

**Наталья СЕЛЯТКИНА**

**БЕТХОВЕН. СОНАТА ОР. 110  
(ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ)**

*То, что отнимает жизнь, возвращает музыка.*  
Г. Гейне

Согласно пометке на рукописи, сочинение оп.110 было закончено в 1821 г. Вместе с оп.109 и 111, а также Диабелли-вариациями оп.120 эти произведения венчают фортепианное творчество композитора.

В любом великом произведении есть нечто «несвоевременное»: запоздалые отзвуки прошлого, слишком рано угаданные черты завтрашнего дня. На Бетховена привыкли смотреть как на композитора, который, с одной стороны, завершает эпоху классицизма в музыке, с другой - открывает дорогу «романтическому веку». Многое в нем обращает к музыке композиторов - как истинных современников Бетховена, так и представителей последующих поколений. В то же время отдельные черты стиля поздних сочинений вызывают параллели с музыкой XVIII века. Признаки свободного полифонического склада (многоэлементность тем, многогранность фактуры) определяют облик бетховенской музыки вообще. Что же касается произведений позднего стиля, то здесь Бетховен использует монументальные контрастные формы, которые зачастую предстают в виде строгой фуги или как отдельные фугированные приемы. Бетховенская полифония приобретает особое драматическое значение - процессуальное. Помещая фугу в финалах сонат, с чисто внешней стороны он восстанавливает

традиции XVII-XVIII вв.

Форма соч.110 достаточно сложна, прослеживается значительная свобода структуры. Особенно своеобразен финал сонаты. Весь музыкальный материал, начиная с *Adagio ma non troppo*, следует рассматривать как единую часть - III. «Соната соч. 110 может быть разделена и на 4 части, если *Adagio ma non troppo* вместе с 1-м *Arioso dolente* считать обособленным звеном звеном цикла<sup>1</sup>. В сонате все пронизано принципом тематического развития: тема фуги, поступенно квартовые интонации, которые изначально заложены в теме вступления I ч.; II часть вырастает из заключительных тактов I части, и в это же время сама тема скерцо почти совпадает с темой *Arioso*.

**I часть.** Тема вступления содержит в себе черты хоральности. «Трель в 4 т. должна быть не меньше двух восьмых, но не превышать трех» (указание Шнабеля). Тема Г.П. - образец нового тематизма позднего творчества Бетховена. Здесь проявляется вокальная природа темы, изложенной в виде чисто одноголосной мелодии на фоне типично романтической фигурации в аккомпанементе. Звучание темы требует от исполнителя напевности, выразительности.

Сопровождение должно звучать легко и прозрачно. Педализировать лучше только на первые доли. Вообще прозрачность фактуры характерна для всего сочинения, поэтому стоит избегать глубокой и излишней педали. При ее употреблении нужно помнить о том, что в бетховенской фактуре все паузы и штрихи имеют определенное значение. Педаль не должна смазывать их. Уже говорилось о принадлежности сонаты к позднему периоду творчества, и педаль используется не только как краска, но и как часть фактуры. Педаль необходима как динамическое выразительное средство (например, в разработке). Но следует также помнить, что фактически ни один автор не оставил в своих сочинениях точных указаний педали. «Педализация в сочинениях Бетховена, как дыхание или биение сердца, представляет собою неосознаваемый «вегетативный процесс».<sup>2</sup>

Следующий эпизод – СП – звучит очень прозрачно. Ровность ариэджио связана с верным выбором аппликатуры,

индивидуальным для исполняющего сочинения. Аккорды нужно брать мягко, точно снимая на паузы и пользуясь короткой педалью, которая создает оркестровый эффект. ПП – дуэт, она вступает *piano subito*, и перед ее началом возможна маленькая цезура. Здесь сама ткань бетховенского изложения может мыслиться звучащей и без употребления педали.

ЗП – кульминационный момент экспозиции. Остинатное изложение в левой руке нужно играть *non legato*, выделяя нижний голос. Т.31 – заключительный перед разработкой материал. Следует точно выдерживать все паузы, но играть не коротко. Хроматическую гамму стоит исполнять с немного задержанным началом, изложенным шестнадцатыми. Гамму не следует трактовать как пассаж и играть с излишним изяществом. Звучание должно быть ясным, в некоторой степени декламационным, на *diminuendo*, направленном к *piano dolce*.

**Разработка.** Тема вступления излагается на фоне сопровождения ГП. Здесь внимание исполнителя должно сконцентрироваться на различии динамических оттенков.

На репризу распространяются указания, относящиеся к экспозиции.

**II часть.** Классическое бетховенское скерцо с трио, но только в двухдольном размере. Присутствует романтическая трактовка – это жанровая сценка, быть может – портретная зарисовка (как в шумановском «Карнавале», фактура трио также предвосхищает шумановскую манеру изложения). Весьма справедливо замечание Э. Фишера, что скерцо следует мыслить двутактами (то есть на 4/4), причем акцент падает на 2-й такт. В первоначальном материале особого внимания заслуживают штрихи. Аппликатура авторская, так как она позволяет играть качественное *legato*, не употребляя педаль. Перед исполнением трио – маленькая цезура. Трио – один из ярких примеров, где встречается прием игры перекрещенными руками, что очень характерно для творчества Бетховена. Этот прием восходит от манеры изложения старых мастеров и, в какой-то степени, связан с двухмануальным клавесином и органом. Такой способ игры меняет отношение играющего к исполнительному процессу с психологической точки зрения, позволяет переключать мелодические и

гармонические функции, принадлежащие правой и левой руке. Педаль авторская. Ровность исполнения фигурированных пассажей зависит от правильного выбора аппликатуры.

**III часть.** Ранее уже упоминалось, что вся сложность цикла данной сонаты заключается в своеобразии построения финала. В основе – двукратное сопоставление *arioso dolente* и фуги, напоминающее соотношение цикла «прелюдия и фуга» XVIII в. Объединяющий фактор – единое сквозное драматическое развитие. III ч. начинается со вступления (которое вполне можно назвать интродукцией). Его не следует играть слишком медленно, так как теряется интонационно-звуковая связь. Первые три такта нужно исполнять без излишней выразительности, строго, без *rubato*. Материал представляет собой фрагменты музыкальных мыслей, как бы совершенно не связанные друг с другом. Речитатив исполняется свободно, но с должным метрическим соотношением. Педаль - авторская. *Adagio* (т.5) – аппликатура Бетховена, вторая нота Ля – как отзвук. На последнюю триоль педаль лучше сменить, чтобы на аккорде Н в левой руке прозвучала секста. Далее (*meno adagio*) – первая доля исполняется как разрешение, а синкопированная *ми* – начало новой фразы, *crescendo*, указанное автором, начинается именно с нее, в нотном примере отмечены фразировочные лиги. Т.8-9 – триоли – шестнадцатые играются мягко, с *crescendo* к *до-бемоль* и *diminuendo*.

*Arioso dolente* – жанр чисто вокальный, с явно барочным баховским началом. Обращаясь к его символике, можно говорить о том, что равномерное сопровождение шестнадцатых представляет собой некую данность. (В баховских кантатах подобное сопровождение подтекстуется словами «часы, маятник человеческой жизни».) Единый ритмический пульс как будто подчеркивает безысходность *Arioso*. Движение шестнадцатых – одновременно фигура волны. Это барочная идея, а впоследствии – любимая идея романтиков. Барокко и романтизм – внутренне родственные эпохи, романтизм смыкается с барокко в интересе ко времени: как соотносится ход времени и покой вечности – один из вопросов, который постоянно волнует художников всех эпох. Шестнадцатые в

*Arioso dolente* означают фатальную неизменность хода времени.

Фуга требует, прежде всего, исполнительского опыта, а также умения. Одна из проблем перед исполнением фуги – выбор темпа. На первый взгляд, проблема проста, она сводится к необходимости строго следовать указаниям композитора – *Allegro ma non troppo*. Вообще авторские словесные ремарки составляют в этой сонате заметную часть текста. Указания автора во многом обращены к интеллектуальной стороне исполнения. Авторские словесные указания безусловно определяют интерпретацию сочинения, направляя исполнителя в определенное художественное русло. Необходимо или найти взаимосвязь абсолютно всех словесных ремарок с музыкой, или же сосредоточивать свое внимание и интерес на той части словесных обозначений, которые по каким-то причинам оказываются исполнителю наиболее близкими и значительными. Тема фуги звучит как непреклонная волевая поступь, ее отличает строгое ритмическое начало, ясное полифоническое голосоведение. Вся *Coda* – лиующая, с естественным ускорением движения. «Здесь требуется редчайшее умение охватить целое и одновременно воспроизвести малейшую деталь».<sup>3</sup>

При стремлении проникнуть в процесс исполнения, образный смысл и логику, не так-то просто найти правильное движение. Эта проблема – одна из важнейших в процессе исполнительства. Темп – едва ли не самая главная, основная форма бытия музыкального произведения, зависящая от многих слагаемых, в частности – от исполнительского замысла – и, в свою очередь, влияющая на них. Индивидуальный темп – «первый признак и важнейшее средство реализации оригинальной концепции».<sup>4</sup>

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Т.1. М., 1979. С.123.

<sup>2</sup> Файнберг С. Пианизм как искусство. М., 1965. С.96.

<sup>3</sup> Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. М., 1983.

<sup>4</sup> Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988.