

Михед Любовь Николаевна
преподаватель, руководитель и дирижер
студенческого оркестра русских народных инструментов
Тульского колледжа искусств им.А.С. Даргомыжского,
Лауреат Общероссийского конкурса МК РФ
«Молодые дарования России»
lmihed@mail.ru

**Некоторые методические аспекты работы над II частью фортепианной
сонаты Бетховена №7 в классе дирижирования
на народном отделении ссуза**

Художественный уровень музыканта зависит не только от его таланта, но и от всей предварительной работы. Эту хорошо известную истину вполне правомерно вспомнить, когда мы говорим о таком курсе, как дирижирование для студентов-народников музыкального училища (колледжа).

Главная мысль, которой я хочу поделиться в статье, касается значения анализа музыки, который педагог-дирижер должен использовать в своей работе.

Закрепление навыков дирижерской техники удобно проводить на музыкальном материале фортепианных сонат Бетховена. Огромная ценность этих образцов классической музыки в предельной насыщенности их возможностям для применения и отработки многочисленных дирижерских приемов. Кроме того, фортепианные сонаты Бетховена звучат столь «оркестрово», что дирижировать воображаемым коллективом музыкантов представляется вполне естественным.

В качестве примера обратимся ко второй части Седьмой сонаты Бетховена (*Largo e Mesto*) и отметим некоторые особенности «учебного» дирижирования этой музыкой.

В монументальном *Largo e Mesto* в полной мере проявляется величие бетховенской души. (И это не музлитературный пафос, и личное восприятие музыканта-дирижера с многолетним опытом). Эта соната совпадает по времени создания с первыми приступами болезни разрушающей жизнь Бетховена – 1798 год.

“Всякий чувствовал в этом *Largo*, - говорил Бетховен, - состояние духа меланхолика со всеми разнообразными оттенками света и тени, имеющимися в картине Меланхолии” [5,С.64].

Познакомившись с музыкой всей сонаты (лучше вместе с учеником послушать ее и обменяться впечатлениями), биографией композитора, эпохой создания произведения переходим к анализу и разбору формы второй ее части.

Это – сонатная форма, где средняя часть (разработка) заменена эпизодом, построенном на новом тематическом материале.

Коснемся моментов анализа музыкального материала в том виде, каком он может фигурировать на занятиях по дирижированию.

Основная тотальность d-mol. Следует напомнить студенту, что для Бетховена с его особым вниманием к образно-смысловому значению (семантике) тональностей их выбор (в частности тональности драматического плана) имел важное значение. Главная партия в экспозиции строго замкнута в самостоятельную форму периода с полной совершенной каденцией. Первый восьмитакт передает эмоцию, которая волнует своей неустойчивостью: нарастания в ней меняются спадами. Этот скорбный мотив звучит медленно с эпической широтой. Тема полна строгости и суровости. Во многом этому способствует жанр хорала, который оказывает воздействие на возникающий образ Largo, дополняя его скорбный тон возвышенностью и торжественностью. Весь комплекс средств выявляет двойственность этого образа: скорбная утонченность в сочетании с монументальностью. Именно в этом кроется эмоциональная глубина этого Lamento, которое столь сильно воздействует на нас своей высокой трагичностью. (Я думаю, что в работе со студентами-народниками достаточно ограничиться такого рода комментариями к музыке. Говоря об образной неоднозначности, не следует, например, углубляться в теорию «целостного анализа» Мазеля и Цуккермана или прибегать к объяснению «единовременного контраста» по Ливановой. Обилие и сложность терминологии способны нанести вред даже учащимся теоретических отделений, не говоря уже о народниках. Педагогу в данном случае важно чувствовать «дозу» теоретических знаний: они необходимы, но их избыток способен разрушить живое эмоциональное представление студента о музыке).

Параллельно осветим вопросы дирижирования.

В начале дирижирования следует обратить внимание на метроритмическую структуру. Здесь используется 6-дольная схема тактирования (3+3) по 4-дольной схеме. Медленная и сосредоточенная музыка главной партии легко «поддается» правой, тактирующей руке. Левая рука с первого же такта «держит» гармонию мягким аффтактом в штрихе нон-легато, отражая её смены. Рекомендуется обязательно сделать маленькое крещендо в 3 такте, которое следует закончить аффтактом снятия на первую долю в 4 такте. Второе предложение дирижируем более насыщенным жестом, стремясь к «завоеванию» кульминации главной партии (7 такт). После которой динамический спад показываем уменьшением амплитуды жеста в правой руке и жестом «диминуэндо» в левой руке до окончания музыкальной мысли.

Когда начинается новая музыкальная фаза – с вершины источника мягкого и пластично «изливается» тема связующей партии. Она содержит в себе нежные интонации, возможно, вдохновленные музыкой Моцарта. Но при этом здесь ярко ощутимы и неистовые бетховенские контрасты, и его патетическая декламация.

Связующую партию дирижируем в верхней позиции. Если мыслить «оркестрово», то можно предположить, что эту тему проводит флейта. Показ вступления дается левой рукой в верхнем регистре на четвертую долю. Необходимо заметить, что на протяжении дирижирования всей этой частью

«восьмую с точкой» держим на две доли, то есть каждый раз происходит остановка движений левой руки.

Более рельефный ауфтакт к пятой доле 13 такта начинает второе предложение связующей партии. Здесь следует показать (причем, довольно выпукло, как бы декламационно) общее «крещендо» к кульминации. Осуществляется это насыщенным жестом с некоторым увеличением амплитуды, стремлением к вершине 16 такта.

В «Аяксовых вздохах» побочной партии ощутима опора на преобразованные жанры Сицилианы и Lamento. Образ побочной партии (если вспомнить эмоциональные слова Р. Роллана) передает «предельное отчаяние», «сокрушительность страдания», заканчивающееся «благородными слезами погребального шествия», то есть темой заключительной партии.

Побочная партия дирижуется в средней позиции. Начинается она с третьей доли 17 такта. Все лиги подчеркиваются небольшими остановками руки после них, и едва ощутимыми задержками ауфтактов к их началу. В 19 такте к 4 доле предполагается активный ауфтакт на «форте», так как здесь появляется «мотив скорби», который показываем в штрихе нон-легато. Второе предложение побочной партии звучит в низком регистре на «легато». Дирижуем несколько утяжеленными, длинными тянущимся движениями левой руки. С 23 такта трижды проводимые «мотивы скорби» показываем подчеркнутыми ауфтактами после чего в 25 такте «уходим» на «сухие», тихие аккорды, ведущие к заключительной партии.

Скорбно-элегическая тема заключительной партии звучит в мягком *a-moll*.

В теме заключительной партии, как и связующей, наиболее непосредственно проявляются черты сицилианы. А в тт. 26-29 звучит «печаль души, осознавшей свое бессилие перед случившимся» [5].

«Отчаяние сокрушительного страдания Аякса, заканчивается благородными слезами погребального шествия» (там же).

Основной штрих – легато. Правая рука тактирует очень мягкими жестами аккомпанирующей группе – фигурации нижнего голоса. Легкое кистевое движение левой руки «проводит» светлую лирическую тему.

Так как мы изучаем произведение по клавиру, то нам в данном случае приходится дирижировать «воображаемым» оркестром. Отсюда :

- необходимо овладеть техникой перехода рук из средней позиции в верхнюю и нижнюю:

- уметь использовать длительное *crescendo* и *diminuendo*, то есть выразительные возможности левой руки;

- обратить внимание на ауфтакты (активный ауфтакт к звучащему аккорду и пассивный ауфтакт к паузе) особенно когда дирижует студент одной правой рукой.

Эпизод (вместо разработки) строится на новом тематическом материале, как это будет свойственно структуре будущих похоронных маршей Бетховена.

Сначала звучит мотивом спокойной элегии. F-dur воспринимается как уход в новую эмоциональную сферу, где больше эпичности, сдержанной силы. Но в момент наибольшей внутренней напряжённости, элегию прерывает новый элемент: «стучится судьба». Импровизационность внезапно размывает установившуюся фактуру, а нисходящие мелодические всплески, прерываемые паузами воспринимаются как слёзы. «Слёзы струятся» и слышны «прерывистые вздохи», сопровождаемые ритмом «неумолимых шагов марша».

Они затихают: sforzando – pianissimo, последняя вспышка forte, за которой «decrescendo рыданий» возвращает к торжественности первого темпа.

Правой рукой мягким кистевым движением мы показываем остигатный бас на «пиано». Левая рука ауфтактом к 4 доле отмечает вступление элегической «легатной» темы, конец которого сопровождается «снятием звучания» в 32 такте. Штрих легато на «крещендо» в 34 такте подводит к подчеркнутым ауфтактам на 1 и 4 доли 35 такта. После чего ауфтактом к первой доле соль-минорного трезвучия в верхней позиции показываем партию флейты на нисходящих мелодических всплесках.

В репризе возвращается основная тема, где черты сицилианы поступают ощутимее, чем в экспозиции. Здесь нет разделения между главной и связующей партиями. Бетховен сливает их. Так подчеркивается их жанровое родство.

Кода построена на тематизме главной партии. Она возвращает сначала к взволнованности, смятенности кульминации среднего раздела, а заканчивается мягко глубоко лирично.

В работе следует постоянно обращать внимание на соответствие жеста музыкальной ткани: графики рисунка, метрическому содержанию фраз, динамике развития и характеру интонирования. Необходимо воспитывать у студента чувство (ощущение) темпа, нюансов течения музыкального времени. Также следует отрабатывать простые приемы снятия звука (с обязательным соответствующим ауфтактом). Отдельно «отточить» штрих «marcato». Закрепить приемы управления динамикой (крещендо, диминуэдно).

В рамках небольшой статьи я не ставила задачу предложить читателю какой-либо полноценный методико-исполнительский анализ второй части Седьмой сонаты Л. в Бетховена. Главным для меня было заострить внимание на той *органической связи музыкально-теоретического и дирижерского (практического) анализа*, которая должна присутствовать в работе педагога-дирижера. (Это тем более важно, что методических работ, ориентированных на практику оркестрового дирижирования, немного). С этим связана и моя попытка изложить подобный анализ доступным, живым, ориентированным на учебную практику языком. Надеюсь, что я достигла своей скромной цели и данная статья обратит внимание преподавателей дирижирования на необходимость более вдумчивого отношения к классическому музыкальному материалу и его использованию в курсе дирижирования на народных

отделениях ссузов. Тем более насущным этот вопрос выглядит в свете упразднения дирижерской квалификации для выпускников народных отделений ссузов искусств и, как результат, сокращения часов по дисциплинам дирижерского цикла.

Литература:

1. Володкович А. «О жанровых истоках тематизма фортепианных сонат Бетховена». Минск, 1985.
2. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М., 1985.
3. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановки. – М., 1967.
4. Мюнш Ш. Я – дирижер. – М., 1961.
5. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып.5. М., 1990.