

НОВАТОРСТВО И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТОВ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО Л. ВАН БЕТХОВЕНА

Цао Вень

*магистр искусствоведения
(Китайская Народная Республика)*

Завершая эпоху музыкального классицизма (конец XVIII в.), Людвиг ван Бетховен одновременно открывал дорогу XIX в. Бетховенская музыка возвышается над всем, что было создано его современниками и следующим за ним поколением, перекликаясь подчас с исканиями гораздо более позднего времени.

Все затронутые композитором жанры – симфония, увертюра, квартет, концерт, фортепианная соната – отмечены индивидуальными особенностями авторского стиля. Сочинениям Бетховена неизменно присущи ясность и рациональность мышления, монументальность и стройность формы, великолепное равновесие между частями целого – характерные признаки классицизма в искусстве, в музыке в том числе. Новаторство Бетховена, однако, имеет глубокие традиции – прежде всего, в искусстве венской классической школы (Гайдн, Моцарт). Людвиг ван Бетховен – последний композитор XIX века, для которого классицистская сонатность являлась наиболее естественной, органичной формой мышления, последний, у которого внутренняя логика музыкальной мысли господствует над внешним, чувственно-красочным началом. Воспринимаемая как непосредственное эмоциональное высказывание, музыка Бетховена на самом деле покоится на виртуозно воздвигнутом, крепко спаянном логическом фундаменте. Концертам для фортепиано с оркестром в значительной степени свойственны декоративность, крупноплановость, виртуозный блеск

Жанр концерта представлен у Бетховена пятью фортепианными, одним скрипичным и одним тройным (для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром) концертами. Сюда же следует отнести Фантазию C dur для фортепиано, хора и оркестра. Концерты для фортепиано составляют у Бетховена основу концертного жанра. Первое обращение композитора к жанру фортепианного концерта относится к боннскому периоду. В 1784 году Бетховен пишет концерт Es dur, сохранилась только фортепианная партия. Концерт выдержан в традициях виртуозного пианизма XVIII века, изобилует мелкой пассажной техникой. По существу же Бетховен обращается к жанру концерта в Вене. Все свои концерты, завершенные и изданные, он пишет в промежутке между 1795 и 1809 годами, то есть в период расцвета своей исполнительской деятельности. Разумеется, значение концертов не ограничивается исполнительскими интересами композитора. Против этого свидетельствует уже сама эволюция фортепианного концерта Бетховена: от блестящей виртуозности первых двух венских концертов (B dur и C dur) к концерту-симфонии (Пятый, Es dur), в котором проявились качества крупной симфонической драматургии.

Концертам для фортепиано Людвига ван Бетховена свойственны рациональность мышления, нормативность формы, прежде всего сонатного allegro, строгое логическое равновесие между частями целого. Метроритм стал для Бетховена важнейшим из всех средств музыкальной выразительности ее. Композитор значительно усиливает роль ритмического пульса в своих произведениях, повышая тем самым внутреннее напряжение музыки.

Итак, ритм становится в концертах Бетховена своеобразным перводвигателем; в тесном единении с интонацией ритм – «проявитель» бетховенских идей, дисциплинирующий ход и воплощение мыслей и одновременно способствующий гигантскому разрастанию возможностей музыкального развития. В сущности, именно у Бетховена, в чьем творчестве воплотились насущные жизненные задачи музыки на великом историческом перевале XVIII–XIX веков, развитие как основа симфонизма,

как ключ к неисчерпаемым возможностям мышления в музыке проявляется впервые в полноте всех своих средств.

Точно так же возрастает и углубляется значение интервала как носителя интонационного напряжения, потому что соотношение тональностей, их взаимозамещение, их звеньевое включение друг в друга и «арочное» переключение обуславливаются их интервальными сопряжениями – качеством интонационных расстояний. Иначе говоря, роль «интервалики» в движении и образовании мелодики, равно как и в гармонии переносится также на взаимоотношение тональностей и их взаимосопряжения. Интервал, показатель степени напряжения интонации, вступает теперь в строение формы и преодолевает конструктивный схематизм, навязанный музыке поэтической метрикой и танцевальностью с ее мерным механическим «тактированием» музыкального движения, сковывающим музыку как мышление и развитие мыслей.

Строгая, рациональная соната явилась для Бетховена наиболее близкой ему формой. В этой области развернулось творческое экспериментирование композитора. Бетховен мыслил «сонатно», он даже импровизировал чаще всего в сонатной форме. Характерные признаки сонаты – контрастные темы в драматическом противопоставлении, ладотональные конфликты, динамичная разработка, целеустремленность и целостность развития в крупном масштабе – открывали широкие возможности для выражения излюбленных бетховенских образов движения и борьбы. Для Бетховена мышление в русле сонатности было настолько органичным, что элементы сонатного развития часто пронизывали его творчество и в других жанрах, например, в вариациях или рондо. Неисчерпаемая фантазия композитора, титаническая сила его чувств никогда не вступали в противоречие с сонатной формой. Гениальное постижение выразительных возможностей этой структуры позволяло композитору с глубочайшей виртуозностью и гибкостью видоизменять ее в полном соответствии с художественным замыслом. Каждый новый образ порождал не только новую тему, но и своеобразные приемы формообразования в пределах единой сонатной схемы.

Преобразование формальных схем классического венского концерта продиктовано содержанием бетховенских творений, новизной выразительных средств. Сказалось это и на трактовке фортепиано. По сравнению с кантабильной виртуозностью Моцарта у Бетховена сильно возрастает значение монолитности, мощности звучания. Расширяется регистровый объем, в том числе и за счет дискантового регистра, развивается октавная, аккордовая техника. Трансформация традиционных формул фортепианной фактуры идет, прежде всего, по линии их динамизации. По-новому использованы альбертиевы басы, они уподобляются «кипящей фигурации». Созданию внутреннего напряжения музыки способствует энергичная переброска фигураций из среднего регистра в низкий. Бетховен расширяет диапазон звуков, охватываемых альбертиевыми басами, не только путем перемещения фигураций вверх и вниз по клавиатуре, но и посредством увеличения позиции руки в пределах разложенного аккорда. Композитор нередко придает альбертиевым фигурациям массивность, раскладывая аккорды не полностью, а частично. Бетховенским сочинениям присуща большая внутренняя динамика, которая обостряется и рельефнее выявляется авторскими оттенками исполнения. Ими подчеркиваются контрасты, «прорывы» волевого начала. Постепенные нарастания звучности Бетховен часто заменяет акцентами. В его произведениях встречаются многочисленные и весьма разные по характеру акценты: >, sf, sfp, fp, ffp.

Именно Бетховен разработал концертный фортепианный стиль. Достаточно ясное представление об этом может дать Пятый концерт. При сравнении его с концертами Моцарта легко обнаружить, что Бетховен стремится развивать насыщенные полнозвучные виды изложения. Иногда довольно протяженных. Бетховен применяет октавы, терции и другие двойные ноты в виде последовательностей, эволюции

концертного пианизма было развитие техники игры *martellato*. Такие построения, как репризное проведение начальной каденции в Пятом концерте, с полным правом можно считать истоком листовских приемов распределения пассажей и октав между двумя руками.

Плотность, монументальность фактуры сочетаются у Бетховена с насыщением ткани «воздухом», создание «звуковой атмосферы». Наличие этих полярных тенденций, преобладание то одной, то другой приводит к резким контрастам, типичным для стиля композитора. Передача воздушной среды особенно характерна для лирических образов Бетховена. Возможно, в них нашла отражение его любовь к природе, впечатления от широких просторов полей и бездонных глубин небосвода. Во всяком случае, ассоциации легко возникают, когда слушаешь многие страницы бетховенских произведений, например, *Adagio* Пятого концерта. В свое время Бетховен один из первых оценил богатейшие выразительные возможности правой педали. Он применял ее для создания лирических образов, насыщенных «воздухом» и основанных на охвате почти всего диапазона инструмента. В бетховенском творчестве встречаются также случаи необычайно смелого использования «смешивающей» педали. Пятый фортепианный концерт Бетховена обладает своеобразной красочностью, которая достигается не только педальными эффектами, но и использованием оркестровых приемов письма. Нередко обнаруживаем перемещение мотивов и фраз из одного регистра в другой, что вызывает представление о попеременном использовании различных групп инструментов. Чаще чем его предшественники Бетховен воспроизводит оркестровые тембры, особенно духовых инструментов: валторны, фагота и других.

Новизна содержания, формы бетховенских концертов не способствовали их популярности. В целом, концерты разделили участь других фортепианных произведений автора, все более забывавшихся современниками по мере того, как Бетховен сам переставал их играть. Заметив, что его сочинения уходят из концертного репертуара, Бетховен хотел, собрав воедино по определенному плану, переиздать их. В последние годы жизни композитор неоднократно возвращался к этой идее.

В 1830–1840-х годах бетховенские фортепианные опусы, наконец, зазвучали на сцене, во многом благодаря усилиям Ф. Мендельсона, К. Вик, Ф. Листа. Немеркнущее могущество бетховенских сочинений для фортепиано по-прежнему привлекает внимание и европейских, и китайских музыкантов-исполнителей. И в новом, XXI в., фортепианные концерты Людвиг ван Бетховена постоянно звучат в концертных залах Пекина, Гуанчжоу, Шанхая и других городов КНР. Сегодня концерты Бетховена великолепно исполняют китайские пианисты Лю Шикунь, Фу Тсонг, Ли Юнди, Ланг Ланг, Хуан Чуфан.

Литература

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства: учебник. Ч. 1, 2. – 2-е изд., доп. / А. Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1988. – 415 с., нот.
2. Альшванг, А. А. Бетховен / А. А. Альшванг // Из истории советской бетховенианы. – М.: Сов. композитор, 1972. – С. 208–230.
3. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация / Б. Асафьев // Из истории советской бетховенианы. – М., 1972. – С. 73–89.
4. Галацкая, В. С. Музыкальная литература западноевропейских стран. Учеб. пособие для муз. училищ / В. С. Галацкая. – 4-е изд. – М.: Музыка, 1985. – 352 с., ил., нот.
5. Цуккерман, В. А. Бетховенский динамизм в его структурных и формообразующих проявлениях / В. А. Цуккерман // Бетховен: сб. ст. / под ред. Н. Фишмана. – М.: Музыка, 1972. – С. 275–291.