

Бакир Баяхунов. Мастер - класс «Бетховен. Соната №17, оп.31 №2».

Алматинский музыкальный колледж им. П.И.Чайковского, 24.05.2011

Мастер-класс предназначен для педагогов различных специальностей. Тема занятия включает в себя историю создания произведения, вопросы композиции и исполнительства.

Соната №17 написана Бетховеном в 1802 году. Её появление вызвало немало загадок относительно истоков, стиля, характера музыки, исполнительских трактовок. Известно, что в 1802 году композитор пишет знаменитое «Гейлигенштадтское завещание». В этот кризисный период духовной опорой для Бетховена стали философия, религия и чтение любимых поэтов и писателей - Плутарха, Гете, Шекспира. Говоря о содержании сонаты, Бетховен советовал своему будущему биографу Антону Шиндлеру прочесть «Бурю» Шекспира. Описание этого эпизода в жизни композитора я передам словами музыковеда Л.Кириллиной: «Хотя Шиндлер далеко не всегда правдив в своих свидетельствах, этого эпизода он выдумать не мог, ибо сам был весьма озадачен. Из его рассказа явствует, что «Бурю» он в тот момент не читал, а когда познакомился с нею, не понял, каким образом драма соотносится с музыкой. Однако благодаря Шиндлеру в англоязычной литературе за Сонатой ре минор закрепилось название «Буря» («The Tempest»). Вряд ли, конечно, следует искать в трехчастном цикле сонаты прямое отражение сюжета одной из самых таинственных и многозначных пьес Шекспира. Но <<...>> несомненно, что для Бетховена «Буря» всю жизнь оставалась любимейшим произведением, и он был склонен ассоциировать себя с главным героем драмы — мудрецом и магом Просперо, повелителем зачарованного острова, который, несмотря на свою власть над духами стихий, ощущает себя бесконечно одиноким и в конце отрывается от непосильного духовного бремени, отпуская на свободу своего любимца – духа воздуха Ариэля».

Трагикомедия «Буря» (1611) — одна из последних пьес Шекспира. Исследователи склонны видеть в заключительной сцене «Бури», где Просперо отрекается от своего волшебства и уходит на покой, прощание Шекспира с миром театра. Действительно, великий драматург в 1612 г. на некоторое время покидает театр, но возвращение было недолгим. Полагают, что «Буря» — некое духовное завещание Шекспира, подводящее итог его размышлениям о человеке, о счастье, о судьбе людского рода. В пьесе нет трагедии, есть лишь, в конечном счете, мнимая опасность для жизни. Буря, как природная стихия, не приводит к гибели. Она лишь составная часть сюжета. Дух гуманности, всепрощения составляет этическую основу произведения.

Приведу краткое содержание пьесы, поскольку её знают меньше других сценических произведений Шекспира.

Волшебник Просперо, законный герцог Милана, был свергнут своим братом Антонио с помощью короля Неаполя Алонзо. Просперо и его маленькая дочь, Миранда, изгнаны из Милана. Их посадили на ветхий корабль и отправили в открытое море. Просперо и Миранда попадают на остров. Здесь волшебник спасает Ариэля, духа воздуха, от мучений, которым его подвергла колдунья Сикоракса. Просперо, с помощью волшебных чар вызывает бурю на море. В это время его брат Антонио вместе с Алонзо, его сыном Фердинандом, братом Себастьяном и Гонзало возвращается на корабле со свадьбы дочери Алонзо Кларибель и короля Туниса. Корабль погибает в буре, его пассажиры, разделённые на несколько групп, выброшены на остров. Сын Алонзо, Фердинанд встречает Миранду, молодые люди влюбляются. Антонио затевает заговор с целью убить Просперо и завладеть островом. Но чудесным образом заговор предотвращен. Просперо прощает заговорщиков, благословляет брак Миранды и Фердинанда и вместе со всеми соотечественниками собирается в Неаполь, а затем — в Милан, где он снова будет править. Ариэлю, наконец, обретенную долгожданную свободу, поручено подготовить

благоприятную для плавания погоду. В эпилоге, оставшись один, Просперо, обращаясь к зрителям, отрекается от волшебства.

В пьесе есть и другие сюжетные линии, фантастические сцены, образы природы. Примечательно в тексте Шекспира суждение о музыке. В финале «Бури» в 1 сцене V акта Просперо произносит:

«Хочу лишь музыку небес призвать,
Чтоб ею исцелить безумцев бедных...»

<...>«Горжественная музыка врачует
Рассудок, отуманенный безумьем...»

И здесь впору вспомнить кризисный 1802 год в жизни Бетховена, год написания сонаты №17, музыка которой, надо полагать, излечила «рассудок, отуманенный безумьем»

Это сочинение называют также «сонатой с речитативами», что связывают с влиянием оперы. Но влияние театра простирается дальше. Особенно в первой части, близкой к оперной увертюре. Её главная тема в интерпретации бетхововеда Л.Кириллиной – таинственный вопрос-зов и полный смятения ответ; диалог героя с судьбой продолжается в связующей партии, а побочная приводит к печальному смирению. Типично бетховенская драматургия и во второй части. Это диалог божественного и человеческого начал, которому контрастирует светлая, песенная тема побочной партии. Финал воспринимается как завораживающий образ «вечного движения», которое, пройдя круг развития, «завершается исчезновением – падением в черную воронку финального «ре». Несмотря на свою нежную воздушность, вызывающую ассоциации с образом шекспировского Ариэля, эта музыка полна внутреннего трагизма»

Стало школьной традицией при анализе сочинения относить его к определенному типу формы. Назову формы частей. Во всех трех частях они строятся по сонатной схеме. Но в третьей части сонатность с

чертами рондо, а во второй отсутствует разработки. Во времена Бетховена все эти формы назывались иначе. Чтобы наш анализ был предметным, прослушаем сонату, предварительно отметив границы тем в каждой части. Могу предложить интерпретации разных пианистов. Но об исполнительских моментах уместнее поговорить чуть позже. Ноты я выведу на интерактивную доску (имеются файлы двух редакций, одна из них, вероятно, ближе к авторскому тексту). В раздаточных материалах можно найти пояснения, касающиеся формы частей.

Итак, знакомство с озвученным нотным текстом произведения состоялось. Сейчас мы попытаемся проанализировать в самых общих чертах классицистскую композицию. Перед нами эскиз первой части (см. Приложение). В начале прорисовывается идея тонального сопоставления двух предложений главной темы. Затем следует пометка об окончании первой части в тональности доминанты. По нашим представлениям здесь обозначена главная тема и связующая партия, которой пока нет. Вторая часть или побочная тема обозначена только словесно. Вступительный раздел разработки отражен в шести тактах *Adagio*. Далее следует *Allegro* (темп не отмечен в эскизе). *Adagio* репризы содержит в зародыше знаменитые речитативы в репризе. Далее следуют наброски связующей партии репризы (6 тактов). А последующие наброски в уже завершённой сонате стали материалом связующей партии экспозиции.

В рассмотренных эскизах первой части мы наблюдаем оригинальный замысел композитора. Он проявляется в особой диалогичности главной темы, речитативах репризы, сочинении новой связующей партии, ассоциируемой с «ударами судьбы». Но здесь любопытно наглядное отношение к сонатности. Приоритет отдавался главной теме или «главному чувству» классицистской драмы, которое должно проявиться в начале, середине и конце пьесы. Побочные темы (их могло быть больше одной) трактовались как «возражение» главной

теме или как область «сострадания». Они возникали в процессе развития главной и связующей партии, могли быть очень небольшими по протяженности. У Гайдна нередки побочные на материале главной партии с перенесением в тональность доминанты. Отметим, что в эпоху классицизма не применялось понятие «сонатная форма», как и привычные для нас названия её разделов. Использовались понятия *Allegro*, первое *Allegro* в первой части, второе в финале.

Следующую часть занятия мы посвятим, главным образом, анализу первой части, включая исполнительские моменты. Менее подробно об остальных частях, так как основные черты композиции будут охарактеризованы на примере первой части. Отдельно рассмотрим вопросы пианизма. В заключение желающие могут послушать исполнение сонаты в другой интерпретации. Мне лично представляется наиболее удачной запись исполнения С.Рихтера, сделанная в 1992 г. в Париже.

В учебной литературе о Сонате №17 написано немного. Но литературы по этому сочинению достаточно. Она указана в первом варианте мастер-класса (файл имеется), проведенного мной в 2004-м году в Казахской национальной консерватории. Исполнителям рекомендую следующий источник: Е.Я. Либерман. Фортепианные сонаты Бетховена. Вып. 3. Сонаты 16-24– М., 2001. Это добротная работа, но образные описания сонаты, которые полезны для учеников, нельзя воспринимать безоговорочно, так как есть много иных толкований. Так, Л.Кириллина в одной из своих работ характеризует главную тему первой части несколько иначе, чем в приведенном выше её высказывании. Музыка *Largo* связывается с объективно-роковым началом, *Allegro* – с личностно-смятенным. Необычно для времени Бетховена темповое противопоставление внутри главной темы. Я предлагаю вам некоторые свои наблюдения и выводы, сделанные при изучении

источников и прослушивании разных исполнительских интерпретаций. Начну с того, что особенно важно для венского классицизма – с гармонии.

Соната начинается в темпе Largo арпеджированным доминантовым сектаккордом. Это прием, часто использовавшийся в вокальных речитативах. В Allegro сектаккорд получает разрешение, но тонический каданс здесь несовершенный. Подчеркиваю данный момент, ибо вид каданса принципиально важен в сонатной схеме. В обрамляющем Largo вновь появляется доминанта, достигаемая последовательностью неустойчивых гармоний. Во втором предложении Бетховен использует динамичное сопоставление тональностей, которое встречается также в первых частях 21-й и 23-й сонат. Но здесь уже нет хорального обрамления – форма размыкается. В Allegro бас образует линейный хроматический ход, усложняется последовательность гармоний, а в мелодическом подъеме и спаде подчеркивается полутоновость, включающая хроматические вспомогательные тоны, переходящие в хроматическую гамму. Такой характер мелодики продолжает действие гармонии в горизонтальной плоскости. Завершение подчеркнуто полным кадансом. Замечу, что классицистская форма основана на строгом соподчинении кадансов. Следующий полный каданс появится только в конце экспозиции, но только в доминантовой тональности. Должен ли исполнитель знать эти тонкости? Полагаю, что должен. Например, тональная логика, а, вместе с тем, и музыкальная драматургия крайних частей выражается в противоборстве тонов «ре» и «ля», то есть, тоники и доминанты. С «ля» связаны важнейшие эпизоды указанных частей. Осознание пианистом этих особенностей важно для трактовки сонаты. Но существует и содружество Т и D, функционально преобладающих в изложении и развитии тем и мотивов. Напр., в связующей партии. Побочная партия вообще «стоит на доминанте» (выражение А.Веберна). Классицисты

опирались на ограниченный в сравнении с барокко круг гармоний, но при этом возрастает гармоническая динамика. К примеру, неаполитанский секстаккорд во второй побочной звучит столь драматично после обычных гармоний. В финале неаполитанская гармония возникает при первом изложении главной темы, придавая ей особую выразительность. Тонико-доминантовыми оборотами ограничивается заключительная партия. Но в других эпизодах больше свежих оттенков. Largo разработки примечательно напряженной, не лишенной красочности сменой гармоний. Выразительно сопоставление мажорного аккорда с одноимённым минорным на границе Largo и Allegro. Приём подчеркнут и контрастом регистров. В связывании частей формы непременно участие доминанты. Так и происходит при подходе к репризе. Но задача автора осложняется тем, что реприза начинается с той же доминанты. И композитор связывает два одинаковых аккорда через контрастный элемент, используя разложенный по горизонтали вводный септаккорд с пониженной терцией (см. четыре такта перед репризой). Квинта доминантового аккорда репризы вводится, таким образом, через вводный тон ми бемоль, энгармонически равный ре-диезу. В репризе главная партия не имеет завершения в основной тональности. Новая связующая партия подготавливает лишь тональность доминанты ре-минора. Тонический каданс появляется во второй побочной теме, но это лишь звено в последующей модуляции в субдоминантовую тональность. И только в конце заключительной партии утверждается всеми средствами фактуры тоника. Это итог всего развития. И гармония несет на себе эту нагрузку формы в целом. Далее о других сторонах композиции.

Полагаю, что всем известны бетховенские приемы тематического развития, тактовые структуры с дроблением, замыканием, сведением к минимуму мотивного содержания в кодовых разделах и

заключительных тактах («ликвидация» по Шёнбергу). Уже отмечалось, что в крайних частях заклочительные такты привязаны к низшему регистру. Регистровые перемещения мотивов обычно приводят к образной трансформации. Укажем на мотив Largo первой части, «литавровую» триоль во второй, основной мотив в третьей части с их регистровыми вариантами. Регистры речитативов в репризе первой части приближены к звучанию человеческого голоса. Во второй части слышны оркестровые тембры. Напр., в связующей партии слышна валторновая звучность, выдержанная в пределах всего построения. Во всех сонатах Бетховен предстает и как исполнитель, заинтересованный в разнообразном звучании инструмента. Часто темы, фразы и мотивы фактурно переизлагаются. В заклочительной партии первой части начальный двутакт четырежды варьируется, благодаря незначительным фактурным изменениям и вертикальным перестановкам. В финале побочная партия с её перекрестным ритмом в начале и последующим его выпрямлением далее звучит в различных фактурных вариантах в верхнем голосе. Последнее проведение главной темы усилено надголоском «ля». Во второй части реприза преобразуется наложением фигурации, занимающей весь диапазон рояля. Она поручается только левой руке ради сохранения ансамблевого единства. Фактура финала, включая гармонию, близка к стилю романтизма. Это не только «шопеновские» пассажи, дуэтность, но и преобразование колорита с многообразной сменой гармоний, интонационной изменчивостью основного мотива. Несколько замечаний о ритме. Финал – редкий пример выдержанной от начала до конца пульсации одной ритмической доли – шестнадцатой. Напротив, ритмическая структура первой части многообразна. Израильский пианист М.Бурштин писал мне : « Если играть триоли в 1й ч. очень точно и ясно, то это делает честь пианизму исполнителя, но развенчивает романтику этого места». Следовательно, исполнитель должен искать компромисс между выразительностью и

механической точностью исполнения. К явлению ритма надо отнести разное исполнение начального аккорда той же части. Glenn Gould делает длинное арпеджиато. В редакции Ф. Ламонда такой же вариант. В таком случае первая нота мотива Largo становится самостоятельной. Приведу по данному поводу высказывание о Рихтере:

Юрий Башмет: *Да. Это очень понятно. У меня вот с Рихтером было много музыкальных интимных встреч, которые не освещались и не выносились на сцену. Но однажды там было одно признание. В фортепианной сонате Бетховена №17 сперва звучит ля-мажорный аккорд, и далее он выступает как доминанта и в ре-миноре начинается тема Allegro. А в начале выписан темп этого одного аккорда, то ли Largo, то ли Adagio, я сейчас точно не помню, но – медленный. И вот все великие играют это как арпеджио. А вот Рихтер мне тогда сказал: «Юра, понимаете, ведь Бетховен не дураком был. Я мучался, мучался и нашёл!» И он сыграл мне не рубато, а очень строго, и в темпе, который выписал Бетховен. И тогда контраст работает».*

Обсуждаемый аккорд чисто фортепианный по изложению и его двухярусность представляет способ уплотнения звучности. Длинное арпеджиато, по существу отрицает это уплотнение. В оркестре данный аккорд невозможен: бас секстаккорда нельзя по акустическим причинам дублировать в верхних голосах.

Прослушивая различные записи, обнаруживаешь незначительные вольности исполнителей в агогике, динамике, подчас и в артикуляции.

В записи В.Ашкенази я заметил кое-где смягченное воспроизведение sforzандо. Оно, ведь, может иметь смягченную разновидность ринфорзандо. Оба приёма у Бетховена указывают на важнейшие изменения в гармонии либо в мелодических голосах. Среди вольностей я обнаружил игнорирование повторов в крайних частях, увеличение темпа финала (запись Г. Гульда). Известно некоторая

близость стиля сонаты к романтизму. Но это лишь отдельные штрихи в рамках классицизма. Считается, что А.Шнабель романтизировал исполнение сонаты, в том числе в педализации. Не берусь судить об этом.

Укажу лишь на легкое замедление мотива *piano* в связующей партии экспозиции и разработке первой части. По-разному интерпретируются отдельные эпизоды сонаты. Возьмем, к примеру, побочную тему второй части. Я бы отметил тонкую поэтичность, небесную чистоту звучания у В. Ашкенази. У Рихтера эта тема звучит в полный голос, уподобляясь пению. Есть один дискуссионный момент в трактовке одного фрагмента. Вновь приведу мнение М. Бурштина: *«Там есть вечный вопрос об авторской педали в речитативе 1й ч. <<...>> Одни принципиально "за" (запись Артура Шнабеля), другие принципиально против (Г.Нейгауз), уповая на то, что звук рояля в то время был тише и "грязь" смешиваемых гармоний не была заметна, третьи предпочитают осторожную вибрацию педали (и волки сыты, и овцы целы), чтобы и гул исчез, и грязи избежать»*. Небольшое уточнение: суждение об особенностях звучания рояля надо понимать применительно к записи А.Шнабеля. Подтверждение М. Бурштина получил сегодня электронной почтой: *У Шнабеля как раз слышна "грязь", причём нарочитая, но звуковой фон это оправдывает. Известно, кстати, что Шнабель был плодовитым композитором весьма "левого" направления (как и Оборин, чьи опусы я видел изданными)...*

Приведу сведения о роялях, на которых играл Бетховен. Его всегда интересовало качество инструментов, и он сотрудничал со специалистами в этой области. Соната №17 написана для рояля, на котором высота черных клавиш была меньше, чем на современных инструментах, двойной репетиции не было, а диапазон насчитывал пять октав. Но в сонате №29 диапазон расширен значительно.

Небольшая справка об инструментах композитора:

«Нам известны три сохранившихся инструмента, которыми пользовался Бетховен: французский (С. Эрар), английский (Т. Бродвуд) и австрийский (К. Граф). Первые два оказали наибольшее влияние на творчество композитора. Инструмент, подаренный Бетховену в 1803 году французским фабрикантом С. Эраром, обладал возможностью двойной репетиции, что уже само по себе давало ему большие преимущества. Французское фортепиано позволяло извлекать красивый звук, но при условии высокого пальцевого контроля и чуткого туше. Однако этим инструментом Бетховен был недоволен с самого начала. Тем не менее, рояль Эрара стоял у Бетховена до 1825 года, когда он отдал его своему брату. В настоящее время инструмент находится в Музее истории искусств в Вене».

В заключение хочу отметить, что влияние «Бури» Шекспира на творчество Бетховена было гораздо шире. Воспользуюсь подсказкой Интернета:

«Бетховен считал музыкальным воплощением «Бури» Шекспира первую часть сонаты с речитативом op. 31 № 2, d-moll, (1802) и сонату «Аппassionату» op. 57, f-moll (1804)».

В следующей цитате мы узнаем, что пример Бетховена нашел продолжателей: «Композиторы-романтики внесли в мировую шекспириану великие шедевры, при этом романтики отдавали предпочтение не «великим трагедиям» Шекспира, а «Буре» и «сонетам»».

В русской музыке пьеса Шекспира также нашла своеотражение. Алябьев создал музыку к спектаклю, П. Чайковский – симфоническую фантазию «Буря». В отличие от Бетховена П. Чайковский создал сочинение программно - изобразительного плана. Морской пейзаж напомнил мне страницы «Шехерезады» Н. Римского-Корсакова.

Возвращаясь к сонате Бетховена, хотел бы подчеркнуть хотя и опосредованное, но очень глубокое влияние литературного первоисточника на музыкальную образность. Скрытая программность сонаты, проблески романтизма, необычность музыкального замысла делают содержание произведения неисчерпаемым. Неисчерпаем и устремленный в будущее финал сонаты.

Приложение
к теме "Бетховен. Соната №17".

Sonate 2

Adagio
Senza sord.

Allegro

Эскиз op.31 № 2

5

9

etc.
a-moll
erster Theil

2 ter
[Theil]

senza sord.

13

22

Adagio

2 31

Musical score for measures 2-31. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is Adagio. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 2 has a whole rest in the treble and a half note G in the bass. Measure 31 has a half note G in the treble and a half note G in the bass.

38

Musical score for measures 38-43. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a half note G with a fermata. The bass staff contains whole rests.

44

Musical score for measures 44-48. The treble staff features a melodic line with eighth notes and a sixteenth-note run. The bass staff contains chords and rests.

49

Musical score for measures 49-54. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a sixteenth-note run. The bass staff contains chords and a melodic line.

55

Musical score for measures 55-60. The treble staff contains chords and a melodic line. The bass staff contains chords and a melodic line. A fermata is placed over the final measure.

62

62

62

Примечания: 1) в оригинале ключевые знаки заключены в скобки; 2) *senza sord.* - без левой педали; 3) в эскизе намечены главная тема, разработка, реприза главной темы, новая связующая партия; 4) пример заимствован из статьи Л.Кириллиной в сборнике статей "Музыкальный язык, жанр, стиль", М., 1987.

Начальные такты тем сонаты

первая побочная Первая часть.

67 *fp*

67

вторая побочная

69 *sf*

69

заключительная партия (с затактом)

73 *p*

73

главная тема Вторая часть

75 *p*

75

связующая партия

4 побочная партия заключительная партия

80 80

cresc. *p* dolce *p* *pp* *p*

8^{vb}

главная тема Третья часть

83 83

cresc. *p* *p* *p*

(8^{vb})

побочная тема

87 87

f *f* *f*

91 91

sf dim. *p*

заключительная партия

95 95

p *p* *p* *p*

