|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Қостанай облысының әкімдігі**  **Білім басқармасының**  **Лисаков қаласы білім бөлімның**  **«Балалар музыка мектебі»**  **Коммуналдық мемлекеттік**  **қазыналық кәсіпорын** | Gerb | **Коммунальное государственное**  **казенное предприятие**  **«Детская музыкальная школа»**  **отдела образования города Лисаковска” Управления образования акимата Костанайской области** |

**Разработка открытого урока по теме:**

***«*Исполнительская интерпретация в раскрытии художественного образа Сонаты №17 Л.В. Бетховена*»***

*Разработано ПДО КГКП «ДМШ»*

*преподавателем фортепиано*

***Колесниченко Г.Ш.***

г. Лисаковск

2022 г.

**Открытый урок в классе преподавателя**

**Колесниченко Г.Ш.**

**25. 01. 2022г.**

(Ученица 8 класса Мезенцева Светлана)

**Тема урока:** Исполнительская интерпретация в раскрытии художественного образа Сонаты №17 Л.В. Бетховена

**Цель урока**: Раскрыть и выразить в исполнении образное содержание музыкального произведения.

**Задачи урока**:

*Образовательные:*

* Формирование пианистических умений и навыков с помощью интегрирования образных впечатлений;
* Работа над выразительностью музыкального языка, преодолением исполнительских трудностей;
* Формирование умения выполнять анализ и синтез музыкального произведения;
* Работа над достижением уровня образной завершенности интерпретации

*Развивающие:*

* развитие интеллекта - памяти, внимания, мышления, воображения;
* расширение кругозора

*Воспитательные:*

* воспитание осознанного отношения к качеству исполнения произведения.

**Методы:**

* словесный (устное изложение, беседа, анализ музыкального произведения);
* наглядный (прослушивание музыкального материала);
* практический (работа над выразительностью в процессе исполнения произведения).

**Структура урока:**

1. Вступительная часть:

* Что такое интерпретация?
* Беседа о композиторе
* История создания Сонаты №17

2. Основная часть:

* Строение формы
* Характеристика тем сонаты
* Работа над интонацией и динамикой
* Исполнительские приемы
* Педализация
* Обобщение материала, переход к крупному восприятию единого целого и подготовка к концертному исполнению.

3. Заключительная часть:

* Итог урока
* Домашнее задание

**Ход урока:**

Сегодня мы поговорим об исполнительской интерпретации художественного образа произведения. Что же такое интерпретация?

Интерпрета́ция в переводе с [латинского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) interpretatio — «разъяснение, истолкование». В литературоведении - это истолкование текста с целью понимания его смысла. Интерпретации квантовой механики — различные философские воззрения на сущность квантовой механики как физической теории, описывающей материальный мир. В музыке — художественное истолкование музыкального произведения музыкантом-исполнителем. Итак, в искусстве – это творческое [переосмысление](https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BE%D1%81%D0%BC%D1%8B%D1%81%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5) и раскрытие образа, темы, литературного или музыкального произведения и т. п.

Содержание музыки составляют художественно-интонационные образы. Результат исполнения - перевод его в качественно новое состояние – исполнительский художественный образ. Идейно-эмоциональное содержание образа раскрывается в художественной исполнительской форме. Исполнительский образ является своеобразной формой оценки композиторского образа, выражаемой через соответствующую интерпретацию.

«Жизнь музыкального произведения — в его исполнении», говорил Б. Асафьев. Подлинный художник не придумывает, а пристально и напряженно всматривается в образ, зарождающийся в его сознании, вдумывается и критически размышляет. Таким образом, можно утверждать, что проявлением образованности исполнителя-музыканта является его исполнительская культура. Это культура звука, фразировки, интонирования, культура динамики и т. д. Поэтому реализация художественного образа зависит от интерпретации исполнителем-музыкантом композиторского замысла. Отделка деталей, поиски необходимого звука, педали, аппликатуры, соответствующих замыслу произведения (а не только и не столько пианистическому удобству), — все это тоже является работой над художественным образом.

На открытом уроке мы будем показывать работу над музыкальным произведением крупного плана – это Соната №17 d-moll Л. Бетховена. Произведение очень сложное и в техническом плане, и в художественном.

17 соната часто встречается в педагогических репертуарах ДМШ, музыкальных колледжах. Это такая хрестоматийная вещь с одной стороны, а с другой – в ней отражается ряд типичных проблем, которые довольно часто встречаются в музыке Бетховена.

Это сочинение одно из самых трагичных, наиболее беспросветное, чем 23-я соната или 8-я, где все-таки есть какой-то пафос борьбы, а здесь какое-то смирение или даже безнадежность.

Немного поговорим об истории создания этого произведения.

Соната d-moll написана зимой в 1802г. в момент острейшего душевного кризиса. Ромэн Роллан очень верно связывает образы сонаты с переломным периодом жизни Бетховена, периодом величайшего душевного напряжения. «Бетховен мог бы посвятить эту сонату самому себе». Пылкая любовь к Джульетте Гвиччарди и вера в её ответную любовь, неуёмная жажда счастья и полноты жизни, усиливающиеся симптомы роковой болезни, гневное и страстное желание преодолеть все препятствия – вот главные идеи при написании этой сонаты.

*…. Ангел мой, жизнь моя, мое второе я…*

*Здравствуй!*

*Едва проснулся, как мысли мои*

*летят к тебе, бессмертная любовь моя!*

*Меня охватывают то радость, то грусть при мысли о том, что готовит нам судьба… -* Из письма Л.Бетховена к Джульетте Гвиччарди

Бетховен и Джульетта расстались. Джульетта Гвиччарди вышла замуж за Галленберга и уехала в Италию. В душевном смятении в октябре 1802 года Бетховен покинул Вену и уехал в Гейлигенштадт, где написал 6 октября 1802 года знаменитое «Гейлигенштадтское завещание».

Эта соната, в сущности, продолжение и этическое завершение «Лунной». Все слова, все эмоции, весь крик его души, все его вопросы, так и оставшиеся без ответа – всё это отражено в сонате №17.

В ней много нового, даже с точки зрения фортепианного языка, по сравнению с тем, что он писал раньше: это относится и к педали, и к динамике, и к некоторым каким-то формальным моментам, таким как аппликатурные моменты, штриховые, динамическая окраска и т.д..

Итак, 1-я часть, **экспозиция,** **главная партия**. Бетховен впервые пишет Сонату, которая существует в двух совершенно разных тембровых и темповых плоскостях, т.е. эта тема состоит одновременно из медленной и быстрой музыки, причем противоположность абсолютная: Largo

и Allegro

pp (этакая потусторонняя звучность) и такой нервный ответ, состоящий из мотивов вздохов. Этот ответ очень активный, и потом постоянно в течение всей I части эти две сферы сталкиваются и у них очень противоположная атмосфера. В сущности, эта тема довольно типична для венских классиков – это противопоставление двух начал, двух героев, один из которых имеет элемент агрессора, а второй – элемент жертвы. Это пошло от Моцарта, в его Сонатах мы часто встречаемся с этим противопоставлением двух начал, в ранних Сонатах Бетховена тоже это встречается. Здесь же, в Сонате ре минор, агрессивная тема по Д3 (формально так и есть) поменялась местами с элементом жертвы, которая очень напористая и драматичная. Но при этом, основа тут очень даже классическая, и мы можем проследить, что впоследствии они все-таки меняются местами, и это очень интересно, не самом деле.

- обратить внимание на арпеджатто – именно темп Largo – интонация очень таинственная, звучит и как раздумье, и как заклинание, вызов заветных образов. (Вспомним Гёте «Фауст» - Быть или не быть?)

- «ответ» - это не этюд на репетиции! А именно несколько очень быстро проговариваемых вздохов. Нужно немного удлинить первую ноту, и а вторую – укорачивать или отделить каждую лигу друг от друга.

- очень важно следить за движением нижнего голоса.

- Adagio очень отличается от Largo (Adagio – здесь и сейчас, Largo – где-то очень далеко).

Следующий пассаж довольно сложный – те же приемы игры лиг, но надо обращать внимание на важные интонационные обороты, и, может быть, слегка задерживаться на них во времени, таким образом, поделить эту линию на небольшие сегменты. Рассмотрим интервалы, которые составляют этот «безумный танец» мыслей. Он создан и беспокойством восходящих квинт, кварт, секст, септим, октав, чередующихся с опадающими интервалами, и ритмическими «подстёгиваниями» синкопированных аккордов, и широким размахом всей мелодической дуги.

Теме Г.П. (отступление от классических норм) свойственна тональная неопределённость, собственно, тоника d-moll появляется лишь с наступлением Св. П. **Связующая партия** ставит все немножко на место, это, по сути, тот же мотив, который перекликается с Largo, но здесь он приобретает агрессивный и мужественный характер. Св. п написана в более классическом ключе: героика и мягкость.

- обратить внимание на тремоло. Дается довольно сложно ученикам. Играть не столько пальцами, сколько покачивающимися движениями кисти.

- педаль должна быть предельно чистой! Нужно, чтобы тема в левой руке не звучала, как гармоническая фигурация, но звучала как тема.

- четверти, даже со стаккатными точками, все же четверти! Нужно играть их более увесисто, что придаст органичности характеру музыки.

**Побочная партия** вступает незаметно, как результат стремительного развития. Опять же попарно залигованные ноты – признак чрезвычайного напряжения, но теперь уже благодаря паузам, музыка начинает как бы «задыхаться» от волнения. Эта тема насыщена динамическими и

артикуляционными смысловыми указаниями. Нужен очень хороший слуховой контроль! Сначала грозные аккордовые фразы, затем отчаянная попытка вырваться из этого состояния, затем decrechendo – энергия иссякает, р – вздох сожаления… и все заканчивается…И вся эта драматургия умещается в 4 такта!

- очень важно выстроить эту фразу: додержать си бемоль, не допустить «вылезания» ноты после длинной. Из s*f* составить единую длинную линию, чтобы каждое последующее s*f* было немного ярче предыдущего. Следом, буквально на 4-х нотах нужно сделать динамику от *ff* до *p.* Нужно так расчитать, чтобы не потерять смысловую выразительность этой фразы. Затем «неаполитанский» каданс, в котором гармония настолько пронзительная даже внутри *p.*

- очень помогает занятие в супер-медленном темпе, чтобы услышать все созвучия, всю гармоническую и динамическую градацию звука.

- обратить внимание на динамику: s*f* внутри *p.*Это как вспышки молний в темноте.

-пассажи в левой руке – прослеживать мотивное содержание: они немного похожи на Баховские, и в них все начинается со второй ноты. Не по квадрату! Тогда они будут звучать наполненно и информативно. В правой руке, как и в левой – умоляющие интонации.

- так же важна линия верхнего голоса в левой руке.

Эта музыка продолжает нам что-то сообщать, она кипит и никак не может успокоиться.

- в конце crechendo и s*f* – дополнительное усилие, которое выражает крайнюю степень расстройства, досады.

Начало **разработки** – новый облик «заклинающей» фанфары. Теперь она тихая, ласковая, окутанная разбегом басовых арпеджио, играющая чудесными красками гармонических сопоставлений.

В начале разработки повторяется три раза мотив главной партии. Нужно стараться не играть все три раза одинаково! Варьировать можно по-разному: паузы между фразами, скорость самого арпеджато, звучность в рамках *pp*.

Продолжение разработки строится на теме связующей партии. Но далее – «Никакого покоя!» - писал Бетховен. Возобновляется с удвоенной силой борьба страстей. Неправильно долго готовиться к этому Allegro. Fis-moll, *ff –* это шокирующее вторжение должно звучать контрастно, с эффектом неожиданности.

Далее – кульминация. Внутри *ff* делать s*f* бессмысленно. Можно, конечно форсировать звук, но это будет некрасиво. Поэтому здесь можно применить такой прием (интерпретировать): немного увеличить, удлинить по времени ноты, на которые приходится s*f.* Таким образом, они будут звучать более отчаянно и выполнят свою художественную функцию. На четырех аккордах обязательно сделать diminuendo. При подходе к репризе необходимо обратить внимание на динамику и legato.

**Реприза.** В репризе мы имеем самое поразительное в музыке Бетховена: здесь, наконец, получает развитие самый первый элемент Главной партии – вдруг из этой фразы «прорастают» речетативы. Здесь есть авторская педаль (которой, кстати, многие пренебрегают), которая как бы «покрывает» собой весь речетатив. Эта педаль совершенно преднамеренный художественный эффект, который встречается довольно часто в произведениях Бетховена. Это как голос одинокого человека под сводами собора, который принес пред престолом Бога всю свою боль, все свое отчаяние. Как отработать такую педаль, чтобы она звучала гармонично, и не нарушала мелодическую информацию речетатива? Если на нотах, которые заканчивают фразу (мотив) немного останавливаться, как это делает человек, который набирает воздух или собирается с мыслями, силами, чтобы сказать следующую фразу, это будет очень художественно (учитывая во внимание, в какой трагической ситуации находится герой нашего произведения). Ведь звуки постепенно ослабевают, и гудения и грязи не будет.

Второй речетатив звучит не в той гармонии, что арпеджатто – ре бемоль и гармонический аккорд – это явная конфликтность, на которую нам указывает Бетховен. Ре бемоль стоит сыграть немного пронзительнее, чтобы ее усилить.

Речетатив – это тихая смысловая кульминация всего произведения. После такого потрясения нельзя сразу вернуться в жизнь. У Бетховена так и есть: переход в Allegro – дальнейшие аккорды и пассажи звучат *pp.* Аккорды не должны быть слишком короткими, они более весомые и большей опорой на нижние регистры. Обязательно вслушаться в паузы между ними! Не следует «врываться» в пассажи. Кстати, автор очень удобно распределяет длинные пассажи между руками. S*f* следует выполнять – это как организация для ориентирования слушателям – восклицательный знак. В дальнейшем идет повторение экспозиции. Но есть один нюанс на последней строчке – это авторская педаль, которую нужно выполнить. Это своеобразный подземный гул – художественный образ, это как неявное беспокойство, которое постепенно затухает. Это как колышащееся звуковое пятно, которое больше интригует слушателя, чем перечисление восьмых нот в довольно чистом виде. Вся бурная первая часть иссякает затишьем. В ней мы не чувствуем той идеи «борьба продолжается». Здесь, напротив, борьба глухо замирает. И в глубоко печальном заключительном кодансе целых нот мы явственно слышим вопрос: «Что-то будет?»

Существует история, а скорее легенда, описанная в воспоминаниях Шиндлера, которая очень ярко раскрывает нам характер Бетховена. В ней рассказывается, что Бетховен сам варил себе кофе, и никому не доверял этого делать для него. Он принципиально скурпулезно отсчитывал ровно 60 кофейных зерен (ни одним меньше или больше!) и медленно перетирал их в ступке, после чего варил себе бодрящий напиток. Вот так же Бетховен очень скорпулезно относился к малейшим звуковым изменениями, и требовал от своих учеников такого же отношения к нотному тексту, к указаниям и ремаркам автора. А где же тогда свобода? Где же место интерпретации? Но ведь можно по-разному сыграть то же s*f,* с разной силой сыграть аккорды и т.д.. Но замечания автора, его указания в нотном тексте нужно стараться воплощать в своем исполнении, чтобы в полной мере раскрыть и передать художественный образ произведения.

***Домашнее задание по сонате***:

* Отработать в медленном темпе (с постепенным нарастанием) штрихи,
* в левой руке поработать над аккордами,
* отработать попарно залигованные ноты,
* поработать над звуком (обязательный слуховой контроль!) в речетативе,
* доработать репризу.

**Список используемой литературы:**

Адорно Т. Поздний стиль Бетховена // МЖ. 1988, № 6.

Альшванг А. Людвиг Ван Бетховен. М., 1977.

Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания – М.,

1962.

Гуревич Е. Л. История зарубежной музыки: Популярные лекции:

Для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений. М., 2000.

Корто А. О фортепианном искусстве. - М.: Классика ХХI, 2005.

Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховен. – Всесоюзное издательство

Советский композитор, М., 1970

Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.: Музыка, 1982

Павчинский С. Некоторые новаторские черты стиля Бетховена. М.,  
 1970.

Протопопов В. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке вто  
 рой половины 19 века / В. В. Протопопов. М.: Музыка, 2002.