

## ***Методическое сообщение преподавателя Измайловой Л.Г.***

### ***Бетховен. Соната Фа мажор, часть I***

Среди многочисленных форм инструментальной музыки самой значительной формой является сонатный цикл.

Названия сонатного цикла могут быть различны и зависят от количества исполнителей: в исполнении одного или двух инструменталистов это - соната; название большего ансамбля определяется числом его участников (трио, квартет, октет и т.д.); сонатный цикл для оркестра называется симфонией.

Сонатный цикл состоит из нескольких частей, объединенных общностью драматургического содержания, но различных по характеру и форме. Первая часть цикла, обычно бывает написана в форме, так называемого сонатного *allegro*. Отличительной чертой сонатного *allegro* является наличие двух контрастирующих тем. В этом контрасте, в этом противопоставлении и заключена движущая сила развития сонатной формы, ее сущность.

Сонатное *allegro* включает три раздела: экспозицию, разработку и репризу, соответствующие по смыслу трем стадиям развития сюжета в драматургии: завязке, развитию действия и развязке.

В экспозиции излагается основной тематический материал (главная и побочная партии). Темы контрастируют не только по характеру, но и тонально: побочная звучит в подчиненной тональности. Переход из тональности главной в тональность побочной партии, осуществляется посредством связующей партии. Завершает экспозицию заключительная партия, следующая непосредственно за побочной.

В разработке происходит мотивно-тематическое и вариационное развитие материала экспозиции. Иногда в разработку вводится новая, эпизодическая тема.

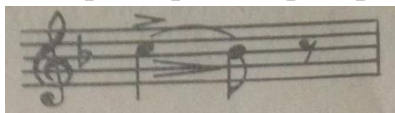
Реприза, повторяющая материал экспозиции, тонально объединяет, применяет контрастирующие темы и подводит итог развития. Иногда после репризы бывает дополнительное заключение, основанное на элементах тем, уже звучавших в сонате, нечто вроде послесловия. Это заключение называется кодой.

Слово «сонатина» (ит. sonatina) значит – маленькая соната, не очень трудная для исполнения. Музыкальное содержание сонатины несложно и не требует 3-4-х частного цикла.

Сонатина Бетховена Фа мажор, написанная в ранний период его творчества уместается в двух частях. Первая – *Allegro assai*, эпизодом, как бы восполняющим отсутствующую медленную часть.

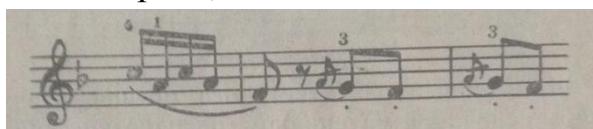
Первая часть сонатины представляет собой по форме не вполне развитое сонатное *allegro*: здесь нет тонального контраста тем, эта часть скромна по масштабам (нет связующей парии, не велика разработка).

Ритмический напор первых двух тактов Бетховен сдерживает вкрадчивым звучанием восьмых на *piano*, внезапно, словно застеснявшись, переходя на язык «галантного стиля» с характерным «реверансом» в конце.



В этом сопоставлении волевого и робкого, мужественного и хрупкого – зерно сонатины, движущая сила ее развития. На этом сопоставлении построена разработка и возвращение к репризе.

Побочная партия начинается сразу после главной; хотя между ней и главной партией нет прямых тематических связей, побочная ощущается как продолжение развития второго, «осмелевшего» элемента главной партии:



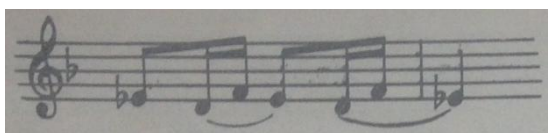
Фактура побочной на первый взгляд напоминает язык старых мастеров. Но посмотрите, как Бетховен наполняет новым содержанием традиционные форшлагги, чередование стаккато и лиг, фигурации в левой руке. Форшлагги придают мелодическому рисунку не изящество, а чуть грубоватый характер приплясывания. Иной характер и у стаккато: оно не облегчает, а заостряет восьмые, подчеркивая их одинаковость. В левой руке уже не кружево гармонической фигурации, а короткие реплики активного участника действия. Необычен и изменчив мелодический рисунок левой руки (такты 1,3,5,7,9-10,11-12). Побочная партия перерастает в партию заключительную (такты 12-18). Дважды повторенная , доминанта с разрешением (V2-I6) как будто подготавливает До мажор.



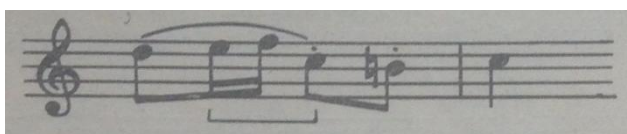
Это – типичный кадансовый оборот, но мелодия решительным разбегом шестнадцатых вновь возвращается к первой теме. (Ожидаемый До мажор оказался всего лишь доминантой Фа мажора).

Разработка начинается с основной тональности, что бывает не часто, и получается здесь в результате отсутствия тонального контраста в экспозиции. Но знакомая тема получает другое продолжение: гамма неожиданно приводит не к ми, а к ми–бемоль, который в следующем такте становится септимой доминантсептаккорда к Си–бемоль мажор. Разработка строится на сопоставлении тональностей с использованием мелодических модуляций.

Второй элемент главной партии выступает в разработке в новом облике:



Новый мотив, возникший из ритмического оборота в конце заключительной партии, звучит здесь трепетно и несмело;

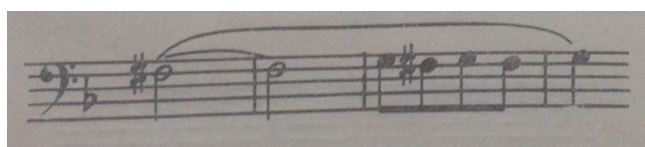


Дальнейшее развитие этого мотива, ставшего основным материалом разработки, приводит к новому лирическому эпизоду.

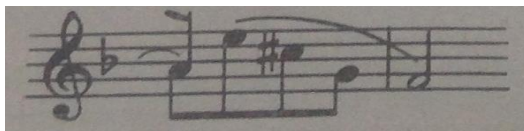
В одной из своих статей Р.Шуман удивительно верно и образно охарактеризовал молодого Бетховена: «...Появился молодой Бетховен, задыхающийся, смущенный и растерянный, с беспорядочно свисающей шевелюрой... В бальном зале ему было душно и скучно, и он бросился прочь из нее... не разбирая дороги, бешено рыча на моду и церемониал, но обходя при этом цветы, чтобы их не помять ...»

Лирика раннего Бетховена – робкая, трогательно-трепетная, бережная. Это – бережность сильного...

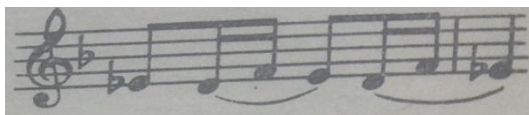
Робость, трепетность эпизода в разработке передана и повторяемостью мотива, и длительным ожиданием разрешения вводного тона,



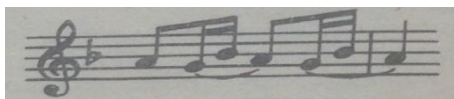
И самим строением фразы от слабой доли такта:



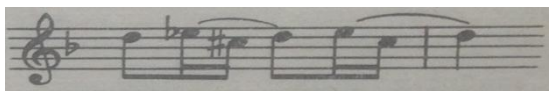
Эпизод выразителен своей почти речевой интонационностью. Посмотрите, как различная интервалика основного мотива придает интонации новый характер. Она звучит то настороженно:



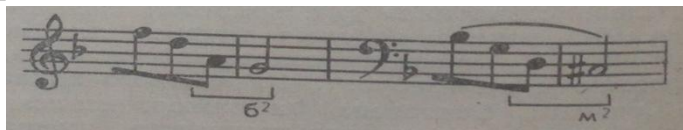
То утвердительно:



То как интонация просьбы:



Фактура эпизода полифонична, имитационна, и это создает впечатление диалога. Имитация нигде не повторяет мотива в точности, а то, что он звучит от разных ступеней, в разных регистрах и (опять!) с различной интерваликой (большая секунда-малая секунда), наполняет «речь» обоих голосов различным содержанием:



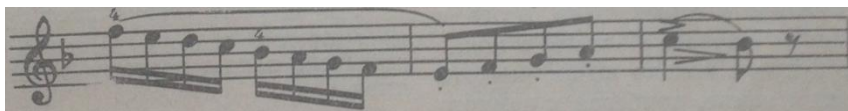
Через ход по звукам аккорда (прием часто встречающийся у Моцарта), музыка неожиданно уводит от лирики: преображенная тема побочной партии звучит теперь как праздничное самоутверждение. Категоричность левой руки подчеркивается прибавлением терции и настойчивым повтором тоники До мажора.

Это новое звучание побочной является высшей точкой, кульминацией Allegro, и по существу занимает место главной партии в репризе. Поэтому, после несколько нерешительной остановки, на доминанте, реприза начинается прямо с побочной в ее первоначальном виде, в прежней тональности Фа мажор, которая теперь окончательно закрепляется.

В небольшой коде вновь звучит отголосок лирического эпизода (*dolce*). Немного помедлив, поколебавшись на доминанте, Бетховен и заканчивает первую часть двумя короткими аккордами.

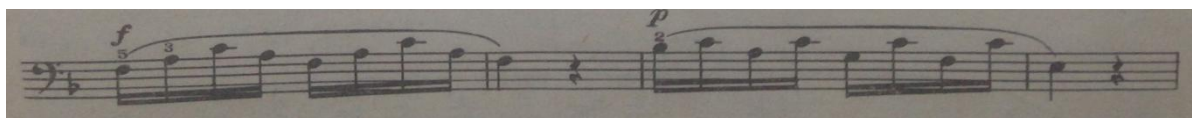
Приступая к работе над сонатиной, обратите внимание на многообразие и частую смену штрихов *staccato* и *legato*, постоянно сменяющих друг друга в разных голосах, знаков *tenuto* и самых разнообразных лиг. Неточно исполнить текст, значит исказить смысл произведения. Поэтому даже при первом прочтении постарайтесь точно выполнить все указания автора.

Работа над главной партией начинается с поисков цельности звучания основной темы, которая должна прозвучать, как единая линия решительно придает следующему за ней разбегу шестнадцатых утверждающую интонацию от фа к до с разрешением в си-бемоль, несмотря на чередование стаккато и легато. Настойчивый повтор звука фа, выражающий непреклонность и волевой напор, в плохом исполнении может прозвучать как монотонный стук. Чтобы этого не случилось, играйте это повторяющееся фа с неудержимым желанием вырваться, двигаться дальше к началу второго такта. Тогда и гамма станет осмысленной и будет воспринята как носитель. Тогда и гамма станет осмысленной и будет воспринята как носитель долгожданного движения. Поработайте над тем, чтобы этот гаммообразный ход не распался на квартоли из-за смены позиций, а прозвучал на одном дыхании:



восьмых staccato, не «настроив» пальцы на осторожное, точное, бережное прикосновение.

Одним словом, сразу учите текст точным пианистическим движением, соответствующим смыслу выражаемого, то есть учите «в образе». Эту задачу полезно выполнить и одной левой рукой, добиваясь того, чтобы нужный характер и сила звука были достигнуты уже одной этой рукой:



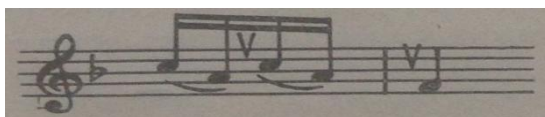
Трудность исполнения произведений такого рода заключается в том, что с помощью очень простых средств (различной фразировки, артикуляции, выдержанных нот, лиг, пауз) надо суметь передать самостоятельную значимость каждого голоса, партии каждой руки. Каждая рука здесь действующее лицо со своей «ролью». Свободное «поведение» в роли требует специального пианистического умения, особых навыков, даже некоторого автоматизма, необходимого для исполнения подобной фактуры.

Над этим нужно специально поработать, останавливаясь буквально на каждом такте, очень требовательно проверяя точность выполнения поставленной задачи. Так, например, в первом такте, на фоне легато в левой руке правая прочно и упруго опирается на фа (tenuto), затем, словно отскакивающий от пола мяч (а не вколачиваемый гвоздь!) играет звонкое staccato.

В следующем такте полезно несколько «опереться» правой рукой на начальный звук гаммы, а в левой, выдержав четверть, точным движением снять руку на паузе. Чтобы сочетание различных задач в правой и левой руке не вызывало затруднения, нужно, чтобы руки «запомнили» нужные штрихи. Для этого в медленном темпе на паузах, staccato, в конце лиги, снимайте руку несколько выше, чем это будет в настоящем темпе, прибегая к немного преувеличенному движению.

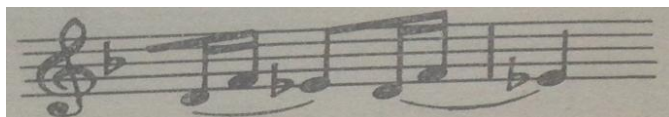
О характере побочной партии говорилось выше. Форшлаг, имеющий колористическое значение, следует исполнять коротко, почти слитно. Пальцы, приготовленные к взятию секунды, опускаются почти вместе, крепким, коротким движением. Обратите внимание на затакты, образуемые двумя самостоятельными лигами....





Не связывайте затакт с его логическим завершением- первой нотой следующего такта. В быстром темпе эти лиги невозможно выполнить снятием всей руки, их следует исполнять живым, быстрым движением одних только пальцев (ля играет остро).

В разработке основным становится мотив:

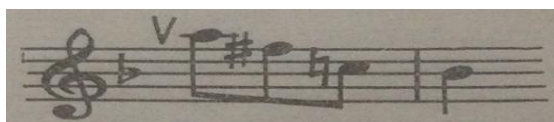


Вспомните все, что говорилось в предыдущем разделе о различном характере его звучания в разработке, об интервалике, и постарайтесь, чтобы этот мотив приобрел нужную окраску в каждом из разобранных мест.

Пальцы, очень активные, словно «вылепливают» этот каждый раз по-новому звучащий, выразительный интервал, конец лиги отмечается точным, невысоким снятием руки.

Лирический эпизод разработки – это диалог двух действующих лиц, двух голосов. Впечатление диалога достигается тем, что начала и окончания в обоих голосах не совпадают: один голос еще заканчивает фразу, когда уже вступил другой.

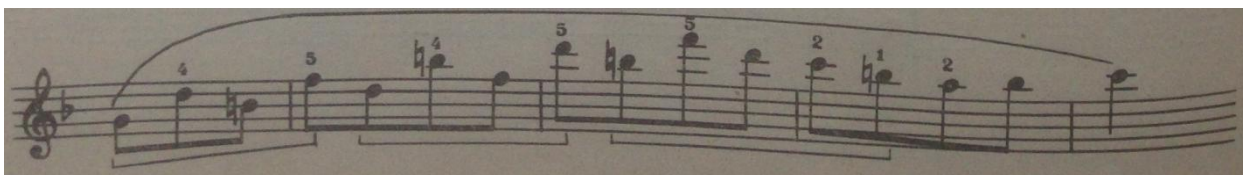
Очень важно, поэтому показать начало мотива



И его конец, отмечая конец «дыханием», снятием руки.

В левой руке выслушайте тянущийся неустойчивый звук и отнеситесь со вниманием к его разрешению: следующая за разрешением восьмая - уже начало новой фразы. Поэтому есть опасность, переключив внимание на начало следующей фразы, не дослушать, бросить конец предыдущей, отчего разрешение может прозвучать резко, нелогично.

В заключительных тактах эпизода очень важна единая гибкая линия:



Добившись сначала хорошего legato, плавного ведения звука внутри каждой аппликатурной позиции (скобки в примере отмечают эти позиции), поработайте над тем, чтобы при смене позиций не было слышно «швов», и весь ход восьмых был сыгран как бы «на одном смычке». Это достигается гибким и свободным кистевым движением.

Звучание кульминации \_ праздничное, яркое, утверждающее. Это место следует поучить в медленном темпе, используя боковое движение в правой руке, сильными пальцами.

Заключительным этапом работы над сонатиной должна быть работа над формой, над охватом всего произведения в целом.

Владение формой складывается из умения показывать детали, не преувеличивая их значения, подчиняя их общему потоку музыки, из умения видеть в перспективе дальнейшее развитие действия.

Начните с того, что соберите сонатину сначала по большим кускам: экспозиция, разработка, реприза. Поставив перед собой задачу, сыграть такой кусок целиком в настоящем темпе, выполнив при этом все, над чем вы работали, не останавливайтесь в случае неудачи, а только мысленно отметьте не получившееся место.

При такой работе важно сохранять внимательность и сосредоточенность, не допускать механического проигрывания.

Проигрывая все произведения целиком на этом последнем этапе работы, систематически возвращайтесь к повторению и проработке отдельных деталей, отдельных мест.