

Распознавание, вычитка и редактирование книги:

www.musicfancy.net

Т. Б. Веркина

Исполнительский анализ сонаты Л. ван Бетховена op. 27 № 1

Фортепианные сонаты Л. ван Бетховена - необходимая составляющая педагогического и концертного репертуара современного пианиста. Однако огромный массив информации, касающейся исполнительских проблем, традиций исполнительской интерпретации данных опусов, в основном существует в «устной форме», передается от учителя к ученику во время обучения.

Предлагаемая работа является обобщением значительного практического опыта автора - известной пианистки, народной артистки Украины, профессора, заведующей кафедрой специального фортепиано Харьковского государственного университета искусств имени И. П. Котляревского Татьяны Борисовны Веркиной.

Опираясь на urtext сонаты op. 27 № 1, Татьяна Веркина предлагает собственный обстоятельный комментарий к бетховенскому произведению с учетом как образной сферы музыки, так и технических проблем, которые возникают перед исполнителем.

Министерство культуры и туризма Украины
Харьковский государственный университет искусств имени И. П.
Котляревского

Татьяна ВЕРКИНА

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ СОНАТЫ Л. ван БЕТХОВЕНА op. 27 № 1

Харьков
«Кортес-2001»
2008

УДК 78.082.2:7862:78.071.2

ББК Щ 315.4.041

Рекомендовано к печати решением Ученого Совета Харьковского государственного университета искусств имени И. П. Котляревского (протокол № 4 от 28 декабря 2007 г.)

Рецензенты:

Черкашина-Губаренко М. Р., доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Академии искусств Украины, зав. кафедры истории зарубежной музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

Драч И. С, доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе Харьковского государственного университета искусств имени И. П. Котляревского

Веркина Т. Б. Исполнительский анализ сонаты Л. ван Бетховена ор. 27 № 1. - Харьков: Кортес - 2001,2008. - 44 с.

ISBN 978-966-2132-05-2

В данной работе представлена одна из сонат Бетховена в аспекте ее исполнительской актуализации. Предлагаются пути преодоления технических и художественных трудностей, возникающих в процессе работы над сочинением.

Издание рассчитано на музыкантов-практиков, учащихся и студентов музыкальных учебных заведений.

УДК 78.082.2:7862:78.071.2

ББК Щ 315.4.041

ISBN 978-966-2132-05-2

© Харьковский государственный университет искусств имени И. П. Котляревского, 2008.

© Веркина Т.Б., 2008.

--- 3 ---

«Ломая все правила и каноны, Бетховен создавал шедевры, которые потрясают своей истинностью. Истинность - вот что самое главное! Если вы чувствуете, что каждая нота в этом музыкальном контексте - единственно верная, в этот миг, можете не сомневаться, вы слушаете Бетховена. Мелодии, фуги, ритмы - оставим это другим. Наш друг (Бетховен) обладает волшебным даром сочинять музыку, утверждающую Истину. А Истина для человечества - источник надежды. Вот цель искусства, и Бетховен - главный жрец в его храме».

Прошло более 130 лет с тех пор, как Бетховен написал сонату ор. 111, и тем самым завершил грандиозный цикл, состоящий из тридцати двух фортепианных сонат. Но и сегодня, и завтра, и всегда миллионы музыкантов будут учиться любить, понимать, слушать, а главное, исполнять эти произведения. Сила бетховенской музыки в ее удивительном интонационном демократизме, доведенном до «исключительной, поразительной силы выражения». «Хоровые», «натуралистические», бытом подсказанные музыкальные интонации он превращает в носителей и проводников могучей творческой энергии и напряженных эмоциональных коллизий»².

Редкое разнообразие форм, богатство красок, связанное в большой степени с оркестровым мышлением, ритм как организующее и дисциплинирующее начало, стремление к единству всех частей

--- 4 ---

цикла через мотивное объединение в соединении с конфликтностью – вот очень кратко то новое, с чем сталкивается исполнитель, впервые знакомящийся с сонатами Бетховена. В этом грандиозном цикле есть такие вершины, которые являются гордостью и уникальным явлением всей мировой фортепианной литературы. На их фоне иногда немного тусклее выглядят сочинения, представляющие, тем не менее, значительный интерес в художественном отношении и, что особенно важно, в педагогическом. На педагога и студента груз традиций, привычных и как бы уже узаконенных представлений не давит с такой силой, как часто случается при исполнении таких великих произведений, как сонаты ор. 13 «Патетическая», ор. 27 № 2 «Лунная», ор. 53 «Аврора», ор. 57 «Аппассионата», ор. 101 и др.

Изучение и исполнение менее знаменитых сонат расширяет представление исполнителей о творчестве Бетховена, о его новаторских поисках, получивших по-своему яркое художественное воплощение. Такова соната ор. 27 № 1, которой посвящена данная работа.

Бетховен работал над этим сочинением в течение 1800 -1801 годов. Тогда тридцатилетний композитор уверенно чувствовал себя на артистическом поприще, ощущал себя вполне зрелой сложившейся личностью. В письме к Ф. Вегелеру от 29 июня 1800 г. из Вены

¹ Бернстайн Л. Откровенный разговор в скалистых горах. // Иностранная литература. – 1984 - №8. - С. 224

² Асафьев Б. В. Наследие Бетховена // Из истории советской бетховенианы. - М.: Сов. Композитор, 1972. – С. 72.

Бетховен писал: «Твердо скажу вам лишь то, что вы меня увидите при встрече действительно выросшим; вы убедитесь, что я не только достиг большей зрелости как артист, но стал лучше и совершеннее как человек»³. Процесс интенсивного творческого роста омрачался лишь первыми признаками «странной глухоты».

У исследователей не сложился общий подход к пониманию образного мира Тринадцатой сонаты. Для одних – это своеобразный портрет той особы, которой посвящено произведение. «Прав я или неправ, - писал Р. Роллан по поводу этой сонаты, - но я вижу в ней гораздо меньше непосредственного отражения Бетховена, чем, сознательно или нет, образа любезной особы, которой соната

--- 5 ---

посвящена: княгини Лихтенштейн, рожденной Фюрстенберг, светского создания, изящной и очаровательной, с изменчивыми настроениями, с чувствами отнюдь не глубокими, никогда целиком не захватывающими - мечтательность, возбуждение, капризность, иногда элегия или смеющаяся шаловливость, - все скользящее по поверхности»⁴.

Иные категорически оспаривают это мнение: «В более ранних сонатах Бетховена мы видели не раз, - утверждает Ю. А. Кремлев, - как лев, показав свои когти, становится под конец учтивым и мирным, подвластным правилам этикета. Выводы сонаты ор. 27 № 1 прямо противоположны. Это срывание всех светских масок, громкий и бесцеремонный хохот над салонными приличиями. Великий дух Бетховена созрел, он готов к самым тяжелым жизненным испытаниям»⁵. Такие противоречивые суждения обусловили, прежде всего, отсутствие определенной устойчивой традиции в исполнительской интерпретации данного бетховенского сочинения. Обращает на себя внимание необычность формы этой сонаты, на которую указывает ее подзаголовок («Sonata quasi una Fantasia»). Однако для современников Бетховена подобное совмещение признаков сонаты и фантазии было не новым. Уже в творчестве В. А. Моцарта фантазия принимает вид сонаты с менее строгим построением. Видимо, в такой исторической перспективе явно обнаруживается в музыке светская грация как свободное и своеобразное возрождение салонной сонаты добетховенской поры.

³ Вспоминая Бетховена. Биографические заметки Ф. Вегелера и Ф. Риса. - М.: Классика – XXI, 2007. – С. 43.

⁴ Цит.: Кремлев Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. - М.: Госмузиздат, 1953. - С. 106.

⁵ Там же. - С. 110

Кроме того, следует заметить, что во второй половине XVIII века «фантазия (как сила души), фокусируясь в виде музыкальной фантазии, растекается и по иным жанрам (ричеркар, инвенция, рондо у Ф. Э. Баха, каприс, концерт, экспромт, прелюдия, рапсодия, баллада)»⁶. Главным признаком фантазии Ф. Э. Бах считал «обилие тональностей», воплощающих саму идею свободы. Для фантазий

--- 6 ---

всегда был «показателен тип гармонического движения по далеким тональностям с использованием эллипсисов и энгармонизмов, как бы разрывающих узы тонально-функциональных узаконений и на короткое время обнаруживающих движение смутных сил души»⁷.

Также типичной для жанра фантазии была фигурационная фактура, олицетворяющая тяготение музыки Нового времени к инструментальности, притом именно к сольному музицированию. Ведь в инструментальных фантазиях у музыканта появляется «посредник» - его пальцы: «через них проникают в музыку интонации, рожденные пафосом удобного исполнительского движения, - гаммы, пассажи, аккорды, украшения»⁸.

В бетховенской сонате op. 27 № 1 явно проступают черты, присущие жанру фантазии. Вместо привычного сонатного аллегро первой части - своеобразная багатель с резким темповым контрастом в середине, затем скерцо, *Adagio* и финал в форме рондо-сонаты с разработкой. Интересно, что все части исполняются *attacca*, то есть идут без перерыва, образуя контрастно-составную композицию, в которой предельно обнажено стремление композитора к интонационному единству всех частей.

Многие выразительные элементы первой части развиваются и достигают кульминационной точки в быстром финале. Стремительная, но в то же время внутренне очень сдержанная главная тема финала имеет много общего со спокойной, полной внутреннего достоинства основной темой первой части. Быстрый эпизод первой части очевидными нитями связан с побочной партией финала и так далее. Объединяющим средством служит и ритм. Б. В. Асафьев неоднократно подчеркивал важную роль ритмического начала в музыке Бетховена. По его словам, композитор предпочитает «долго длящееся воздействие, ибо

⁶ Медушевский В. В. Фантазия в культуре и музыке // Музыка - культура - человек. - Свердловск, 1991. - С. 48 - 49.

⁷ Там же. - С. 49

⁸ Там же. - С. 48

его музыка есть развитие, сколько возможно непрерывное и длительное...»⁹.

--- 7 ---

Ритм как организующее, дисциплинирующее начало, выступающий вперед как «двигатель музыки и строитель формы во времени», являет себя в рассматриваемой сонате во всей полноте. Метро-ритм связывает ясно ощутимыми нитями все части *Sonata quasi una Fantasia* в единое целое, сообщая ей волевою активность, энергичность, свойственные бетховенским сонатным циклам.

Задача интерпретации циклической формы сонаты как целостной, пронизанной единой нитью развития, является для исполнителя одной из важнейших. Другая задача связана с необходимостью слышать и претворять оркестровую фактуру сонаты. Уже первые такты сонаты наводят на мысль, что перед нами своего рода клавир симфонического произведения, и педагог должен помочь ученику расцветить фортепианное звучание оркестровыми красками.

Прежде, чем перейти к исполнительскому анализу сонаты, позволю себе напомнить высказывание выдающегося педагога Л. В. Николаева. Он справедливо утверждал, что все без исключения пианисты должны освоить «грамматику фортепианного исполнения», в равной мере относящуюся как к технической, так и художественной сторонам дела. В этой «грамматике» он различал ряд разделов:

1. Общие положения постановки рук;
2. Принципы беглости;
3. Игра октав, аккордов;
4. Принципы владения звучностью мелодии, аккомпанемента, басового голоса;
5. Педализация;
6. Полифония;
7. Познать, практически овладеть стилевыми особенностями музыки на живом материале, суметь в зависимости от этих особенностей по-разному использовать пассажную и крупную технику, звучность и педализацию.

Соната ор. 27 № 1 дает исполнителю и педагогу широчайшие возможности проверить степень освоения «грамматики», ощутить полноту своих знаний и возможностей, или же увидеть пробелы, которые необходимо заполнить.

⁹ Асафьев Б. В. Наследие Бетховена. - С. 78.

Важным мне кажется и суждение Г. Нейгауза о том, что «единицей измерения ритма музыки являются не такты, фразы, периоды, части, а все произведение в целом, где музыкальное произведение и его ритм являются почти тождеством»¹⁰. Действительно, ритм этого сочинения, впрочем, как и любого иного, должен вытекать из целостной концепции произведения. Темповые соотношения частей в сонате, на мой взгляд, могут быть такими: четверть *Andante* равна четверти с точкой *Allegro*, такту *Allegro mollo e vivace*, восьмой *Adagio* и такту *Allegro vivace*. Темповый стержень, таким образом, в основном остается незыблемым. Ритм обычно ассоциируется в нашем сознании с пульсом здорового человека, что не исключает известных отклонений, связанных с тем или иным переживанием. И все же здоровый ритм исполнителя строится на способности сохранять общую метрическую пульсацию, т.е. на ориентировочном равенстве тактов и долей такта на протяжении всей пьесы. Мы должны помнить, что музыкальное воздействие ритмически строгого исполнения может иногда оказаться наиболее впечатляющим. Ученику может очень пригодиться совет Г. Нейгауза и о необходимости осваивать навыки дирижирования. Это поможет организовать время и ощутить мышечную свободу, почувствовать живое дыхание сочинения, ощутить паузы как дыхание музыки. Наконец, позволит, как бы увидеть оркестр и услышать (внутренним слухом) его звучание. Если к тому же учесть, что за отправную точку мы берем четверть *Andante* (а *Andante* — это «спокойный шаг»), то организовать, ощутить ритм как нечто живое, поможет и мысленное исполнение сонаты во время спокойной ходьбы в темпе *Andante*.

Ритм теснейшим образом связан с естественным дыханием, звук живет, опираясь на дыхание, следовательно, и на ритм, а вместе они дают жизнь произведению. Бетховенские лиги рисуют очень тонкую картину дыхания, естественной фразировки, которая здесь удивительно певуча, вокальна. Интересно, что в сонате *A-dur* Ф. Шуберта (одного из самых песенных композиторов) вторая часть

начинается темой очень похожей на основную тему первой части сонаты ор. 27 №1. Кстати, если продолжить эту тему развития бетховенских идей композиторами последующих поколений, хочется

¹⁰ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. - М: Госмузиздат, 1958. - С. 60.

сказать о сходстве построения первой части сонаты со второй балладой Шопена, где *Andantino* возвращается к первому *Andantino* путем, живо напоминающим путь *Andante* сонаты: через *Allegro* вновь к *Andante*.

Выше уже говорилось о широком диапазоне возможных образных ассоциаций музыки сонаты. Педагог должен помочь студенту попытаться по-своему раскрыть ее образный строй. Желательно не только дать словесную характеристику, но подкрепить ее показом на инструменте. Если музыкальное содержание наталкивает на поэтические или зрительные сравнения, и педагог найдет их эквивалент на инструменте, то все это неизбежно повлияет на интерпретацию, будет стимулировать творческую фантазию ученика. Желательно, чтобы ученик не повторял дословно то, что предложил педагог. Он должен попытаться найти свой вариант. Понятны ограниченные возможности слова в раскрытии содержания музыкального опуса, ибо «музыка начинается там, где кончается слово». Следовательно, наиболее совершенный вариант интерпретации тот, который опирается на художественную интуицию, тонкость музыкального слуха. Поэтому у студента-музыканта должно быть обостренное чувство гармонии, мелодии и ритма, взаимосвязи голосов. Вслушиваясь в модуляции и мелодические повороты, он должен искать адекватные исполнительские интонации, верно выражающие душевное движение.

Первая часть *Andante*, как правило, трактуется как сложная трехчастная форма¹¹. Между тем, представленная там контрастная смена темпов: *Andante* - *Allegro* - *Tempo I* - композиционно подчиняется принципам рондальной структуры. Рефрен (8 т.) написан в простой двухчастной безрепризной форме развивающего типа (4+4). Каждая часть - четырехтакт повторяется, складываясь в пару периодичностей ($a+a$, $b+b$).

--- 10 ---

Далее следует первый эпизод рондо, построенный в простой двухчастной форме. Его первый период - все тот же повторенный четырехтакт. Но на смену комплиментарной ритмике рефрена приходит уплотненная аккордовой дублировкой ровная пульсация восьмыми в аккомпанементе. Вторая часть эпизода - выписанное повторение с эпизодическим изменением плотности ткани. В поступенном восхождении к кульминационному «ля-бемоль второй октавы»

¹¹ См., например: Кремлев Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. - М: Госмузиздат, 1953, - С. 106.

снимается аккордовое уплотнение мелодии и добавляются трели, что значительно облегчает фактуру.

Следует заметить, что логика применения мелизматике в то время была четко обусловлена традицией: «Украшения применялись с двоякой целью: коротко говоря, для «связи» и для «блеска». Первые связывали далеко отстоящие мелодические ноты, заполняли пустоту длинных нот, удлинняли их звучание. Вторые оживляли ткань, заостряли внимание к какой-то ноте, выделяя ее значение»¹² - утверждал Ф. Куперен. Бетховенский вариант с трелями позволяет преобразовать ровную восходящую линию, детализируя в ней мелкие ямбические мотивы, в которых трелью подчеркивается диссонанс и его устремленность к последующему консонансу - разрешению. Этот прием позволил «заострить внимание» на кульминационном звуке, выделив среди трех «одинаковых вершин» рефрена и первого эпизода.

Нетипичной для рондо является тональность первого эпизода, который начинается и заканчивается в главной тональности ми-бемоль мажор. Начало второй части первого эпизода воспринимается как резкий переход - транспозиция исходного музыкального материала в далекий До мажор, который тут же осмысливается как доминанта ко второй ступени.

Во втором проведении рефрена снимаются буквальные повторы. При повторении первого периода вместо четвертей учащается пульсация восьмыми, как бы подхватывая ритмическую фигурацию начала первого эпизода. Во второй части рефрена наметившиеся изменения закрепляются, продолжается постепенное накопление

--- 11 ---

моторики. При повторении ритмическая фигурация заменяется на мелодико-ритмическую: к каждой повторяющейся восьмой добавлено восходящее задержание (выписанный шестнадцатыми длинный форшлаг, в сущности, является детализацией трели из первого эпизода). Благодаря таким преобразованиям, начало сонаты (рефрен и первый эпизод) как тема вариаций ориентирует слушателя на соответствующий тип развития. Однако второй эпизод резко меняет исходные установки восприятия. Тональное сопоставление, при котором впервые обнаруженный как доминанта ко второй ступени в первом эпизоде До мажор утверждается как новая тоника, подкреплен резким темповым и метрическим контрастом. Четырехдольное *Andante* сменяется на *Allegro* в

¹² Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. - М.: Музыка, 1973. - С. 5.

размере 6\8, в котором проступают характерные черты танцевальности. Аккордовая фактура рефрена трансформируется в ломанные арпеджио и пассажи в канонической имитации.

Структурно второй эпизод подобен предыдущим построениям, это такая же безрепризная двухчастная форма. Но четырехтакты *Andante* сменяются на восьмитакты *Allegro*. Повторение второй части данного эпизода преобразуется в модулирующую связку к заключительному рефрену, что впервые с начала сонаты нарушает установленную квадратную периодичность (10 т. вместо 8 т.).

Заключительное проведение рефрена вносит ряд новых изменений в первоначальный музыкальный материал. В нем обнаруживается способность к контрапунктическим изменениям: при повторениях тема переносится в нижний регистр, а гаммообразные пассажи на две октавы вверх (двойной контрапункт октавы). Завершается часть небольшим восьмитактовым заключением на тоническом органном пункте с типично бетховенским повторным кадансированием, которое, впрочем, больше похоже на связку типа «продолжение следует».

Первая часть сонаты может показаться поначалу импровизацией – так свободно льется звуковой поток. Однако за этой кажущейся импровизационностью, как видим, скрыт совершенно определенный план, где под покровом как бы внезапных изменений, начиная с

--- 12 ---

первых тактов чудесной основной темы *Andante*, выступает единая линия постепенного нагнетания. Линия эта достигает своей вершины во втором эпизоде *Allegro*, а затем после ферматы на доминанте наступает перелом и возвращается вновь основная тема *Andante*. Она властно берет руководящую позицию и утверждает тонику, с которой собственно и началась первая часть. Необходимо, чтобы исполнитель помнил о значении «тоники», «тонического» в творчестве Бетховена и ее отличительных особенностях. Тоника у Бетховена не состояние покоя, но «безусловность утверждения, лозунг и воля». Так же, как в доминантности Бетховена нет «чувственности». Главное, что очень редко учитывает молодой исполнитель, здесь нет «нервозности, раздраженности, но есть пафос, гнев, страстность»¹³. Знание этого поможет понять характер как музыки в целом, так и каждой темы в отдельности.

Начало *Andante* ставит перед исполнителем сложные образно-звуковые задачи, связанные с содержанием музыки. Вопросы тонкой

¹³ Асафьев Б. В. Наследие Бетховена. - С. 78.

нюансировки требуют своего разрешения с первого такта сонаты. В понятие нюанс скорее всего входят оттенки всех музыкально-исполнительских выразительных средств – динамики, артикуляции, тембра и характера звучности, агогики и даже темпа и фразировки. Чуткий исполнитель может познать принципы нюансировки по звукоритмическим координатам нотного текста, из логики самой музыки, ее мелодического, гармонического и полифонического языка, из ее фактуры, характера развития, построения формы.

Как достичь интонационной выразительности? Как сделать найденный нюанс единственно верным для данного исполнителя? Ответ один: необходимо искать, экспериментировать, развивать воображение и внутренний слух. Интонирование неразрывно связано с эмоциональной выразительностью. Поэтому для того, чтобы найти свое собственное живое интонирование музыкальной фразы, нужно попробовать себя во фразе, например, *semplice* на нюансах *dolce*, *lamento*, *agitato* и т. д., а потом сыграть *semplice*, т.е. сделать интонационные эскизы.

--- 13 ---

Из «Книги эскизов» Бетховена видно, что когда ему не сразу удавалось найти искомое, он прибегал к приему, который можно назвать филировкой музыкального образа. Он заставлял своих героинь и героев пропевать одни и те же реплики или фрагменты снизу вверх и сверху вниз, со скачками в мелодии и плавно, нежно и страстно, гневно и умоляюще, пока не получится *Semplice*. Вообще *Andante* как бы вобрало в себя все те проблемы, как пианистические, так и художественные, которые получают свое развитие в дальнейшей музыке сонаты. Но, кроме того, решая эти задачи, исполнитель получит редкую возможность еще раз на очень высоком художественном уровне суммировать основные законы существования музыкального произведения. Знание этих принципов поможет оживить текст произведения.

Необходимость достижения певучего звука – следствие песенности начальной темы первой части сонаты. Эта необходимость остро заявит о себе и в третьей части, однако вторая и четвертая части многое потеряют, если ученик не овладеет кантиленным звучанием. «Очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее себе самому. Этим путем всегда большему научишься, чем из пространных книг и рассуждений...»¹⁴, - говорил Ф. Э. Бах. Для русской фортепианной школы певучий звук всегда был одним из важнейших условий хорошего исполнения. Сейчас эта традиция, к сожалению, несколько ушла в

¹⁴ Цит.: Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. - М.: Музыка, 1969. - С. 150.

прошлое. И, если Антон Рубинштейн, будучи ректором Петербургской консерватории, заставлял всех учеников-пианистов учиться пению, ибо «тот не музыкант, кто не умеет петь», говорил он, то современный ученик или студент-пианист в редком случае может сносно спеть основные темы исполняемого им сочинения.

Почему это так важно? Потому, что умение петь помогает тоньше фразировать, используя возможности дыхания, лучше слышать интервалы. Последнее расшифрую: средний студент обычно берет любой интервал с той механической легкостью, на которую провоцирует «хорошо темперированный клавир». Чуткий

--- 14 ---

исполнитель «вокализует» такие интервалы, т.е. берет их с «подготовкой», как бы дотягиваясь, с тем внутренним усилием, что вполне естественно для вокалиста, который соединяет одну ноту с другой, связывая их дыханием.

Тема сонаты с первых же тактов выигрывает в звучании, если второй аккорд и особенно его верхний голос будет тяготеть к третьему аккорду, но с большим преодолением желания оторваться вверх, с большой оттяжкой. Для верного ощущения этого на помощь может прийти подтекстовка. Кстати сам Бетховен советовал своим ученикам «подбирать к спорному месту подходящие слова и пропеть их». «Мертвая» фраза положительно оживает после того, как подберешь к ней интонационно подходящие слова. «Подтекстовка» облегчает решение многих проблем, помогает схватить выразительный смысл эпизода, сообщая естественность его интонациям. При этом в зависимости от того или иного подбора слов и расположения между ними так называемых люфт-пауз («пауз для набора воздуха») возможна большая гибкость и разнообразие интонационного рисунка, разумеется, в пределах, обуславливаемых общим характером фразы. Подобного рода интонационные варианты придают исполнению свежесть, обогащают его выразительность тонкими оттенками.

«Перерывы дыхания» внутри фразы недопустимы лишь в том случае, если они вызваны не художественной целесообразностью, а преждевременной «нехваткой воздуха», т.е. технической неумелостью, но допустимы, когда они художественно оправданы и способствуют большей выразительности фразы. Необходимо уточнить, что во всех подобных случаях, связанных с подтекстовкой, речь идет отнюдь не о тексте, претендующем на роль программы, раскрывающей смысл данного эпизода, или на какие-либо литературные достоинства. Назначение этих слов в ином: служить во время работы

вспомогательным интонационным ориентиром, при содействии которого легче найти естественное распределение дыхания, убедительное «произношение» отдельных интонаций.

Тема *Andante* рождается из четырех коротких фраз, которые сначала излагаются очень просто, ясно, затем варьировано. Для более

--- 15 ---

или менее верного исполнения необходимо обдумать конструкцию каждой музыкальной фразы, найти ее интонационные точки, ее кульминацию. Затем очень важно определить, кроме частных кульминаций, главную и проследить, чтобы исполнитель ощущал непрерывное, «сквозное» движение к последней. Это, безусловно, не исключает, а напротив, идет параллельно с внутренним ощущением того, как целое членится на фразы, а фразы - соответственно на отдельные мотивы. «Интонационные точки» необходимы для исполнителя как в медленной, так и в быстрых частях сонаты. Недооценка и неумение находить интонационные точки приводят обычно к серьезным художественным просчетам.

Нельзя вновь не вспомнить о характерном для сонаты мотивном единстве: партия левой руки содержит импульсы для развертывания среднего эпизода первой части, а далее - и финала. Даже в третьей части как бы в замедленном движении возникают уже знакомые нам интонации первой части. А третья фраза финала разве не является возвращением к третьей фразе первой части? Далее можно увидеть, как эпизод *Allegro* дает жизнь основной теме второй части - скерцо.

Можно сказать, что тема *Andante* полифонична и построена на расходящихся движениях правой и левой руки. В ней сосуществуют и в дальнейшем получают свое полное развитие как бы два начала. Пожалуй, только у Бетховена можно встретить такие образы – спокойные, полные достоинства и в то же время исполненные затаенного трепета, внутренней силы, приоткрывающие самые сокровенные уголки человеческой психики. Непосредственное излияние чувств сдерживается медлительной поступью сосредоточенных размышлений. Очень сложно, но необходимо добиваться той тонкости нюансировки в распределении полутеней и мельчайших ритмических отклонений, но именно они могут по-настоящему оживить звучание первой части. Интересно, что единство контрастирующих элементов достигается Бетховеном по большей части именно их общей мотивной основой: два начала основной темы, например, выявляют эту основу (достаточно взглянуть на интонационные точки партии левой руки и сопоставить их с партией правой руки).

Если взаимоотношения голосов в рефрене представляются как взаимоотношения практически равноправных линий, то первый эпизод дает нам пример звучания темы с аккомпанирующими голосами. Характер музыки немного меняется: она обретает большую внутреннюю свободу, в ней словно прибавилось тепла и искренности. Этому способствует и тот факт, что вместо сдержанных половинных нот в теме появляются восьмые. Очень многое зависит от качества звучания аккомпанемента. Необходимо, чтобы аккорды звучали мягко, возникая как бы «из воздуха», но очень собранно, чтобы момент удара был практически неощутим для слуха. Аккорды должны поддерживать парение мелодии. Они ее гармоническая и ритмическая опора. На подобной основе будет затем существовать музыка *Adagio con espressione*.

Начало следующей фразы таит и новые задачи. До сих пор исполнитель находился в сфере Ми бемоль мажора (тоники и доминанты) и вдруг - утверждение до-мажорного трезвучия. Необходима мгновенная перестройка. Однако, то, что для композитора было событием огромной важности (модуляция, отклонение, выбор тональности), учениками подчас вообще не осмысливается. Не секрет, что неспособность уяснить логику модуляционного развития не замедлит сказаться на результатах исполнительской работы. Бетховен дает такое яркое и ясное сопоставление двух тональностей, что не услышать их исполнитель просто не имеет права. Если же все-таки не услышит - задача педагога (путем ли подхода, методом ли сравнения или другими способами) добиться желаемого эффекта. Интересно, что, появляясь дважды и разделенный всего лишь тремя тактами, «до-мажорный мотив» при повторении звучит совершенно иначе.

Возвращаясь к рефрену, Бетховен несколько варьирует его, причем варьирование это очень сдержанное, скупое. Однако благодаря изменениям, происшедшим в теме, в результате варьирования, она, т.е. тема, закономерно подводит исполнителя к *Allegro* первой части сонаты. Достаточно сравнить начало *Allegro* с первыми четырьмя тактами *Allegro molto e vivace* (вторая часть), чтобы увидеть и услышать их

мотивное единство. Как всегда поражает гениальность Бетховена, позволяющая из самых простых трезвучий создавать изумительные по красоте и разнообразию темы. Но ведь и с «до-мажорным мотивом»

первого эпизода связь тоже прослеживается, а характеры, состояние музыки диаметрально противоположны. Следует обратить внимание на первые пять шестнадцатых, из которых канонически строится вторая половина мотива. Важным представляется ощущение второй доли в такте, кроме того, что тем самым яснее подчеркивается мотивное единство, но и чисто технически исполнение будет более устойчивым. Можно предположить такие опорные точки в правой руке 1-го и 3-го тактов: соль, ми, до, ми, соль, до, ми, соль. Или первая группа (соль, фа, ми), вторая - от соль до соль, затем третья - от ми до соль. В тактах очень важно не допускать смещения акцентов и не терять ощущения второй доли, в противном случае исполнитель неожиданно «захромает» на три четверти. В девятом такте *Allegro* начинается эпизод, где очень важным представляется в угоду *sforzando* на последней восьмой такта не уничтожать как первую, так и вторую доли тактов.

В 21-м такте тема *Allegro* обращается в минор, естественно оттеняя переход к вновь возвращающемуся *Andante*. С точки зрения изменения характера и колорита темы очень интересно второе предложение *Andante*, где темы правой и левой руки меняются местами. Благодаря использованию такого вертикально-подвижного контрапункта весь эпизод приобретает совсем иной, более действенный, решительный и в то же время сумрачный, тревожный характер. Спокойная, удивительно человечная музыка словно отравлена каким-то неуловимым внутренним беспокойством. Это настроение поддерживается и длительным (если учесть небольшие размеры части) органным пунктом, утверждающим тонику, подчеркивающим ее «напряженную устойчивость», и закономерно, после длительной ферматы, вводящим нас в мир следующей части сонаты.

Allergro molto e vivace - сложная трехчастная форма со средней частью типа трио. Эта структура типична для бетховенского скерцо,

--- 18 ---

прежде всего скерцо его симфоний. Первая часть состоит из периода единого строения, модулирующего в доминанту (16 т.), небольшой развивающего типа середины (8 т.) и репризы, возвращающей слушателя в основную тональность части – до минор. Фактура данного раздела представляет собой гармоническую фигурацию, которая в трио танцевального характера, написанном в Ля-бемоль мажоре, прессовывается в аккордовую вертикаль. В репризе присутствует элемент динамизации, возникающий в следствии нарушения синхронности (при повторении музыкального материала правая рука на восьмую «запаздывает» по сравнению с левой). Скерцо заканчивается

12-титактовым дополнением, в котором утверждается одноименный мажор (C-dur).

Кажется, именно обращаясь к музыке второй части сонаты ор. 27 № 1, Б. Асафьев писал: «Бетховен не боится порой «обнажать» ритм. И он выявляет тему из четкой ритмо-интонации, из которой прорастает мысль-мелодия. Он интонирует ритмо-формулу на одном тоне, иногда почти без гармонического сопровождения, иногда гармонируя скупо...; он пользуется разложенными тонами и гармоническими комплексами трезвучий, создавая из них динамизированную ритмо-формулу, а часто и как тему-образ; он из двух тонов - затакта и акцентированной первой доли, тоже простейшей ритмо-формулы, - получает вихристое, спиралеподобное движение, и вот в этой простейшей интонации оказывается сконцентрирована сильная, волевая музыка»¹⁵.

Яснее ощутить ритм второй части поможет фразировка по два такта, причем неизменным условием является тяготение ко второму такту. Так будет достигнута иллюзия непрерывного движения, а, кроме того, это поможет выровнять звучание темы, избавиться от возможных толчков, «сбрасывания» третьей четверти в такте. Когда-то В. Сафонов советовал ученикам прежде, чем сыграть пассаж или развернутую мелодию, как бы нарисовать ладонями над клавиатурой путь мелодии, естественно, делая это гладко, без толчков. «Движение сустава руки при игре сравнимо, в известном отношении, с

--- 19 ---

перерывом дыхания при пении» - утверждается в сохранившемся наброске «Методы» Шопена. Поможет, как всегда, пропевание темы, с опорными точками на первых долях второго и четвертого тактов. Все это необходимо для передачи непрерывного, качественно ровного звука, который достигается сочетанием скользящего движения рук и «весовой», «на дыхании» игрой каждого пальца. С 13 по 16 такты выразительно интонируется уже каждый такт (хорошо также «зацепив» внутренним слухом интервал, который образуют третья и первая доли тактов). Средняя часть - трио бывает часто камнем преткновения для ученика. Хорошие результаты давали прохлопывание ритмо-формулы, отстукивание, как на ударных, без инструмента правой и левой рукой. Ученик должен мышечно ощутить этот ритм, это поможет и раскрепощению и, как следствие этого, качественному техническому воплощению этого эпизода.

¹⁵ Асафьев Б.В. Наследие Бетховена ... - С. 72.

Возвращение основной темы второй части не сулит нам облегчения и покоя. В этом разделе слышится беспокойная устремленность, полная скрытой, сдерживаемой и, наконец, внезапно прорывающейся страсти. Изложение музыкального материала становится еще более сложным в силу того, что тема проходит поочередно в правой и левой руке: причем правая рука сохраняет первоначальное движение, а левая играет все время *staccato*. Часто бывает так, что ученик не выдерживает до конца предложенный композитором вариант темы, в результате - очень страдает «дикция» правой руки. Ученик может добиться хороших результатов, если, сохраняя штрихи, лиги, динамику, предложенные автором, поработает над этим эпизодом, исполняя его обеими руками вместе, а не поочередно. При этом он должен ощутить, проконтролировать, запомнить все мышечные ощущения, дыхание и т.д. с тем, чтобы все это сохранить в себе играя (поочередно сначала левой, а затем правой рукой) авторский вариант.

В кульминации части звучность достигает *ff*, однако не может быть и речи о резком, стучащем *f*. Мощный звук ученик сможет извлечь только будучи внутренне подготовленным к этой кульминации, ощущая ее всем своим существом. Погружение в клавишу должно происходить от плеча, а не от локтя или кисти, чем часто, к

--- 20 ---

сожалению, грешат молодые пианисты. Кульминация завершается на «высокой» ноте. Никакого расслабления. Звук «до» на фермате требует своего перехода в третью часть.

Несколько слов о ферматах в конце каждой из частей. Если исполнитель верно нашел ритм, ощущает его не только умом, сердцем, но и мышечно, соблюдает принципы ритмического единства, присущие этой сонате, то естественное, связанное с дыханием, желание дослушать последний звук и будет тем количеством тактов или четвертей, которые и составляют ту или иную фермату. (Обычно при исполнении классической музыки фермата должна быть кратной основному размеру).

Стремительное, страстное напряжение второй части как бы осаживается более сдержанной музыкой третьей части цикла. Это краткое по времени, но таящее богатое содержание *Adagio con espressione* (простая трехчастная форма в Ля-бемоль мажоре и виртуозная каденция, возвращающая в главную тональность сонаты Ми-бемоль мажор). «Медленные части – моменты сосредоточения сил и собирания их в отдыхе и созерцании. Бетховенская музыка не знает утомления и нервной развинченности. Стальная воля композитора бодрствует даже в

мгновения органически неизбежного эмоционального разряда»¹⁶, - писал Б. Асафьев.

Третья часть – эмоциональный центр сонаты, требующий от исполнителя огромной внутренней сосредоточенности, способности передать сложные душевные состояния. Здесь исполнитель вновь попадает в сферу трехмерной пульсации, в которой слышится почти «затихшая» маршевая поступь. Мелодия разворачивается на гармоническом фоне повторяющихся восьмых. Основная тема изложена аккордово, и перед исполнителем встают сложности, обычные при подобном изложении тематического материала. Важно найти нужную окраску аккордов, при которой все звуки внятно произносятся, однако звуки верхнего голоса несколько отстоят от остальных голосов. Легкий нажим на верхний голос и еле ощутимая его «придержка» по сравнению с другими голосами дадут нужный

--- 21 ---

эффект. Часто ученики допускают грубую ошибку, играя *p* расслабленной рукой, еле касаясь клавиатуры, забывая, что *p* требует предельной собранности как внутренней, так и, особенно, пальцевой. Прежде, чем взять аккорд на *p* следует уже «приготовленную» руку поставить на клавиатуру, нажать педаль, тем самым приготовить рояль к рождению звука, и только после этого «взять» аккорд. Еще раз повторяю: при этом более всего «нагрузив» пятый палец, который исполняет верхний голос.

Очень многое зависит от аккомпанемента. Впечатление, производимое *Adagio*, зависит от звука, каким играется аккомпанемент, не в меньшей мере, чем от звука, которым исполняется основная мелодия. Необходимо, чтобы аккорды звучали мягко, но собрано, чтобы момент удара был практически неощутим для слуха. Важным в этой части представляется явственное и идеально ровное звучание аккордов, которые должны поддерживать парение мелодии. Особенно остро эта проблема встает, начиная с третьего предложения. Ведущая линия может жить полноценной жизнью лишь тогда, когда сопровождение живет своей осознанной ритмо-динамической жизнью. Мелодия фразируется удивительно свободно, все время стремясь к преодолению тактовой черты. И эта свобода ощущается тем полнее, чем лучше исполнитель вживается и ощущает ритм левой руки. Здесь может помочь и дирижирование, и медленная ходьба с мысленным пропеванием темы, и упражнение, при котором левая рука все время

¹⁶ Асафьев Б. В. Наследие Бетховена... - С. 74.

дирижирует на три, а правая – меняет смысловые акценты, приучая себя к осознанной свободе.

Определенные сложности возникают у учеников в 13 -16 тактах, где тема излагается синкопировано. Следует, в первую очередь, обратить внимание на последние, переходные звуки каждого такта. Это наиболее важные звуки мелодии, ее интонационные точки, на которых происходит, что очень важно, и смена гармонии, а это предполагает особенно внимательное вслушивание. Третья фраза требует от исполнителя почти речевой выразительности и в свете этого огромной напряженности интервалов при общей динамике *p*. Над полным покоем сопровождения тема должна звучать необыкновенно, захватывающе-выразительно. Трудность состоит еще

--- 22 ---

и в том, что *accelerando* исключено совершенно. Это – своего рода страстная напряженность, требующая предельной дослушанности каждого звука. Бетховенское указание *crescendo* к *pp* также не сразу удастся ученику. Очень много зависит здесь от внутреннего слуха: ученик должен довести нарастание до высшей точки, услышать ее, и мгновенно перестроившись очень собранно «взять» аккорд на *pp*.

В репризе прелесть, очарование мелодии возрастает еще более, усиленное «дымкой» сопровождения шестнадцатых в среднем голосе. Эти шестнадцатые создают удивительное ощущение легкого парения темы в воздухе. Хочется обратить внимание ученика еще на два момента: кульминация на «ре бемоль» и синкопе «ми бемоль» ни в коем случае не должны звучать резко, напротив – плотно, напряженно и очень певуче. Второе: в первом же такте следует подчеркнуть доминанту: вся напряженность, ожидание разрешения должны более всего волновать воображение, обострять слух. В заключительной каденции важно выделить интонационные точки, напоминающие контуры основной темы первой части сонаты. Вновь фермата и после небольшой цезуры ярки стремительный финал, необходимый как «естественный разряд в итоге борьбы и постоянного душевного напряжения»¹⁷.

Финал сонаты *Allegro vivace* по содержанию, по охвату тематического материала, по энергии, заключенной в нем, - наиболее значимая часть сочинения. По форме - это типичная рондо-соната, в которой вновь устанавливается четная метрическая пульсация (2\4). Единственной особенностью этой формы есть замена заключительного проведения

¹⁷ Асафьев Б. М. Музыкальная форма как процесс. - М.: Музыка, 1976. - С.276.

главной партии-рефрена кодой, в которой возникает реминисценция музыки третьей части, но звучащей уже в главной тональности (Ми-бемоль мажор).

В финале преобладает неистребимая энергия, острые акценты, целеустремленное движение шестнадцатых. Использованные автором пианистические средства тесно связаны с содержанием финала. Исполнителю предоставлена возможность продемонстрировать свою творческую фантазию при использовании регистровых и тембровых

--- 23 ---

возможностей инструмента. Фразировка темы ясная, логичная, предельно соответствующая художественному образу. Выразительность финала в значительной степени связана с артикуляцией. Музыкальный материал требует преимущественно расчлененного произношения. Все пассажи здесь по существу мелодизированы. Исполнитель должен стремиться к выразительному проговариванию каждого звука.

Предложенные автором штрихи, акценты при внимательном исполнении рожают необходимые здесь четкость, ясность, остроту и силу. Бетховен придает большое смысловое значение акцентам. Диапазон их в сонате в целом, а в финале в частности, велик: от чуть слышных толчков, легких подчеркиваний в *pp*, острых, сухих акцентов до властных, энергичных ударов *sf* в *ff*.

Динамические оттенки, имеющиеся в тексте, также тесно связаны с образным строем сочинения. Крайняя противоположность нюансов усиливает экспрессию этой части сонаты. Концертная подача материала, яркость, насыщенность красок, четкость их распределения, регистровые контрасты – все это поможет исполнителю создать убедительный художественный образ. Важно только схватить основной жизненный нерв финала, так как исполнительское воздействие на слушателя в огромной мере зависит здесь от ритмической энергии пианиста. Именно ритм является в этой части носителем мужественного, волевого начала. От исполнителя также потребуется и физическая сила, большой темперамент, острота эмоциональных контрастов.

Чередование *Piano* и *Forte*, которое следует выполнять определенно, без всяких смягчений и предварительных подходов, особенно ярко характеризует связующую часть и контрапунктический эпизод финала. Такое чередование полярных состояний требует от ученика предельной собранности, воли, умения мгновенно переключаться, не теряя при этом единой линии развития.

Финал ставит перед исполнителем и другие пианистические задачи, одна из которых связана с синхронным исполнением партий правой и левой рук. Достаточно посмотреть внимательно в текст, чтобы увидеть основательную загруженность обеих рук. Причем,

--- 24 ---

партия левой руки практически равноценна правой, у нее свой собственный мелодический рисунок со своеобразными штрихами. И в ней, как и в правой, необходима рельефная декламационная выразительность. Эта самостоятельность партий левой и правой рук напоминает поведение голосов в фуге. Но, как и в фуге, эта самостоятельность должна способствовать также и объединению во имя общей идеи. Выразителем общей идеи является в первую очередь ритм, который и поможет объединить голоса, а также интонационные точки, общие для партий обеих рук.

Главная партия рондо-сонаты обнаруживает особенность, которая проявилась в основной теме второй части: пульсация ощущается по два такта, из которых наиболее сильный - второй. То же мы наблюдаем и в побочной партии финала. Осознание этого поможет и нахождению общих интонационных точек. С первых тактов финала начинается активное действие. В правой руке следует очень точно показать начало фразировочной лиги, не потерять ощущение абсолютно точного «вхождения в клавиатуру» на сильную долю. Перед третьим и седьмым тактами желательно очень точно, как бы по дирижерскому знаку войти одновременно правой и левой руками в пассаж. Выше мы говорили о декламационной выразительности, воплощению которой можно помочь, мысленно деля даже самую короткую гамму или пассаж на группы, которые очень редко совпадают с метром. Так и в третьем такте, например, движение шестнадцатых идет от «фа» к «до», затем от «ре» к «соль», что заметно облегчает общее движение и согласование шестнадцатых.

Третье предложение интересно тем, что кульминационная точка наступает в правой руке на синкопе, а затем поддерживается левой рукой, после чего наступает общий спуск. Исполнителю необходимо ощутить это продолжение развития синкопы и обоюдное слияние в сильной доле, так как в противном случае возможно несинхронное исполнение. Полезно также поиграть обе партии, но левая рука должна при этом играть тематические ноты, т.е. восьмые, и движения рук должны совпадать.

Связующий эпизод изложен аккордово, движение шестнадцатых временно прекращается, что не должно сказаться на изменении

темпа. Особое внимание следует обратить, кроме чередования *f* и *p*, о чем шла речь выше, на звучание средних голосов в аккордах. Исполнитель часто недооценивает в них роль второго, третьего и четвертого пальцев. Благодаря инициативности, например, второго пальца аккорды приобретают не только необходимую упругость и звонкость, но и лучшее техническое воплощение. Помимо этого целесообразность, компактность, собранность как собственно рук, так и движений должны отличать исполнение этого эпизода. Ученик должен уметь в воздухе мгновенно готовить пальцы к следующему аккорду, не позволяя им касаться клавиш «неподготовленными» к определенному аккорду.

Предыктовая часть к побочной партии содержит новые сложности: теме, изложенной шестнадцатыми в правой руке, сопутствует партия левой руки, построенная на одной ноте «фа». Здесь очень важным представляется найти ощущение, общее для обеих рук, т.е. создать, в первую очередь, для самого исполнителя иллюзию синхронного движения «фа» левой руки вместе с тематическими нотами правой, особенно затакта к сильной доле. Музыкальный материал здесь и по характеру иной: напор, активность, энергия главной партии, мгновенные смены настроений связующей, сменяются поначалу тревожным звучанием, которое, однако, содержит в себе и скрытую энергию, и целеустремленность. Последние звуки, долго сдерживаемые на *p* и *pp* (характер звучания *p* и *pp* должен быть конечно различен), заявляют о себе, наконец, в заключительных тактах связующей партии, кульминация которой естественно переходит в побочную партию.

Побочная партия (начало в т. 56) интонационно очень близка главной партии (начиная с третьего предложения), и характер ее волевой, утверждающий, активный продолжает развивать основную идею финала.

Вся побочная партия как бы покоится на органном пункте «си бемоль», оттолкнувшись от которого каждый раз начинает звучать основной мотив. Кульминационная точка мотива правой руки приходится на слабый такт. При изучении этого материала полезным представляется исполнение только партии левой руки, в то время, как

верхний голос пропеваается, или правая рука дирижирует. Это представляется необходимым, так как поможет избавиться от ненужных

движений, от расхлябанности и зажатости. Также полезно поиграть совместно двумя руками, но опять таки партию левой руки играть восьмыми, в движении которых можно услышать интересную мелодию-диалог. Органный пункт «си бемоль» завершает побочную партию. И во внезапно наступившей тишине вновь звучит главная партия.

С затактного «ре бемоль» в 105-м такте начинается контрапунктический эпизод, который является как бы высшей драматической точкой финала. Бурлящий поток эмоций сдерживается стальной четкостью пассажей, ритмической определенностью. Стремительный бег шестнадцатых, который должен быть непрерывным, не завися от перехода из одной руки в другую, захватывает все более низкие регистры. Диапазон расширяется, звучность усиливается. Контрастность состояний должна быть лишена каких-либо смягчений. Перед репризой исполнитель вновь попадает в сферу предыктового раздела связующей партии. Начинается длительная, напряженная подготовка репризы. В этом эпизоде большое значение в раскрытии художественного образа играют паузы, впервые в таком количестве возникающие в финале. Исполнение пауз должно быть предельно точным и четким. Случайных наплывов звучности на паузу быть не должно.

Репризу финала отличает грандиозная кульминация, постепенно подготавливаемая всем ходом предыдущего развития музыкального материала. Музыка стремительно взмывает вверх к доминанте, застывает на фермате, но разрешение отодвигается возвращением темы *Adagio*. Однако и это не есть разрешение всех вопросов, не есть успокоение. Вновь на доминанте возникает вопросительная интонация, требующая разрешения. И, наконец, *Presto* ставит окончательную точку, завершая сонату уверенно, убежденно звучащей тоникой.

В заключении следует подчеркнуть, что соната ор. 27 № 1 подтверждает репутацию молодого Бетховена как Шекспира музыки. Исполнитель должен помнить, что «без «шекспировских касаний» он

--- 27 ---

растворяется в шиллеровской риторике (уже кабинетно-ораторской, не баховской, т.е. живой, проповеднической), в бесплодном кантианстве и в сентиментальных «руссоизмах», но без чувственности Руссо»¹⁸.

Разумеется, настоящая работа не исчерпывает круг проблем, связанных с данным произведением, ограничиваясь, в основном, исполнительскими и методическими вопросами.

¹⁸ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс... - С.225.

Страницы 28 – 43: urtext сонаты.

Научно-методическое издание
ВЕРКИНА Татьяна Борисовна
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ СОНАТЫ Л. ван БЕТХОВЕНА op. 27 № 1
В авторской редакции

*Издательство «Кортес - 2001»
Свидетельство ДК № 2938 от 17.08.2007.
Украина, 61135 г. Харьков, ул. Гв. Широнинцев, д. 61а, кв.121*

*Подписано к печати 25.02.2008. Формат 60x84 1/16.
Усл. печ. л.2,56. Печать лазерная. Заказ №523. Тираж 100 экз.*

*Отпечатано в типографии ООО «Современная печать»
На цифровом лазерном издательском комплексе Rank Xerox DokuTech 135.
Адрес: г. Харьков, ул. Лермонтовская, 27. Телефон: (057)752-47-90*