончательный, чтобы потом уже играть "с запасом". А л.р. отдохнёт от "вторых ролей", ненадолго взяв основную нагрузку на себя. Хорошо, если она знакома с Этюдом ор.8/12 Скрябина - там партия подобного же склада, но намного труднее. После таким образом распланированного "отдыха" в т.53-58 останется только сыграть т.59-66 на fff (то есть с абсолютной самоотдачей). Всё это доступно, конечно, лишь рукам, устойчивость которых выше среднего - составляющему это описание Этюд-картину es-moll от начала до конца никогда не выдержать... Но изучение музыки такого внутреннего уровня - в любом случае дело достойное.

т.53-58. Вероятная аппликатура левой руки:

2 - 5-1 - 5, 3-2-1 - 5 - 4, — 5 - 2-1, 3 - 2 | 4-1 - 5-1 - 2, 3 - 1 - 5, 2 - 3-1 - 5-1, 2 - 5 - 31 |

тт.59-63. Мелодический Миб левой руки, не дожидаясь своего разрешения в Ре, "отчаливает" вверх. Зато на необходимый звук Ре набегают восходящая хроматическая линия правой руки - она-то и подхватывает основную тему (чуть было не потерянную). Продолжение мелодии звучит теперь на октаву выше, чем это было в первой части Этюда-картины. Сверкание верхних нот подобно сверканию всепокрушающего меча Судьбы и Смерти; в них отражается блеск живых слёз (или же иначе: клинок отражается в слезах?). Сверкание будет тем ярче, чем темнее басовые октавы. Ради предельной их силы нижние звуки можно брать сразу двумя пальцами 5-4 (тем более что аккорды, следующие за басами, не содержат 4-го пальца). Тогда "хруст" будет и внизу, не только вверху; при этом тёмный колокольный тембр пропадает, его заменяет хрип: кажется, что колокол надрывается... тт.64-66. После укороченного такта 63 реприза быстро свёртывается. Механическому "сползанию" в такте 64 отвечает одинаковая аппл-ра: в пр.р. четырежды 1235-14-15, а в л.р. 321-51-41 (но самая последняя октава - 51). Т.65 опять укороченный - ритмический "заряд" Этюда исчерпан.

Пр.р. 1-2-4-5 – 2-4 – 1-2-3-5 – 1-3 -1-2-5 – 1-3-4, л.р. 4-2-1 – 5-2-1 – 5-2-1 – 4-2-1 – 4-2-1 – 5-2-1.

Отмечая каждый аккорд, надо в то же время стремиться свести все их в одну линию (пусть изогнутую). Dimin. в т.66 даёт место "прощальному" речитативу, с которого начинается К о д а, которая имеет две стадии.

тт.67-72. Изломанный речитатив учись играть не только rubato, но также и в темпе октав (комбинируя возможности связной игры и вертикального vibrato). Хорошо устрой в каждой позиции - через тремоло; играя линию нескоро, делай мгновенные переходы между позициями (с "направляющим" staccato). Соединяй по две позиции, по три, итд. - при хорошем звучании. Аппл-ру дал сам Рахманинов.

Тт.70-72 - колыбельная волн, потом мелкая зыбь. Левая рука (16-е): 5-1-5-2-1-4-1-3, второй раз -1-5.

Ученик: выполняет поставленные задачи.

Педагог: Теперь приступаем к этюду Шопена.

Педагог: Расскажи в каком году были написаны этюды Шопена оп. 10 и 25?

Ученик: Сочинение этюдов оп. 25, видимо, продолжалось с 1832 по 1836 год. Сочинение шло (как и сочинение оп. 10) не по порядку. Два первых этюда оп. 25 возникли осенью 1836 года в Дрездене, в период второго свидания с Водзинскими. В 1837 году все двенадцать этюдов этого опуса (посвященного графине д'Агу) были опубликованы.

Педагог: Вот новый, важнейший этап обобщений пианизма Шопена! И эти этюды, равно как этюды оп. 10, закономерно далеки от эффектной виртуозности современных Шопену парижских пианистов. Типичные черты шопеновского пианизма - культ легато и песенности, мелкая детальная техника, орнамент и т. п. по-прежнему доминируют. Этюды трактуют следующие задачи техники: первый — гибкость и легато арпеджий; второй — ровность мелкой пальцевой техники и стройность полиритмии; третий - независимость пальцев и растяжение рук; четвертый — цепкость аккордов при синкопах и полифонии в правой руке; пятый — гибкость и проворство кистей обеих рук; шестой — беглость и певучесть правой руки в быстрых терциях; седьмой — динамику, агогику и полифонию длинных мелодических линий; восьмой — беглость в легато секст в правой руке и волнообразных пассажей двойных нот в левой; девятый — гибкость, легкость и разнообразие движений кисти правой руки; десятый — певучее легато октав (следует отметить, что совершенно неправомерна трактовка этого этюда многими пианистами в «листовском» громоподобном стиле); одиннадцатый — упорные

колебания легато кистей обеих рук, координацию мелодики и фона; двенадцатый — постоянство, слитность, певучесть и динамическое разнообразие широких волнообразных движений обеих рук. Ни в одном из этюдов нет пышной декоративной техники, пианистической стукотни. Зато во всех — многостороннейшая разработка выразительной техники по существу, т. е. такой, которая, нигде не являясь самоцелью, обобщает и абстрагирует главные черты живого музыкального мышления Шопена.

Этюды ор. 25 в целом не занимают того исключительного места среди современных им сочинений Шопена, какое занимают этюды ор. 10. Виной тому, конечно, дальнейший отход Шопена от виртуозности как таковой и создание им новых своеобразных жанров: скерцо, баллад и т. п. Однако никак нельзя согласиться с мнением Шумана, ставившего этот этюдный опус ниже первого. Остановимся вкратце на каждом из этюдов.

Этюд с-moll, No. 12. Прототип фактуры еще в краковяке. Контрасты мрака и света (переходы минора-мажора), декоративное голосоведение, колоссальные органые пункты и однообразие фактуры этого этюда (при отсутствии ясного отделения мелодии от фона) делают форму его красочно-драматической, но мало расчлененной. Распространенное сравнение музыки с разбушевавшейся водной стихией или с колокольным звоном не так уж условно — следует только не забывать принципа романтической «двупланности»: природа и человек. Характерна мнимая полифония (выделение начальных нот волнообразных пассажей правой руки — своего рода «cantus firmus») и плагальность (плагальное движение на терцию мажорной тоники в конце этюда). Есть предположение, что этот этюд был написан одновременно с этюдом с-moll ор. 10 — как отклик на падение Варшавы; вряд ли оно основательно. Во всяком случае, в этюде с-moll ор. 25 нет типичных для всех «гражданских произведений» Шопена песенно-маршевых и фанфарных интонаций, но безраздельно господствуют балладная звукопись и хоральность.

Опус 25 не был задуман как цикл - в него просто вошли все этюды, которые Шопен написал с 1832 (то есть с момента окончания 10-го опуса) по 1836 год. После этого Шопен этюдов не писал. На тот момент он уже не только достиг всего, чего было можно достичь в отношении виртуозности, но и преодолел саму необходимость в виртуозности. То, что случилось с Листом на склоне лет, произошло с Шопеном всего в 26 или в 27. Шопен сосредоточил свое внимание на других жанрах, которые являлись более интересными и сложными формами, чем этюды. Все-таки от внешнего блеска в этюдах не деться никуда, но вопрос здесь лежит в области необходимого и достаточного. Необходимо ли такое качество концертным этюдам? Да. Достаточно ли его для того чтобы этот этюд стал произведением искусства? Пожалуй, нет. Этюды 25-го опуса более художественны чем этюды 10-го опуса, они сложнее, глубже по образам и содержанию. Пропустив первый этюд, мы сразу слушаем второй в фа миноре. Хотя он написан и в миноре, он вовсе не трагичен — в нем слышна светлая грусть и быстрый ритм шестнадцатых, которые сливаются в одно музыкальное полотно, создает впечатление чего-то очень возвышенного, щемящего. Техническая сложность в этом этюде — это не только неостановимый бег шестнадцатых в быстром темпе, есть еще и другая - полиритмия - когда ритмы правой и левой руки не совпадают.

Педагог: в какой тональности написан этюд?

Ученик: 12 этюд Шопена из 25-го опуса написан в до миноре.

Педагог: Он находится в опусе рядом со всеми этюдами, в нем явно обозначена техническая фактура, то есть два типа техники, которыми должен владеть пианист. В отношении тематической разработки он менее интересен, чем предшествующий этюд. и проще по структуре, и достаточно однороден, но однако его изобразительность поражает.

Этот этюд часто называют этюдом «Океан», или «Море». Некоторая декоративность вместе с однородностью фактуры действительно делают образ его звучания похожим на образ волнующегося океана с поднимающимися и ниспадающими волнами. Это было традиционное изображение стихии в романтической музыке, и интересно его сравнить с этюдом «На море» Блюменфельда, который несет в себе следы одновременно 12-го и 11-го этюдов.

Непрерывная смена гармоний огромных вздымающихся звуковых волн символизирует капризно-изменчивый характер и окраску необъятных просторов океана. Океаном этот этюд, с его мощной, трагической и зловещей мелодией, рождающейся на фоне грандиозных волн океанского прибоя, можно было назвать ещё в позапрошлом веке, во времена Шопена. У современных слушателей могут возникнуть и другие ассоциации. Может быть, это великий и могущественный мыслящий океан из "Соляриса" Лема и Тарковского, властвующий надо всем и воссоздающий умерших.

Великолепие бирюзовой ми-бемоль-мажорной синевы в начале разработки переходит, после временного затишья, ко всё возрастающему волнению океана, приводящему к первому порыву страшного шторма со зловещими и торжествующими диссонансами. На гребне этого первого порыва бури последний раз звучит, в начале репризы, могучая и грозная тема гениального шопеновского этюда. Несмотря на торжествующе-мажорное окончание этюда, напоминающее фортепьянное переложение оркестровой коды с литаврами и барабаном, мне кажется - может быть, я ошибаюсь - что это один из тех великих этюдов Шопена, в которых Пастернак через столетие увидел, как он написал в своём очерке, "фортепьянное вступление к смерти".

Существует легенда - возможно, и придуманная музыковедами - что в начале исполнения этого этюда великим Антоном Рубинштейном слушатели поднимались с мест под впечатлением мощи этого этюда и его гениального исполнения.

Вот таким представляется мне этот бессмертный "Океан" Шопена - могучим, нечеловечески громадным, порой мрачным, страшным и таинственно-зловещим и, в своей перспективе, цельным, загадочно, ослепительно прекрасным и всепобеждающим.

Этот этюд довольно сложен для исполнения. Его мощный, однообразный по своей "волновой" фактуре и бесконечно богатый по гармоническому развитию звуковой план не даёт пианисту ни секунды "эмоциональной передышки"; ему трудно в огромном темпе постоянно определять направление непрерывной смены и гармонического "перерождения" величественных диссонирующих гармоний; он чувствует себя рулевым в лодке, бросаемой во все стороны волнами бушующего океана.

Ученик отрабатывает.

Педагог: Домашнее задание - всё, что сделали на уроке – закрепить. Урок закончен.