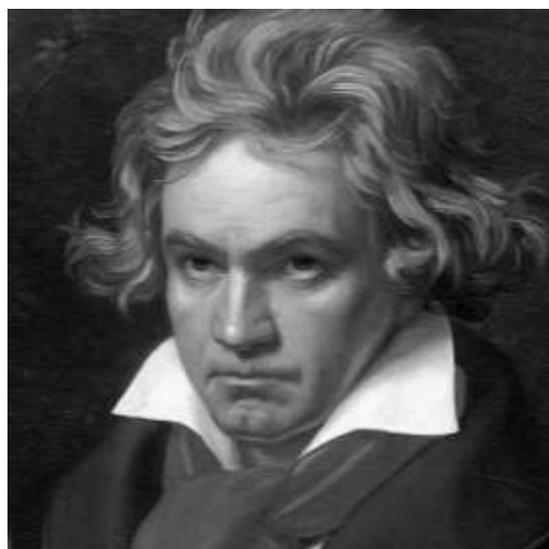


Смирнова Наталья Михайловна
профессор кафедры специального фортепиано
Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова,
кандидат искусствоведения, Заслуженный работник высшей школы РФ

ЛЕКЦИЯ **ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ** **Л. БЕТХОВЕНА**

- **Исторический ракурс**
 - **Пианизм**
- **Черты фортепианного стиля**

Время Бетховена – это великая революция во Франции 1789 года, наполеоновские войны, духовный переворот в философии, связанный с именем И. Канта, передовые идеи немецкого Просвещения. Композиторский гений Бетховена не мог не отразить в своём творчестве напряжённость социальных коллизий, бурный драматизм того времени, острейшее противоборство общественных сил, стоящих по разные стороны баррикад. Он был свидетелем великих потрясений, коренным образом изменивших ход мировой истории.



Сущности многих общественно-политических понятий Л. Бетховен мог и не знать. Сила художественного гения сама определяла подлинный облик тех времен, благодаря образной точности музыкального выражения. С редкой творческой силой и эмоциональной остротой передал он грозную атмосферу смены исторических эпох, масштабы социальных перемен, драму духовных исканий, борений страстей и полярности мироотношения людей, вовлечённых в водоворот событий. В данном случае вспомним тезис В. Медушевского: «механизм становления стиля можно метафорически определить как “нанизывание мира” на протонтонационный стержень» [10, с. 45].

Классицизм исторически принадлежит XVIII веку. Эстетика и поэтика классического стиля раскрыта в трудах Л. Кириллиной. Об этом говорилось на одной из предыдущих лекций. Правила и типовые нормы, созданные в это время, принадлежат разным композиторам,

которые стремились сделать их образцовыми. Однако они не считали эти нормы абсолютными и однозначными, напротив, допускали широкий спектр их применения в фортепианной музыке.

В качестве главного героя эпохи Просвещения рассматривался человек «как феномен одухотворённости и самосовершенствующейся природы» [5, с. 37]. Именно в эстетических принципах Просвещения Л. Бетховен находил внутреннюю энергию для воплощения собственных индивидуализированных образов. Ему, как никому другому, было особенно близко возвышение роли личности в истории. Он писал: «целью мира искусства, так же как и всего великого Творения, является свобода и движение вперёд» [14, с. 287].

Жизнь и творчество Л. Бетховена концентрируются на рубеже XVIII-XIX веков, когда в музыкальном искусстве начинается процесс переосмысления и обновления. Новые тенденции связаны с тем, что искусству становятся необходимы новые идеи и новые формы. Центристский фактор, объединяющий классическое миропонимание, начинает стремительно расширяться, обрастая новыми гранями. Традиционно устойчивыми остаются такие качества художественного творчества как упорядоченность, правильность, завершенность, моноцентризм.

Для нового мироощущения характерным становится приоритет личностного и индивидуального, субъективного и единичного. Рубежная фигура Л. Бетховена олицетворяет вершину венской классической школы и прозрение горизонтов романтического искусства. Осуществляя на практике «связь времён», он ассимилировал достижения предшествующих поколений и вместе с тем совершил революционный прорыв в будущее искусства: «Бетховен поместился на разломе громадных эпох, – находясь на этом своём, положенном историей месте, он и рефлексировал в творчестве этот разлом» [11, с. 35].

Когда отмечается паритет объективного и субъективного в выражении художественного смысла, подчёркивается продуманный баланс драматического, эпического и лирического выражения, принято считать это отражением классических тенденций. По отношению к Л. Бетховену данное положение может быть применимо как аксиома, но может быть и опровергнуто, как упрощённое, не отражающее множественность смыслов его музыкальных творений. Как показывает история исполнительства, именно в стиле, ограничивающем возможности проявления субъективного подхода к интерпретации, по-

пытка преодолеть ограничения бывают особенно настойчивыми и приводят к значимым результатам.

Поэтому знание норм и особенностей периода перехода классицизма к романтизму поможет современным пианистам стать более адекватными в стилевом отношении. Интерпретируя Бетховена важно ощутить чувство гражданского самосознания, приобрести умение выражать героико-драматические образы, приобщиться в воображении к идеям и чувствам, которые были свойственны как героям, так и обычным людям того времени.

Однако прежде необходимо очертить штрихами пианистическое искусство Бетховена, нашедшее отражение в его пьесах.

Пианизм Бетховена явился новой ступенью классического пианизма, связанного с именами М. Клементи (1752–1832), его учеников, представителей лондонской школы пианизма, И. Крамера, И. Мошелеса, Дж. Фильда, а также представителей венской школы пианизма – В.А. Моцарта и его последователей – А. Эберля, И. Вельфля, И. Гуммеля. В большинстве своём этот пианизм отражал модный в то время виртуозный стиль *brilliant*, блистал мелкой «бисерной» техникой, филигранной отточенностью каждой детали.

Бетховенский пианизм воплощал новый героический стиль, мужественный и негибкий, насыщенный драматизмом и эмоциональностью. В его исполнении поражали не отдельные детали, а наполненность игры образным смыслом, драматизм повествования. Его игру современники сравнивали с речью оратора, с «диким пенящимся вулканом». Она поражала непривычным динамическим пресингом.

По воспоминаниям Ф. Риса игра Бетховена отличалась достаточной свободой: «Обычно он играл свои собственные сочинения очень прихотливо (*sehr launig*), но в основном следовал такту (*fest im Takte*), и лишь иногда, причём изредка, немного ускорял темп.

Иной раз он сочетал *crescendo* с *ritardando*, что производило очень красивый и крайне необычный эффект. При исполнении он общался какому-нибудь месту в партии то правой, то левой руки прекрасное и непередаваемое выражение, однако крайне редко добавлял ноты или украшения» [цит. по: 4, с. 110].

Сходные черты бетховенского пианизма подчёркивал первый биограф композитора А. Шиндлер: «Всё, что мне когда-либо доводилось слышать в исполнении Бетховена, было, за очень немногими исключениями, совершенно свободно от всякой принуждённости темпа.

Это – *tempo rubato* в подлиннейшем смысле слова, обусловленное содержанием музыки и ситуацией и ни в малейшей, однако, степени не похожее на карикатуру» [цит. по 18, с. 221].

Последнее высказывание заслуживает особого внимания, так как здесь обозначены все «за» (обусловленность содержанием музыки) и «против» (непохожесть на карикатуру) осознанной свободы исполнительской интерпретации.

Л. Бетховен прекрасно владел искусством импровизации. Импровизировал в разных музыкальных формах, это могли быть рондо или вариации, но чаще он выбирал сонатную форму, которая в наибольшей степени отвечала характеру бетховенского мышления, так как требовала наличия контрастов, столкновения разных идей, развивающей драматургии. Выступления Л. Бетховена производили на слушателей огромное впечатление. Вместе с тем, в его игре не было претенциозности, желания поразить или ошеломить. Поведение за инструментом было простым и сдержанным.

У Л. Бетховена фортепиано впервые зазвучало как оркестр, с чисто оркестровой мощью (впоследствии это будет подхвачено и впечатляюще развито Ф. Листом). Фактурная многоплановость, сопоставление далёких регистров, ярчайшие динамические контрасты, громады многозвучных аккордов, богатая педализация – характерные приёмы бетховенского стиля. Не удивительно, что некоторые фортепианные сочинения подчас напоминают симфонии для фортепиано, не уместаясь в рамках камерного музицирования. Это качество бетховенского пианизма проявляется с первых сонат ор. 2 №1, № 2 и № 3.

Что нам важно знать об исполнительских традициях того времени? Бетховенский стиль исполнения значительно отличался от манеры предшественников и современников. Выделим, как приметы нового, оркестральность в трактовке фортепиано (начальный период творчества) и «стереофоничность» звучания фактуры (поздний период), особую детализацию в артикуляции музыкальной ткани, близкой к речевому интонированию. Исполнительская манера Бетховена требовала от инструмента плотного, могучего звучания, полноты кантилены, глубочайшей проникновенности.

В фортепианном стиле Бетховена поражает устойчивость форм пианизма. Ему свойственен известный консерватизм в приёмах изложения и вместе с тем стремление придать старым приёмам новую выразительность и содержательность. Причиной бетховенского «консерватизма», охранявшего его от проникновения чуждых веяний, бы-

ла оркестральность в узком смысле слова и симфонизм – в широком смысле слова. Конечно, под симфонизмом следует понимать не только тематическое развитие, но и контрастность изложения.

Симфонизм предполагает сосредоточенность на значительной жизненной идее, драматургическую насыщенность музыкальных характеристик, конфликтность и интенсивность звучания. Все перечисленные черты характеризуют диалектику музыкального мышления композитора. Другим важнейшим признаком бетховенского симфонизма является могучая воля к единству, которая в сочетании с конфликтностью раскрывает особенности его стиля. В основе синтеза двух свойств – конфликтности и единства – лежит явление, играющее в симфонизме Бетховена приоритетную роль. Это мужественная героическая основа пронизывает симфонии и увертюры, концерты и сонаты, трио и квартеты.

Можно ли отождествлять понятие симфонизма и симфонической оркестровой музыки? Нет, это не одно и то же. Не каждое произведение для симфонического оркестра симфонично по существу. И, напротив, не всякая музыка, содержащая качества симфонизма, обязательно воплощена в звучании оркестра. Этот тезис находит подтверждение во многих фортепианных произведениях, среди которых Соната ор. 57 («Аппассионата»), Соната ор. 106, Вариации на тему вальса Диабелли ор. 35 и другие.

Обратимся далее к оркестральности. С точки зрения акустики звучание фортепиано не может конкретно передать оркестровые краски: оно в своей основе противоречит любой из партитурных групп. Короткий, быстро исчезающий звук не в состоянии передать ни выразительности смычкового ансамбля, ни протяжённых звуков духовых инструментов. Однако известное правило композиторской практики гласит, что удачное фактурное изложение создаёт иллюзию оркестрового звучания. Наверняка Бетховен понимал, что одностороннее стремление к благозвучию приведёт к ограничению возможностей фортепианной фактуры.

Звуковое разнообразие, обеспеченное природой клавишного инструмента, не могло удовлетворить композитора, стремящегося к иным горизонтам. Парадокс заключался в том, что, с одной стороны, чем больше музыкальный материал зависит от технико-динамических и конструктивных особенностей фортепиано, тем больше его звуковые горизонты ограничены своеобразием только одного фортепианного стиля. С другой стороны, Бетховен считал, что

оркестровые краски обогащают инструментальную природу. Оркестровое изложение можно определить в ранних произведениях, например, в триаде фортепианных Сонат op. 2.

Исследователи определяют преемственность бетховенского пианизма от клавирного искусства барокко. Распространенно мнение, что на него «повлиял, судя по всему, не клавесин или клавикорд, а орган – это и стремление к полнозвучности даже в *piano* и “густая” педаль (подобие резонанса от звучания органа в храме) и такая манера игры легато, при которой одна нота словно “перетекает” в другую, и “ораторская” артикуляция и многое другое» [5, с. 60].

Заметим, что Бетховен в детском возрасте тесно соприкасался с клавирной музыкой И.С. Баха, разучивая прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» под руководством своего учителя К. Нефе, который, в свою очередь, был учеником лейпцигского «бахианца» И. Хиллера. Также из биографии Бетховена известно, что в юности он работал церковным органистом.

Многие эпизоды бетховенских сочинений требуют объёмного звукоизвлечения, не сопоставимого с возможностями прежних клавишных инструментов. Вспомним бурный драматизм Концерта №3 *c-moll* или торжественность, величественность Концерта №5 *Es-dur*. Это же обстоятельство подчёркнуто в названии Сонаты op. 106 (№29) *Hammer-Klavier* (для усовершенствованного молоточкового фортепиано, не для клавесина). В то же время, уже после написания Сонаты op. 106 приёмы клавесинного письма встречаем во второй вариации из финала Сонаты op. 109 *E-dur*.

Приведём мнение К. Черни, который называл себя учеником Л. Бетховена и, действительно, получил у него несколько уроков. «С помощью смелых пассажей, педали, необыкновенно характерного исполнения, особенно выделяющегося полным легато в аккордах, что породило новый вид мелодии, ему удавалось извлечь из фортепиано много до той поры неслыханных эффектов... его исполнение, как и его произведения, были звуковыми картинами высшего рода, рассчитанными только на воздействие в целом» [цит. по: 1, с. 98–127].

Яркая контрастность, диалогическая природа, оркестровые «аллюзии» требуют от современного пианиста владения игровым арсеналом с широкой и разнообразной шкалой темповых, динамических, метроритмических, артикуляционных приёмов.

Фортепианная музыка – один из наиболее обширных и плодотворных пластов бетховенского искусства: тридцать две сонаты

(не считая шести ранних боннских сонатин), пять концертов, многочисленные вариации, две фантазии (для фортепиано, хора и оркестра и для фортепиано соло), два цикла багателей, три рондо, мелкие пьесы. Эти произведения являются определяющими компонентами как учебного, так и концертного репертуара пианистов. Уникальность творческого наследия заключается в том, что все творения относятся к числу музыкальных шедевров. Каждое создаёт неповторимый микрокосмос художественного воспроизведения реального мира и внутренней ауры композитора, передающего нам свое понимание через принятую систему нотно-метрических координат.

Новые исполнительские средства выразительности возникают вместе с новыми соответствующими им формами художественного мышления. Другими словами, новые содержательные пласты в искусстве обуславливают появление новых средств выразительности.

Истоки фортепианного стиля Бетховена обширны. Подготавливающими для творчества любого художника являются многие факторы: это «почва», на которой он вырос и творил, в виде «интонационного словаря эпохи», музыкальных форм, сложившихся к этому времени, традиций, созданных деятельностью композиторов – предшественников и современников.

Мы обнаружим в его творчестве влияние двух сыновей И.С. Баха (И.К. Баха и особенно К.Ф.Э. Баха), найдём общие черты с В.А. Моцартом и особенно с Й. Гайдном, проведём необходимые параллели с М. Клементи. В то же время художественный мир Л. Бетховена самодостаточен, уникален и неповторим, он развивается и эволюционирует по собственным законам, а в поздний период он приобретает трансцендентные черты.

Бетховенский стиль – понятие динамичное и эволюционирующее. В нём различаются этапы или периоды: ранний, зрелый или центральный, поздний или завершающий. Последний характерен тем, что композитор, будто исполнив свой долг по отношению к доминирующему в то историческое время классическому стилю, в позднем творчестве ощущает новую свободу, начинает чувствовать себя в ином времени и в ином пространстве.

В бетховенском стиле можно отметить сложное триединство ощущения художественного пространства. Словно трёхгранный кристалл, его стиль отражает взгляд в прошлое, фокусирует реалии классического искусства, проникает в будущее, высвечивая иные направления. Прислушаемся к звучащей музыке. Мы можем услышать в ней

стилистику струнно-щипкового клавесина и ударно-молоточковую природу фортепиано, ощутить барочную импровизационность метроритма, устойчивость классического временного стержня и изысканную агогику романтического стиля.

Это парадоксальный синтез ретроспективных тенденций и решительного «отрыва» от них, воплощения ценностей классического искусства и их новаторского переосмысления, предчувствия будущего и исторической конкретности.

Бетховенская музыка сама по себе творит глубину исторической памяти, создавая арку между днями минувшими и реалиями современности. Справедливо подмечено, «чем крупнее фигура художника, тем менее она объяснима “средними” рамками стиля. Ни Рембрандт, ни Бах, ни Шекспир, ни Бетховен не являются типичными представителями одного стиля, хотя и связаны, вне всяких сомнений, с определёнными стилями своего времени» [9, с. 136].

«Многостильность» бетховенского творчества отмечалась многими исследователями, так, В. Конен пишет: «в наши дни принято изумляться многостильности Стравинского или Пикассо, усматривая в этом признак эволюции художественной мысли, свойственной XX веку. Но Бетховен в этом смысле нисколько не уступает нашим великим современникам, между сонатами op. 2 и op. 106 разница не меньше, чем та, которая отделяет «Петрушку» Стравинского от «Симфонии псалмов» [6, с. 18].

Выделим основные моменты, определяющие бетховенский фортепианный стиль. Это, прежде всего, особая концептуальность, включающая стержневые драматургические мотивы, мужественная контрастность образных сопоставлений, символика выразительных средств, песенная основа тематизма, раскрывающаяся во множестве разнохарактерных деталей, темброво-динамическая многоплановость фортепианного изложения.

В качестве наиболее устойчивых системных компонентов стиля подчеркнём контрастную динамику, организующую силу волевого метроритма в соединении с углублённым чувствованием и медитативным лиризмом. Они как в капле воды отражают ингредиенты новой драматургии, нового видения мира, новой поэтики классического искусства. Так, Е. Ручьевская отмечает: «Перекинув мост от XVIII к XX веку, иногда через голову раннего романтизма, Бетховен, тем не менее, остался классиком: его эстетика, его мышление остались классическими» [15, с. 257]. Внутренняя составляющая стиля коренится

в содержательных элементах, в выборе приоритетных тем, излюбленных образных стихиях.

Страстное противление злу, драматическая патетика героического подвига, революционный призыв к действию звучат во многих фортепианных сочинениях Л. Бетховена. Вспомним Сонаты op.2 № 1 *f-moll* или op.57 (№ 23) *f-moll*, 32 вариации *c-moll*. Здесь героическая настроенность связана с волевой собранностью, бескомпромиссностью, духом непреклонности. Обуздание страстных порывов происходит в той мере, какую определяет разум. Отмечается всё лишнее и страсть концентрируется в единственно возможных временных границах, отчеканенных стальной волей композитора.

Разъясним, что реалии бетховенского стиля – не драматизм, мужество или волевая устремлённость сами по себе, выраженные в словесной или литературной форме, а интонационно-ритмическая плоть его музыки, окрашенная в названные тона. Крупные обобщённые контуры бетховенского мелоса, ясно выраженные опорные ритмические узлы, чёткая гармоническая функциональность как нельзя лучше совпадают с образными характеристиками.

В то же время нельзя сводить содержательность бетховенского стиля к одной только героико-драматической тематике. Как иронично заметил А. Шнабель, слишком часто Бетховена изображают вечным борцом, «безо всякой сдержанности кричащим о своих страданиях» [20, с. 196]. Образный строй его музыки многогранен, вызывает разные художественные ассоциации, среди которых – радость восприятия природы, философия созерцательного раздумья, лирические медитации, юмористические зарисовки, атмосфера игры.

Обратимся ещё раз к звучащей музыке. Строгая простота фактурного изложения *Largo appassionato* Сонаты op. 2 № 2 *A-dur* переключается со сдержанными признаниями души и философскими размышлениями. Трагическую сцену внутреннего одиночества человека рисует *Largo e mesto* Сонаты op. 10 № 3 (№ 7) *D-dur*. Жизнерадостностью и театральной буффонадой пронизан финал Сонаты op. 31 №3 (№ 18) *Es-dur*. В одном из самых протяжённых *Adagio* Сонаты op. 106 (№ 29) *B-dur* («*Hammer-Klavier*») композитор воспроизводит сложнейшую гамму психологических оттенков: чувственность и отрешённость, драматизм и созерцательную пассивность... Вторая часть Сонаты op. 109 (№ 30) *E-dur* парадоксально синтезирует атмосферу барочной патетики и романтическую нервную тревожность.

Примеры могут продолжаться до бесконечности, у каждого исполнителя они будут индивидуальными, окрашенными личным восприятием бетховенской музыки.

Среди светлых и жизнерадостных, наполненных шуткой и вовлекающих исполнителя в процесс остроумной игры произведений не только *scherzo* в сонатных циклах. К примеру, Соната op. 31 №3 (№18) *Es-dur* сама по себе абсолютно не драматична, в ней всё пронизано атмосферой игры: первая часть – пасторальная картина, вторая – энергичное *scherzo*, третья – галантный менуэт, финал – задорная тарантелла. Грани комического в стиле Бетховена разнообразны: шутка и грубоватый юмор, озорство и лукавство. В качестве музыкальных примеров отдельные части Концертов, Багатели op. 33.

Обратим внимание на «Вариации на тему Сальери», где Бетховен использует тему дуэта «*La stessa, La stessissima*» из оперы «Фальстаф», премьера которой состоялась в 1799 году в Вене. В этом дуэте Сальери обыгрывает комические проделки Фальстафа, а Бетховен в вариациях усиливает игровое впечатление.

Наступило время проанализировать средства фортепианной выразительности, составляющие внутреннюю константу стиля, – это звуковой идеал композитора, обуславливающий приёмы звукоизвлечения, темп и метроритмика, педаль, артикуляция, динамика.

Звуковой идеал, звуковые пристрастия композитора. Как уже отмечалось выше, пианистам при интерпретации бетховенских сочинений необходим «крупный», плотно очерченный, материально осязаемый звук. Это становится очевидным, если сравнить бетховенские сочинения с сочинениями современников: И. Плейеля (1757–1831) и И. Вельфля (1773–1812). Можно выбрать и иной ракурс сравнения звуковых пристрастий: Л. Бетховен – Й. Гайдн и В.А. Моцарт.

Й. Гайдн и В.А. Моцарт творили в период перехода барочных клавишных струнно-щипковых инструментов к фортепиано, где звук образуется путём удара молоточка по струнам. Поэтому их произведения с равным успехом могли исполняться на клавесине, клавикорде, раннем фортепиано, что доказывают и современные записи некоторых исполнителей, о которых мы говорили в предыдущих лекциях. В то же время, произведения Бетховена абсолютно фортепианные и нет ни одной записи сонат или вариаций, багателей или рондо, сделанной на клавесине или клавикорде.

В данном случае целесообразно затронуть вопрос технического состояния и звуковых возможностей инструментов, которыми поль-

зовался Бетховен. Полезно ознакомиться с его перепиской с одним из конструкторов венских фортепиано И. Штрейхером: «В то время как Бродвуд в Лондоне и Эрар в Париже стремились расширить объём инструментов, характернейшими качествами венского фортепиано становятся лёгкость клавиатуры и певучесть звука» [цит. по: 15, с. 191]. Бетховен ценил инструменты, которые Штрейхер присылал ему для работы и концертных выступлений, хотя нередко высказывал конкретные пожелания по усовершенствованию механики.

Бетховенские ранние сочинения предназначались «для клавичембало или фортепиано». Сонату op. 27 № 2 *cis-moll* («Лунную») предлагалось исполнять на любом из этих инструментов. В поздних сочинениях, например, в Сонате op. 101 *A-dur* (№ 28) перед началом последней части есть авторская ремарка *tutti il cembalo ma piano*, где *cembalo* трактуется как фортепиано.

Многие «странные» эпизоды из фортепианных сонат кажутся на современном рояле неисполнимыми, но они же легко озвучивались на тех инструментах, благодаря податливости и мелкости клавиатуры. В качестве примера покажем октавное *glissando pianissimo* в коде финала Сонаты op. 53 (№21) *C-dur*. Здесь, очевидно, композитору был необходим колористический эффект, воспроизводящий мерцающие краски пробуждающейся природы. Не случайно современники называли сочинение по имени богини утренней зари «Авророй» (по посвящению «Вальдштейновская» соната). Наиболее яркие образные ассоциации связаны с пленительными «оживающими» звучаниями заключительной части.

Кажется, что механика современных инструментов в достаточной степени приспособлена для достижения самых разнообразных звуковых эффектов, однако, пианисту в данном случае необходима специальная техническая тренировка, чтобы исполнить этот фрагмент удовлетворительно. Не так редко, как может показаться, современные пианисты предпочитают исполнять его не *glissando*, а лёгкими пальцевыми движениями практически без веса руки.

До Бетховена практически никто из композиторов не применял *glissando* в интервале октавы. В то же время в последующей фортепианной литературе можно встретить образцы использования необычного эффекта: Ф. Лист. Этюд *E-dur* по Капрису Паганини; Й. Брамс. Вариации на тему Паганини; М. Балакирев – Восточная картина «Исламей». Совершенно очевидно, что приём имеет откровенную вирту-

озную направленность, так как применяется в фортепианных сочинениях высокого уровня трудности.

В то же время существуют и другие мнения, что Бетховен предпочитал инструменты с плотной механикой и звучным тоном. Именно на таких инструментах он мог играть с большой энергией и добиваться протяжённого и разнообразно окрашенного звука.

Прочитируем К. Черни: «Его игра, так же как и его сочинения, опередила время, и тогдашние ещё слабые и неусовершенствованные фортепиано, выпускавшиеся до 1810 года, вовсе не соответствовали его гигантским исполнительским замыслам» [цит. по: 17, с. 194].

У Бетховена часто встречается приём игры перекрещенными руками. Этот приём также принадлежит барокко и связан с двухмануальным клавесином и органом. Игра «через руку» не только красочно обогащает фактуру, так как изложение невольно переносится или в верхнюю часть клавиатуры, или же в нижние регистры. Она психологически меняет отношение играющего к звучанию, переключая мелодические и гармонические функции, принадлежащие правой и левой руке. Этот приём можно обнаружить во всех частях Сонаты op. 57 *f-moll* («Аппассионаты»).

Темп, метр, ритм, агогика. Много говорится о парадоксальности бетховенских словесных и метрономических показателей обозначений темпа. Критически оценивал он прямолинейность переведённых итальянских терминов *Adagio*, *Andante*, *Allegro* и *Presto*, справедливо полагая, что единственный смысл темпового обозначения никак не может быть применим к множественным смыслам исполняемой музыки, разнохарактерной и многоплановой.

Бетховен не был уверен в характере *Allegro*, называя расшифровку «нелепой», сомневался в скорости *Andantino*, справедливо полагая, что в разных случаях он может приближаться к *Allegro* и *Adagio*. В письмах он подчёркивал: «Что может быть нелепее, нежели *Allegro*, раз и навсегда означающее “весело”, хотя мы очень часто настолько отдаляемся от этого понятия о темпе, что сочинённая пьеса вступает с ним в противоречие» [цит. по 17, с. 196].

В трактовку известных скоростных обозначений Бетховен привносит собственное понимание, значительно отличающееся от традиций предшественников. Он расширяет привычные для И.С. Баха, Й. Гайдна и В.А. Моцарта градации темповых обозначений.

Символами скорого движения становятся: *Allegro assai* (первая часть Сонаты op.57 (№23) *f-moll*), *Presto agitato* (финал Сонаты

op.27№2 (№14) *cis-moll*), *Prestissimo* (финал Сонаты op.2 №1 *f-moll*, вторая часть Сонаты op. 109 (№ 30) *E-dur*). Нередко скорость движения уточняется дополнительными терминами *assai*, *molto*, *con brio*.

Для медленного движения вводятся дополнительные словесные ремарки, направляющие внимание исполнителя непосредственно на характер музыки. Например, *Largo appassionato* (вторая часть Сонаты op. 2 №2 *A-dur*), *Largo e mesto* (вторая часть Сонаты op. 10 №3 *D-dur*, *Appassionato e con molto sentimento* (третья часть Сонаты op. 106 (№29) *B-dur*). Применяются и другие обозначения, уточняющие характер, – *cantabile*, *con molto espressione*, *maestoso*, *grazioso*.

Приведём пример из «Вариаций на тему Диттерсдорфа» (1792), где для каждой вариации композитор находит индивидуальные темпово-характеристические ремарки: *Risolto. Arioso* (3-я вариация), (*Minor*) *Espressivo* (6-я вариация), *Con spirito* (9-я вариация), *Allegro non tanto, con grazia. Andante. Capriccio* (12-я вариация). Так, исполнитель получает достаточные указания для выбора скорости и характера движения. Кстати, именно Бетховену принадлежит одно из самых длинных и парадоксальных темповых обозначений, которое занесено в «Музыкальную книгу Гиннеса», оно в Мессе *C-dur* – *Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo*.

Нельзя обойти вниманием необычные сочетания темповых терминов. Вторая часть Сонаты op.31 №1 (№ 16) *G-dur* – *Adagio grazioso*. Последнее обозначение, как правило, дополняет характеристику подвижного темпа, такого, например, как *Allegretto*. Здесь же оно применяется как образная деталь одного из самых медленных темпов. Возможно, прав был Г. Нейгауз, утверждавший «здесь властвует особый дух откуда-то взявшегося балетного *Adagio*» [цит. по: 10, с. 7].

Ранее в финале Сонаты op.2 № 2 *A-dur* обозначение *Grazioso* заменило скоростную темповую ремарку, которую композитор вовсе не обозначил. Если попытаться оценить со скоростной точки зрения главную партию, то она полностью парадоксальна и не «вписывается» ни в один из известных классическому искусству темповых терминов. В ней моцартовская «лёгкость» взлетающих, словно разгоняющихся арпеджио или гаммообразных пассажей (в репризе) и эффектное «падение с высоты» с ощущением задержки дыхания.

Соотношение кратких (шестнадцатые, тридцать вторые) и долгих (четверти, половинные) длительностей соотносятся только с характером исполнительского образа. А скорость должна быть, прежде всего, комфортной, не быстрой и не медленной.

Объяснения необычных темповых сочетаний обнаруживаем в автографах композитора, анализ которых предпринял Н. Фишман.

Покажем в качестве примера вторую часть Сонаты op. 31 № 3 (№18) *Es-dur – Scherzo*. Автор поставил два обозначения, не совпадающих по темповой шкале – *Allegretto vivace*:



В понимании классического искусства *Allegretto* по темпу должно быть медленнее, чем *Allegro*. Именно в таком плане использует его Бетховен в Симфонии № 7, где *Allegretto* – медленная часть. *Vivace*, напротив, темп более быстрый, чем *Allegro*.

Каким образом сочетаются противоречивые темповые обозначения? В эскизах первоначально выписана незамысловатая мелодическая фигурация, более всего подходящая для исполнения в темпе *Andante con moto*. Далее прописаны форшлаговые мотивы «в духе Гайдна». Наконец, находится деталь, которая становится ключевой – шестнадцатые, исполняемые *staccato* при наличии репетиций. Только после нахождения этой характерной детали Бетховен выставляет обозначение темпа и определяет жанр – *Scherzo*.

Таким образом, парадоксальное авторское указание темпа можно расшифровывать как темп более сдержанный, чем *Allegro* первой части, что соответствует указанию *Allegretto*, но более наэлектризованный, что в полной мере отвечает характеристике *vivace*, как производного термина от *vivo* (живо).

В медленной части Сонаты op. 110 (№ 31) *As-dur* ещё более удивительное сочетание темповых терминов – *Andante adagio*. В данном случае *Andante* является основным темповым обозначением, а *adagio* указывает на характер. Подтверждением служит известное определение термина *adagio*, как требования выразительной и спокойной певучести. Подобных примеров парадоксальных темповых обозначений, имеющих противоположный смысл, у Бетховена достаточно.

В музыке классической эпохи (и Бетховен здесь не является исключением) доминирующим средством музыкальной выразительности считался ритм, как в широком, так и в узком понимании этого

термина. Ритмика тесно согласовывалась с артикуляцией, палитра применения которой была разнообразна.

В одних случаях, это подчёркнутая отдельность и театральность декламации. В других – соответствие штрихам струнных инструментов. Пианистическое туше должно быть полнозвучным и рельефным, отличаться относительной крепостью удара, мощностью и решительностью извлечения. Педаль, как правило, экономная, прямая, ритмическая, артикуляционно-колористическая.

В то же время эти штрихи усреднённого «портрета» бетховенской фортепианной конкретики не могут претендовать на полноту картины. В поисках адекватного отражения новых идей Бетховен расширяет и обогащает диапазон звуковых и технических возможностей инструмента. Он осваивает новые эмоциональные и интеллектуальные пространства, изобретает необычные фактурные, ритмические, динамические и артикуляционные приёмы, расширяет сферу художественного воздействия педали.

Метроритмика Бетховена тяготеет к устойчивости. Так, например, утверждает М. Харлап: «В пределах классического стиля именно у Бетховена ритмическая энергия выступает наиболее прямолинейно» [19, с. 385]. Однако в бетховенских текстах обнаруживаются различные способы воспроизведения агогической свободы движения. Заполнение одномерных метрических единиц разными длительностями или ритмическими рисунками передают ускорение или замедление, импровизационный или декламационный характер.

Приёмы ускорения выполняются в ограничительном режиме при соблюдении равенства метрических долей, так как повышающаяся дробность деления (дуоли, триоли, квартоли, квинтоли и т. д.) сама по себе воспроизводит нужный эффект. В качестве примеров: начало (такты 74-78) партии солиста в Концерте №4 *G-dur*, VI заключительная вариация финала Сонаты №30 *E-dur*. В этой же Сонате ощутимый в реальном звучании эффект замедления путём проставления расширяющихся по времени длительностей (вторая часть, перед репризой).

В побочной партии 1-й части (сонатное *allegro*) Сонаты №18 *Es-dur* внимание привлекает необычный по ритмике фигурационный пассаж из шестнадцатых и тридцатьвторых длительностей (переход ко второму предложению побочной партии). Если исполнять его в соответствии с авторской записью, строго придерживаясь ритмических соотношений, то музыка приобретает угловатость и жёсткость сочленений, что не соответствует пластике фрагмента:



В первой части Сонаты op. 109 *E-dur* (№ 30) встречается аналогичный пассаж при переходе от экспозиции к разработке. В этом примере мы также видим сочетание разных длительностей. Шестнадцатые, которые появляются после тридцатьвторых, никто не рискнёт исполнить в точном соответствии с нотной записью. Целесообразнее сгладить угловатость ритмического перехода, незаметно превращая тридцатьвторые в подобие шестнадцатых:



Данные примеры показывают, как композитор без помощи словесных указаний воспроизводит пластику и эластичность движения. Однако Бетховен использует и ремарки, указывающие на изменение основного темпа – *ritardando*, *accelerando*, *meno mosso*, *agitato*, *sostenuto*. Нередко они требуют от исполнителя «домысливания».

Например, во второй части Сонаты op.109 *E-dur* (№30) в 33-м такте стоит *a tempo*, но перед ним нет никаких указаний автора на изменение темпа. Поэтому можно сделать вывод, что поставленная ранее ремарка *un poco espressivo* предполагает *tempo rubato*, которое может реализовываться через *ritardando*:



Бетховен возлагал большие надежды на новое в то время (1816) изобретение И. Мельцеля – механический указатель скорости движения – метроном. Он проставил его в некоторых симфонических

произведениях и утверждал, что успех Девятой симфонии определён тем, что были выполнены его цифровые указания.

Среди фортепианных сонат только одна – op. 106 *B-dur* (№29) – имеет авторскую запись метронома. И что же? Знаменитые исполнители отказываются признавать эти обозначения. Так, Г. фон Бюлов замечает, что бетховенское предложение скорости для первой части (половинная нота = 138) и заключительной двойной фуги не соответствует масштабу и величии звучащей музыки.

В отношении фуги могут существовать разные мнения по поводу скорости движения. Характер первой темы выдерживает авторское предложение скорости исполнения (четверть = 144). В этом случае впечатляюще проявляется активность дерзкого и неукротимого бега шестнадцатых. Однако невероятные технические трудности изложения полифонического материала ограничивают возможности пианистов при реальном исполнении данной части в авторском темпе.

В последующих поздних сонатах Бетховен уже не проставляет цифровые обозначения метронома. Он стремится к иной темповой свободе, не выражаемой математическими, «мёртвыми» цифрами. Это уже не *tempo ordinario* (темп классического искусства), а близкий романтикам *tempo affettuoso* – «темп аффекта», темп, «чувствующий и передающий движения души».

Напомним касательно метронома, что сам Бетховен писал в Примечании к песне «Север или Юг» (1817): «Метроном может использоваться лишь как своеобразная настройка на нужный темп, но это относится лишь к первым тактам», а в дальнейшем он не должен мешать исполнителю излишней механической точностью, «ибо чувство имеет свой собственный такт, который невозможно вполне выразить определённой градацией» [цит. по: 17, с. 197].

Педаль. Зададимся вопросом, мог ли Бетховен использовать педаль просто для продления звучания гармонии или мелодии? Для ответа обратимся к автографам. Проследим по ним постепенное изменение в графической фиксации протяжённых звуков. В большинстве случаев композитор выписывает длительный звук в точном метрическом обозначении. Бетховенские пассажи или фигурации предполагают отзвуки педали.

Если мы перенесём бетховенское фортепианное изложение в любую группу инструментов, способных продлевать звук, то заметим, что акустически свойственное фортепианной звучности педальное смягчение исчезнет, и каждый звук сохранит свою нотную долготу.

Данный приём можно хорошо почувствовать на примере второй части Сонаты op. 2 №2 A-dur – *Largo appassionato*:

Largo appassionato ♩ = 69
tenuto sempre
p ma ben sonore
staccato sempre

Здесь характерное для раннего стиля квартетное изложение, три струнных инструмента играют протяжённые звуки (четверти), воображаемый контрабас – *pizzicato*. Любой справится с заданным упражнением, сделав бетховенское изложение для себя без употребления правой педали. Необходимо развитое воображение и внутренний слух, а также приспособительные двигательные ощущения.

В данном примере находит подтверждение и тот факт, что беспедальное звучание фортепиано порождает известные иллюзии. Вместо чисто фортепианной специфики звук клавишного инструмента приобретает способность отражать оттенки оркестровых звучаний. Этой способностью передавать партитурные краски пианист пользуется при исполнении оркестровых партий на рояле. Уникальное свойство фортепианного звучания находится за пределами тембровой специфики инструмента, и в этом смысле оно трансцендентно.

Способностью иллюзорно воспроизводить разные тембры обладают и другие оркестровые инструменты (например, струнные или духовые). Однако фортепиано обладает преимущественной способностью преобразовывать звучание в другие музыкальные образы, так как на этом инструменте можно сохранить всю фактуру изложения, предназначенного для группы других инструментов. Так иллюзорно звучит, например, партия натуральных валторн, сыгранная на аккомпанирующем рояле в Концерте №5 *Es-dur*. Тождественный приём высвечивается и в начале Сонаты op. 81/a (№26) в той же тональности.

Педальные призвуки, которые ощущаются на слух, могут нарушить звуковые иллюзии. Звучание на педали так характерно для фортепиано, что мгновенно выдаёт себя, блокируя работу воображения. Ни один инструмент, кроме арфы, не обладает свойством пассивного продолжения звука, этой до неопределённости стёртой гранью между тем, что звучит, и тем, что уже не звучит.

В бетховенском фортепианном стиле соединяется работа педали с беспедальным звучанием. Это один из факторов, обеспечивающих разнообразие акустических красок сонат и концертов, вариаций и багатель, фантазий и рондо, где музыкальные образы многогранны, а фактура демонстрирует удивительное многообразие.

Тем не менее, внимание исполнителя должно быть направлено на авторские педальные указания. А. Шнабель среди авторских обозначений разделял так называемую «музыкальную педаль», необходимую для исполнения, являющуюся частью музыкальной структуры, и «инструментальную педаль», необходимую для придания звуку той или иной окраски. Вот как он разъясняет понятие «инструментальная педаль»: «"Обычную" педаль он (Бетховен) практически никогда не ставил. Ведь она – неотъемлемая часть фортепиано и фортепианной игры и подразумевается сама собой. На рояле играют руками и ногами» [20, с. 158]. В то же время «музыкальная педаль» должна быть выполнена исполнителем в соответствии с авторскими обозначениями, не допускает произвольного толкования, так как в этом случае может быть нарушен смысл музыкального построения.

Композитор выписывал обозначения педали не слишком часто, и везде их выполнение необходимо для передачи замысла произведения. Как правило, бетховенская педализация порождает необычные для классической музыки гармонические и звуковые эффекты. Это речитативы в разработке первой части Сонаты op. 31 №2 *d-moll* (№17), длинная педаль во второй части Концерта для фортепиано с оркестром №3 *c-moll*, в коде финальной части Сонаты op. 53 *C-dur* (№21), в середине Багатели op. 33 №7, в коде Багатели op. 126 №3.

В качестве одного из примеров покажем педаль во второй теме финала Концерта №4 *G-dur*. Авторская длинная педаль для солирующего фортепиано корреспондирует тянущемуся восемь тактов тоническому звуку виолончели:

Знаменитые речитативы Сонаты op. 31 №2 написаны по всем правилам оперного стиля. Их также часто сравнивают с речитативами из Девятой симфонии, один из которых на слова «О, братья, не надо этих звуков» имеет текстологическую общность с первым речитативом Сонаты. В Девятой симфонии речитативы появляются в преддверии финала, перед знаменитой «Одой к радости»:

[Presto]

Quasi Recitativo, ma in tempo

В Сонате *d-moll* они появляются в середине первой части. Безусловно, каждый пианист задаётся вопросом о значении речитативов и о том, как их следует исполнять? Обратимся к анализу бетховенского текста. В нём есть исполнительские указания: ремарка *con espressione e semplice* (выразительно и просто), длинная (на весь речитатив) педаль, динамический уровень обозначен *pianissimo*. Ремарка *con espressione* может трактоваться пространно, в то же время *semplice* – более точное по смыслу слово:



В начале второго речитатива ощущается бóльшая интонационная острота: ремарки *mezzo piano*, *mezzo forte* (на левой педали). Все они противостоят материально-рельефному исполнению речитативов как открытой декламации в стиле речитативов Девятой симфонии, исполняемых *forte* и *fortissimo*.

Авторская педаль усложняет задачу современному пианисту. Рассчитанная на лёгкие венские инструменты того времени, она практически неосуществима на современных роялях. Композитор, видимо, хотел добиться эффекта мистических призывов. Например, когда заветные слова, доступные лишь чуткому слуху, произносятся в закрытом пространстве и потому окутываются акустическими вуалями, исходящими от границ этого пространства. Отдалённое, неральное звучание становится художественной задачей, и каждый пианист решает её по-своему. Многие трактуют речитативы как мотивы, провозглашающие тайное знамение или божественное откровение.

Аналогичный, но в то же время не полностью тождественный, случай с длинной авторской педалью в начале финала Сонаты ор. 53, так называемой «Авроры». Здесь педализация «работает» на образ зарождающейся утренней зари, делая мелодические контуры неуловимыми, а гармонический рисунок сглаживает акустической дымкой.

Интересно узнать, все ли выдающиеся пианисты исповедуют высказанную ранее точку зрения по поводу педализации? Прослушаем несколько записей знаменитых речитативов Сонаты ор. 31 №2 (№17) *d-moll*. М. Юдина и М. Гринберг играют речитативы без педали. Также поступает Д. Мацуев, однако он незаметной педалью сопровождает каждый звук, что порождает эффект растворения единичного звука в акустическом пространстве. На лёгкой вибрирующей педали играет данный фрагмент Г. Соколов. Д. Баренбойм использует авторскую длинную педаль. М. Поллини первый речитатив играет на педальных отзвуках трезвучия *A-dur*, а второй речитатив – без педали. Таким образом, мы видим абсолютно разные интерпретации.

Бетховен придавал исключительное значение динамике. Об этом свидетельствует тщательность, с которой он выставлял в тексте

динамические обозначения. Он требовал не только точного, но, прежде всего, выразительного исполнения.

Композиторы барокко и ранней классики, писавшие музыку для клавесина, как правило, употребляли два наиболее распространённых обозначения *forte* и *piano*. Бетховен расширил шкалу динамических градаций фортепианного звука. В этом многие обнаруживают непосредственное влияние К.Ф.Э. Баха, который значительно чаще, чем Й. Гайдн и В. А. Моцарт проставлял динамические указания, стремясь подробно обозначить исполнительскую нюансировку.

Баховские обозначения *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp* усиливали эффекты гармонических оборотов или подтверждали светотень. В его пьесах, например, в Рондо *E-dur* в одном такте выписаны четыре динамических оттенка *ff-mf-p-pp*, что свидетельствует о стремлении преодолеть ступенчатость динамики барокко в пользу постепенного нарастания и ослабления звука.

Одним из бетховенских индивидуальных приёмов контрастной динамики является нюанс типа $< p$. Приведём пример из Сонаты op. 57 *f-moll* (№23) «Аппассионаты»:



Нюанс $< p$ служит сильнейшим средством выражения сложных психологических состояний. Этот нюанс с возможными градациями столь присущ бетховенскому стилю, что его произвольное исполнение или пропуск следует считать грубой погрешностью исполнителя.

Динамические указания нередко свидетельствуют и подтверждают оркестровый характер музыкального мышления композитора. Как уже отмечалось выше, его фортепианное творчество обусловило возникновение пианизма нового типа, одной из стилевых черт которого становится симфонический характер динамики.

Музыкальный язык классического стиля многослоен. В интонационном лексиконе и риторические фигуры барокко, и классицистские музыкальные формулы, и авторские стилевые оригиналы. Среди устойчивых идиом классицистского музыкального языка: изобразительные символы (графические, живописные), фигуры движения и жестов, связанные с этикетом, звукоизобразительные моменты.

Для иллюстративного подтверждения вслушаемся в звучащую музыку. Представим финал Сонаты ор. 54 *F-dur* (№22) с непрекращающимся ни на минуту движением шестнадцатых с эпизодическим «вклиниванием» пунктирного ритма. Радость движения, ощущение «приятного путешествия в дорожной карете», обилие не успевших сформироваться впечатлений, чувствуется и резкое подпрыгивание по кочкам, и мягкая пружинистость рессор, слышится переключка сигнальных рожков. Заметим, что всё это передаётся неугомонным движением одних только шестнадцатых.

Актуализирует ещё один пример. Представим блестящий и остроумно сочинённый финал Сонаты ор. 31 №3 *Es-dur* (№18). Бетховен выступает здесь продолжателем баховских традиций, так как происхождение финала от жиги не вызывает сомнений (трёхдольный метр, затактная структура, зажигательность танцевального ритма).

Жига – танец английского происхождения (старинный, быстрый, комический матросский танец на пятках). Заложенная в основе жиги идея энергичного движения приобретает конкретность жанрового выражения. Бетховен воспроизводит основные типологические черты баховской жиги: живость, яркость, размашистость моторности:



Весь финал построен на движении восьмых, но как эффектно композитор «работает» с простейшим ритмом, показывая разные образные грани. С самого начала внимание приковано к вращающемуся словно юла аккомпанементу с «приперченными» секундами вводного тона *Es-dur*. В мелодии ощущается энергетика сильных долей.

Дальше затактный ритм смягчается при помощи лиг, превращаясь в игривый мотив, порхающий и в то же время ускользающий, подобно уличной плясунье, балансирующей между гуляками в толпе. Сложный элемент – пятизвучные последовательности с пропущенной сильной долей на фоне общих форм движения – передают азартный гомон или скороговорку участников празднества. Впечатляет кульминация в *Des-dur* с героическими интонациями, имитирующими фанфарные звучания! Невозможно вообразить более изобретательное использование театральных возможностей общих форм движения.

Представим контрастный пример, где выдержанное движение равномерных длительностей создаёт ощущение покоя и статики:



В первой части Сонаты op. 27 № 2 (№ 14 «Лунной») показаны три вида ритмического *ostinato*. Линия басового голоса размеренно двигается целыми нотами с кратным делением, создавая фундамент. Неизменна на протяжении всей части пульсация триолей восьмыми. Эта ритмическая формула, обладающая необыкновенным выразительным эффектом, была известна задолго до Л. Бетховена. Суть образной концентрации выдержанного триольного движения в том, что оно ассоциируется с бесконечностью, графически отражает математическую формулу, из которой нет выхода. Третий элемент мелодическое *ostinato*, изложенное в традиционном для похоронного марша движении (формула с пунктирным ритмом). При помощи синтезирования композитор добивается единства объективного и субъективного, рационального и эмоционального, раскрывая секреты сочетания внутренней напряжённости и внешнего спокойствия.

Чертой бетховенского стиля является индивидуальная неповторимость, которая проявляется во множестве ракурсов. Некоторые темы Бетховена принято характеризовать как темы судьбы, фатума, рока. Однако такая терминология может восприниматься только в переносном смысле, так как подобные темы у Бетховена (как и вообще в произведениях классического стиля) не являются темами «злых сил», отрицательных образов, противопоставляемыми «доброму началу». Иными словами, бетховенские темы–образы, в том числе и самые трагические, не являются негативными; в «темах судьбы» образ трагического отождествляется с трагической ситуацией героев (даже если это олицетворяется в образе бушующей стихии) и потенциально содержит огромный положительный этический заряд.

Многие исследователи считают, что одной из черт бетховенского стиля является то, что принято называть «оптимистической драмой» или «оптимистическим трагедизмом». Одно из формальных проявлений оптимизма определяет преимущественно мажорный лад симфо-

Подытожим. Интонационный строй тематизма фортепианных сонат богат и насыщен жанровыми связями. Множество новаций в приёмах развития как внутри отдельных тем, так и в крупных разделах формы: возрастает роль разработок и код, динамизируется реприза. Значение новаторства Бетховена и состоит в том, что оно обуславливает дальнейшее развитие музыкального искусства как искусства индивидуализированных выразительных средств и концепций.

Индивидуализация музыкальных образов связана с выразительными возможностями различных тональностей. Из предыдущих лекций нам уже известно, что ладовая характеристичность начала складываться в барокко и продолжилась в классическом стиле. Патетически-драматический *c-moll*, скорбно-трагический *d-moll*, ламентозный *g-moll*, торжественный и героический *Es-dur* использовали И.С. Бах, К.В. Глюк, Й. Гайдн, В.А. Моцарт.

Параллели и аналогии, сходства и тождества в этой области не умаляют значения Бетховена как величайшего колориста в использовании тональных красок. Композитор переосмысливает их для создания концепций небывалого ранее масштаба. Разумеется, у всех композиторов, в том числе и у Бетховена, каждая тональность воспринимается неоднозначно, имеет не одну, а несколько характеристик. На тональные «образы» оказывают влияние специфические черты разных жанров, скоростные характеристики также способны окрасить одни и те же тональности в разные «цвета» и т.д.

Завершая, подчеркнём, что общий эстетический идеал классицизма – ясное благородство и умеренность греческого искусства. Главное достоинство музыки – изящество, гибкость и безупречный вкус. Отсюда и её характер – «божественно легкомысленный, порой величавый, но всегда искрящийся грацией и умом» [7, с. 21].

Бетховен – художник, принадлежащий эпохе классицизма, однако во многом он опередил своё время. Сохраняя константы классического мироощущения, расширял свободу творческого экспериментирования. Красочность бетховенского фортепиано в противопоставлениях регистров, в различных звуковых характеристиках.

Он доверял фортепиано такие грандиозные звуковые образы, которые до него были немислимы. Характер музыки диктует инструментовку. Это плодотворно для фантазии исполнителя, так как обращение к оркестральности активизирует воображение в отношении средств фортепианной выразительности.

Бетховенский стиль объединяет многие качества: мастерство зодчего и строителя, чуткость психолога, знатока колоритной фортепианной инструментовки, владеющий тончайшими оттенками краски и светотени. Он непрерывно расширял выразительные возможности фортепиано, оставляя позади не только своих предшественников и современников, но и собственные достижения раннего периода.

О Бетховене обычно говорят как о композиторе, который, с одной стороны, завершил классицистскую эпоху, с другой – открыл дорогу «романтическому веку». Соприкасаясь с ними отдельными аспектами, музыка Бетховена не совпадает по важным, решающим признакам с требованиями ни одного, ни другого стиля.

Бетховен неподражаемо индивидуален. При этом он многолик и многогранен, поэтому схематичные стилистические категории не охватывают многообразие его творческого облика. Необыкновенная эмоциональная насыщенность и колоссальная сила логики – два качества, определяющие в совокупности своеобразие творческого метода Бетховена, который не может принадлежать в полной мере ни классицизму, ни романтизму.

Классическая стройность нарушается неуёмным кипением эмоций. Они не превращаются в романтический порыв, остаются в стальной броне воли и разума. Высочайшую степень самобытности стиля отметил М. Арановский: «Если вынести за скобки вопрос о мере таланта, который определяет качество художественности и что не поддаётся рациональному объяснению, то этим индивидуальным надо будет признать максимальное сближение контрастов, жёсткость (“твёрдость” по Шёнбергу) структуры, категоричность, даже императивность в выражении творческой интенции, высокую парадигматическую плотность... – одним словом, всё, что сообщает бетховенскому тексту экстраординарную по тем временам *информационную ёмкость*, которая и до сих пор воспринимается как “личное” качество индивидуального мышления именно Бетховена» [2, с. 192–193].

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ:

1. Определите место Л. Бетховена в классическом искусстве.
2. Охарактеризуйте бетховенский пианизм.
3. Сформулируйте черты фортепианного стиля.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Алексеев А.Д.* Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. – Киев: Музчина Україна, 1974. – 163 с.

2. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 344 с.
3. *Бородин Б.Б.* Очерки по истории фортепианного искусства: Учебное пособие. – М.: Дека-ВС, 2009. – 175 с.
4. *Вспоминая Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса / Пер. с нем., вступ. ст., коммент. Л. Кириллиной.* – М.: Классика–XXI, 2007. – 224 с., ил.
5. *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: МГК, 1996. – 192 с.
6. *Конен В.Д.* К проблеме «Бетховен и его последователи» // Бетховен: Сб. ст. – М.: Музыка, 1972. – Вып. I. – С. 17–35.
7. *Ландовска В.* О музыке / Сост. Д. Ресто / Пер. с англ., посл., коммент. А. Е. Майкапара. – М.: Радуга, 1991. – 437 с.
8. *Либерман Е.Я.* Фортепианные сонаты Бетховена. – М.: Музыка, 2005. – Вып. 3. – 101 с., нот.
9. *Ливанова Т.Н.* На пути от возрождения к Просвещению XVIII века (некоторые проблемы музыкального стиля) // От эпохи Возрождения к двадцатому веку: Проблемы зарубежного искусства. – М.: Акад. наук СССР, 1963. – 272 с.
10. *Медушевский В.В.* Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. – С. 24–39.
11. *Михайлов А.В.* Бетховен: преемственность и переосмысления // Музыка в истории культуры: Избр. ст. – М.: МГК, 1998. – С. 7–73.
12. *Письма Бетховена 1787-1811 / Сост., коммент. и вступ. статья Н.Л. Фишмана. Перевод Н.Л. Фишмана и Л.С. Товалевой.* – М.: Музыка, 1970. – 576 с.
13. *Письма Бетховена 1812-1816 / Сост., коммент. и вступ. статья Н.Л. Фишмана. Перевод Н.Л. Фишмана и Л.С. Товалевой.* – М.: Музыка, 1977. – 527 с., нот., 17 л. ил.
14. *Письма Бетховена 1817-1822 / Сост., коммент. и вступ. статья Н.Л. Фишмана и Л.В. Кириллиной. Перевод Н.Л. Фишмана и Л.С. Товалевой.* – М.: Музыка, 1986. – 636 с.
15. *Ручьевская Е.А.* Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. – СПб.: Композитор, 1998. – 268 с.
16. *Смирнова Н.М.* Бетховенская агогика и tempo rubato: возможности нотной записи и варианты исполнительского прочтения // Рах Sonoris. Научный журнал. Выпуск VI. – Астрахань: ГФЦ «Астраханская песня», 2012. – С. 183–190.
17. *Фишман Н.Л.* Этюды и очерки по бетховениане. – М.: Музыка, 1982. – 263 с.
18. *Фишман Н.Л.* Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // Как исполнять Бетховена: Сб. ст. – М.: Классика–XXI, 2004. – С. 194–233.
19. *Харлап М.Г.* Ритмика Бетховена // Бетховен: Сб. ст. – М.: 1971. – Вып. I. – С. 370–421.

20. *Шнабель А.* «Ты никогда не будешь пианистом!» Моя жизнь и музыка. Музыка и линия наибольшего сопротивления. Размышления о музыке / Пер. с англ. В. Бронгулеева, А. Хитрука. Второе издание. – М.: Классика–XXI, 2002. – 336 с.