«Огромная сила мысли и чувства, исключительная глубина и значительность содержания в соединении с огромным темпераментом и титанической волей – отличительные признаки творчества Бетховена».

Александр Гольденвейзер.

«Любая фортепианная соната Бетховена, даже самая маленькая – это симфония».

Борис Землянский

В музыкально-исполнительском развитии ученика старшего класса особое место занимает работа над произведениями крупной формы. Первостепенное место здесь отводится работе над сонатным аллегро Гайдна, Моцарта, Бетховена, являющимися основой формирования масштабного музыкального мышления, необходимого при исполнении всех частей циклической сонатной формы.

Сонатная форма чрезвычайно быстро достигла своих вершин именно в творчестве Бетховена. Творчество Бетховена - это кульминация сонатной формы в чистом виде, её зрелый этап.

Людвиг Ван Бетховен (1770-1827) - великий немецкий композитор и пианист, один из создателей венской школы классической музыки.

Принципы бетховенского мышления полнее и ярче всего откристаллизовались в двух самых центральных для него жанрах – фортепианной сонате и симфонии.

Редкое разнообразие форм, богатство красок, связанное в большой степени с оркестровым мышлением, ритм как организующее и дисциплинирующее начало, стремление к единству всех частей цикла через мотивное объединение в соединении с конфликтностью – вот очень кратко то новое, с чем сталкивается исполнитель, впервые знакомящийся с сонатами Бетховена.

В своих тридцати двух фортепианных сонатах композитор с наибольшим проникновением во внутреннюю жизнь человека воссоздавал мир его переживаний и чувств.

Изучение и исполнение ранних сонат позволяет сформировать представление учеников о творчестве Бетховена, о его новаторских поисках, получивших по-своему яркое художественное воплощение.

Ранними сонатами Бетховена считаются с 1 по 20 . Рассмотрим Сонату№20 соль мажор ор.49№2.

Эта Соната сочетает черты классицистской отчетливости тематизма и ритмического движения с мечтательностью и эмоциональной свободой, свойственными романтическому искусству.

Основная цель, которую ставлю перед учеником в процессе изучения данного произведения – это умение охватить композицию произведения и определить место и роль каждого элемента и суметь сформировать единое целое при исполнении. Постараться создать исполнительскую концепцию произведения, согласно замыслу автора.

 Задачи, стоящие перед учеником достаточно сложные, требующие большого внимания, определённой исполнительской умелости.

В первую очередь не терять ощущение сквозной линии развития горизонтали, не воспринимать обособленно партии, темы, построения. Это в свою очередь приводит к темпо-ритмической неустойчивости к невнятной динамической и агогической нюансировке.

Для начального ознакомления ученика с Сонатой Бетховена, естественно, исполняю её целиком. Далее музыкально осмысливаем трёхчастную структуру (экспозиция, разработка, реприза), затем вырисовываются контуры основных партий.

  Главная партия представляет собой четырнадцати тактовый период. Это динамичный, действенно – активный раздел.

 Далее звучит связующая партия (такты 15-20) Она осуществляет переход к побочной партии. Тонально неустойчива. Завершается в доминантовой тональности ре-мажор

 Побочная партия - образ другого характера. Она тонально устойчивее главной партии, более завершена в своем развитии. В ней утверждается доминантовая тональность ре-мажор (такты 20-35.)

 И завершает экспозицию заключительная партия. Она утверждает тональность побочной партии (такты 36-51)

Обращаю внимание ученика на то, что принцип контрастности лежит в основе сонатного аллегро. Явления образной контрастности в разной степени проявляются при сопоставлении побочной партии с главной партией. Однако в них одновременно выступают и черты единства выразительных средств музыки. Анализируя музыкальные темы партий, мы находим ритмоинтонационное родство. Сравнивая начало побочной партии (такты 20-22) с начальным эпизодом главной партии (такты 2-4), ученик сразу чувствует черты сходства в их интонационном произнесении. Это поможет ему войти в новое музыкально-смысловое окружение, не нарушая связи с предшествующим изложением.

Уже в начальном четырёхтакте главной партии возникает необходимость достаточно выпукло отчленить первый такт от последующих трёх. Ещё до начала исполнения у ученика должно возникнуть внутрислуховое ощущение «вдоха» перед погружением руки в полнозвучно взятый аккорд, в духе оркестрового tutti, продолжением которого является чётко произнесённые троилевые фигурации, с устойчивым разрешением в тонику первой доли во втором такте. Для этого предлагаю выделить верхнее *соль*, несколько повиснув на пятом пальце, одновременно отведя локоть в сторону. Этого движение поможет освободить руку, кроме того из этого движения удобно начать круговое движение кисти, для исполнения триолевого мотива. И тут необходимо сразу же перенести ученика в иную слуховую атмосферу, прозрачно звучащих «струнных инструментов».

Важно сразу же обратить внимание ученика на наличие двух звуковых манер, двух разных туше. С одной стороны, звук точно определённый, рассыпчатый, извлекаемый собранной рукой с закруглёнными пальцами. Он исполняется росо legato, создаёт эффект виртуозного блеска и лёгкости. С другой стороны, звук легатный, длинный, певучий, который берётся скорее подушечками при участии запястья.

Особое внимание необходимо уделить ритмической ровности и целостности исполнения начальных тактов, так как здесь чередуются дуолевые и триолевые фигурации.

Ритм как организующее, дисциплинирующее начало, выступающий вперед как «двигатель музыки и строитель формы во времени», являет себя в рассматриваемой сонате во всей полноте. Метроритм связывает ясно ощутимыми нитями все части сонаты в единое целое, сообщая ей волевую активность, энергичность, свойственные бетховенским сонатным циклам. Объясняю ученику, как можно выработать способность сохранять общую метрическую пульсацию, т.е. на ориентировочном равенстве тактов и долей такта на протяжении всего произведения и, в данном случае, при переходе из одной ритмической группы в другую. Предлагаю, одной рукой в качестве дирижёра отстукивать четвертные шаги, а другой рукой на каждую четверть накладывать триоль, дуоль, чередую при этом. Такой способ активно настраивает слух ученика и выравнивает ритмические неточности. Проговаривание ритмо-слогами триолевые фигурации на «раз-та-та» так же очень координирует точность ритмического изложения. Конечно же, следует обратить внимание ученика и на артикуляционную точность, внятность исполнения всех триолевых гаммообразных последовательностей. Без точности в аппликатуре сложно будет исполнить ровно, не спотыкаясь, и не комкая музыкальную линию. Полезно проучить отдельно все подобные отрывки. Так же проучиваем на non legatoв медленном темпе для достижения в игре лёгкости, чёткости.

Ритм теснейшим образом связан с естественным дыханием, звук живет, опираясь на дыхание, следовательно, и на ритм, а вместе они дают жизнь произведению. Артикуляционная точность исполнения штрихов – одна из важных задач, которая стоит перед учеником. Бетховенские лиги рисуют очень тонкую картину дыхания, естественной фразировки, которая здесь удивительно певуча, вокальна. Здесь лиги Бетховена не следует понимать слишком прямолинейно. А. Гольденвейзер отмечал, что « было бы грубой ошибкой с каждой новой лигой разрывать мелодическую линию или, тем более делать цезуры». В нашей сонате много выразительных лиг, требующих от исполнителя проявление особой напевности, подобной звучанию альта или скрипки. Кстати, сам Бетховен много писал для струнных инструментов, сам играл на альте и скрипке, и это сказалось на его отношении к штрихам. Звучащие и в главной партии, и в побочной партии короткие выразительные лиги, требуют от исполнителя очень внятного и музыкального исполнения, характерного для штрихов подобного звучания. Конечно же, обращаю внимание ученика и на исполнение в этой сонате штриха staccato, который несёт в себе шутливо-задорный характер и не требует волевого исполнения.

Побочная партия звучит в доминантовой тональности Ре-мажор. При работе над побочной партией отдельное внимание следует уделить голосоведению в левой руке, где необходимо услышать и музыкально точно провести линию скрытой полифонии (такты 21-24, 29-32). Аналогично проработать такие отрывки и в разработке, и в репризе.

После побочной партии, которую естественно исполнять в негромких тонах, заключительная партия становится контрастом и выдерживается до конца экспозиции на достаточно громкой звучности с отдельными отступлениями от неё.

  Для разработки характерна общая тональная неустойчивость. Развиваются, в основном, элементы главной и побочной партии. Она имеет форму небольшого четырнадцати тактового периода (такты 53-66).

В репризе звучат темы экспозиции, но при тональном изменении побочной и заключительной партии. Утверждение основной тональности закрепляет в слуховом отношении ученика цельность охвата формы сонатного аллегро. Технические задачи стоят те же, что и в предыдущих частях. Точность фразировки, штрихов. Аппликатурная грамотность, позволяющая бегло исполнять все гаммообразные пассажи.

Очень важной составляющей в исполнении произведений Бетховена является умение расширить звуковой спектр фортепианных возможностей и передать оркестральность в звучании. В процессе работы над произведением, для достижения в исполнении именно отголоска оркестровых тембров, мы много слушаем симфонических произведений композитора, находим аналогичную звучность в других инструментах. Объясняю, что композитор не подражает звуку других инструментов, но вписывает в фортепианную фактуру характеристики, свойственные различным инструментам. Характер музыки диктует инструментовку. Это очень плодотворно для фантазии исполнителя, так как обращение к оркестральности подталкивает его воображение в отношении интонации, регистровки, педализации.

Вопрос педализации очень важен и сложен в исполнении сонат венских классиков и Бетховена в частности. Здесь не следует забывать о прозрачности бетховенской фактуры – полифонической, полиритмической и полирегистровой. Излишняя педаль может утопить много глубоких мыслей и звучаний. И поэтому, рассматривая вопрос педализации, предлагаю ученику предельно осторожную, не нарушающую ясность мелодической линии. Интонации коротких лиг могут быть усилены короткой прямой педалью. В связующей партии использование колористической педали на фоне динамического форте придаст звучанию определённое сверкание, а так же усилит слуховой переход в доминантовую тональность, в которой будет звучать побочная партия.

Для достижения тех целей и исполнительских задач, которые мы ставим перед собой в работе над Сонатой Бетховена, важным условием является поэтапная работа над произведением:

а) укрупнять куски;

б) приближаться к нормальному темпу;

в) всё глубже и тоньше выявлять содержание, улучшать окраску и ритмику, укрупнять технику.

 При укрупнении кусков очень часто бывает необходимо на некоторое время снижать темп; наоборот, при убыстрении темпа необходимо предварительно разукрупнить кусок.

Существует промежуточная форма, при которой надо уметь пользоваться и при укрупнении, и при убыстрении: это игра с остановками, которые в дальнейшем вовсе снимаются. В ряде случаев целесообразно делать не остановки, а замедления на трудных переходах.

 С другой стороны, очень важной задачей, при переходе от мелких кусков к крупным, является выравнивание темпа. Для выравнивания темпа нужно извлекать короткие отрезки из разных мест и сравнивать их темп между собой.

 Необходимо чередовать игру в нормальном темпе с игрой в замедленных темпах; игру крупных кусков с игрой менее крупных и мелких.

 Одновременно с укрупнением кусков и приближением к нормальным темпам нужно ставить себе художественные задачи всё более широкого охвата: широкие «дыхания», длинные нагнетания и спады, выделение основных кульминаций. Никак нельзя прекращать и творческую работу в сфере деталей, стараясь находить при этом те детали, которые особенно важны с точки зрения облика крупного куска.

 Если творческий импульс временно ослабевает, бывает полезно на некоторое время отходить от намеченного художественного замысла и подчёркивать в игре некоторые её отдельные стороны, например: преувеличенно ярко исполнять мелодию; или, наоборот, выделять тот или иной второстепенный голос.

 Технически сложным местам неизбежно приходится уделять особое внимание. Здесь надо применять самые разнообразные формы работы: повторное дробление и воссоединение отрезков; постепенное удлинение отрезка «вправо», «влево», предварительная игра данного куска с некоторым числом заранее намеченных остановок; игра по партиям, игра в разных темпах.

Для преодоления технических трудностей необходимо широко пользоваться методом «вспомогательных упражнений».

 Важным является вопрос о количестве и качестве повторений. Чем короче кусок, тем большее число целесообразных повторений возможно.

 Целесообразными являются лишь творческие повторения, которые каждый раз вносят какое-то улучшение в игру. Интенсивность музыкального представления при повторениях очень легко ослабевает. Слабеет прежде всего эмоциональное восприятие. Эмоциональное содержание остаётся полноценным до тех пор, пока нам хочется всё глубже и полнее переживать то, о чём говорит музыка. Следовательно, повторять нужно только до тех пор, пока у ученика сохраняется творческая настройка.

 На более поздней стадии работы, необходимо постепенно добиваться того, чтобы первое проигрывание очередного куска было эстетически приемлемым. Дальше нужно достигать такого положения, чтобы каждый кусок выходил с первого раза. Поэтому от работы в форме повторных проигрываний нужно переходить к однократному проигрыванию различных кусков («вразброску»). При этом нужно мысленно находить любой кусок, не заглядывая в ноты.

 Ученики обычно думают, что требование уметь начинать игру с разных мест (с «опорных пунктов») имеет значение лишь на случай эстрадных «аварий». Однако, если уметь сразу начать то или иное место пьесы – значит есть способность по-настоящему управлять своей игрой, подчинять её своим замыслам.

 После того как тот или иной кусок выучен на память, следует чередовать игру на память с игрой по нотам. После того как пьеса достаточно прочно выучена на память, вообще рекомендуется большую часть работы над художественно-технической доделкой кусков производить по нотам.

К нотному тексту, не откладывая обращаться и тогда, когда при игре на память возникают малейшие сомнения.

 Если при игре на память, какое-то место забылось, то не только его нужно поучить отдельно, но также подробно проанализировать, осознать движение гармоний, непрочно запомнившиеся интервалы в мелодиях, аппликатуру, движения рук и т. д.

 Когда следует начинать заучивание пьесы на память. Это вопрос приходиться решать в разных ситуациях по-разному. Полезно заучивать отдельные куски на память возможно раньше, как только они правильно разобраны и освоены внутренним слухом.

 Не следует торопить ученика с заучиванием кусков на память в двух случаях

а) когда ученик не умеет вполне грамотно разбирать текст: в этом случае игра на память закрепляет допущенные при разборе ошибки

б) когда ученик медленно осваивает музыку слухом.

Процесс первичного заучивания (небольших кусков) на память лучше всего производить ( на основе советов Т. Лещетицкого, И. Гофмана и других крупных музыкантов) следующим образом:

 а) проиграть кусок по нотам в замедленном темпе;

 б) проиграть его в уме сначала глядя на клавиши и стараясь ясно представить себе весь ход игры, а затем и не глядя на клавиши;

 в) если это сразу не удалось проиграть кусок в уме, глядя в ноты;

г) после того, как удалось без пробелов проиграть кусок (без нот) в уме, сыграть его несколько раз на инструменте; при этом никак нельзя играть быстрее, чем двигается воображение.

Укрупнение кусков, при заучивании на память, нужно производить сразу же. Лучше всего начинать с какого-то сложного куска и от него идти влево и присоединять постепенно ряд предыдущих кусков. Образовавшиеся таким путём крупные куски нужно затем прочно соединять друг с другом; для этого полезно выучивать переходы между кусками.

Всё это должно привести к укреплению запоминания. Эту работу необходимо проводить и в тех случаях, когда уже всё кажется прочно выученным. Предлагаю ученику играть в возможно более медленном темпе, при котором происходит определённое торможение действий всех автоматических связей и безошибочность игры целиком зависит от внутреннего слышания и знания каждой фразы.

И мы подходим к этапу достижения эстрадной готовности. И здесь проигрывание произведения носит характер не пробы, а репетиции перед воображаемыми слушателями.

Помимо воображаемой аудитории, приглашаю случайных слушателей для того, чтобы ученик на этом этапе подготовки мог мысленно и эмоционально подготовиться к публичному выступлению.

Во время промежуточной работой между репетициями необходимо:

1. продумывать те моменты художественной стороны исполнения, которые не дали достаточного чувства удовлетворённости;
2. проработать - сначала мысленно, а потом и на инструменте – те места, где не было полного технического овладения и уверенной игры наизусть. В таком случае игра отдельных партий, замедленная и ускоренная игра, многократное повторение мелких деталей – всё это будет направлено на то, чтобы устранить существующую неуверенность.

Список литературы

Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано М: Госмузиздат, 1961

 Асафьев Б. В. Наследие Бетховена // Из истории советской бетховенианы. - М.: Сов. Композитор, 1972

Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986

Милич Б.Е. Воспитание ученика – пианиста. М.: Кифара, 2008

НейгаузГ. Г. Об искусстве фортепианной игры. - М: Госмузиздат, 1958

 Способин И.В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1980

Щапов А. П. Фортепианная педагогика. М.1960

Корыхалова Н. Бетховен. 19 и 20сонаты, оп. 49: такт за тактом. Композитор, 2013.