ОБЛАСТНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

«СУДЖАНСКИЙ ТЕХНИКУМ ИСКУССТВ»

Специальность **«**Инструментальное исполнительство (по видам инструментов: Фортепиано)»

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА**

 на тему:

**«Стилевые особенности фортепианных сонат Л. Бетховена»**

Автор: Моисеева А.Н.,

преподаватель

ОБПОУ «Суджанский

техникум искусств»

г. Суджа – 2019 г.

**Содержание**

I. Введение…………………………………………………………………………3

II. Основная часть

1. Особенности эстетического развития общества в эпоху Просвещения……5

2. Стилевые особенности музыкального искусства эпохи классицизма……...6

3. Фортепианная соната в творчестве Л.В.Бетховена………………………….7

III.Заключение……………………………………………………………………10

IV. Список используемой литературы…………………………………………11

**Введение**

Известно, что сочинениям классиков и изучению классицизма в современной практике преподавания в профессиональных музыкальных учреждениях отводится большое количество времени. Безусловно, классицизм - понятие сложное, и раскрытие его является обязательным. Если пройти мимо, останется неосвещенным значительный этап исторического развития в музыке, поэтому соприкосновение с музыкальным классицизмом представляется необходимым.

Темы, в аспекте которых рассматривается направление классицизма, смогут сформировать у обучающихся чувство стиля, что является одной из главных задач в воспитании пианиста. Стиль - одна из важнейших категорий искусствознания. В совокупности с понятием художественного метода она выражает единство содержания и формы в искусстве, единство их созидания.

Возникновение понятия стиля представляет собой естественный результат познания человеком окружающей действительности через сравнение, сопоставление и дифференциацию наблюдаемых явлений на родственные, сходные и на отличные, несходные.

Наиболее ранние свидетельства существования понятия стиля относятся к античной Греции, где оно соотносилось первоначально с областью словесного искусства (ораторская речь, позже поэзия). В дальнейшем понятие стиля связывалось с архитектурой, которая отражала местные особенности зодчества отдельных древнегреческих племён. А позже это понятие нашло своё выражение в древнегреческом музыкальном искусстве. Первые античные эстетические традиции отражаются в трактате Плутарха «О музыке (I-II век н.э.)» в котором он определяет стилевые признаки различных направлений и школ, стили отдельных музыкантов.

Понимание стиля в искусстве как совокупность особенностей окончательно утверждается, начиная, с эпохи Возрождения и применяется, чаще всего к живописи. Понятие стиля в музыке приобретает огромную актуальность в период позднего Ренессанса, на грани перехода к барокко. Это трактат К.Монтеверди «Военные и любовные мадригалы »(1638); Энциклопедия А.Кихера «Musurgia universalis»(1650), в которой автор описывает творчество композиторов Фрескобальди, Монтеверди, Палестрины и характеризует национальные стили.

В XVIII веке понятие стиль в музыке становится общераспространённым и чаще употребляется как синоним «манеры письма» отдельных композиторов и разных национальных школ. Известные труды той эпохи: С.Броссару «Музыкальный словарь»(1703); И.Вальтер «Музыкальный лексикон»(1732) и Ж.-Ж.Руссо «Музыкальный словарь», знаменитое 1 издание 1768г.

Стиль (по формировке Руссо) понимается « как отличительный характер композиции или исполнения», изменяющийся в зависимости от факторов национальных, индивидуальных и хронологических. Здесь налицо то рациональное зерно, которое подготавливает определение стиля в музыке у Б.В.Асафьева, который окончательно сформировал в музыке понятие «музыкальный стиль».

Музыкальный стиль – это выражение особенностей музыкального мышления как специфической художественно-творческой формы мышления. Музыкальное мышление – это мышление музыкально-образными представлениями, усвоенными посредством музыкально-интонационного слухового опыта. В понимании музыкального стиля образуются три основные понятия: 1) отражение в музыке объективной действительности; 2) её преломление через призму индивидуального сознания композитора; 3) перевод этой познанной действительности в музыкально-художественные образы.

 Для понимания музыкального искусства важным фактором является сфера музыкальных интонаций, индивидуальных для каждого композитора, и лежащих в основе стилевого анализа, в основе которого лежит изучение выразительных средств (мелодико-тематические элементы, ладогармонические, фактурные, формообразовательные, динамические, артикуляционные и тембровые).

Рассматривая музыкальный стиль, следует понимать, что индивидуальный стиль композитора существует и развивается согласно эпохе, в которой он живёт и отражает её действительность, но в то же время и направляет стилевое развитие закономерностей на более высокий уровень.

Смысл понятия стиль многозначен и подвижен. Авторы разных эпох выделяют системы и подсистемы в понятии стиля: стиль эпохи – высшая ступень обобщения в музыкальной среде, низшая – индивидуальный стиль или манера. Между этими «полюсами» располагается понятие направления (особое место занимает категория национального стиля).

Иногда в рамках индивидуального стиля различают стиль того или иного периода композиторской деятельности (например, о школе французских клавесинистов, Венской классической школе, школе В.Энди и т.д.)

 Понятия стиля характеризует также особенности творчества композитора одной страны. В этом случае оно классифицируется как национальный стиль (например, русский стиль, австро-немецкий стиль и т.д.)

Среди огромного наследия Бетховена почетное место занимают фортепианные сонаты, которые он писал на протяжении всего творческого пути. Оркестровое звучание фортепианной фактуры, яркость мелодического языка, богатая динамика, пропорциональность формы, большое количество мелодий, широта использования регистров, эмоциональность, яркие тематические контрасты, вокальность и оркестральность, богатство ритмики, использование полифонических приёмов – всё это характерно для стиля фортепианных сонат Бетховена.

1. **Особенности эстетического развития общества в эпоху Просвещения.**

XVIII век вошёл в историю европейской культуры как век Просвещения. Это было обусловлено ростом обусловленного и экономического самосознания окрепшего третьего сословия. Молодая буржуазия в борьбе с аристократией и духовенством вырабатывала свою идеологию, которая отображала будущее устройство человеческого общества, основанное на политической свободе и признании равных прав всех граждан перед законом. В своих теориях идеологи буржуазного сословия опирались на признание всемогущества человеческого разума, веру в человека. Неудивительно, что просветители с резкой враждебностью относились к средневековью и противоставляли ему античность как разумное, гармоничное, утраченное человечеством.

Свою деятельность просветители рассматривали не как узконациональную, а как общечеловеческую, будущее же царство разума представляли как всемирное братство людей. Просветительское движение происходило по разному в разных странах: в Англии оно шло в потоке бурного роста экономики и технического прогресса; во Франции это движение подготовило революцию, которая свергла «золотой век» режима Бурбонов и отличалось яркой социальной направленностью, смелостью гражданских тем; в Германии просветительская идеология сыграла важную и самобытную роль.

 В то время Германия была разобщённая, экономически отсталая страна, очень далекая от буржуазных требований. Просветительские идеи зарождаются в творчестве литературно-художественных деятелей И.И.Ванхельмана, Г.Э.Лессинга и полагают начало для новой эстетики и новой художественной практике конца XVIII-XIX века. В 1770-х годах в Германии складывается литературное направление «Буря и натиск», представителями которого были Фр.Клинберг, Я.Ленц, Х.Шубарт, И.Гёте, Ф.Шиллер. Это был бунт ярких, незаурядных личностей против нравственной приниженности и порабощенности людей, бросающих вызов обществу. Герой «Штюрмеров» - это сильная, исключительная личность, «гений» с мятежной душой, готовый восстать против федеральных порядков.

Судьбы писателей «Бури и натиск» сложились драматично( бедность и преследования были уделом почти всех «Штюрмеров»).

 Переживая кризис, Гёте и Шиллер в конце 1780-х годов создают и свою художественно-эстетическую программу – «Веймарский классицизм», в которой отрицается бунтарское начало и предлагается идея воспитания современников через чувство прекрасного в творчестве. «Искусство возносит человека над самим собой»- утверждал Гёте; «путь к свободе лежит через красоту»- писал Шиллер. Античность работы и прославление гармоничной связи человека с природой, со всем мирозданием.

«Веймарский классицизм» охватил рубеж двух столетий, смыкается с новыми этапами развития культуры - романтизмом и реализмом.

Музыкальное искусство Германии не осталось в стороне от этого сложного времени. Стремление к раскованности, «естественности» высказывания, свойственное «Штюрмерскому» стилю, нашло своё отражение и в музыке. Искусство этой эпохи проявляется в музыке особой мятежностью тона, неожиданностью эмоциональных переходов, постоянной устремленностью к лучшему. «Штюрмерские» мотивы с захватывающей силой обнаруживают себя в творчестве В.Моцарта, И.Гайдна и полностью воплощаются в творчестве Л.Бетховена. В музыке претворились и принципы классицизма, которые нашли своё отражение в художественных закономерностях сонатно-симфонического цикла, который именно на немецкой почве получил свои законченные классические черты.

1. **Музыкальные особенности музыкального искусства эпохи классицизма.**

Идеи классицизма нашли своё отражение в музыке:

1. Устанавливается абсолютная ладовая система dur-moll;
2. Происходит систематизация лада и его функциональность в использовании основных функций S,D, тяготеющих к тонике;
3. Метро-ритмическая организация музыкальной речи с её логической квадратностью;
4. Создание гомофонно-гармонической фактуры, где мелодия соподчинена гармонии в аккомпанементе;
5. Появляется первые учебники по анализу стилей и музыкальных форм;
6. Появляется упорядочность системы жанров и форм (симфония утверждается как 4-х частный цикл, где каждая часть несёт свою смысловую нагрузку: I часть- сонатное allegro- человек действующий, активный; II часть – медленная созерцание, размышление; III часть- менуэт – человек играющий, танцующий; IV часть- финал (итог, вывод-человек в обществе).

Симфоническая музыка воплощает идеи века Просвещения и основные тенденции классицизма.

По симфоническому типу выстраивается соната, квартет, концерт, дивертисмент (принцип симфонического цикла - логика и симметрия – являются следствием эпохи Просвещения).

Композиция музыкальных форм эпохи барокко выстраиваются на законе одноаффектности (пребывание человека в одном состоянии - «аффекте»), а в классицизме на понятии сквозного движения, а также производный контраст (появление контрастных тем на основе элементов главной партии, характерный для творчества Бетховена).

В XVIII веке оттачиваются основные стилевые и жанровые формы (музыкальная форма формируется как «принцип»). Особый интерес у композиторов эпохи классицизма вызывает сонатно-симфоническая форма, которая нашла своё совершенство в творчестве композиторов-классиков: Й.Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена, являющихся яркими представителями стиля Венского классицизма.

1. **Фортепианная соната в творчестве Л. Бетховена**

На рубеже XVIII-XIX веков соната утверждается как универсальный жанр, способный воплощать «все характеры и любое выражение» (П.Шульц) и предоставляет композитору фактическую свободу в реализации субъективных художественных замыслов. Среди мастеров венской классической школы идея «узаконенной свободы жанра» с особым энтузиазмом была развита Л. Бетховеном.

Как справедливо заметил В.Конен, «ни одну из сонат нельзя выделить как наиболее характерную для бетховенского стиля в области фортепианной музыки».

 Крупнейший виртуоз, Бетховен царственно владел фортепиано - он работал над фортепианными сонатами в течение всей своей творческой жизни, воссоздавая внутренний мир человека со всей полнотой чувств и переживаний. «Сонаты Бетховена в целом,- по словам Асафьева, - это вся жизнь человека. Кажется, что нет эмоциональных состояний, которые так или иначе не нашли бы здесь своего отражения…». Уже на раннем этапе своего творческого пути (до создания Третьей симфонии) Бетховен был автором 20 фортепианных сонат, многие из которых вошли в шедевры мировой музыки: соната ор. 26 «Патетическая»; соната As-dur c похоронным маршем; «Лунная», ор.27№2; cis-moll «Пасторальная» ор.28; соната ор.31№2, d-moll с речитативом.

Глубокие различия в произведениях, созданных на разных этапах творческого пути, вызваны сдвигами в самом мышлении композитора. Отсюда изменения в трактовке сонатного цикла, манере письма, характера музыкальных образов. Для ранних сонат характерно колебание между 3-х и 4-х частным строением цикла, начиная с 50-х opusov, где преобладает 3-х частность формы, вырисовывается тенденция к сжатию цикла, к появлению 2-х частных сонат поздних опусов.

Для ранних сонат характерно:

1) творческие поиски в работе над темой (мелодический язык Бетховена очищается от разного рода упражнений; мелодия приобретает простоту и строгость; композитор тяготеет к трезвучным лапидарным темам; мелизмы в мелодии приобретают эмоционально-смысловую нагрузку);

2) процесс «лиризации» затрагивает преимущественно медленные, II части цикла;

 3) на начальной стадии творчества закладывается контрастность внутри темы, которая приводит к конфликту главной и побочной партий, динамизирует все разделы сонатного allegro, превращает в сильнейший стимул роста саму форму (разделы сон.allegro у Бетховена в 2 раза превышают размеры разделов сонат у Моцарта).

Для более поздних сонат характерен «феномен позднего стиля», особенностью которого является «переход в иные измерения: историческое и внеисторическое «прошлое» и «вечное», «архаическое» и «авангардное» (Л.Кириллина). Среди «иных измерений» в позднем бетховенском творчестве центральное место занимает сфера «вечного», что подтверждается многочисленными свидетельства из писем и дневников композитора.

 Это стремление вызывает интерес Бетховена к выразительным средствам и музыкальным формам «церковного» стиля, а именно - к фуге. Разнообразные трактовки фуги и фугато в поздних сонатах позволяют утверждать, что категория «Божественного» интерпретировалась композитором как созидающее начало, как идея неустанного преображения мира. Именуя Бога-Отца «Величайшим Композитором» наверху, Бетховен подчёркивал креативную сущность искусства, целью которого «являются свобода и движение вперёд». Тщательно изучая сочинения Баха, Генделя, «церковные хоралы монахов», Бетховен целенаправленно формировал собственный вариант «церковного» стиля. Особая значимость «церковного» стиля в поздних сочинениях композитора, порождаемая стремлением запечатлеть «видения вселенского простора, неба и вечности», позволяет усматривать в композиции поздних сонат Бетховена «фантазийные» или «поэмные» черты.

Если в начале творческого пути у Бетховена преобладала чистая радость музицирования, то со временем всё сильнее проявлялся интерес к структуре, к симфонизму. Сонаты ор.27 и ор.31 свидетельствуют о взлёте романтического пианизма, которому соответствует и более свободная форма. В этих сонатах, сделан значительный шаг вперед и в области гармонии.

Затем Бетховен привлекает для воплощения все возможные формы: оркестровые, вариации, даже фугу, с помощью которых грандиозно отображает творческую волю автора, его столкновения с миром. Позже берёт верх желание писать «всё проще, безыскуснее» (в сонате ор.109,110,111 с их по-детски непосредственными темами Бетховен достигает вершины, выражая высочайшие идеалы простейшими средствами).

Путь Бетховена от виртуоза через творца к провидцу (более того, к мистику!) подразделяют на 3 периода. Композитор Ф.Лист охарактеризовал их так: «Юноша – муж - Бог!». Такие же этапы развития проходил фортепианный стиль Бетховена и с точки зрения инструментальной техники:

 1) превращение фигур стиля рококо в благородные спокойные линии;

 2) овладение ритмическими фигурациями всей клавиатуры фортепиано;

 3) самостоятельность аккордового сопровождения и его расширение с освоением крайних регистров;

 4) приёмы новых эффектов педализации;

 5) характерная для последних произведений свобода формы от всех чисто пианистических эффектов.

 В чём отличие творчества Бетховена от других композиторов? В симфоничности, в органичности его музыкальной формы. Любой такт и раздел обретает всю меру своей значительности лишь в соотношении с целым; нет никаких излишних повторений, никакого многословия. На переднем плане стоит действие, и мы всегда точно знаем, с каким из разделов формы в каждый данный момент мы имеем дело. Эта неразрывная связь каждой ноты с целым, эта внутренняя логика и доставляет нам высокое наслаждение и укрепляет нам дух.

Бетховен призывает к логическому мышлению, он достигает стройности, последовательности, логичности формы благодаря строжайшей внутренней дисциплине. Бетховен многое исключал, сокращал, упрощал и облагораживал, исходя из морально-этических свойств. В жестокой борьбе с внутренним демоном, в отказе от дешёвых эффектов, в умении сохранять меру, равновесие, в способности обуздать инстинкты сказывается величие настоящего мастера.

Но разум и воля – не единственные стимуляторы Бетховена, в творческом процессе участвует и подсознание. Он властен, создавать немногими аккордами возвышенную торжественность, вызывать благоговейный трепет. Это воистину великая тайна настоящего мастера.

 И наконец, об интерпретации сонат Бетховена. Она станет неразрешимой задачей, если индивидуальность исполнителя не совпадает с индивидуальностью Бетховена. Конечно, любому исполнителю невозможно пережить все бетховенские ощущения, но выразить в музыке можно лишь то, что пережил сам (пусть даже интуитивно!). Исполнение бетховенский сонат требует полной самоотдачи, привлечения всего жизненного опыта от исполнителя.

На этом пути музыкантов подстерегают 2 опасности: одна – чересчур увлекшись, воспользоваться бетховенской музыкой для выражения собственный чувств; другая – рабски следовать всему, что предписано нотным текстом (тем более, что Бетховен как автор сам за этим тщательно следил и призывал исполнителя к точному выполнению его указаний в тексте).

И тут для любого исполнителя открывается простая истина: « возлюби его слугой и провозвестником, оставаясь в то же время самим собой. Своей энергией, теплотой и любовью ты заставишь людей зажечься и светиться его силой, его духом, его любовью!».

**Заключение**

Отличительной чертой творчества Бетховена от творчества других представителей венской классики Гайдна и Моцарта является равнозначность симфонии и фортепианной сонаты. Завоевания Бетховена в создании собственного фортепианного стиля колоссальны! Несмотря на технически ограниченные возможности современного инструмента, он заставил звучать фортепиано как оркестр, используя для этого свои новаторские приёмы:

1) композитора выявил неведомые до него выразительные свойства крайних регистров, - поэзию высоких воздушно – прозрачных тонов и мятежных рокот басов, - чем раздвинул до пределов рамки звучания звукового диапазона;

2) используя приём перемещения мелодии в нижние регистры, он уравновесил мелодическое значение всех без исключения регистров;

3) обогатил педальную технику, умножил динамические и колористические оттенки фортепианной звучности;

4) насыщая фактуру тематическими элементами, Бетховен добился её выразительности и переосмысления её значимости (у него любой пассаж или короткая гамма несут смысловую нагрузку);

5) композитор достиг переосмысления речи мелизмов, их использования в мелодической линии и придал им смысловую окраску в раскрытии содержания музыкального произведения.

Из совокупности этих и множества других средств выразительности Бетховен создал качественно новый фортепианный стиль, который в дальнейшем определил пышный расцвет пианизма XIX века.

**Список литературы**

1. А.Альшванг.//Людвиг ван Бетховен (очерк жизни и творчества)//- М.:- «Советский композитор», 1970 г.- 558с.
2. В.Галацкая.//Музыкальная литература зарубежных стран//- М.: «Музыка», 1974г.- 559с.
3. И.Гивенталь.//Музыкальная литература//- М.: « Музыка», 1984г.- 480с.
4. А.Засимова.//Как исполнять Бетховена//- М.: « Классика – XXI», 2007г.- 236с.
5. М.Михайлов.//Стиль в мухыке//-Л.: « Музыка», 1981г.- 264с.