|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **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** |

 **Методическое сообщение**

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

*Разработано ПДО КГКП «ДМШ»*

*преподавателем фортепиано*

***Колесниченко Г.Ш.***

г. Лисаковск

 2022 г.

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

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.

Одним из самых заметных явлений художественного творчества в последние двести лет является музыкальное исполнительство.

 Музыкальное исполнение является творческим процессом воссоздания музыкального произведения средствами исполнительского мастерства. Творчество исполнителя не просто воспроизводит результат композиторского творчества, не только воссоздает, но и вновь создает в реальном звучании образы на основе созданных композитором.

Музыкальное исполнение всегда есть современное творчество, творчество данной эпохи, даже когда само произведение отделено от нее большим отрезком времени. В наше время, например, произведения И.С.Баха звучат иначе, чем для его современников из-за значительного изменения стиля и методов исполнения (несмотря на попытки приближения к «аутентичности» - подлинности), обогащения нашего слухового опыта знаниями музыки последующих эпох. Временной отрыв неизбежно сказывается в интерпретации исполнителя.

Следует считать предположение, что исполнительская интерпретация фортепианной музыки – фортепианная интерпретация вне зависимости от стиля или эпохи исполняемого произведения имеет общие универсальные законы истолкования музыкального текста, его произнесения и публичного исполнения. Искусство фортепианной игры, фортепианную интерпретацию можно рассматривать с самых различных аспектов, но для исполнителя они могут быть сведены к трем основным - художественному образу, художественному методу (технике игры) и художественному стилю.

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.

Любая творческая интерпретация предполагает, что художественный образ несет на себе печать личности исполнителя. В таком случае надо признать, что интерпретация всегда субъективна. И чем ниже уровень исполнителя (его интеллект, воображение, темперамент, слух, технические способности и т. д.), тем дальше он находится от эстетических задач, тем более сложную проблему представляет для него работа над художественным образом. «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».

*Моим братьям Карлу и [Иоганну] Бетховенам.*

*О вы, люди, считающие или называющие меня злонравным, упрямым или мизантропичным - как вы несправедливы ко мне, ведь вы не знаете тайной причины того, что вам кажется. Мое сердце и разум с детства были склонны к нежному чувству доброты, и я даже всегда был готов к свершению великих дел. Но подумайте только: вот уже 6 лет я пребываю в безнадежном состоянии, усугбленном невежественными врачами. Из года в год обманываясь надеждой на излечение, я вынужден признать, что меня постиг длительный недуг (его излечение может занять годы или вообще окажется невозможным)…..*

*…Обладая от природы пылким и живым темпераментом и даже питая склонность к светским развлечениям, я вынужден был рано уединиться и вести одинокую жизнь. Я не мог сказать людям: "говорите громче, кричите, ведь я глух", - ах, разве мыслимо мне было признаться в этой слабости!... О нет, это выше моих сил, и потому простите меня, если я отдаляюсь от вас, когда мне хотелось бы побыть в вашем кругу…. Такие случаи доводили меня до отчаяния, и недоставало немногого, чтобы я не покончил с собой. Лишь оно, искусство, оно меня удержало.*

*...Итак, я покидаю тебя - и покидаю с печалью. Да, надежда, которую я возлелеял и принес сюда с собой, надежда на хотя бы частичное исцеление - она вынуждена теперь покинуть меня. Как падают с деревьев увядшие листья, так и она для меня увяла….*

 из знаменитого Гейлигенштадтского завещания.

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.

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.

 **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.

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.

 **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.