

**Методическая разработка урока
«Особенности музыкального языка, структуры, стиля
классической сонаты на примере I части Сонаты №20 Л.
Бетховена»**

преподаватель Мелехина А.В.

Информационная карта урока

Тема: «Особенности музыкального языка, структуры, стиля классической сонаты на примере I части Сонаты №20 Л. Бетховена»

Дата проведения: 24.05.2025 г.

Преподаватель: Мелехина А.В.

Участник: Верховинская Мария, учащаяся 5 класса ДПП «Фортепиано»

Цель: научить ребёнка любить музыку Л. В. Бетховена, раскрыв перед ним богатый внутренний мир бетховенских мыслей и их эмоциональное содержание.

Задачи:

1. Способствовать формированию интереса к музыке Л. Бетховена;
2. Обеспечить понимание строения Сонаты;
3. Отрабатывать умения и навыки работы с нотным материалом.

Актуальность: подлинное приобщение к сонатному наследию композитора Л. Бетховена.

Использованные источники:

1. ru.wikiital.com
2. сайт infourok.ru

План урока:

1. История создания сонаты; Известные редакции Сонаты №20
2. Особенности в использовании динамики, артикуляции, темпа и педали;
3. Разбор I части Сонаты №20 Соль-Мажор и приёмы работы с ней с ученицей 5 класса Верховинской Машей;
4. Вывод, заключение.

Соната для фортепиано № 20 соль мажор, op. 49 № 2 — сочинение Людвиг ван Бетховена, написанное предположительно в середине 1790-х гг. и опубликованное в 1805 г. вместе с Сонатой № 19 под общим названием «Лёгкие сонаты».

Автографы обеих сонат из публикации 1805 года не сохранились, однако наброски к ним, датируемые 1795—1796 гг., находятся в собрании Британского музея — в частности, один из сохранившихся набросков 20-й сонаты, судя по водяному знаку на нотной бумаге, связан с посещением композитором Праги в 1796 году. Предполагается, что Бетховен не собирался публиковать эти произведения, используя их в узком кругу для педагогических целей; ещё Александр Тейер отмечал, что обе сонаты сравнительно несложны и удобны для формирования хорошего музыкального вкуса [Ludwig van Beethoven. Two Sonatas, Op. 49 / Ed. by Maurice Hinson. — Alfred Music Publishing, 1992. — P. 1. (англ.)]. Предполагается, что брат композитора передал обе сонаты издателю для публикации без ведома автора [Beethoven: Piano Sonatas, Volume 3 / Ed. by Stewart Gordon. — Alfred Music Publishing, 2008. — P. 115. (англ.)]; они, однако, сразу стали бестселлером и были неоднократно переизданы в разных городах в самый короткий срок.

Существует несколько **известных редакций этой сонаты**, среди которых — редакции К. Мартинсена, А. Гольденвейзера и А. Шнабеля.

В сонате №20 Л. Бетховена (соль мажор, соч. 49 №2) есть **особенности в использовании динамики, артикуляции, темпа и педали**. Композитор ограничивает своё композиторское мышление скупым, экономным использованием музыкально-выразительных средств, формально укладывающихся в рамки классицизма.

Бетховен почти не обозначил динамических оттенков, ни педали, ни аппликатуры в сонате. Из динамических обозначений в первой части указаны только в одном месте forte, во второй — в двух тактах pianissimo. Известно, что композитор пользовался педалью часто, гораздо чаще, чем обозначено в его произведениях. Педаль у Бетховена способствует созданию контраста и

выполняет роль регистра. Аппликатурные указания, за редкими исключениями, принадлежат редакторам, оригинальные тексты почти совсем их не содержат.

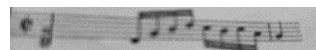
Тональность соль мажор Бетховен использовал также в сонатах 10,16, 25 и в некоторых частях других сонат (например, в 19 сонате). В трудах конца 18 века (Г. Фоглера, Д. Шубарта, Ф. Галеацци и др.). Соль мажор представляется как тональность простая, наивная, невинная, изображающая сельские удовольствия. Характер тональности светлый, пасторальный.

Часть 1. Allegro ma non troppo. Четко отграничены разделы 1 части этого сонатного аллегро. Начинается с главной партии сразу в виде радостного, энергичного аккорда. Он как бы призывает ко вниманию. Необходимо его поддержать короткой педалью. Верхний звук аккорда надо взять с преобладанием тона над другими звуками аккорда, из него вытекает дальнейшая музыкальная мысль. Для этого я советую приём взятия верхнего звука с оставлением остальных. Это помогает освободить руку, чтобы далее исполнить триольный мотив. Всю эту мелодическую фигуру я бы играла условным legato, полулегато.

Главная партия состоит из двух элементов. Поэтому необходимо выбрать средства для исполнительского воплощения. В первом такте есть forte, mezzo legato, затем piano и legato в следующих тактах. Бетховен, в отличие от 19 сонаты, в 20 сонате не делает никаких словесных указаний исполнителю. Лишь форте в начале связующей партии и больше ничего. Какой простор фантазии открывается исполнителю! Словно оперное действие перед началом. Есть возможность развития учеником собственной трактовки.

Итак, в первой части сонаты можно определить два вида туше для ученика. Один с точно определенным звуком, подобно молоточкам. Другой звук легатный, певучий. Virtuозность в **первом элементе главной партии**, в партиях связующей и заключительной, где происходит движение триолей. Певучий звук преобладает во втором элементе главной партии и в побочной.

Вернёмся к началу сонаты. В черновой тетради ,где были наброски сонаты, этот оборот сначала был написан так:



Как уже сейчас видно, что Бетховен отказался от этого варианта. Триольное движение относительно четвертных нот и восьмых привлекло Бетховена больше. В виду этого, мы с ученицей пофантазировали и с другими ритмическими вариантами. Но за основу взяли оборот тоника- доминанта - тоника, то есть так же, как это сделано у Бетховена в первом элементе главной партии.

Далее исследовали мы **второй элемент главной партии**. Изложенный двухголосно, элемент подлежит исследованию. Он очень интересен. Поначалу мы с ученицей приняли партию левой руки (такты 2-4), как тему с аккомпанементом, то есть, решили, что левая рука здесь подчинена правой. Но партия нижнего голоса довольно самостоятельна и развита выразительно. Более того, здесь при сочетании обеих рук звучит самый настоящий полифонический эпизод, при этом очень красивый в мелодическом плане, напевный, кантиленный. Безусловно, что при этом следить за тем, что происходит в левой руке, необходимо на протяжении всей сонаты. Далее уже заданный характер мелодического движения поднимается до своей верхней точки и мягко, на выдохе завершается украшением-группетто. Это украшение хорошо исполнять указанной аппликатурой 2-3-2-1-3 с небольшой опорой на первую «До», чтобы звук не «провалился».

Далее в **связующей партии** надо избрать определенную артикуляционную манеру игры. Думаю, что вернее всего здесь использовать штрих *mezzo legato*, учитывая аккордовую структуру партии. Связующая партия, к тому же, не выходит за пределы тональности. И в репризе тоже. В редакции А. Шнабеля в связующей партии стоит небольшое изменение темпа. Вместо половинной, равной 88, он ставит половинную, равную 92. В этом плане вся первая часть сонаты и имеет свою особенную специфику: сохранить единый пульс. В этом неповторимость такой музыки. Вообще, связующая партия напоминает некий отлаженный механизм, где должна быть хорошо

организована кисть руки и играть должно быть приятно и удобно. В плане организации единого пульса всей первой части сонаты мы с ученицей нашли идеальный, на мой взгляд, вариант. Сидя за двумя фортепиано, ученица исполняла фрагменты сонаты, а я играла придуманный мною тут же аккомпанемент, помогающий вникнуть в гармоническую структуру партии ученицы. Проще говоря, мой аккомпанемент был неким обрамлением к сонате, но контролирующим пульс. Это показалось нам очень красивым и полезным. Разумеется, солировала ученица, но получился красивый и разнообразный ансамбль. Самое главное, что это дало эффективный результат. Ученица играла ровно и слаженно, как будто пазлы сложились. То была наша маленькая победа.

Что касается **побочной партии**, то здесь надо обратить внимание на аппликатуру уже в затакте, приём репетиции лучше всего, как и указано в редакции А. Шнабеля. Необходимо пристальное внимание ученика обратить на штрихи в побочной партии. Они напрямую связаны с выразительностью интонации. Мелодия и сопровождение написаны в одном регистре, в опасной близости друг с другом. Необходимо слушать - следить, чтобы левая рука не заглушала тему в правой. Здесь встретятся элементы скрытого двухголосия. Используется боковое движение кисти.

Заключительная партия требует особой окраски. Она напоминает эпизод из оперного творчества В. А. Моцарта. Необходимо распределение тембров, контраста интонаций в работе с ученицей. Кроме того, редактор А. Шнабель проставляет здесь разнообразие динамики необычайное. Здесь самая настоящая драматургия!

В продолжение вышесказанного необходимо отметить значение гамм, гаммообразных пассажей и их направление. Во времена Бетховена манера исполнения нисходящих пассажей сопровождалась постепенным ослаблением звучности, а восходящих - с усилением. Но здесь гамма нисходящая с до-бекаром внизу должна звучать с усилением звучания, чтобы подчеркнуть модуляционный сдвиг. Последующие гаммы за этим можно играть по

традиционному правилу, т.е. графически. В следующих построениях очень интересно распределены оттенки: форте и пиано. Такая расстановка их напоминает персонажей оперы-buffa. Музыкальный материал заключительной партии превращается в живую оперную сценку. Необходимо сказать о характере звука в заключительной партии сонаты. Гаммообразные пассажи можно исполнять лёгким, рассыпчатым звуком. Но можно исполнять их и более напевно, мелодизированно. Можно сыграть всю заключительную партию приемом *jeu perle* (франц. «жемчужная игра»). Следует сказать об украшениях: форшлаги играют до сильного времени. В частности, в заключительной партии в тактах 36 и 40. Исполняются форшлаги лёгким звуком. Во-первых, украшение должно быть легче основного звука. Во-вторых, форшлаги здесь исполняют роль разрешения, которое само по себе должно быть мягче, тише.

Небольшая **разработка** начинается с тонального контраста. Главная партия написана в миноре. Характер более напевный, кантиленный. Туше преобладает легатное. Разработка заканчивается на органном пункте доминанты тональности, параллельной соль мажору. Затем звучит четыре переходных такта. Анализируя разработку в целом, можно сказать, что звучание должно быть деликатным. Громкая звучность здесь неуместна. Лишь при переходе к репризе наблюдается динамический подъем.

В репризе главная партия появляется уже с изменениями. Вклинивается внезапно материал заключительной партии. Мотивы перебрасываются из одного регистра в другой. Здесь необходимо динамическое разнообразие. Очень ярко и образно это продемонстрировано в редакции А. Шнабеля.

Мне осталось коснуться важного вопроса: следует ли, исполняя сонату 20, пытаться её оркестровать или лучше оставаться в сфере чисто фортепианной звучности? Бетховен никогда не ограничивался чисто фортепианными красками, постоянно выходя в иные тембровые сферы, и исполнитель его сонат может возбудить свою слуховую фантазию и обогатить тембровую палитру, воображая различные эффекты оркестровой звучности. В

основе этого -симфонист Бетховен. Природа его творчества в основе своей глубоко симфонична. А рояль у Бетховена - оркестровая богатейшая палитра.

Таким образом, на примере изучения Сонаты $\sqrt{20}$, 1 части, педагог имеет возможность приобщить ученика к работе над лучшими сочинениями Бетховена, которые ярко и разносторонне отражают его творческий путь и оригинальность музыкантского мышления. Через сонату, как крупную форму, ученик получает полноценное представление о драматургии музыкального сюжета, о конфликте музыкальной тематики, их сопоставлении и взаимодействии. И на примере сонаты Бетховена это получается поучительно, образно и ярко. Поэтому фортепианные сонаты Бетховена занимают прочное и достойное место в учебном репертуаре всех ступеней обучения пианистов.