МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ ЦЕЛИНСКОГО РАЙОНА

МЕТОДИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ:

«ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ – ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЗАДАЧА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ»

**КЛАССИЦИЗМ.**

**Л.БЕТХОВЕН**

ПОДГОТОВИЛА И ПРОВЕЛА:

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ФОРТЕПИАННОГО ОТДЕЛЕНИЯ

БОГДАНОВА ОКСАНА АНАТОЛЬЕВНА

02.11.2021 Г.

Фортепианная музыка **Л. Бетховена** является важной частью репертуара современного исполнителя. Несомненно, что Бетховен остаётся одним из наиболее часто играемых авторов. Его музыка всегда с любовью принимается широкой публикой, к ней на протяжении всей творческой жизни обращаются мастера исполнительского искусства, она представляет собой замечательную школу и для молодых музыкантов.

Творчество Бетховена всегда привлекало внимание исследователей. Особенностям его композиторского стиля посвящено немало трудов. Поэтому мы имеем возможность представить, как играл сам композитор, каковы были его взгляды на вопросы педагогики, как исполняли музыку его современники и ученики и как нужно понимать его собственные ремарки. Сам композитор очень внимательно относился к точности воспроизведения указаний, содержащихся в его нотном тексте.

У композитора нет нанизывания красивых музыкальных мыслей, нет и широкого диапазона настроений. В его произведениях всё выстроено, «пригнано». Любой такт, любой раздел обретает всю меру своей значимости и действительности только в соотношении с целым, всё точно рассчитано и высказывает лишь то, что должно быть высказанным именно в ЭТОМ месте. Нет никаких излишних повторений и многословия, мы всегда точно знаем, с каким из разделов формы в каждый данный момент имеем дело. Бетховен апеллирует к логическому мышлению, к готовности слушателя участвовать в созидании.

*Интерпретация произведений Бетховена* становится трудной задачей для исполнителя, если его индивидуальность не совпадает с индивидуальностью Бетховена. На этом пути исполнителя подстерегают две опасности: одна – чересчур увлекшись, воспользоваться музыкой Бетховена для выражения собственных чувств; другая – рабски следовать всему, что написано в нотном тексте.

Карл Черни (1791-1857, австрийский композитор, пианист, педагог и ученик Л.Бетховена) рассказывал, что «игра его отличалась необычайной силой, характерностью, неслыханной виртуозностью и беглостью. Никто не мог сравниться с ним в скорости исполнения гамм, двойных трелей и скачков. Его посадка во время игры была образцово спокойной, благородной и красивой, без малейшей гримасы; пальцы его были сильными. Он требовал от других такого же несравненного **Legato,** каким владел сам. Его игра опредила время, и тогдашние, ещё слабые и неусовершенствованные фортепиано, выпускавшиеся до 1820 г., вовсе не соответствовали его гигантским исполнительским замыслам. Вот почему игре Гуммеля, который обладал блестящим ***perlе***, публика отдавала предпочтение. Но в исполнении ***Adagio*** и в игре ***Legato*** Бетховен производил на слушателей чудодейственное впечатление, он и поныне продолжает оставаться непревзойдённым». Бетховен писал своему другу: «Трудность – понятие относительное. Что одному трудно, другому легко, и этим ничего ещё не сказано. Но всё скзано тем, что трудное – прекрасно, возвышенно, величественно. Каждому ясно, что трудность – самая высшая похвала, какая лишь возможна, ибо трудность заставляет попотеть» Бетховен поражал своих слушателей не только глубиной и певучестью своего тона, не только выразительностью говорящей мелодики, но и неслыханной по тому времени мощью исполнения.

Многие его аппликатуры свидетельствуют о полном осознании трудностей; он использовал также смену пальцев и в особенности «дрожание», причём второй тон повторялся лишь слабо. Нередко он акцентирует слабые доли такта, так что невольно думаешь, что он стремится тем самым воспрепятствовать провалам звучности – результату школярского подчёркивания сильной доли такта. Другое отличительное свойство его игры – **subito piano** после **crescendo.** Многие **crescendo** на выдержанных нотах были неисполнимы, но важны для исполнения как иллюзия.

Музыка Бетховена – переломный период фортепианной фактуры и тем самым *педализации*. Начиная с чисто гайдновской манеры письма, он смело и дерзко раздвигает рамки фортепиано, предваряя в средний и последний периоды романтическую эпоху. Кстати, слова «музыка романтична сама по себе» принадлежат Бетховену. Он первый начинает обозначать, предписывать педаль. Делает он это лишь в особых случаях, а не постоянно.

I частью «Лунной сонаты» Бетховен ввёл в обиход бездемпферный рояль, получивший своё полное развитие в значительно более поздние времена. Пометки Бетховена обозначают «без глушителей, без демпферов», другими словами, на правой педали. Обозначение **senza sordini** часто понимают неверно, подразумевая под сурдинами левую педаль. Бетховен обозначал левую педаль термином **una corda** – одна струна. Игра без левой педали обозначалась **tre corde**. Поэтому термин **senza sordini** обозначает – на правой педали**, con sordini** – значит без правой педали. Педальные указания Бетховена редки. Это не означает, что в остальных случаях следует играть без педали. Просто он указывает её обычно только в противоречивых случаях, только там, где она изменяет фактурную запись. Черни сказал, что Бетховен «пользовался педалью очень часто, гораздо чаще, чем обозначено в его произведениях». Это позволяет нам думать, что Бетховен любил педальную звучность фортепиано. Но в то же время, молодых исполнителей надо предостеречь: все утверждения (по поводу педализации) не должны привести к тому, чтобы постоянное использование педали скрывало подлинные звуковые намерения Бетховена. Педализировать надо так, чтобы звуковые замыслы Бетховена не пострадали, и в частности, был бы достаточно рельефен контраст между педальным и беспедальным звучанием. Педаль служит краской, динамической и ритмической опорой и только иногда изменяет фактуру. Красочность бетховенского фортепиано – именно в смелых противопоставлениях регистров, в различных звуковых характеристиках. Бетховен великолепно знает рояль и любит его, поэтому не подражает звуку других инструментов, но вписывает в фортепианную фактуру характеристики, свойственные различным инструментам или группам инструментов. При исполнении Бетховена часто невольно напрашивается мысль: вот это в оркестре сыграли бы валторны, а вот это – солирующая флейта. Сам характер музыки диктует инструментовку и это должно подталкивать воображение исполнителя в отношении интонации, регистровки, педализации.

Очень важны *штрихи и паузы*. Обилие речевых, диалогических пауз, частое противопоставление различных штрихов не допускают красивого педального обволакивания как основного выразительного средства. Бетховен широко пользуется штрихом **staccato** в многообразном его значении – то суровым, то жизнерадостно-волевым, то шутливо-задорным. При различиях характеристик, отражающихся на длительности, остроте исполнения, **staccato** во всех случаях не теряет своей отрывистой природы и не допускает сглаживающей педализации. Допустима лишь педаль **staccato,** снимающаяся вместе с отрывом руки и иногда коротко подчёркивающая ритмические опорные пункты.

Особое свойство бетховенской мелодии заключается в том, что каждая нота живёт собственным гармоническим смыслом, не окутывается общим гармоническим фоном, как у Листа и Шопена. Мелодия настолько тесно сопряжена со своими басами, сыгранная в отрыве от них, лишается своего содержания. В свою очередь, линия басов диктует педализацию. Основная опасность педализации бетховенских сонат – в забвении основ его фактуры. Руководствуясь лишь критерием гармонической чистоты, пианист легко может разрушить красноречивые паузы, разрывы дыхания, оркестровые краски – лишь бы не было грязно! Привыкшее к слитности поздней музыки ухо часто страдает «паузобоязнью». Кажется, что красивее – продлить звучаниеаккорда. Между тем суровая отрывистость затактов и окончаний фраз и необходимость длительной паузы для переключения на «ответ» требуют короткой педали. Пауза между ними необходима! Никогда не следует забывать о прозрачности бетховенской фактуры – полифонической, полиритмической и полирегистровой. Излишняя педаль может утопить множество мыслей и звучаний, но там, где педаль поддерживает разбушевавшуюся стихию, ее не надо бояться. У Бетховена часто уместно противопоставление педальной и беспедальной звучностей в одной фразе. Начало может звучать на полной запаздывающей педали, но, например, с триольным сопровождением нужен воздух для выявления нового характера и штриха триолей. Тогда мелодия связывается пальцами.

В своих воспоминания о Бетховене его ученик Франц Рис-младший рассказывает: на вопрос об удивившей его педали в Сонате d-moll Бетховен ответил: «Я хочу, чтобы речетатив звучал, как голос в пещере»…

Некоторые выводы о педали Бетховена:

1. Как правило, в бетховенской фактуре паузы и штрихи имеют реальное значение, педаль не должна их смазывать.
2. Педаль необходима как краска и как динамическое выразительное средство.
3. В позднейших сочинениях педаль часто явно подразумевается в тексте не только как краска, но и как часть фактуры. Только творческий подход поможет распознать и выбрать путь.
4. Педаль, предписанную Бетховеном, следует стараться исполнять. Однако в парадоксальных случаях это требует мастерства: чисто формального исполнения недостаточно. Бетховенскую педаль нужно применять не из

почтения к автору, а потому, что она поэтична. Следует не просто выполнить его намерения, но и разгадать их, разгадать кроющееся за ними звучание и соответственно подчинить ему звуковые соотношения в игре руками. Если это не по силам, лучше отказаться от авторской педали и применить педаль более скромную.

При расставлении *аппликатуры* в произведениях Бетховена Артур Шнабель (крупнейший пианист первой половины XX века, пианист-транскриптор) преследовал основную цель – желание обеспечить или по меньшей мере разъяснить музыкальную выразительность того или иного места. Аппликатуры Шнабеля в первую очередь помогают выполнить те или иные музыкально-исполнительские задачи – фразировочные, артикуляционные, динамические, ритмические и агогические, почувствовать и воплотить общий характер того или иного музыкального отрывка. Его аппликатуры во многом отличны от широко распространённой в школьной практике и в инструктивных изданиях расстановки пальцев. Поэтому пианисту, впервые знакомящемуся с аппликатурами А.Шнабеля, они нередко кажутся нелогичными, бессистемными и неудобными, а порой и вызывают недоумение. Познание основных аппликатурных закономерностей Шнабеля даётся не сразу. Арсенал этих приёмов многообразен и выходит за рамки применяемых в учебной практике и в педагогических изданиях пальцевых последовательностей: перекладывание и подкладывание 2-го, 3-го, 4-го и 5-го пальцев (без 1-го!), смена на одной и той же клавише, скольжение с чёрной клавиши на белую, скачки на одном и том же пальце, распределение между двумя руками текста, написанного композитором для одной руки, использование пятипалой аппликатуры в быстрых фигурах и наоборот специально ограничивает количество используемых пальцев. Расставляя пальцы, Шнабель всегда сообразуется с регистром, в котором расположена та или иная звуковая последовательность. По возможности избегает использование 1-го пальца в среднем регистре, а также в низком регистре для правой руки и в высоком – для левой. Легко заметить, что многие аппликатуры Шнабеля предполагают пронированное состояние руки (положение 1-го пальца ниже клавиатуры и минимальное отведение кисти). Такое положение рук способствует естественности движений, часто придаёт пальцам большую силу. В связи с этим он рекомендует в быстрых последовательностях, в трелях, а иногда и в кантилене не использовать соседние пальцы на смежных клавишах. Это требует большой гибкости и пластичности рук и вместе с тем помогает достижению такой эластичности. Но это возможно, если руки находятся в пластичном движении, а не в состоянии статичной фиксации. Это некоторые аппликатурные принципы Шнабеля, которые оформились в результате длительных творческих поисков. Они дают возможность артисту передавать концепцию целого, «рисовать» большими штрихами, сосредотачивать на общем течении музыки и на драматургической цельности.

*Динамика и артикуляция* в фортепианных произведениях Бетховена. В исполнительских указаниях композитора сказываются особенности его музыкального мышления. Изучение этих указаний помогает постичь авторский музыкальный стиль. Динамику Бетховена можно охарактеризовать как неожиданную, внезапную. Особенностью бетховенской динамики является контрастность. Бетховен придавал динамике исключительное значение и проверяя переписку своих произведений, композитор очень сердился, когда видел, что знаки динамики выставлены неточно. Бетховен считал, что исполнитель его музыки обязан точно выполнять все авторские динамические предписания. Композиторы, писавшие музыку для клавесина, употребляли лишь 2 обозначения: ***f*** и ***p***. Конечно, такой диапазон динамики для Бетховена слишком узок. Напряженный драматизм его произведений требует расширения динамики от ***ppp*** до ***ff***. Бетховен широко использует новые динамические возможности, которые фортепиано предоставило музыкантам. Он подробно выставляет в тексте обозначения постепенных изменений силы звучности. Очень точно и указывает он место и продолжительность, отделяя их пунктирной линией. Если линия не выписана, то окончание оттенка легко узнать, так как эти нюансы обязательно приводят к какому-нибудь динамическому уровню, либо к акценту. Исследование бетховенских текстов позволяет сделать следующий вывод: композитор, как правило, акцентирует в нотном тексте мелодические «неустои» - главным образом, хроматизмы, гармонические – это диссонансы, ритмические – слабые времена, синкопы. Часто акцент попадает на звучание, являющееся «неустоем» во всех трёх отношениях. Можно считать, что динамические указания Бетховена в фортепианных произведениях свидетельствуют об оркестровом характере музыкального мышления композитора, о его стремлении к расширению динамического диапазона фортепианной звучности.

Затронутые темы – сравнительно узкий круг вопросов бетховенской фортепианно-исполнительской эстетики и педагогики и может быть предметом практически полезных дискуссий и методических обсуждений. Это – вопросы о связной и отрывистой игре, об интерпретации темповых обозначений, о соотношении и взаимосвязи между технологическим развитием и художественным воспитанием музыканта-пианиста. Знать точку зрения Бетховена по каждому из этих вопросов полезно знать каждому педагогу. Тем более что фортепианно-исполнительские и педагогические принципы Бетховена, так же, как и вся концепция музыкального искусства вполне согласуются с передовыми устремлениями нашей эпохи.

Используемая литература:

1. Э.Фишер. «Музыкальные наблюдения», 1949 г.
2. Г.Грундман, П.Мис. «Как Бетховен пользовался педалью?», 1940 г.
3. Г.Грундман, П.Мис. «Аппликатура Бетховена», 1950 г.
4. А.Шнабель. «Моя жизнь и музыка. Исполнительское искусство зарубежных стран», 1967 г.
5. Н.Голубовская. «Бетховен» статья из книги «Как исполнять Бетховена», 2007 г.
6. Л. Баренбойм. «Аппликатурные принципы Артура Шнабеля».
7. А.Аронов. «Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена», статья из книги «Как исполнять Бетховена», 2007 г.
8. А.Засимова. «Как исполнять Бетховена», 2007