

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ К ИЗУЧЕНИЮ СОНАТЫ ЛЯ МАЖОР К.331 В. А. МОЦАРТА

Гапоненко Татьяна Николаевна

Профессор, Заслуженный артист РФ, Академия хорового искусства имени В.С. Попова
tatiana.gapo@yandex.ru

METHODICAL GUIDELINES FOR STUDYING OF MOZART SONATA IN A MAJOR K.331

T. Gaponenko

Summary: In the following paper we are presenting a methodological performance analysis of the popular Sonata in A major K331 of the great Austrian composer Mozart.

The issue of an author's text reading is important and quite diverse. Without claiming to cover all the aspects, the author of this paper is elaborating thoroughly enough on the style peculiarities of Mozart's music particularly in this Sonata, including the intonation, dynamics, articulation, ornamentation, the use of pedal, form analysis and other components.

Keywords: Mozart's style, variations form, music.

Аннотация: В данной работе представлен методический анализ к исполнению популярной Сонаты Ля мажор Кёхель 331 великого австрийского композитора В.А. Моцарта.

Проблема прочтения авторского текста актуальна всегда и весьма разнообразна. Автор работы, не претендуя на всесторонний охват данной проблемы, достаточно подробно останавливается на стиливых особенностях музыки Моцарта в этой Сонате, вопросах интонирования, проблемах динамики, артикуляции, орнаментики, употребления педали, анализе формы и других составляющих.

Ключевые слова: стиль В.А. Моцарта, форма вариаций, музыка.

П риступая к изучению Сонат для фортепиано В. Моцарта, учащийся обязательно должен иметь представление об основных стиливых особенностях творчества композитора. Не зная принципов музыкального мышления Моцарта, невозможно выбрать точные средства выразительности: определить меру динамики и экспрессии, метроритмической пульсации, темпа, агогики и т.п., то есть стилистически верные исполнительские приемы.

«Стиль «осуществляется» в музыкальном тексте произведения. Образующие этот текст составляющие, обозначаемые понятиями мелодия, гармония, полифония, фактура, оркестровка, форма или «параметрами» высотность, ритм, тембр, динамика, артикуляция, — это ...звучащее содержание, воплощение результатов музыкального мышления композитора» (9).

Музыка Моцарта являет собой гомофонно-гармонический музыкальный стиль. **«В отличие от полифонического изложения (типа письма И.С. Баха) фактура раннего классицизма характеризуется заметно выраженной дифференциацией партий отдельных рук»** — отмечает А. Алексеев в своем труде «История фортепианного искусства». (2)

В сравнение с фортепианными произведениями И. Гайдна, сонаты и концерты Моцарта более развиты в виртуозном отношении. Мелодически-вокальное нача-

ло в его творчестве значительно богаче, чем у Гайдна. Вспомним, что Моцарт прежде всего оперный композитор, что принципиально по-иному решает вопросы интонирования мелодики.

«Лирико-поэтическое обобщение, выступающее во многих фортепианных произведениях композитора как новое качество, отличающее их от сочинений И. Гайдна, осуществляется обычно наиболее непосредственно и действительно через мелодию» (2) Лирико-поэтическое обобщение — один из важнейших стиливых признаков музыки Моцарта. Обилие разнохарактерных мелодий, требующих выразительного интонирования, ставит в фортепианных сонатах композитора очень серьезные задачи перед исполнителем.

К весьма важным стиливым чертам следует отнести симфоничность мышления Моцарта и вследствие этого оркестровый колорит письма, который заключен в самой фактуре фортепианных произведений. В звучании более поздних сонат можно услышать тембры инструментов симфонического оркестра: яркое звучание труб, нежный звук флейты, тремоло литавр и т.д. Обязательное требование для интерпретатора сонат - найти, услышать колорит определенного инструмента, заставить звучать фортепианную фактуру интереснее и богаче.

Как было сказано, наивысшие достижения Моцарта связаны с оперным жанром. Это обстоятельство существенно повлияло на его клавирное творчество, прежде

всего в вокально-речевых интонациях фортепианных сонат.

Музыке Моцарта в высокой степени присуща театральность, «зримость» музыкальных образов. Мы можем привести аналогию обильных контрастных мелодий его произведений с масками комедий del arte. Каждая тема сонатного allegro (или вариация в вариационной форме) — это словно своеобразный выход новой маски, нового действующего лица. Но по законам комедии del arte, действующие лица, являясь участниками одного действия, характера своей маски не меняют. Аналогичную ситуацию мы видим и в музыке Моцарта: его темы сохраняют свое лицо, и в результате музыкального развития они не трансформируются (как, к примеру, это часто происходит у Бетховена).

Важная стилистическая особенность связана с определением метроритмической пульсации в произведениях Моцарта, ведь метроритм в творчестве венских классиков является одним из главных формирующих средств. Вместе с тем наряду с мелодией, гармонией, полифонией, фактурой метроритм играет существенную роль в выражении музыкального образа. Чтобы **«...пережить, воспринять и воспроизвести неисчислимое множество различных видов музыкального движения, которое мы нередко определяем словами, лишней раз свидетельствующими о моторной и эмоциональной основе ритмического чувства: мы говорим, скажем, о том, что музыкальное движение носит характер активный, плавный, порывистый, спокойный, широкий, прерывистый, легкий, тяжелый, гибкий, взволнованный, чеканный, текучий, торжественный, упругий, суровый, окрыленный, застывший...» (4)**

Поэтому педагогу следует разъяснить ученику важнейшую роль метроритма и темпа для выявления характера музыки, образного строя в Сонатах Моцарта. Определение нужного темпа, гибкой агогики — одна из самых трудных задач для исполнителя.

Необходимо осознание учеником роли гармонии в строении фраз, предложений, периодов, частей, всей формы сочинения, ведь в произведениях венских классиков гармония и форма тесно взаимосвязаны.

Стоит особо отметить, что для стиля Моцарта более всего характерны периодичность и симметричность построений. Чаще всего это восьми — шестнадцатитактные предложения или периоды, завершающиеся полными или неполными кадансами. Присущие гармоническим функциям устойчивость и неустойчивость участвуют в создании всех музыкальных структур. Поэтому, проводя с учеником гармонический анализ, необходимо верно определить все кульминации как небольших построе-

ний, так и всего произведения. В связи с этим рекомендуем обратить внимание учащегося на напряженность доминантовой функции и ее разрешение в тонику, так как именно этот гармонический оборот чаще всего свидетельствует о достижении какой-либо кульминации. Важно точно определить степень динамической напряженности, имея в виду неоднозначность всех кульминаций сочинения в целом. Ученик должен ясно представлять места локальных и главной кульминаций отдельных частей и всего произведения.

Поскольку гармонический язык Моцарта строится, в основном, по принципу функциональности, роль колорита в гармонии незначительна и проявляется только в особых случаях. И на такие подробности также необходимо обращать внимание ученика.

Работая с ним над какой-либо сонатой, отмечая интересные детали, следует акцентировать его внимание на типичных и закономерных явлениях в творчестве композитора. Такие акценты фиксируют внимание ученика на стилевых вопросах, что в конечном итоге, каждый педагог обязан делать для воспитания чувства стиля и знания стилевых особенностей музыки того или иного автора.

В связи с этим очень важную роль приобретает проблема точного и грамотного прочтения текста сонат. Для этого остановимся на таких важных исполнительских аспектах, как артикуляция, динамика, украшения, педагогизация.

Артикуляция. Напомним, что лиги, выставленные самим Моцартом, имели разное значение. Вот какую трактовку его лиг предлагают Е. и П. Бадура-Скода:

- 1. Указывают на legato, относящиеся к сравнительно длинной мелодической линии; Моцарт, опираясь на старые традиции, записывал большей частью такого рода лиги лишь потактно;**
- 2. Обозначают также, что два или три, а возможно, и четыре звука надо объединить, причем последнюю ноту сыграть коротко, отчленив от последующей; подобные лиги очень часто стоят над нотами мелкой длительности; мы называем их «артикуляционными лигами»(3).**

Таким образом, у Моцарта легатная лига, в отличие от артикуляционной, не требует отчленения от следующей за ней ноты (подчеркнуто мною - Т.Г.). К этим указаниям надо отнестись со всей внимательностью. Нам представляется очень существенной проблема прочтения лиг в произведениях Моцарта. Все лиги композитора означают смысловое объединение нот, но в каждом конкретном случае следует рассматривать, что оно означает в данной ситуации. Если в конце лиги Моцарт ставит точку, то становится очевидным указание снимать руки

после этой лиги. Если же такой точки нет, то в одних случаях такие лиги не требуют перерыва, а в других же лиги толкают нас на расчлененность. В каждом конкретном случае проблема лиг возникает заново и нуждается в подробном анализе. Там же, где лиги не обозначены, как отмечают Е. и П. Бадура-Скода, предполагается связанная игра, но очень отчетливым звуком, как будто *non legato*. Напомним, что фразировочные лиги сам Моцарт не проставлял. И, если мы встречаем их в тексте, то это - результат работы редакторов.

В редакции А.Б. Гольденвейзера обращает на себя внимание два способа записи звуков на *staccato*: точками и клинышками. Известно, что при расшифровке записи фортепианных сочинений Моцарта, музыковеды пришли к разным точкам зрения в решении проблемы записи Моцартом знаков *staccato*. Сторонники одной версии полагают, что композитор пользовался точками (.) и черточками (|), которые в современном начертании выглядят как клинышки (v). Эти знаки позволяют композитору различать качество штриха *staccato* - очень легкого, острого и более тяжёлого. Приверженцы другого подхода считают, что черточки - результаты небрежной, беглой записи, и Моцарт ставил только точки. А.Б. Гольденвейзер полагает, что нужно дифференцировать качество *staccato*, поэтому он проставляет в тексте и точки, и клинышки. Таким образом, каждый исполнитель, пользующийся редакцией Гольденвейзера, имеет возможность, опираясь на свои знания и вкус, выбирать: до какой степени обострить или утяжелить *staccato*.

Напомним, что Моцарт никогда не употреблял слово *legato*. В каждом конкретном случае, где это требовалось, он выписывал короткие потактные лиги. И, если в тексте мы встречаемся со словом *legato*, следует помнить, что это исключительно редакторская ремарка.

Известно также, что Моцарт никогда не пользовался знаком <(акцент)>, он употреблял в необходимых случаях обозначение: *sforzato*.

Необходимо обратить наше внимание и на термин *colando*. Для Моцарта этот термин означал только «тише», но не «медленнее». В некоторых редакциях этот же термин *colando* теряет своё первоначальное значение. Так, В. Барток понимает его иначе: не только «тише», но и «медленнее», поскольку после указания он вписывает в текст указание *al tempo*. С исторической точки зрения это неверное употребление термина.

ДИНАМИКА. Вспомним, что Моцарт - ярчайший представитель гомофонно-гармонического стиля, и динамика в построении фраз музыки этого стиля совершенно естественна, так как находится в теснейшей зависимости от логики гармонического развития, от функциональных напряжений и разрешений.

Большой интерес представляет точка зрения Е. и П. Бадура-Скода: **«Его (Моцарта — Т.Г.) динамика, более того, динамика его эпохи, несет в себе скорее рисунок, чем краску, *f* и *p* противопоставлялись как «свет и тень», говоря языком тогдашней эстетики» (3).**

Опираясь на указания Е. и П. Бадура-Скода, следует всегда помнить в работе над произведениями Моцарта: 1) Нельзя сглаживать динамические контрасты. Если мы встречаем у Моцарта указания *p* и *f*, нельзя явно делать ослабление или усиление звука, тем самым подготавливая эти нюансы.

Весь смысл моцартовских динамических указаний в их внезапности. Разумеется, это не исключает, а обязательно предполагает выразительное интонирование в пределах каждой динамической зоны. Динамические переходы у Моцарта встречаются редко, и, если он хочет эффекта *crescendo* или *diminuendo*, то специально выставляет эти ремарки. Это - второе положение, которое необходимо знать в аспекте динамики.

Подтвердим сказанное небезынтесной цитатой Е. и П. Бадура-Скода: **«Динамические переходы встречаются у него гораздо реже, чем это представляется нам теперь; к тому же Моцарт почти всегда в таких случаях помечал <или>. Применявшиеся в XVIII веке в практике Мангеймской школы длинное *crescendo* - эффект, которым Моцарт пользовался редко, но «с педантичной точностью обозначал» (3).**

УКРАШЕНИЯ. В произведениях Моцарта мелизмы - трели, форшлаги, группетто, морденты - играют значительную роль, они помогают распевать голос, насыщать его интонационность.

Сам Моцарт, за исключением отдельных примеров, не оставил правил расшифровки украшений, поэтому возникают сложности в решении рассматриваемого вопроса. С одной стороны, безусловно, следует придерживаться старинных принципов, применяемых с баховских времен. С другой - расшифровывать украшения нужно и по новым, свойственным романтизму, правилам. Иными словами, возможны различные варианты. Так, например, трель чаще всего следует исполнять с верхней вспомогательной ноты (т. е. по старинным правилам). Однако, такой прием расшифровки отнюдь не всегда обязателен: в случаях, когда не следует нарушать линию мелодического голоса, лучше начинать ее с основного звука. Но долгие трели на кадансах рекомендуется начинать с верхнего вспомогательного тона.

Тщательно анализируя текст редакций А.Б. Гольденвейзера и К. Мартинсена - В. Вайсмана, можно прийти к выводу, что Моцарт там, где он считает необходимым, сам вписывает в текст заключение трели-нахшлаг (нем.

nachschlag), поэтому, если заключение трели не вписано, то лучше его и не исполнять.

Напомним очень ценное указание А.Б. Гольденвейзера о форшлагах в произведениях Моцарта. В своей статье «О редактировании» А.Б. Гельденвейзер пишет: **«...как надо играть украшения у старых мастеров? Во многих изданиях украшения изображены не так, как их написал автор. Моцарт за всю жизнь не написал ни одного короткого форшлага, не определив с точностью до шестидесятчетвертой, с какой скоростью он должен исполняться. К сожалению, в подавляющем большинстве изданий его произведений пишут обычные короткие форшлагги» (7)**, между тем, как Моцарт пишет форшлаг точно: четверть или восьмая; если он перечеркивает форшлаг один раз, то это шестнадцатая, если два - то тридцатьвторая, три раза - шестидесятчетвертая». Желательно, чтобы учащиеся знали особенности записи форшлаггов самим Моцартом и понимали, как следует их исполнять.

УПОТРЕБЛЕНИЕ ПЕДАЛИ. По сравнению с нынешними фортепиано звучность инструментов при жизни Моцарта была значительно более тонкой и хрупкой.

Фортепиано того времени в меньшей степени позволяло звукам сливаться, на нем более просто можно было добиться «жемчужной» (perle) игры.

Известно также, что Моцарт любил пользоваться коленным рычажком - слабым подобием современной правой демпферной педали, но нужно отметить, что и с поднятыми демпферами эти инструменты звучали значительно слабее и прозрачнее современных.

Безусловно, правы Е. и П. Бадур-Скода, считая проблему педализации в фортепианных сочинениях Моцарта одной из сложнейших. Действительно, исполнение произведений композитора требует очень точной и частой смены педали в зависимости от темпа, туше исполнителя, акустики и т. д. Звучание пауз в подавляющем большинстве случаев не затушевывается педалью, звуки на staccato и non legato тоже. В отчетливо произносимых пассажах шестнадцатых, чтобы не «размыть» контуров мелодической линии, педалью можно пользоваться очень осторожно и лишь изредка для подчеркивания сильных долей и создания определенной краски. Важно, чтобы исполнитель научился тонкой и разнообразной педализации: чтобы педаль не перегружала звучность, не затушевывала чистую и выразительную артикуляцию. Думается, что оптимальным вариантом будет неглубокое нажатие педальной лапки, так называемая неполная педаль.

Заканчивая обзор проблемы стильного исполнения произведений Моцарта, хочется еще раз подчеркнуть

необходимость создания ис-полнителем того особого колорита фортепианного звучания, которое присуще только Моцарту и которое можно определить как лирико-поэтическое обобщение или лирико-поэтическая дымка. В этом принципиальная разница между стилями Гайдна и Моцарта.

Итак, знания такого рода закономерностей письма композитора, помогут формировать у ученика чувство стиля, чувство стилевых особенностей.

В равной степени для более глубокого проникновения в сущность музыки композитора необходимо знать и характерные черты данного периода творчества. Поэтому прежде, чем анализировать подробно Сонату Ля мажор, обратимся ко времени ее написания. Известно, что она принадлежит к так называемым парижским сонатам, которые создавались Моцартом в 70-х - 80-х годах.

Группа парижских Сонат: ля минор (К.310), До мажор (К. 330), Ля мажор (К. 331), Фа мажор (К. 332), С-бемоль мажор (К. 333) – вершина клавирного творчества Моцарта.

В 1877 году, за год до поездки в Париж, Моцарт побывал в Мангейме. Как известно, знакомство с мангеймской школой, с ее высокоразвитым исполнительским симфоническим искусством произвело на Моцарта неизгладимое впечатление. Расширение формы сонатного allegro, очень контрастная и частая смена настроений и образов, большие динамические нарастания и затухания звучности, знаменитые мангеймские «вздохи», богатое развитие мелодии с легким pizzicato аккомпанемента привлекли пристальное внимание композитора. В фортепианных произведениях этого, да и более позднего периодов мы часто обнаруживаем влияние мангеймцев.

Отметим возросшие размеры сонат для фортепиано. В сонатном allegro и финальных рондо мы видим уже не отдельные темы со связующими группами, как в более ранних сонатах, а целые тематические комплексы, для которых очень характерна внезапная смена настроений. Появляется частое чередование f и p, «мангеймские вздохи».

Другой признак влияния мангеймцев, который, кстати, уже проявился в более ранних мюнхенских Сонатах - оркестральность клавирного стиля Сонат этого периода (К. 309, 310, 311 и далее). Фортепианная фактура приобретает большую массивность звучания, чаще используются приемы, характерные для струнных инструментов: ломанные октавы, сексты, септимы, имитация оркестрового tremolo, компактное «звучание» духовых инструментов, pizzicato виолончелей и контрабасов.

Парижский период творчества знаменуется значительно возросшим композиторским мастерством Мо-

царта. Здесь необходимо рассмотреть и отметить один очень существенный факт, который говорит нам о выходящем вкладе Моцарта в развитие сонатного жанра.

Когда мы обращаемся к фортепианному творчеству его великого современника - И. Гайдна, то видим, что Гайдн, работая над циклической сонатной формой и сонатным *allegro* в 70—80 гг., не ставил перед собой целью индивидуализировать каждую из сонат. Поэтому мы говорим о характерных чертах целого ряда сочинений Гайдна, написанных в один и тот же период, то есть налицо процесс типизации.

Рассматривая ранние сонаты Моцарта, мы тоже находим в них схожесть друг с другом, т.е. момент их типизации выражен по-прежнему ярко. Но когда мы обращаемся к сонатам парижского периода, то становится очевидным, что перед нами новые, индивидуальные решения сонатного жанра.

Все пять фортепианных Сонат чрезвычайно разные по образному строю и оригинальны по композиционному воплощению. Можно сказать, гениальность Моцарта проявилась и в том, что он сделал решительный шаг в сторону индивидуализации клавирно-фортепианной сонаты. Именно по такому пути пойдет Бетховен, создавая свои 32 сонаты.

Обратимся теперь к исполнительско-методическому анализу Сонаты Ля мажор (К. 331). Эта соната — в числе наиболее часто исполняемых в фортепианных классах музыкальных училищ и даже детских музыкальных школ. Соната сочинена в 1779 году. Примерно к этому времени относится появление трех циклов вариаций К. 264, К. 265, К. 353.

Эти вариации представляют собой пестрый ряд пьес с гаммами, ломаными арпеджио, их скорее можно называть этюдами на различные виды техники. Мы видим, что в этот период Моцарт увлеченно разрабатывает разнообразные виды фортепианной фактуры. Но в это же время его, по-видимому, очень занимает и идея вариационного развития музыкального образа, и, возможно, не случайно первая часть Сонаты Ля мажор тоже написана в форме вариаций. Однако, если вариации значительно превосходят Сонату в виртуозном отношении, то в отношении содержательной она поднимается высоко над ними, являя собой образец высочайшей поэтичности.

В предлагаемой Сонате композитор отступает от обычной сонатной формы. Вместо сонатного *allegro* в первой части, как мы уже упомянули, он пишет тему с шестью вариациями; вместо медленной второй части - ме-

нуэт; финальному рондо предписывает программность: «в турецком роде» (*alla turca*). Все три части Сонаты написаны в одной тональности, что говорит о большей близости к сюите, чем к сонате.

Анализируя Сонату, мы будем опираться на текст под редакцией А.Б. Гольденвейзера. В отдельных случаях обратимся к редакции К. Мартинсена - В. Вайсмана.

Первая часть Сонаты - пример строгих (или классических) вариаций. Напомним, что в таких вариациях тема и вариации имеют одинаковую структуру; помимо этого, обычно сохраняется метр и гармонический план темы. Вариации раскрывают художественные возможности темы и ее элементов, в результате складывается разносторонний, но единый по характеру образ.

Эти вариации, даже по сравнению с более поздними концертными вариациями, отличаются контрастностью и характерностью приемов варьирования, большим образным разнообразием. Каждая вариация является яркой поэтической зарисовкой: нежная лирика (тема, пятая вариация) сменяется юмором (вторая вариация) или решительностью (эпизоды на *forte* в первой вариации), драматическая взволнованность (третья, минорная, вариация) — танцевальностью (шестая вариация). Точно передать эти яркие контрасты, не выходя, за рамки стильного исполнения - интересная и трудная задача для ученика.

Рассмотрим вариации несколько подробнее. Тема написана в репризной двухчастной форме. Характер темы спокойный, грациозный, напевный. Движение напоминает сицилиану¹. * Фактура темы, большей частью трехголосная, временами сгущается до четырех-пятизвучных аккордов, временами же переходит в двухголосие.

Трудность интонирования мелодического голоса заключается в объединении коротких мотивов в длинную мелодическую линию, преодолении вертикальности фактуры. Обычная ошибка учеников в произнесении мотива (такт первый): шестнадцатую ноту и последующую восьмую исполняют или слишком острым *staccato*, или слишком певучим *legato*. В первом случае тема приобретает легковесный, даже несколько бойкий характер, а во втором - появляется вязкость. Следует обратить особое внимание на отчетливое произнесение шестнадцатой ноты в этой фигуре. Мы рекомендуем мысленно отделить ее от предыдущего и последующего звуков тогда палец возьмет эту шестнадцатую отдельным прикосновением, как бы на *non legato*, с минимальным «придыханием». При «настоящем» *legato* эта шестнадцатая обязательно стушется, и исчезнет внятность, придающая изысканное и стильное звучание теме.

¹ Сицилиана — происходит от старинного сицилийского народного танца. Для нее характерно спокойное, плавное движение в раз мере 6/8 или 12/8. Для сицилианы типичен пунктирный ритм.

Рассмотрим исполнительский смысл маленьких лиг Моцарта, которые мы видим в тексте уже первого такта над звуками «с» и «d». Эти лиги едва заметным «придыханием» в звучании вносят в тему элемент танцевальности и грациозности.

Попутно обратим внимание на отсутствие лиги в партии баса, ведущего мелодию в дециму с темой, ученики очень часто исполняют синхронные штрихи в параллельном движении этих двух мелодических голосов (такты 1–2), в то время как они должны звучать несколько по-разному, то есть мелодия к басу будет чуть сглаженнее, чем тема в верхнем голосе.

Работая над звучанием темы, имеет смысл представить ее исполнение квартетом струнных, т.е. мысленно «инструментировать» ее. Можно вообразить, что проведение мелодического голоса поручено «первой скрипке» и «виолончели».

Исходя из этого предположения, мы рекомендовали бы ученику поучить отдельно партии «скрипки и виолончели», добиваясь нужного колорита, услышать звучание регистров, интонационно выстроить тему. Сопровождение темы – спокойные гармонии. Необходимо следить, чтобы по силе звука они были бы слабее мелодического голоса. Интересно обратить внимание на двоякую роль *sforzato* в теме. В тактах 11–12 оно подчеркивает гармонические функции на сильных долях – тоника, доминанта, тоника. Следовательно, звучность *sforzato* в этом случае должно быть несколько ярче, чем в 7 такте, где оно означает своевольное ударение на слабой доле такта. Важно, чтобы ученик нашел меру звуковой градации *sforzato*, которые появляются в обоих случаях только на *piano*.

Нужно рассмотреть подробнее динамику Моцарта в Теме. Следует привлечь внимание ученика к кадансу первого периода (такт 8) и заключительному построению в Теме (такты 17–18). Если первый период заканчивается на *piano*, и тем самым дается возможность дальнейшему развитию, то в заключение Темы сам композитор проставляет *forte*, и этот знак наталкивает на мысль о «формуле подтверждения» основной идеи Темы.

Свидетельством главной кульминации в этих тактах служит и уплотнение фактуры (что еще с баховских времен являлось признаком яркого звучания). В такте 16 не следует делать усиление звучания, готовить заключительное *forte*: вспомним противопоставление *forte* и *piano* в музыке Моцарта как противопоставление «света и тени».

Вся Тема излагается в зоне *piano*, что заставляет ученика особо тонко и точно артикулировать звучность «кончиками» пальцев. Общий колорит нежный и граци-

озный. *Sforzato* готовит к мысли, что все закончится на *forte*, и его появление становится закономерным. Тем самым Моцарт достигает стройности и соразмерности динамических пропорций, так характерных для классической музыки.

В первой вариации Тема растворяется в изысканных фигурациях в духе рококо. Интересно замечание Н.И. Голубовской: «**Одна из характернейших черт письма Моцарта – атака гармонического задержания, иногда выраженного длительным форшлагом, иногда выписанного. Атака эта выражается новой лигой» (6)**. В этой вариации Моцарт очень подробно помечает лиги. Все лиги композитора означают смысловое объединение нот, но в каждом конкретном случае, необходимо рассматривать, что оно означает в данной ситуации. В одних случаях эти лиги не требуют перерыва, то есть исполнение идет все на *legato*, но тонко интонируется соответственно лигам. Есть примеры ситуации, когда эти же лиги толкают нас на расчлененность. В каждом конкретном случае проблема лиг возникает заново. **В данной вариации на расчлененность лиг указывает аппликатура А.Б. Гольденвейзера (7)**. Так, в тактах 1–3 мы видим, что все короткие лиги отчленяются друг от друга, если мы исполним текст аппликатурой редактора. А в такте 4, к примеру, аппликатурными указаниями А.Б. Гольденвейзер предлагает две лиги объединить. **Более скупая аппликатура в редакции К. Мартинсена-В. Вайсмана (13)** требует большей работы педагога с учеником над проблемой артикуляции в этой вариации.

Обращает на себя внимание появляющийся оркестровый эффект. Это — так называемый «барабанный бас», который мы видим в партии левой руки во втором предложении первого периода (такты 5–8). Шестнадцатые необходимо исполнять внятно, но не поднимая пальцы высоко.

Следует добиваться звучания «барабанной» дроби, не заглушая звучания Темы в партии правой руки. Необходимо отметить различное фактурное изложение двух предложений первого периода (такты 1–4 и 5–8).

Разница в фактуре влечет за собой разницу в «инструментовке». Если представить звучание интервалов в партии левой руки (такты 1–4) в исполнении деревянных духовых инструментов, то это поможет ученику избежать распространенной ошибки: приблизительного, неряшливого исполнения партии левой руки, чаще всего на *staccato*.

В равной степени нужно говорить о необходимости точного выполнения длительности не только звуков, но и пауз. Скрупулезная запись продолжительности всех нот и пауз композиторами эпохи классицизма — важнейшая стилевая черта музыки этого времени. От исполнителя

классицистской музыки требуется абсолютная тщательность в выполнении этих указаний композиторов.

Начиная с первой вариации и далее обращает на себя внимание иной, по сравнению с Темой, динамический план. Бросается в глаза идентичность продолжительности эпизодов на *forte* и *piano* в первых четырех вариациях: такты 1–4, 9–16 неукоснительно исполняются на *piano*, а такты 5–8, 17–18 – на *forte*. Там, где Моцарт не ставит соответствующие динамические обозначения (в четвертой вариации такты 9–16, 17–18 в редакции К. Мартинсена; такты 17–18 в редакции А.Б. Гольденвейзера), мы видим в скобках редакторские напоминания об этих нюансах. Эти динамические указания следует точно исполнять, не сглаживая контраст между *forte* и *piano*. Не следует подготавливать их появление усилением или ослаблением звучания, кроме тех случаев, где Моцарт сам проставляет *crescendo* или *diminuendo* (во второй вариации такт 2; в третьей такт 12).

Интересно то, что, внимательно присмотревшись к местонахождению этих динамических указаний автора, мы обнаруживаем, что подобные ремарки представляют собой видоизмененные *sforzato* из Темы и первой вариации. На этом примере можно видеть, как, варьируя роль *sforzato*, Моцарт расширяет и обогащает динамические градации.

Характер второй вариации явно более веселый, с оттенком тонкого юмора. Об этом говорит нам богаче орнаментированная мелодия, «своевольный» *dis* в аккомпанементе (такты 1–3), придающий своеобразный оттенок. Юмористический колорит вариации выпукло подчеркивают форшлагги в басу (такты 5–8). Эта замечательная деталь необыкновенно выразительно звучит в исполнении выдающегося швейцарского пианиста Э. Фишера (15).

Во второй вариации Моцарт также подробно ставит исполнительские ремарки. Нет надобности говорить о необходимости точно исполнять авторские обозначения. Напомним, что слышание истиной стоимости нот и ее выполнение — закон для музыки Моцарта. Тем не менее, самая распространенная ошибка учеников в этой вариации – исполнение восьмых нот в заключение трели в партии правой руки не как восьмых, а на *staccato* (такты 1–3). Такое приблизительное исполнение придает музыке неряшливый и легковесный характер. Трели нужно завершать очень бережно: восьмую ноту необходимо сыграть мягко и тихо, но не снимая раньше, чем появится восьмая пауза. (Очень точно, гибко и стилистически убедительно звучат эти фигурации у гениального немецкого пианиста В. Гизекинга (5).

В партии сопровождения в этой вариации есть скрытая полифония, для ее выявления мелодический голос баса можно несколько придержать (так называемая «пальцевая») педаль. Могут быть разные варианты этого приема: снимать придержанный басовый звук нужно либо в момент появления звука «е», либо в момент перехода «dis» – «е». Если мы задержим бас дольше, т. е. превратим его более чем в восьмую, то это будет излишне. Выявление скрытой полифонии поможет ученику лучше услышать мелодические линии в партиях обеих рук. Надо отметить, что весьма непростую задачу в проведении длинной фразы в мелодии представляют прерывистость мелодического голоса, обилие артикуляционных обозначений, мелизматика. В этом случае можно рекомендовать ученику поработать над мелодией без мелизмов, чтобы точнее выявить мелодический рельеф. Вторая вариация наиболее близко подходит к так называемому «галантному» стилю (обилие украшающих трелей, фигур мелкими длительностями и т. п.). Динамический план ее тот же, что и в первой вариации. В связи с этим хочется еще раз напомнить о контрастах *forte* и *piano* («свет и тень»), которые не нужно сглаживать. Интересно отметить, что впервые в этой вариации появляется ремарка Моцарта *cresc.* (такт 11). Оно заменяет в аналогичном месте *sforzato*. Необходимо оговорить с учеником эту динамическую тонкость и точно ее выполнить.

Третья вариация – подвижная и взволнованная минорная лирика Моцарта. Скрытая страстность в меланхолически-грустных поступенных ходах противопоставляет ее всей части. Она — единственная минорная.

Хочется сразу же предостеречь от весьма распространенной ученической ошибки – более медленного темпа.

Напомним, что Моцарт объединяет тему и четыре первые вариации единым указанием характера движения – *allegretto*² *. Иными словами, нет никаких указаний о более медленном темпе для этой вариации. Кроме того, если ученик станет играть ее в медленном движении, характер этой вариации полностью поменяется, так как вариация лишится взволнованности и страстности. Впервые здесь встречается октавное изложение темы. Ее исполнение требует преодоления определенных трудностей. Подкладыванием 3, 4, 5 пальцев необходимо связно исполнять верхний голос. Но этого недостаточно. Ощущение качественного *legato* возникает лишь тогда, когда и первый палец в октавах создает впечатление связной игры. Для этого необходимо добиваться максимальной подвижности ногтевой фаланги первого пальца. Палец должен как можно позже покинуть клавишу, а затем без удара, мягко и быстро брать следующую. Чтобы выработать хорошее *legato* в октавном изложе-

2 Аллегретто — термин, указывающий на оживленный и грациозный характер музыки, часто с элементами танцевальности.

нии темы, необходимо поучить мелодию одним лишь первым пальцем.

Эта вариация может служить интересным примером выразительной роли лиг. Обратимся к замечанию Е. и П. Бадура-Скода: **«Пример из той же сонаты показывает, как посредством одних лишь лиг разной длины Моцарт давал почувствовать сжатие музыкальных мотивов».** (3)

Действительно, такты 1–2: лиги по тактам, такты 3–4: лиги по полутактам, такты 8, 20: лиги по четвертям. Точное исполнение этих лиг поможет выразительнее интонировать мелодическую линию. Эти лиги - легатные, и их начало и окончание указывают на структуру мотива и никак не предполагают несвязного исполнения.

В этой вариации серьезную задачу для ученика представляет педализация. Чтобы не «размыть» контуров мелодической линии, нужно пользоваться педалью очень осторожно. Необходимо следить, чтобы педаль не перегружала звучность. Вместе с тем здесь нужно добиваться особой «звучащей атмосферы», полупедальной минорной «дымки». Думается, что этого можно добиться неглубокими нажатиями педальной лапки (неполной педалью) при строгом слуховом контроле.

В четвертой, мажорной, ясной и спокойной по характеру вариации применяется опять «инструментальный» прием, колористически обогащающий тему: переброска левой руки в разные регистры, то ниже, то выше правой, при сохранении сопровождения в одном среднем регистре.

Отметим попутно, что в редакции К. Мартинсена этот прием выписан более наглядно, чем у А.Б. Гольденвейзера (партия левой руки записана на верхнем нотоносце, выше правой).

Исполнение такого рода фактуры представляет значительную трудность для ученика. Во-первых, техническое неудобство перебрасывания одной руки через другую без ненужных акцептов требует большой ловкости и пластичности. Во-вторых, встает проблема дифференциации колорита каждого «инструмента», т.е. мелодии, баса и сопровождения. Задача усложняется необходимостью выразительного интонирования скрытой полифонии в партии сопровождения, а также связного исполнения мелодической линии, изложенной попеременно то в басу, то в верхнем голосе (такты 3, 7, 8). Безусловно, самый верный путь работы над этими задачами — работа над каждым вычлененным голосом отдельно и в их различных сочетаниях.

Пятая вариация — особая. Моцарт впервые меняет темп в цикле, выставляя ремарку **adagio**, говорящую нам также и о содержании³. В этой вариации должна петь не только мелодия, но и фигурация аккомпанемента. Е. и П. Бадура-Скода вновь привлекают наше внимание к интересному исполнительскому приему композитора в этой вариации: **«Последовательным применением полутактных лиг в партии левой руки Моцарт дает понять, что ритмическим единствам является теперь не 6–8, как в предыдущих вариациях, а 3–8. Если бы лиги охватывали здесь целый такт, исполнителю пришлось бы играть «... чуть живее, чтобы объединить большие ритмические единства»** (3).

Основные задачи работы с учеником те же, что уже встречались: интонирование длинных мелодических линий при обильных артикуляционных указаниях и развитой мелизматике, задачи «инструментовки» и внимательное отношение к динамике (довольно частые смены *piano* и *forte* должны происходить террасообразно, т.е. внезапно). В тактах 5–6 мы видим, что роль *sforzato* теперь играет нюанс *forte*, ткань разрослась, движение пошло тридцатьвторыми. В этих тактах необходимо следить за тем, чтобы нюансы *forte* и *piano* появлялись неподготовленно, здесь совершенно неприемлемы *crescendo* и *diminuendo*. Педализация в этой вариации должна быть очень точной и тонкой из-за обилия тридцатьвторых, чтобы не «затушевывать» гибкую мелодическую линию.

Шестая вариация — энергичное, с элементами танцевальности финальное *allegro*. Обращают на себя внимание арпеджированные аккорды в партии левой руки (такты 5–6) - провозвестники шутового марша «в турецком роде» в финале Сонаты. Исполнение мелодизированных пассажей шестнадцатых представляет достаточно серьезную пианистическую задачу. Для того, чтобы они звучали не механически, а как быстрые и выразительные мелодии, необходим обостренный слуховой контроль. Звукоизвлечение должно быть четким, запястье - эластичным. Оно следует за движениями пальцев и «непринужденно» участвует во фразировке. Финальная вариация отличается по динамике от остальных вариаций. Ее динамический план меняется: 4 такта *piano*, затем 4 такта *forte*; после повторения этой формулы (знак репризы) эпизоды с контрастной динамикой меняются чаще: 2 такта *piano*, 2 такта *forte* и т.д. Такой динамический план и быстрый темп придают этой части финальный жизнерадостный характер.

Обратимся теперь к проблеме формы первой части Сонаты, т.е. вариационного цикла в целом. Интересную и

3 Adagio (букв.) - тихо, спокойно, медленно, с нежностью. Следует помнить, что, как и другие обозначения, проставленные в начале произведений композиторов XVII–XVIII веков, этот термин указывал на господствующее в них настроение. В XX веке термин *adagio* утрачивает первоначальное значение и становится в первую очередь обозначением темпа.

важную мысль для решения этой проблемы высказывает Л. Мазель. Он пишет, что несмотря на различный образный строй музыки, первая и вторая вариации не столь контрастируют друг с другом, как третья и четвертая. Говоря о безмятежном мажорном характере четвертой вариации и сравнивая ее с минорной третьей, он отмечает: **«Эти две вариации гораздо резче контрастируют между собой, чем первая и вторая... Пятая вариация (...максимально раскрывает черты певучести, приближается к арии и в то же время напоминает по интонациям мелодии и фактуре сопровождения вторую вариацию (таким образом, контрастирующие третья и четвертая вариации до некоторой степени образуют «центр симфонии» для всего цикла из шести вариаций)» (10).**

Значит, придерживаясь точки зрения Л. Мазеля, форму вариаций можно представить следующим образом: Тема и две первые вариации представляют собой как бы первый раздел цикла; третья и четвертая - занимают центральное место; пятая и шестая - выполняют роль заключительной части.

Понятно, что ученик должен сделать более глубокую цезуру на гранях этой как бы 3-частной структуры. Главный кульминационный центр (по Мазелю) приходится на противопоставление контрастных третьей и четвертой вариаций. Этот слом настроений (от минора к мажору, от страстной взволнованности к безмятежному покою) и представляет вершину кульминации. Значит, задача ученика - ярко выявить этот содержательный контраст. Это первый возможный вариант трактовки формы цикла вариаций в целом.

Теперь обратимся к другому возможному варианту. Рассматривая второй вариант решения проблемы формы вариаций, можно увидеть, что логика контрастных сопоставлений вариаций несколько напоминает общую логику контрастов классического сонатного цикла. Так, можно представить, что тема и четыре первые вариации могут «выполнять» роль первой части сонаты. Пятую вариацию, *adagio*, можно считать «второй» частью. Последняя, шестая вариация приравнивается к быстрому финалу сонатного цикла.

Таким образом, во втором варианте медленная пятая вариация становится лирическим центром. Если принять эту трактовку формы в качестве определенной исполнительской концепции, возникает проблема цезур между вариациями, которая должна быть решена следующим образом: ученик должен сделать более глубокую цезуру после четвертой вариации и перед шестой, отделив лирический центр цикла - *adagio*.

Возможны и другие трактовки формы вариации. Какой вариант избрать - решать педагогу и ученику. При

этом необходимо помнить о том, что, играя только первую часть сонаты, можно использовать различные варианты, а, исполняя сонату целиком, нужно обязательно думать еще и о целостности формы всего этого произведения, иными словами, увязать понимание формы первой части сонаты с трактовкой формы всего сонатного цикла.

Вторая часть Сонаты — менуэт. Он написан в трехчастной форме с признаками сонатного *allegro*. По существу, менуэт является как бы еще одной вариацией подчеркнута мужественного характера. Первый период менуэта (такты 1–10) состоит из двух предложений. Они отличаются друг от друга по фактуре. Это обстоятельство ставит перед учеником различные исполнительские задачи.

Так, например, Е. Ручьевская считает, что обширное дополнение к первому периоду в доминантовой тональности (такты 11–18) **«берет на себя роль побочной партии сонатной экспозиции»(14).**

Первое предложение строится по принципу «вопроса и ответа»: такты 1–2 - «вопрос», 3–4 - «ответ». Их легко представить в звучании «струнного оркестра» («вопрос») и «духовых инструментов» («ответ»). Этот колористический контраст подчеркивает динамика Моцарта: *forte* (такты 1–2) и *piano* (такты 3–4). Исполнительские задачи: добиться объединения выразительно проинтонированных реплик и постараться найти нужный «инструментальный» колорит звучания. И не забыть обозначить, почувствовать те места в музыке, где танцующие пары делают поклон (реверанс).

Второе предложение (такты 5–10) представляет собой секвенционный подход к вершине периода. Каданс - на внезапном *piano*. Исполнительские задачи аналогичны задачам первого предложения. Дополнение в тональности доминанты (такты 11–18) легко вообразить в исполнении «струнных» инструментов. В шестнадцатых нотах в партии правой руки необходима ритмическая ровность и выразительное интонирование мелодической линии. При этом возникает проблема прочтения лиг. Они охватывают то четыре шестнадцатых, то восемь, но напомним, что они не предполагают расчлененности, а только тонкое смысловое интонирование. В партии левой руки мелодическая фигурация, сменяющая альбертиевы басы (такты 11–14), также нуждается в подобной интонации. В дополнении (такты 11–18) динамика (*forte*) не меняется до самого каданса. Он появляется на внезапном *piano* этот прием весьма характерен для Моцарта. Перед кадансом необходимо почувствовать крошечную цезуру, не «влетать» в него строго в метре. Этот исполнительский прием позволит сыграть конец фразы изысканнее и точнее, почувствовать «поклон», что напомним нам о главном жанровом признаке менуэта.

В дальнейшем от этого правила постепенно стали отходить.

Следует обратить внимание ученика на редакторский вариант расшифровки форшлагов из нескольких звуков (такты 1, 11, 17, 19). А. Б. Гольденвейзер указывает на совпадение первого звука украшения с басом. Как известно, до конца XVIII столетия действовало старое правило, по которому, в основном, форшлаг расшифровывались за счет последующей длительности.

В нашем же случае мы рекомендуем именно, «старое» прочтение (как и А.Б. Гольденвейзер); нам представляется, что от этого звучание сделается значительно богаче, интереснее, а, главное, стилистически более тонким.

Краткий разработочный раздел (такты 19–30), построенный на мелодических секвенциях, и реприза (такты 31–48) ставят аналогические исполнительские задачи.

Трио. По характеру (и даже зрительно по нотному рисунку) оно напоминает четвертую вариацию из первой части сонаты. В исполнении трио можно обозначить несколько основных задач: выразительное интонирование мелодического голоса, усложненного скрытой полифонией (такты 1–13, 17–19, 39–51), пластичность в переносах рук (такты 4–6, 8–10, 12–14), и, конечно же, проблема смены воображаемых групп оркестра и различной «инструментовки».

Многочисленные разнообразные по характеру и динамике эпизоды в менюэте ставят серьезную проблему формы этой части. Единый темп, тонкая агогика, соблюдение жанрового колорита позволяет сделать течение этой музыки непрерывным и объединить, таким образом, форму менюэта в целое.

Финал Сонаты широко известен в практике как «турецкое рондо». Такое название провоцирует нас на поиски формы рондо. Однако, классической формы рондо здесь нет, поскольку финал сонаты принадлежит к так называемой рондообразной форме: он начинается не с той темы, которая затем будет возвращаться (рефрен), а с эпизода. Классическое же рондо обязательно начинается с рефрена. В финале нашей Сонаты в роли рефрена (А) выступает A-dur-ный период (такты 25–32). Такты 1–24 представляют собой первый куплет (В); такты 33–56 - эпизод С; такты 65–88 - вновь эпизод В. Между С и В — рефрен А.

Таким образом, мы можем представить себе следующую схему формы финала сонаты: В А С А В А и Кода. Финал Сонаты можно воспринять как еще одну, более обширную вариацию, потому что в теме первого куплета, с её восходящей на терцию интонацией, прослежива-

ется связь с самой темой вариаций первой части Сонаты. Эта тема и рефрен, неизменно сопровождающий все эпизоды, по характеру весьма близки подвижным вариациям. Также об этом родстве напоминает постоянный указанный Моцартом в финале Сонаты контраст forte и piano, который мы уже наблюдали в первой части Сонаты. Правда, в финале этот контраст кажется значительно ярче: минорная тема первого куплета, грациозная и легкая, с элементами танцевальности, противопоставляется мажорному рефрену - тяжеловатому и решительному. Арпеджированные аккорды на сильных долях (такты 28–34) имитируют звучание ударных инструментов, а кода, построенная на материале рефрена, напоминает звучание целого оркестра с литаврами, барабанами, тарелками, флейтой piccolo и треугольником.

Легкий и грациозный характер темы первого куплета требует активной и точной артикуляции. Ее мелодическое основание - выписанное gruppetto (излюбленный прием Моцарта). А.Д. Алексеев отмечает: **«Венские классики часто выписывали мелизмы обычными нотами. Очень характерно для Гайдна и Моцарта использование мелизмов в качестве основы фигурации... У ранних венских классиков, в связи с характером их мелоса, мелодическая фигурация строится на основе мажорной и минорной гаммы, с использованием орнаментальных оборотов, типичных для мелодики XVIII века» (2).** Шестнадцатые ноты мелодии нужно исполнять отточенным, динамически и ритмически выравненным звуком, не «пробалтывая». В коротких мотивах (четыре шестнадцатые и восьмая) следует избегать акцентов на восьмушке: в противном случае раздробится фраза и появится излишняя метричность.

Это очень распространенная ученическая ошибка. Она происходит чаще всего от того, что исполнение лиги в партии сопровождения «провоцирует» акцентирование восьмой ноты в мелодии (заклучение gruppetto). Естественно, необходимо добиваться дифференцированного звучания партий обеих рук. Первый куплет написан в простой трехчастной форме. Середина куплета (такты 9–16) написана в параллельном C-dur. Необходимо обратить внимание ученика на то, что несмотря на сохранение нюанса piano, мажорное звучание будет несколько ярче по сравнению с минорным. А возвращение прежней тональности (a moll) можно оттенить чуть более приглушенным звуком. Этот прием рельефнее подчеркивает форму первого куплета.

Рефрен. Пожелания, высказанные по поводу исполнения без акцента первой доли в партии правой руки в первом куплете, можно целиком отнести в адрес звучания октавной мелодии A dur-го рефрена. Эта ошибка возникает от того, что мелодический голос правой руки совпадает с форшлагами в партии левой на сильных и относительно сильных долях такта.

Неуклюжее исполнение партии левой руки вызывает ненужные акценты в правой. Здесь можно посоветовать проучить и услышать эту мелодию независимо от партии левой руки. А для более ловкого исполнения форшлагов в аккомпанементе нужна собранная рука с активными и высоко поставленными первым и пятым пальцами.

В эпизоде С (fis moll) изложение мелодии шестнадцатыми требует подробного, внятного интонирования, несмотря на весьма подвижный темп. Следует привлечь внимание ученика к изменению штриха в аккомпанементе: исчезает лига, и, таким образом, если при лиге бас и первая терция аккомпанемента исполнялись слитно, то теперь предполагается исполнение всех четырех восьмых нот в каждом такте отчетливо и расчлененно. Такая подробность поможет избежать монотонности в партии левой руки, услышать разницу в аккомпанементе эпизодов В и С.

Кода является заключением не только финала, но и всей Сонаты. Ее драматургическая роль в сонатном цикле, на наш взгляд, вполне определена: кода - своеобразный парад масок из комедии del arte. Мы уже упоминали о важном стилевом признаке музыки Моцарта - о ее театральности. С этой точки зрения можно рассматривать и каждую вариацию первой части Сонаты: что ни вариация, то - новая маска. Будто актер меняет шесть раз маски. Менуэт, безусловно, продолжает ту же линию, демонстрируя различные музыкальные образы. А финальное рондо «в турецком роде», как известно, является непосредственным откликом Моцарта на его парижские театральные впечатления, на его увлечение «турецкой экзотикой», характерном тогда для комической оперы. Представляя всю Сонату как некое театральное действие, легко вообразить, что в коде все маски будто выходят на авансцену с прощальными поклонами. Такой театральный образ вызывает в воображении слушателя заключительное ликующее звучание музыки в коде.

Основная исполнительская задача, стоящая перед учеником - имитация «звучания оркестра», включающего барабаны, литавры, флейту, треугольник. Для увеличения мощности звучания, безусловно, нужна длинная педаль на фоне «барабанного» баса на forte. (как советует А.Б. Гольденвейзер). Это имитация «tutti оркестра» (такты 1-12,20-31).

С появлением нюанса piano меняется и «инструментовка»: на фоне четких альбертиевых фигураций «струнных» звучит «флейта». Достижению этого эффекта поможет короткое и неглубокое нажатие правой педали. Форшлагги нужно исполнять за счет последующей ноты, и их первые звуки должны совпадать с басом, иными словами, мы рекомендуем способ исполнения форшлагов ритмически более интересный и стилистически верный. (Примером очень образного звучания коды, на наш взгляд, может

служить запись исполнения Сонаты В. Горовицем (8).

Вернемся, однако, еще раз к вопросу о форме финала. Исследуя всю форму в целом, мы обнаруживаем, что на рондообразность этой части накладывается другая структура - сложная трехчастная с дополнительным рефреном (и кодой). Наглядно это можно изобразить следующим образом.

В простая 3-х част. форма для минор т. 1 — 24	А рефрен периода для мажора т. 25—32 В Реприза Т.65-87 А рефрен Т.88-95	С Трио Простая 3-х част. Форма фа-диез Минор Т. 33-56 Кода Т. 96-126
--	---	---

Эту схему формы финала Сонаты предлагает Л. Мазель (10). Интересным представляется его замечание о роли рефрена: **«Здесь рефрен играет также особую объединяющую тональную роль: он идет в тональности одноименного мажора по отношению к первой части и в тональности параллельного мажора по отношению к трио, связывая тем самым две сравнительно далекие тональности (a moll и fis moll)» (10)**. Следует обратить внимание на это замечание Л. Мазеля. Благодаря ему нам становится более ясным тональный план, роль тональностей в создании целостности формы. Ученику следует услышать определенную краску a moll, противопоставить её одноименному мажору и сохранить эту краску на все три проведения рефрена. Тогда уход в тональность fis moll в С должен быть красочно и интонационно осмыслен иначе: это самая контрастная краска. Таким образом, слышание разных тональных красок куплетов и рефрена поможет подчеркнуть стройность формы рондо.

Поскольку Л. Мазель куплет С обозначил как трио, следовательно, здесь присутствует трехчастная форма, в которой первые В и А представляют собой как бы первую часть, С (трио) — вторую, а А и В-репризу (но репризу зеркальную: не В А, как в начале, а АВ). Значит не следует делать цезуру внутри первой и третьей частей, но зато нужно отделить цезурой трио от первой и третьей части. А также несколько отделяется цезурой рефрен и особенно Кода. Понимание формы важно для расстановки цезур, создания исполнительского формообразования.

Итак, форму финала Сонаты (как и форму вариаций из первой части) можно трактовать исполнительски по-разному: т.е. как рондообразную или, укрупнив, как сложную трехчастную с дополнительным рефреном, что приведет к иным исполнительским решениям.

Заканчивая исполнительско-методический анализ

Сонаты A dur K. 331 В. Моцарта, хочется отметить, что исполнение этой Сонаты представляет очень серьезную задачу для ученика. Конечно, произведение такой степени сложности не может служить примером для первого знакомства учащегося с фортепианным творчеством В. Моцарта. К нему ученик должен быть подготовлен изучением более простых сонат венских классиков.

Мы не случайно в ходе анализа рекомендовали прослушать записи В. Гизекина, В. Горовица, Э. Фишера. Все эти записи представляют собой неповторимые целостные концепции этой Сонаты. И прослушивание таких разных трактовок выдающихся исполнителей, безусловно, обогатит слуховое воображение ученика, направит его на поиски собственных решений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г.В. А. Моцарт. Изд. «Музыка», 1983.
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. М., 1962.
3. Бадюра-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М., 1972
4. Баренбойм Л. Как исполнять Моцарта - Приложение: В кн.: Бадюра-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М., 1972
5. Гизекин Вальтер В.А. Моцарт (1756—1791). Соната № 11 ля мажор, К. 331. Мелодия 33Д-033002
6. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. Л., 1985.
7. Гольденвейзер А.Б. О редактировании. В сб.: Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. I, М, 1965, с. 76.
8. Владимир Горовиц, фортепиано. В. А. Моцарт (1756—1791). Соната № 11 ля мажор, КУ. 331. Записано на концерте в Карнеги-Холле, Нью-Йорк, 1966
9. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию. М. 1984.
10. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
11. Моцарт В.А. Сонаты для фортепиано. М., 1956. (редакция Гольденвейзера А.Б.)
12. Моцарт В.А. Сонаты для фортепиано в двух томах. Изд. «Музыка». Л., 1981 (редакция Мартинсена К. и Вайсмана В.)
13. В. Моцарт. Три сонаты для фортепиано. Ля минор (Кёхель № 310), До мажор (Кёхель № 330), Ля мажор (Кёхель № 331). Редакция К. Мартинсена и В. Вайсмана. М., 1973.
14. Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы Л., 1977
15. Фишер Эдвин, фортепиано. В. А. Моцарт (1756—1791), Соната № 11 Ля мажор, КУ 331. Мелодия. М10 — 42909.
16. Энштейн А. Моцарт. М., 1977

© Гапоненко Татьяна Николаевна (tatiana.gapo@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»