

УДК 78.06

<http://doi.org/10.36906/KSP-2020/68>

*Сраго Е.М.  
Санкт-Петербургское  
музыкальное училище им. М.П. Мусоргского  
г. Санкт-Петербург, Россия*

## **СОНАТЫ Л. БЕТХОВЕНА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО НА ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОТДЕЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО УЧИЛИЩА: ИХ РОЛЬ И МЕСТО В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ**

**Аннотация.** Рассматриваются специфические стилевые и пианистические проблемы, возникающие при изучении бетховенских сонат со студентами-теоретиками музыкальных вузов. На основе имеющейся литературы и личного опыта предлагаются методы работы над данными произведениями.

**Ключевые слова:** Бетховен; стиль; оркестровость; контрасты; педализация; пианизм.

«Хорошо темперированный клавир – Ветхий завет, а бетховенские сонаты – Новый завет» – это определение Ганса фон Бюлова, которое приводит Э. Фишер, актуально и сегодня, несмотря на прошедшие полтора столетия [11, с. 9]. Воспитать образованного музыканта или музыкального деятеля (музыковеда, критика, композитора) без детального изучения музыки сонат в классе фортепиано практически невозможно. Однако на теоретическое отделение музыкального училища поступают люди, фортепианная подготовка которых не позволяет прикоснуться к большинству этих шедевров. Легкие 19 и 20 сонаты, нередко играемые в музыкальных школах, могут войти в музыкальный репертуар самых слабых первокурсников и использоваться в качестве самостоятельной работы на IV курсе (в технический зачет IV курса входит легкая соната, как самостоятельная работа). В число относительно часто изучаемых входят также 1, 5, 6 и 9 сонаты. Все они относятся к раннему (до 1802 г.) периоду творчества композитора. Но уже в этих сонатах можно заметить ряд типичных трудностей, с которыми сталкиваются студенты. Во многом они проистекают из симфонизма мышления Людвига ван Бетховена. «Забудьте о фортепиано, стиле, воспитании, знании и постарайтесь внутренне пережить Бетховена. Заставьте фортепиано вновь звучать как орган, скрипка, литавры, свистите и пойте на нем», – писал выдающийся немецкий пианист, дирижер и педагог, автор каденций к произведениям Бетховена Э. Фишер [11, с. 10]. Оркестровость звучания достигается сопоставлением «контрастных динамических уровней» [1, с. 141], частным противопоставлением различных штрихов, обилием «речевых диалогических пауз» [3, с. 105]. Необходимость владения навыком исполнения контрастных фрагментов обусловлена и музыкально-риторической основой бетховенского творчества. Как пишет С.М. Мальцев, «фигура антитезис ... определяется как риторический, поэтический и литературный прием, заключающийся в сопоставлении контрастных представлений или понятий, связанных между собой общей конструкцией или внутренним

смыслом» [9, с. 26]. «Это центральная фигура во всей системе выразительных средств у Бетховена» [9, с. 32]. Именно так построены главные темы в наиболее часто изучаемых в училище 5, 6 и 9 сонатах. С наиболее рационально мыслящими студентами (а такие не редкость среди теоретиков) можно вслед за С.М. Мальцевым рассмотреть сопоставления на разных уровнях, начиная от субмотивов и заканчивая разделами формы. Это должно помочь в осознании задачи, стоящей перед обучаемым.

В музыке Бетховена ярко отличаются друг от друга два типа диалогов – «спокойное собеседование» и «спор». 9 соната – наиболее характерный из ранних сонат пример первого типа, 5 – второго. 9 соната светла по настроению, спокойна по характеру. Ю.А. Кремлев вслед за Ленцем упоминает весеннего жаворонка, стремящегося в небо, как основной образ главной партии сонаты [7, с. 102]. А.Б. Гольденвейзер советует исполнять ее очень просто, на одном дыхании, без излишних динамических оттенков [4, с. 77]. А. Шнабель вообще считает цельность линий важнейшей ценностью бетховенской музыки [10, с. 66]. Особенно сложно сыграть целостно, без толчков заключительную партию *pianissimo* на *legat'*ном басу.

Пятая соната недаром в быту носит название малой патетической. Конфликт здесь заложен уже внутри главной партии: пунктирная фанфара и нисходящая секунда. Следует добиваться максимально точного исполнения пунктира и мягкого снятия секунды. Необходимое штриховое и динамическое разнообразие достигается за счет переключения групп мышц: где-то нужно играть от плеча, где-то от локтя, где-то кистью, а где-то чисто пальцевым прикосновением. Оркестровость, наполненность в аккордовой фактуре возможна при сочетании собранной руки и точных пальцев – «иглочек» (см. начало 6 сонаты). Отдельная проблема – исполнение интервалов и аккордов с выделением мелодического голоса, т. е. создание контраста между голосами, рекомендуется почувствовать вес руки на одном пальце, часто мизинце, а потом присоединять к нему остальные, не меняя ощущения в закругленной руке. Выдающийся исполнитель и редактор бетховенских сонат 1-й половины XX в. А. Шнабель советует использовать для создания контрастных оркестровых звучностей также «сочетание педальных и беспедальных звучаний» [10, с. 75]. Исполнение контрастной фактуры невозможно без кропотливой работы над цезурами и паузами, их временным и смысловым наполнением. «Паузы представляют собой музыкально-риторические фигуры» [9, с. 21]. Студент должен на уроке осмыслить особенности «расчлененности музыкальной речи» [9, с. 21] произведения. При этом можно оперировать обыденными понятиями «вопрос», «ответ», «согласие», «спор» и т. д. «Как сообщает Черни, многие мотивы и темы Бетховена возникли под впечатлением случайных внешних впечатлений и событий» [9, с. 86]. Это дает основание студенту «воображать себе конкретные ситуации, подходящие к данной музыке» [9, с. 90]. Теоретикам должно помочь в этом плане хорошее знание биографии композитора и исторических событий той эпохи.

Отдельная проблема – это многочисленные авторские *sf* и акценты (в том числе и в звучании *pp*). А. Шнабель предлагает использовать для поддержки акцентов педаль. «При этом особое значение приобретает момент снятия педали! Точное его определение поможет исполнителю найти меру акцента» [10, с. 75].

Часто *sf* акцентирует слабые доли такта. Э. Фишер пишет, что «неволью думаешь, не стремится ли он [Бетховен] воспрепятствовать провалам звучности – результату школярского подчеркивания сильной доли такта» [12, с. 17]. А.Б. Гольденвейзер советует исполнять *sf* в *pp* тяжело, а не громко (например, в заключении 9 сонаты). Возможно и

исполнение *sf* за счет более четкой атаки звука без реального увеличения громкости. Неуютно чувствуют себя студенты и при игре *cresc.* с последующим *p* или *pp*. Нужно добиваться внезапности наступления *p*. Нельзя смягчать чередование *forte* и *piano*. Это подчеркивает в своей редакции сонат А. Шнабель, выставляя нюансировку типа *non cresc. f subito*. Однако еще А.Б. Гольденвейзер справедливо отмечал, что некоторые нюансы неисполнимы на современном фортепиано [4, с. 178]. Со студентом-теоретиком стоит подробнее остановиться на особенностях бетховенского инструментария.

«Характеристика ... звучания хаммерклавиров была где-то в середине между клавесином и сегодняшним роялем. Однако достаточное количество инструментов того периода ... звучали вообще подобно клавесину» [8, с. 4]. Существовали два типа механики – «механизм, подбрасывающий молоточки» и «механизм, толкающий молоточки» [8, с. 6], т. е. венская и английская механика. Первая не нуждается в силе рук, «позволяет придавать ... все возможные нюансы, выговаривает четко и быстро, имеет округлый флейтообразный звук...» [8, с. 10]. Она не позволяет резких тычков и весовой игры. Английская механика отличается длительностью затухания и полнотой звука, что позволяло исполнителям петь на инструменте, но невозможной становилась та степень беглости, что свойственна венским инструментам. На всех инструментах меньше были и мензура клавиш (не отсюда ли тема *pp legato* в разработке 9 сонаты), и глубина клавиатуры, и вес нажатия клавиш: 15,6 мм против 16,5 мм, 3-4 мм против 10 мм, 10-15 г (по некоторым данным 15-20 г) против 50 г. Струны стали за 200 с лишним лет в 4-5 раз толще [8, с. 11–12]. Не было одинаковой настройки разных инструментов: ля первой октавы – от 405 до 450 герц. Клавир мог иметь до 20 регистров (инструмент А.М. Тюма 1815 г.). Так как инструмент был дорогим, то одновременно использовались и новые, и старые модели, что несомненно учитывали композиторы. У Бетховена перебивало несколько разных инструментов, большинство с венской механикой. Более подробно об этом будет сказано позднее – при освещении вопроса о бетховенской педали. Но стоит отметить, что на титульных листах первых изданий почти всех сонат от *op.* 2 до *op.* 31 имеется надпись: «pour le Clavecin ou Piano-Forte» [для клавесина или фортепиано] [8, с. 26]. Как следует из переписки композитора с мастерами, Бетховена не устраивал ни один из известных ему инструментов, в модификациях венских клавиров он искал «свой тон» пения, пытался увеличить яркость звучания. Композитор играл так мощно, что за 7 лет смог разбить клавир [5, с. 29–34].

В какой мере сегодняшнее фортепиано соответствует звуковым представлениям Бетховена – вопрос, решаемый каждым исполнителем и преподавателем по-своему. От решения же зависят требования к тембру звучания и отношение к обязательности соблюдения авторских нюансов.

Как видим, изучение бетховенских сонат способствует как формированию новых технических навыков, так и расширению общего кругозора студента. В наибольшей мере работа над сонатами стимулирует развитие интеллекта, что особо важно для теоретика. Сильно развивается и слух, особенно тембровый, без которого очень сложно начинающим композиторам. При работе с наиболее перспективными студентами стоит обратить внимание и на еще одну употребляемую Бетховеном музыкально-риторическую форму – переосмысление, перегармонизация звука или мотива (*antanaclasis*). Такие места нуждаются в звуковом или агогическом подчеркивании, например, в репризе 6 сонаты.

Практически в каждой сонате есть места, неудобные для исполнения, например, заключительная партия в 6 сонате или эпизод в разработке в 9. При бессмысленном многократном повторении таких мест в худшем случае возникают заболевания рук. «Осознание ... двигательных процессов ... помогает выявить проблему и решить ее, полностью сосредотачивая на ней внимание» [12, с. 20]. Педагог должен найти способы достижения цели, основываясь на конкретных особенностях игрового аппарата студента. Очень помогает максимально мелкое расчленение трудного места и подбор соответствующих упражнений. Как писал еще А. Корто, нужно работать не над пассажем, а «над заключенной в нем трудностью как таковой» [12, с. 20]. Как показывает практика, рост пианистических возможностей обучаемого во время работы над сонатами происходит быстрее, чем при игре упражнения.

Очень важным и до сих пор спорным моментом является педализация. Хочется подчеркнуть, что бытующее мнение об отсутствии в добетховенскую эпоху правой педали и, соответственно, беспедальном исполнении этой музыки (включая раннего Бетховена) сегодня – неверно. Ручные рычаги для поднятия демпферов были уже на инструментах Г. Зильбермана (1736 г.) и Зехера-Зонтофена (1742 г.), коленный рычаг для этой же цели – на клавесине Бергера (1765 г.), педаль в собственном смысле слова – на лондонском инструменте Вечера (1777 г.), а в 1783 г. Дж. Бродвуд получил на педаль патент [5, с. 29]. Есть и прямое указание на использование Бетховеном коленного рычага – в одном из эскизов 1790–1792 гг. [5, с. 37].

Известно, что в 1799 г. Бетховен владел инструментом А. Вальтера, в 1802 г. – Якеша. Все они имели более тонкие струны, регистры имели разный тембр, а бас безо всякой педали звучал дольше, чем дискант. Инструмент, подаренный Бетховену С. Эраром, имел 4 педали – одна сдвигала молоточки, другая – модератор, третья поднимала демпферы, а четвертая прижимала кожаную планку к струнам, создавая лютневый регистр. Лютневым регистром обладало и фортепиано К. Графа, кроме того, черные клавиши на нем были на 1 см длиннее. На бродвудовском рояле Бетховена 1817 г. можно было отдельно поднимать демпферы в басу и в дисканте. Впервые педальные обозначения были опубликованы в изданиях сонат *op.* 24, *op.* 26 и *op.* 27 (1800–1801). В дискуссии об авторских педальных обозначениях участвовали такие выдающиеся музыканты и теоретики, как К. Черни, Л. Риман, Р. Брейтгаупт, А. Шнабель, В. Кемпф, М. Гринберг, А.Б. Гольденвейзер, Г.Г. Нейгауз, Д.Ф. Тови, Л.А. Баренбойм, Н.И. Голубовская, Г. Грундман, П. Мис, Н.Л. Фишман, Н. Копчевский, И. Понятовская, М.В. Смирнова и С.М. Мальцев.

К. Черни считал, что сам Бетховен пользовался педалью гораздо чаще, чем обозначено в его произведениях [5, с. 26], а Д.Ф. Тови полагает, что Бетховен записывал лишь те педальные эффекты, которые охватывают большое пространство [5, с. 26–27]. Г. Грундман и П. Мис в большой статье о педали у Бетховена различают:

- связующую педаль (когда надо без швов связать конец одного раздела с началом нового [5, с. 41]);
- педаль для усиления контраста с соседними разделами;
- педаль для создания *legato*, если его невозможно сделать пальцами;
- педаль для продления басов, не удерживаемых рукой;
- мотивно-обусловленную педаль [5, с. 39–43].

А. Шнабель делил обозначения на музыкальную и инструментальную педаль. Первая «непосредственно относится к структуре сочинения, выявляет мотивное строение, определяет выразительный смысл, характер звучания целых разделов, и поэтому должна безоговорочно соблюдаться исполнителем» [10, с. 72]. Вторая – «пожелание композитора, предложение им определенной звуковой краски» [10, с. 72]. Н.И. Голубовская трактовала обозначение *senza sordini* как взятие правой, а не левой педали, т. е. без демпферов [3, с. 103]. Ю.А. Кремлев полагает, что «педализация зависит от реальных акустических условий исполнения» [7, с. 72]. С.М. Мальцев анализирует традиции употребления педали в бетховенское время, вычлняя:

- педаль на медленных консонирующих аккордах;
- для придания нежности (эолова арфа);
- для усиления уже взятого звука и *crescendo* на арпеджио;
- в медленной певучей музыке для удержания удаленного баса.

По-видимому, подразумевается применимость указанных принципов к тем бетховенским произведениям, где педаль не указана, как во всех ранних сонатах. Нужно понимать, что в итоге аутентичное, в том числе в использовании педали, исполнение – это всегда компромисс между дотошным изучением эпохи творчества композитора, господствовавших этических и эстетических принципов и возможностями современного инструментария, спецификой восприятия, особенностями современного мышления. В случае студенческого исполнения приходится учитывать характер и качество звучания инструмента у конкретного студента, его музыкальность, технические проблемы и способности к обобщенному мышлению.

Для Бетховена свойственна «небывалая в среде музыкантов “панорамность” мировосприятия» [6, с. 23]. К сожалению, значительная часть студентов не обладает достаточными для полноценного прочтения бетховенской музыки данными. В лучшем случае можно научить человека «рабски следовать всему, что предписано нотным текстом» [12, с. 15]. Из распространенных редакций больше всего для этой цели подходит, как нам кажется, редакция А.Б. Гольденвейзера. И даже такая усеченная работа над сонатами приносит большую пользу, развивает и слух, и мышление, и пианизм.

С талантливым же учеником можно поговорить о значимых для Бетховена категориях «далекого будущего», «вечности», о бетховенской независимости и оппозиции к традиции [6, с. 25]. Однако нередко дефицит чувства меры, свойственный молодым музыкантам, приводит к тому, что человек, увлекшись, пользуется бетховенской музыкой для выражения своих собственных чувств, игнорируя стилевые особенности классики. При этом талантливые студенты, даже будучи теоретиками, иногда резко негативно относятся к литературе об исполнительстве. В подобной ситуации стоит попытаться уговорить прочитать соответствующие книги, например, подробные примечания А.Б. Гольденвейзера, изданные отдельной книгой еще в 1966 г. В них автор ставит конкретные исполнительские задачи, предлагает упражнения для их решения, предостерегает от чрезмерного использования педали и требует точного выполнения штрихов. Не являясь прямым руководством к действию, книга заставляет задуматься о деталях. При этом обязательно выслушать мнение студента, постоянно побуждая его аргументировать свои высказывания. На определенном этапе работы большую пользу может принести знакомство с редакцией А. Шнабеля. Редакторские указания предостерегают от распространенных ошибок и фиксируют

концепцию пианиста, исполнившего в 1927 г. все сонаты в цикле из 7 концертов. Рекомендуется также прослушивание нескольких записей пианистов разных стран и различных временных периодов с последующим сравнением их между собой максимально конкретно. Можно использовать и совместное со студентом обсуждение его видео- или аудиозаписи.

Если одаренная пианистически и творчески личность овладевает искусством осмысленной скрупулезной работы над стилистически важными деталями, возможным становится исполнение на старших курсах таких вершин бетховенского сонатного искусства, как 16, 17, 18, 26 и 27 сонаты, хотя, конечно, серьезной помехой для этого у теоретиков является хронический дефицит времени для занятий.

И, наконец, то, что не поддается ни музыковедческому, ни педагогическому анализу. Сегодняшние студенты-теоретики тянутся к Бетховену, хотят его учить и даже готовы увеличить для этого время домашних занятий на инструменте. Нередко в процессе работы над сонатами происходит и настоящее чудо: в душе «сухих теоретиков» просыпаются сильные эмоции и тонкое музыкантское чутье.

### Литература

1. Аронов А.С. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена // Как исполнять Бетховена: Сборник статей. М., 2007. С. 140–163.
2. Баренбойм Л.А. О бетховенской педализации // Как исполнять Бетховена: Сборник статей. М., 2007. С. 88–101.
3. Голубовская Н.И. Бетховен // Как исполнять Бетховена: Сборник статей. М., 2007. С. 101–118.
4. Гольденвейзер А.Б. Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии. М., 1966. 288 с.
5. Грундман Г., Мис П. Как Бетховен пользовался педалью // Как исполнять Бетховена: Сборник статей. М., 2007. С. 26–69.
6. Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. Л., 1979. 175 с.
7. Кремлев Ю.А. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1970. 335 с.
8. Мальцев С.М. Инструмент и педаль у Бетховена. СПб., 2010. 129 с.
9. Мальцев С.М. Риторика, образность и юмор в фортепианной и камерной музыке Бетховена. СПб., 2010. 184 с.
10. Смирнова М.В. Артур Шнабель. М., 1979. 95 с.
11. Фишер Э. Фортепианные произведения Бетховена // Как исполнять Бетховена: Сборник статей. М., 2007. С. 9–12.
12. Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена // Как исполнять Бетховена: Сборник статей. М., 2007. С. 12–26.

©Сраго Е.М., 2020