

УДК: 78.06

© Калатай, И.В., Недоспасова, А.П., 2021

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-62-71

АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СОЛИСТА И ОРКЕСТРА В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО № 5 Л. ван БЕТХОВЕНА

И.В. Калатай¹, А.П. Недоспасова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. В настоящей статье анализируются ключевые моменты взаимодействия солиста, дирижера и оркестра на примере Концерта № 5 для фортепиано с оркестром Л. ван Бетховена. Подчеркивается значимость этого сочинения в историческом развитии жанра. Его новаторские композиционные черты и идейно-образная содержательность способствовали утверждению профессии дирижера и возникновению нового ракурса – дирижера-интерпретатора. Освещаются вопросы создания целостной интерпретации данного концерта в равноправном творческом союзе солиста, дирижера и оркестра. В опоре на исполнительский опыт авторов настоящей статьи обозначены проблемы, возникающие в практической работе над партитурой с ансамблевой, артикуляционной, психологической точек зрения. Дифференциация видов проблем позволяет прокомментировать их причины, обозначить сходные в своем принципе виды трудностей и предложить способы успешной реализации этих фрагментов партитуры концерта.

Ключевые слова: Бетховен, взаимодействие солиста и оркестра, хаммерклавир, фортепианные концерты, Даниэль Баренбойм.

Конфликт интересов: Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Калатай, И.В., Недоспасова, А.П. Аспекты взаимодействия солиста и оркестра в Концерте для фортепиано № 5 Л. ван Бетховена // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 2. С. 62–71. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-62-71.

COLLABORATION ASPECTS OF SOLOIST WITH AN ORCHESTRA USING THE EXAMPLE OF THE 5TH PIANO CONCERTO BY L. van BEETHOVEN

I.V. Kalatai¹, A.P. Nedospasova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. This article analyzes the key moments of collaboration between the soloist, conductor and orchestra using the example of the 5th Piano concerto by L. van Beethoven. The significance of this work in the historical development of the genre is emphasized; its innovative compositional features and ideological and figurative content contributed to the establishment of the conductor's profession and the emergence of a new perspective – the figure of the conductor-interpreter. The article highlights the issues of creating a holistic interpretation of this concert in an equal creative union of soloist, conductor and orchestra. Based on the performance experience of the author of this article, the problems that arise in the practical work on the score are identified: from the ensemble, articulation, and psychological points of view. The differentiation of the types of problems allows us to comment on their causes, identify similar types of difficulties in their principle, and suggest ways to successfully implement these fragments of the concerto score.

Keywords. Beethoven, collaboration soloist and orchestra, hammerklavier, piano concerts, Daniel Barenboim.

Conflict of interests. The authors declare the absence of conflict of interest.

For citation: Kalatai, I.V., Nedospasova, A.P. (2021), "Collaboration aspects of soloist with an orchestra using the example of the 5th Piano Concerto by L. van Beethoven", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 2, pp. 62–71. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-62-71.

Творчество Бетховена оказало сильнейшее влияние на формирование новых стилевых явлений западноевропейской музыки. Пересмыслив сонатно-симфонический цикл, роль исполнителя-солиста, Бетховен расширил рамки содержательных концепций музыкальных произведений, изменил требования к исполнителю. С этих позиций особый интерес представляет Концерт для фортепиано с оркестром № 5, op. 73, Es-dur, создававшийся с 1808 по 1809 г., в центральный период творчества композитора. Новаторские черты Пятого концерта с точки зрения композиции, в свою очередь, поставили новые исполнительские задачи как перед солистом, так и оркестром. Концерт большой, прежде всего, по масштабу, совершенно не свойственному для концертов своего времени. Кроме того, он «необычайно емкий по идейно-образному содержанию, по насыщенности музыки героикой» (Друскин М., 1973, с. 71). Небывалая мощь, энергия и виртуозный размах фортепианной партии потребовали от солиста выносливости, качественно иных, в сравнении с партитурами Моцарта, Гайдна, и предшествующими фортепианными концертами Бетховена умений взаимодействия солиста с оркестром.

Во времена Бетховена современный тип дирижера только зарождался: по мере отхода от системы организации партитуры средствами генерал-баса возрастало значение концертмейстера-скрипача. Появлению нового ракурса в профессии дирижера мы во многом обязаны

Бетховену, так как мир образов, владевший гением композитора, существенно усложнил музыкально-тематические характеристики оркестровой партитуры. Художественно-процессуальная трансформация образов в сочинении не только ставила насущные организационные задачи, но и способствовала появлению дирижера-интерпретатора. Личность лидера оркестра становилась все более определяющей в создании концепции музыкальной драматургии, интонационно-смысловой наполненности музыкального текста и равноправных отношениях оркестра и солиста.

Известно, что во времена Бетховена еще не сложилась практика ответственной репетиционной подготовки сочинения перед его представлением публике. Однако необходимость в этом в Пятом фортепианном концерте, скорее всего, была очевидной для современников. Так, упоминания К. Черни «об особом характере взаимодействия в бетховенских концертах оркестра и солиста, о необходимости специальной отрепетированности и т.п. свидетельствуют о новизне принципов «взаимоотношений» оркестрового коллектива и пианиста для музыкантов того времени» (Тихонов С., 1990, с. 11). Хотя в наши дни это сочинение уже не имеет статуса новизны, каковым являлось в дни своей премьеры, и накопило множество слоев интерпретационного опыта, в подготовке к его исполнению современные музыканты сталкиваются с определенными трудностями.

Ключевым в создании целостной интерпретации в Пятом концерте Бетховена является взаимодействие дирижера и солиста, оно формирует монолитность образной концепции. Технологические аспекты этого взаимодействия подразделяются на ансамблевое, артикуляционное, темповое, динамическое. В данном произведении усилено значение психологического контакта солиста и оркестра, взаимопонимание участников этого ансамбля обеспечивает успех представления публике столь сложного и масштабного сочинения.

Необходимо отметить, что с ансамблевой точки зрения классические концерты представляются более упорядоченными в сравнении с романтическими. Этому способствуют тонально-гармонические связи, ясные ритмические формулы и точное следование пульсу музыкального движения. По словам Л. Кириллиной, «время в классической музыке как бы изначально сосчитано, взвешено, расчленено на соразмерные отрезки и проартикулировано. Оно логически упорядочено и вместе с тем психологически подвижно...» (2007а, с. 61).

Тем не менее, в Пятом фортепианном концерте ансамблевые сложности возникают в момент темпоритмических изменений, а именно, в следующих фрагментах:

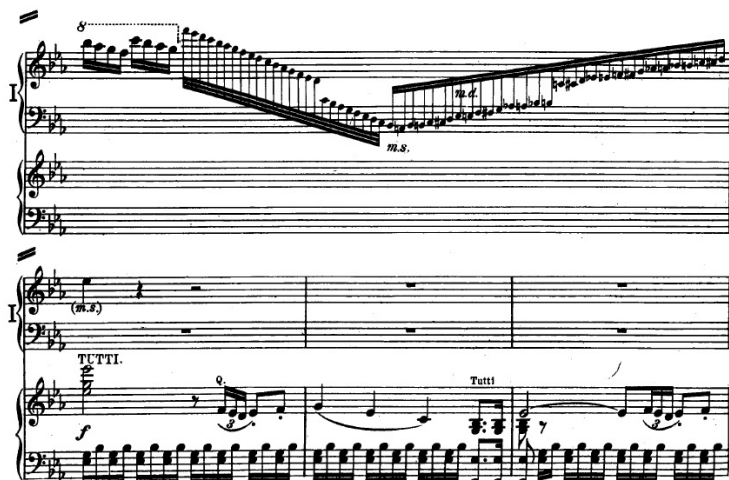
– автором выписано изменение движения. Например, ансамбль с литаврами на *ritardando* в финале. Здесь солисту необходимо внимательно слушать замедляющийся ритм литавр и строго совпадать с литавристом (опыт исполнения с оркестром показывает, что это бывает непросто, так как литавры находятся далеко от солиста и звучат в нюансе *pp*) (пример 1);

– после каденционных эпизодов солиста, переходящих в оркестровое *tutti*.

Концерт стал последним жанром классической музыки, в котором исполнителю можно и нужно было импровизировать. «Творческая установка на шедевр, *opus perfectum ed absolutum*, изгнала во второй половине XVIII века импровизацию из всех жанров инструментальной музыки, кроме концерта» (Кириллина Л., 2007б, с. 327). Идея записи каденций и превращения их в отдельный опус возникла в конце XVIII в. Эти тенденции со временем набрали потенциальную силу, в полной мере они прослеживаются в Пятом концерте Бетховена. Каденции в I части и в финале вписаны непосредственно в партитуру и уже не допускают вольностей со стороны исполнителя. Однако солист вправе играть их свободно, с агогикой, соответствующей музыкальной логике и стилю сочинения.

Так, в предыкте к финалу шестнадцатая си-бемоль у солиста, как правило, исполняется не в жестком пульсе, и последующая первая доля должна быть сыграна в ансамбле с оркестром. В эпизодах такого плана очень важна роль дирижера, который должен предельно четко момент взятия аккорда у солиста (пример 2).

Внимания требует каденционный эпизод в начале концерта: после бравурных арпеджиато в свободном темпе подход к каждой следующей новой гармонии должен быть подготовлен. Опыт свидетельствует, что солисту за четыре доли в двудольном размере уже нужно обозначить темп оркестру, что будет гарантией слаженного ансамбля (пример 3).



Каденция в репризе: весь пассаж шестнадцатыми в строгом ясном темпе (пример 4).

Следующая группа ансамблевых сложностей связана со взаимодействием разных групп инструментов и обусловлена техникой звукоизвлечения, особенностями артикуляции. Необходимо учитывать, что у инструментов группы деревянных духовых скорость атаки звука значительно отличается от фортепиано. Поэтому, как правило, в экспозиции и репризе I части тема солирующего фагота будет звучать чуть сдержаннее, чем общее заданное движение. Для слаженного ансамбля пианисту следует в этом фрагменте внимательно слушать соли-

ста-оркестранта, при необходимости делать микровременной люфт для идеальной синхронности (пример 5).

В исполнительском искусстве, ориентированном на следование стилевым традициям времени создания концерта, артикуляционный аспект приобретает важное значение, в особенности, если вспомнить о характере звучания бетховенского хаммерклавира. Известно, что усовершенствование этого инструмента на протяжении XVIII в. сделало его прорывным к началу XIX столетия. Художественные идеи Бетховена повлияли на интенсивность усовершенствований хаммерклавира, способствовали усилению звучности и расширению диапазона инстру-

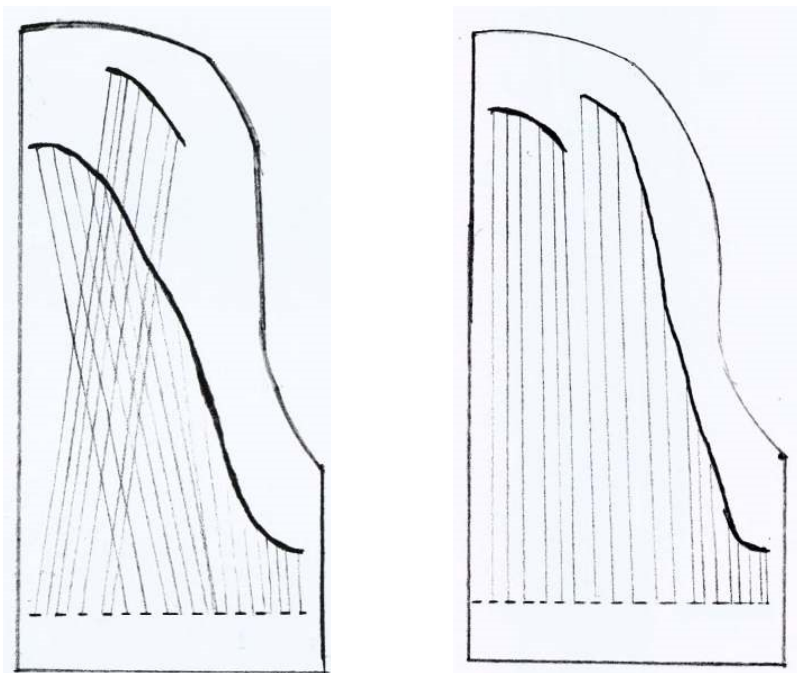


Схема расположения штегов (порожков) современного рояля с перекрестным расположением струн и прямострунного рояля

мента. Одной из задач, поставленных композитором в Пятом концерте, является дифференциация регистров на рояле, свойственных разным группам оркестра, особенно, в тех фрагментах, где фортепиано вторит солирующим инструментам. Хаммерклавиры позволял это сделать за счет прямого расположения струн.

В наши дни эта идея нашла свое воплощение в новом инструменте, созданном по заказу известного пианиста, дирижера Даниэля Баренбойма. Музыкант стал обладателем именного рояля «Barenboim-Maene Concert Grand», сделанного совместно с бельгийским фортепианным мастером и реставратором Крисом Маене (Chris Maene) в 2015 г. Этот рояль имеет элементы конструкции, которые использовали в XVIII в. – прямое расположение струн (в от-

личие от современного рояля, у которого струны расположены перекрестно) (рисунок).

По мнению Баренбойма, именно такая конфигурация обеспечивает прозрачность и теплоту звука, богатый спектр тональных красок – в отличие от однородного тона, который можно извлечь из современного рояля по всему диапазону. «На прямострунном фортепиано существуют четкие различия между регистрами – как в хоре, где можно дифференцировать звучание всех голосов: баса, тенора, альты и сопрано. Звук получается очень чистый, без примесей, и это дает огромные возможности для экспериментирования»¹.

Традиции штриховой культуры, накопленные риторическим искусством предшествующей эпохи во многом ко времени создания концер-



та трансформировались, но базовые риторические принципы не изменились. Например, выделение сильной доли в речитативных и каденционных эпизодах мордентом или трелью, а также заполнение крупной длительности одним из видов мелизмов (трель, группетто и др.). По словам А. Бейшлага, «понимание украшений как чисто внешних добавлений вообще противоречит направленности немецкой мысли, ни один композитор не сумел в такой степени снять со своей орнаментики всякий налет случайности и произвола <...> как это сделал Бетховен. Произрастая из внутренней динамики музыкального организма, она образует существенную часть целого» (1978, с. 207). Добавим, что данные типы украшений приобрели мелодико-интонационный смысл, остались смыслообразующими акцентами, но перестали служить декоративными элементами.

Динамический аспект взаимодействия солиста и оркестра связан, прежде всего, с амплитудой звучания разных групп инструментов. Так, при звучании tutti роялю можно позволить раскрыть максимальную силу звука, но в ансамбле с деревянными духовыми нужно корректировать звукоизвлечение

для достижения динамического баланса. В эпизодах, где рояль звучит с одним солирующим инструментом, особенно деревянно-духовым, следует играть на полную тише, чтобы не заглушать солирующий инструмент (пример 6).

Темповые характеристики в Пятом концерте соответствуют принципам классического трехчастного цикла с сонатным аллегро в I части, медленной II и рондо в III части. Они уже стали более конкретными, чем на исходе XVIII в., когда обозначения темпа могли или отсутствовать вовсе, или указывать только общий аффект. В рассматриваемом концерте вместе с указаниями темпа в разделах частей композитор дает много ремарок исполнителю о характере звучания. Примечателен тот факт, что они написаны не только на итальянском языке, но и на немецком (*espressivo*, *mit nachdruck* и др.).

Важно помнить, что ученики Бетховена характеризовали исполнительский стиль композитора как наполненный приемами речевой выразительности. Так, Ф. Рис свидетельствует, что «одним из излюбленных приемов Бетховена-пианиста являлось соединение нарастания звучности с замедлением темпа. Другой ученик композитора,

А. Шиндлер, писал, что «все, что мне когда-либо доводилось слышать в исполнении Бетховена, было, за очень немногими исключениями, совершенно свободно от всякой принужденности темпа. Это – *tempo rubato* в подлиннейшем смысле слова, обусловленное содержанием музыки» (Фишман Н., 2007, с. 221). Таким образом, любые темповые градации в бетховенских сочинениях должны быть наполнены той самой «говорящей мелодикой», разрабатывавшейся в эпоху Барокко и взятой на вооружение не только венскими классиками, но и романтической эпохой в новом стилевом облике.

Итак, I часть Пятого концерта – *Allegro*, II часть – *Adagio un poco moto*, финал – *Allegro ma non troppo*, и единственное выписанное во всем концерте изменение темпа – в коде на *Adagio* переходящее в *Piu Allegro*. Весьма важным является выбор верного движения. В крайних частях его определяет солист и передает пульс оркестру для проведения главной темы и рефрена соответственно.

Как правило, темп выбирается по самым мелким длительностям части, но всегда необходимо учитывать степень детализации исполнительских параметров, целостность формы, удобство ансамбля и соответствие стилю и характеру музыки. Опыт авторов данной публикации показывает, что таковым является темп 120–125/четверть в I части концерта. В этом движении наиболее удобно взаимодействовать с разными группами инструментов, раскрывая величественность, заложенную в бетховенском «Императоре». Для II части мы предлагаем

46-48/четверть и финал 85/полтакта, что в полной мере будет соответствовать и *Allegro* и *ma non tanto*, а также создаст необходимые условия для детального выполнения штриховых нюансов как у оркестра, так и у солиста.

Психологический ракурс взаимодействия солиста и оркестра связан с раскрытием когнитивных свойств исполнителя, прежде всего, это внимание и волевые качества. Так как опус звучит около 40–45 мин, серьезная исполнительская задача – удерживать концентрацию внимания на протяжении всего сочинения. Бетховен уже на первых страницах концерта представляет протяженные оркестровые эпизоды, которые, с одной стороны, позволяют солисту плавно включиться в течение музыки, с другой – создают психологическое напряжение, так как солист ждет своего вступления около 2–3 мин. Здесь определяющими становятся волевые качества исполнителя. Это не только умение совладать с волнением в условиях концертного выступления, но и сформированный навык повести за собой оркестр, продемонстрировать налаженную с ним обратную связь. Все это, по сути, проявление психологической реакции в ситуации состязания, которой и является концерт. Особенно значимые фрагменты такого рода – начало концерта, разделы разработки, начало финала (показ темы рефрена).

В Концерте № 5 новаторские композиционные и структурные черты повлекли за собой целый ряд концептуальных изменений в содержательной стороне музыкального материала, понимании значимости триумвирата солиста, дирижера

и оркестра. Вместе с приобретением качественно нового уровня фортепианной техники концерт продемонстрировал усложнение музыкально-тематических характеристик партитуры. В этой связи солисту, прежде всего, следует помнить о Бетховене-симфонисте, композиторе, который обладал ярко выраженным драматургическим мышлением. Проработка ансамблевых деталей

и понимание специфики взаимодействия оркестра в лице дирижера и солиста являются определяющими условиями для целостной интерпретации концерта, монолитности образной концепции, что ведет к полноте художественно-эстетического воздействия на слушателей такого масштабного и глубокого сочинения, как Пятый фортепианный концерт Л. ван Бетховена.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ О рояле имени Д. Баренбойма см. подробнее: URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/news/royal-imeni-barenboyma> (дата обращения: 1.12.2020).

ru/news/royal-imeni-barenboyma (дата обращения: 1.12.2020).

ЛИТЕРАТУРА

Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М.: Музыка, 1978. 320 с.

Друскин М.С. Фортепианные концерты Бетховена. М.: Сов. композитор, 1973. 88 с.

Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007а. 224 с.

Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007б. 376 с.

Тихонов С.И. Фортепианные концерты Бетховена (стилевые особенности и интерпретация): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. 22 с.

Фишман Н. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // Как исполнять Бетховена / авт.-сост. А.В. Засимова. М.: Классика – XXI, 2007. С.194–233.

REFERENCES

Beishlag, A. (1978), *Ornamentika v muzyke* [Ornamentation in music], Muzyka, Moscow, 320 p. (in Russ.)

Druskin, M.S. (1973), *Fortepiannye kontserty Betkhovena* [Beethoven's piano concerts], Sovetskii kompozitor, Moscow, p. 88. (in Russ.)

Fishman, N. (2007), "L. van Beethoven about piano performing and teaching", *Kak ispolnyat' Betkhovena* [How to interpretate Beethoven], in Zasimova A.V. (ed.), *Klassika – XXI*, Moscow, pp. 194–233. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (2007a), *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 2: Muzykal'nyi yazyk i printsipy muzykal'noi kompozitsii* [Classical style in music of XVIII – beginning XIX centuries. Part 2: Musical language and princips of musical composition], Kompozitor, Moscow, 224 p. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (2007b), *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 3: Poetika i stilistika* [Classical style in music of XVIII – beginning XIX centuries. Part 3: Poetics and stylistic], Kompozitor, Moscow, 376 p. (in Russ.)

Tikhonov, S.I. (1990), *Fortepiannye kontserty Betkhovena (stilevye osobennosti i interpretatsiya)* [Beethoven's piano concerts (style features and interpretation)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 22 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Калатай Иван Владимирович, ассистент-стажер Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.П. Недоспасова)

E-mail vania-1995@yandex.ru

Недоспасова Анна Павловна, кандидат искусствоведения, доцент Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail anna_nedospasova@mail.ru

Authors information

Ivan V. Kalatai, Postgraduate of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor A.P. Nedospasova)

E-mail vania-1995@yandex.ru

Anna P. Nedospasova, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail anna_nedospasova@mail.ru

Поступила в редакцию 19.03.2021

После доработки 30.04.2021

Принята к публикации 18.05.2021

Received 19.03.2021

Revised 30.04.2021

Accepted for publication 18.05.2021