

Музицирование на электронных музыкальных инструментах KORG RA500 в высшей школе позволяет преодолеть стандартность в исполнении, развивает память, воображение, мышление, обогащает эстетические переживания и обеспечивает гармоничность музыкального развития обучающихся на профессиональном уровне.

Таким образом, музицирование на электронных музыкальных инструментах, как средство творческой деятельности студентов в высшей школе способствует развитию креативности, формированию и совершенствованию музыкальных способностей и является не только актуальным направлением в музыкальной педагогике, но и открывает неограниченные возможности в различных сферах музыкального воспитания.

**Литература:**

*Дьяченко И.Ю.* Эволюция представлений о музицировании как педагогическом явлении // Педагогика и психология, теория и методика обучения. 2008. №77. С. 283–288.

**ЦЕЛОСТНЫЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
КАК ПУТЬ К ПОСТИЖЕНИЮ ОСНОВ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА  
(НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ №1, Ч.1 (op 2 №1) Л. БЕТХОВЕНА)**

**И. Г. Бабичева,**  
Феодосия

**М.Л. Космовская,**  
Курск

Исполнительство, как профессиональная форма музицирования, ставит перед музыкантом задачу познания не только радости от звукового сотворчества, но и познания специальных теоретических дисциплин, одной из которых является «Анализ музыкальных форм». Именно через призму знаний, получаемых и в среднем профессиональном, и в высшем звене

педагог-музыкант помогает своим ученикам понять содержание и разнообразную палитру художественных образов сочинения, ведь отношение к анализу структуры разучиваемого произведения – это очень ответственный и глубинный процесс, который охватывает не только саму форму, но и всю теорию музыки с анализом средств музыкальной выразительности. Такой процесс историко-теоретического исследования, которым по сути является целостный анализ любого произведения, позволяет найти необходимые пути для решения многих исполнительских задач, которые могут быть успешно решены в ходе передачи эмоционального составляющего произведения.

Анализ музыкальной формы именно так воспринимался многими исполнителями: как необходимый атрибут к пониманию образно-эмоционального содержания. Г.Г. Нейгауз писал в своей книге «Об искусстве фортепианной игры»: «Одним из самых увлекательных занятий для меня, как человека, и педагога размышляющего об искусстве, является исследование и анализ законов материалистической диалектики, воплощенных в музыкальном искусстве, в самой музыке, а также в ее исполнении столь же определенно и ясно, как они воплощены в жизни в действительности» [Нейгауз, с. 197]. Исполнители с мировым именем: Э. Гилельс, М. Гринберг, Г. Гульд, С. Рихтер и др. являлись авторами многих аналитических работ, которые также были связаны с проблемой передачи музыкального образа.

Анализ музыкального произведения непосредственно связан с историей, теорией и практикой бытования конкретного сочинения, а затем уже с формообразованием, возможностями элементов музыкального языка, которые характеризуют стиль и период творчества композитора, способствуют пониманию и восприятию услышанного.

Наиболее интересные результаты в плане развития исполнительского мастерства пианиста на основе анализа форм дают произведения

композиторов-классиков, особенно Людвига ван Бетховена – последнего представителя венской классической школы, творчество которого развивалось на соприкосновении классического и романтического направлений в искусстве. Самыми значительными у композитора считаются инструментальные сочинения, в которых сонатно-симфонический цикл достигает классических высот своего развития.

Область фортепианного творчества Л. Бетховена всегда была особой сферой для композитора. Во-первых, фортепиано было любимым инструментом композитора, во-вторых, сочинения для этого инструмента являлись своего рода творческой лабораторией, в которой осуществлялась возможность воплощения задуманных образов и идей. Именно в сонатах композитор показывает акустические, динамические, технические возможности инструмента, дает его оркестровую «трактовку». Несмотря на относительно небольшие размеры первых частей сонатного цикла, композитор мыслит в указанном жанре симфоническими масштабами, используя яркие образы и контрасты.

Обратимся к одному из самых популярных сочинений Л. Бетховена в жанре сонатно-симфонического цикла, весьма часто исполняемой в старших классах детских школ искусств Российской Федерации, включая и Феодосию (Крым). Речь идет о Сонате f-moll op.2 №1, ставшей хрестоматийной для класса фортепиано и открывающей академическое собрание 32 сонат венского классика под редакцией Артура Шнабеля.

Соната № 1 была написана в 1792 году, в Бонне и посвящена Й. Гайдну, у которого 22-летний музыкант в то время брал уроки композиции. Это раннее произведение Бетховена, в котором уже проявляется и кристаллизуется характерный образный строй и, в первую очередь, героические образы.

Соната представляет собой 4-х частный цикл: первая часть – сонатное аллегро, 2 часть – адажио, 3 часть – менуэт, 4 часть – финал. Композиция

сочинения весьма лаконична и является законченным циклическим произведением, в котором даются в развитии героические, драматические, решительные образы.

Первая часть сонатного аллегро написана в героико-драматическом ключе. Экспозиция сонаты открывается темой главной партии, которая сочетает в себе черты решительности, порыва и устремленности. Интонационный сгусток темы находится в первом мотиве, который охватывает два такта и содержит два контрастных элемента. Первый несет в себе волевое начало (1 такт) – это восходящее движение по звукам тонического трезвучия ( $t_{5/3}$ ), которое начинается с квартового хода (ч 4) к первой ступени, а затем следует стремительный подъем к терции – звуку **as** второй октавы.

Решительный ход начальной фразы звучит одногласно и ораторски, черты решительности ему предает штрих стакато. Только на второй доле второго такта появляется сопровождение – аккорд  $t_{5/3}$ , поддерживающий второй элемент мотива – триольное опевание тоники. Здесь появляются секундовые интонации, которые сбивают, глушат активность темы.

Первые два такта главной партии – зерно последующего развития, в котором сочетаются два элемента: широкого призыва и никнущего опевания, решительности к героизму и нереализованность мечты.

Уже второе – доминантовое проведение ( $D_{6/5}$  к  $f$ -moll) взятого за основу сочетания двух интонационно-образных сфер, теряет свою призывность и решительность: квартовый ход (такт 3) начинается не из-за такта, как в первом случае, а с сильной его доли, что, уменьшая значение героики восхождения (такт 3), увеличивает роль никнуще-стонущей интонации опевания (такт 4). Последующим восходящим секвенционным повтором (два звена – на гармонии  $t_{5/3}$  и  $D_{4/3}$ ) второго компонента главной партии, с восхождением к кульминации от **as** – к  $c^3$  еще больше вносит

элемент тревоги и завершается арпеджиатто на тоническом квартсекстаккорде (такт 7), во второй октаве, на *ff*, как достижение устоя, на полутактовом звучании аккорда. Однако устойчивость оказывается временной и на относительно сильной доле следует нисходящий мелодический ход с форшлагом-опеванием тоники на сильной доле (такт 8) и «сползанием» на терцию доминанты на слабой доле такта. Тема обрывается. Она недосказана, но в ней кроется большой потенциал к дальнейшему развитию.

Структура главной партии представляет собой дробление с последующим замыканием: 2+2+1+1+2, далее следует фермата как точка, как остановка перед предстоящим развитием.

Связующая партия – новый этап развития тематического материала и образной сферы, сначала ее доминантовым (в *c-moll*) повторением, причем в басу (такты 9–10), а затем имитационным развитием (11–14 такты) второго элемента главной партии. В результате имитации никнущего оборота в верхних двух голосах создается его полифоническое проведение с поддержкой гармонией половинными длительностями. Движение в развитии образа как бы останавливается, но это – подготовка к модуляции в параллельную тональность и в иную образную сферу: с 15 такта в связующей партии рождается новый тематический элемент, с синкопированным ритмом, нисходящим движением и повторностью. Новый элемент сначала излагается одногласно, затем в октавном проведении (такты 18–20). Синкопы в мелодии как бы «стирают» грани между тактами, что вносит в тематическое развитие текучесть и некоторую устойчивость.

Побочная партия (начало с четвертой доли 20 такта, в *As-dur*) звучит совершенно иным образом: если главная начиналась с героического взлета – в побочной – нисходящее движение с последующим квартовым утверждением шестой низкой ступени в пунктирном ритме четвертной с

точкой и восьмой на сильной доле (в 22 такте) с на слабой доле к тонике, как утверждение-завершение мелодической фразы квартовым ходом от V ступени к 1, тонике тональности этой партии.

Если сравнивать две темы, то героическому призыву и интонационному спаду главной партии (как стремление в свету и радости и столкновения с их недостижимостью), в первом разделе побочной партии противопоставляется иной характер: это попытка успокоить, уговорить, убедить. Однако это – только при начальных проведениях: двух конкретных повторениях двухтактового звучания темы (такты 20-22 и 22-24) и третьего (такты 24-25) – только первого его зерна, причем на органном пункте ми-бемоль, что еще более способствует созданию ощущения стремления к стабильности, к устойчивости, однако невозможность устойчивости прорывается уже во второй половине 25 такта в аккомпанементе (вместо октавы появляется секундовых ход) и приводит к трехзвенной секвенции: сначала на обороте в объеме терции, а затем – расширении до квинты, двоекратном повторении этой интонации на слабых долях 27 и 28 такта, ее росте до хода на уменьшенную сексту в 29 и 30 тактах, причем во втором случае без разрешения в тонику... Попытка к секвентному восхождению в 26–29 тактах не увенчалась успехом и Бетховен дает ее повторение на октаву выше – во второй-третьей октаве, но только на два такта (31 и 32), а уже в 33–36 и в 37–41 тактах – после длительных уговоров и убеждений, со все возрастающей интонационной амплитудой – взволнованная кульминационная отповедь две волны развития которой проходят в звучании далеких регистров в левой и правой руках, составляя в первом случае диапазон в 3,5 октавы, с динамикой от *f* – к *p*, а во втором – еще раздвигая его до 4,5 октав в кульминационной точке развития (такт 37). Гаммообразная лавина отповеди, которая начинается со слабой доли, что дает ей потенциал к дальнейшему развитию, звучит на фоне синкопированного баса. Первое ее проведение заканчивается

характерным ходом – мелодия как бы крутится на месте, обыгрывая секундную интонацию: волна разбилась, осталось ощущение недосказанности, что и вызывает ее, казалось повторение, но оно воспринимается гораздо мощнее, так как уже не останавливается в гаммообразном движении со звука фа третьей октавы до ми-бемоль малой (сильная доля 40 такта); и только затем следует однотоковое восходящее утверждение, приводящее к полной совершенной каденции и тонике побочной партии – ля-бемолью (41 такт).

После столь бурного развития побочной партии (от уговоров к многооктавному взволнованному речитативу) очень логично звучит три фразы заключительной партии, которая как бы уравнивает стремительное развитие второй половины предыдущей партии.

Заключительная партия (троекратное дословное повторение одной фразы: два раза в среднем регистре, а в третий – на октаву выше) энергичная, динамичная (что вполне соответствует авторской ремарке – *con expression*), звучит ярко, по-ораторски, на динамике *ff* и *sf*, решительно утверждая в завершении экспозиции тональность *As-dur* (48 такт).

Разработка (с 49 такта), построенная на материале главной и побочной партий представляет собой гениальный образец объединения интонаций двух тем, причем героизм отходит на второй план и преобладать начинают драматические образы с интонациями второго элемента главной партии.

Реприза, которая начинается со 101 такта, традиционна: главная партия структурно почти не меняется: единственное исключение – она «теряет» свой затактовый квартовый ход, но звучит уверенно, на *f*. И связующая (со 109 такта), и побочная (со 119 такта) и даже заключительная партии звучат в основной тональности, *f moll*, что существенно их сближает.

Несмотря на структурное сохранение мелодики экспозиции, в репризе утверждается волевая сфера, чему весьма способствует дополнительное

кадансирование в последних тактах (48–152) на *ff*, что утверждает волевою образную сферу.

Таким образом, несмотря на то, что соната относится к раннему периоду творчества композитора, уже в 22 года проявляется индивидуальный стиль Бетховена. Фортепиано трактуется как оркестр с большими возможностями, используется контрастная динамика, расширяются границы мелодического диапазона.

Вся первая часть сонаты пронизана сквозным развитием, что связано со становлением героического образа, который проходит свои различные стадии, вступает во взаимодействие с никнущей, эмоционально неустойчивой интонационно-образной сферой и все же в конце первой части победительницей выходит волевая сфера, которая и утверждается в последних аккордах.

Создавая образно-эмоциональную сферу произведения, композитор выстраивает его со стремлением к внутренней динамике развития, применяя композиторские приемы торможения и накопления энергии, прорывов в кульминационной точке, применяя мотивное сжатие, рельефную динамику и ритмическую пульсацию для повышения эмоционального градуса, создания нового тематизма на базе уже существующих интонаций.

Анализ всех этих компонентов на доступном детям уровне позволяет сделать индивидуальные занятия по освоению любого музыкального инструмента увлекательными и результативными. А мощь музыки Л. Бетховена и многогранность ее воздействия, осознаваемая в процессе анализа музыкальной ткани его ранней сонаты, выводит на новый уровень понимания многогранности жизни и высших ее ценностей с недостижимостью идеала, мечты и свободы в музыкальном представлении композитора.

#### **Литература:**

*Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1987. 240 с.