

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНСКОЙ ССР  
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ  
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ**

**О ПРЕОДОЛЕНИИ ПИАНИСТИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ  
В РАННИХ СОНАТАХ Л. БЕТХОВЕНА  
ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО**

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

**КИЕВ 1991**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНСКОЙ ССР

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ  
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

О ПРЕОДОЛЕНИИ ПИАНИСТИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ  
В РАНИХ СОНАТАХ Л. БЕТХОВЕНА  
ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ  
для студентов музыкальных вузов

Утверждено  
кафедрой камерного  
оркестра ХИИ.  
Протокол № 7 от 28.05.91.

Киев 1991

О преодолении пианистических трудностей в ранних сонатах Л. Бетховена для скрипки и фортепиано: Методические рекомендации для студентов музыкальных вузов /Сост. А.А.Аветисянц.- Киев: Респ.метод.кабинет по учеб. заведениям искусств и культуры.- 20 с.

Учебное издание

Составитель А.А.Аветисянц

Рецензенты: А.З.Бондурянский, доц.каф.камерного ансамбля и квартета Моск.консерватории, канд.искусствоведения  
С.Н.Сильванский, доц. каф. камерного ансамбля Киевской консерватории

Ответственный за выпуск Д.И.Волошук

Редактор Т.Е.Бочугова

Технический редактор Л.К.Меренкова  
Корректор Т.Л.Мельникова

Подп.к печ. 08.08.91. Формат 60x84 1/16. Бумага тип. №1.  
Печать офсетная. Усл.печ.л.1,16. Усл.кр.-отт.1,16. Уч.-изд.л.1,29.  
Изд. № 1650. Тираж 180 экз. Зак. № 3155. Бесплатно.

Республиканский методический кабинет  
по учебным заведениям искусств и культуры.  
252001, Киев, ул. К.Маркса, 1/3.

Харьковское межвузовское арендное полиграфическое предприятие.  
310093, Харьков, ул.Свердлова, 115.

Процесс обучения в любой области обязательно включает время для самостоятельных занятий. Следует отметить, что в музыкальном исполнении самостоятельная работа учащихся в классе камерного ансамбля более многозначна, чем занятия по специальности, поскольку она предполагает как разучивание партий отдельно каждым партнером, так и совместное музицирование. Между тем, если необходимость самостоятельных занятий и их количественное преобладание (в сравнении с уроками у педагога) являются само собой разумеющимся условием в специальных классах, то в классе камерного ансамбля нередко можно встретиться с недооценкой учащимися самостоятельной работы, когда каждый участник ансамбля ограничивается поначалу лишь разбором (к тому же порою весьма беглым) собственной партии, считая возможным сыграть с партнером лишь на уроке. Естественно, такой "метод" не может дать положительных результатов.

Не менее отрицательное явление - игнорирование учащимися индивидуальной работы. В камерном музицировании при подготовке к уроку совершенно очевидна необходимость как личной, так и коллективной ответственности за исполнение независимо от того, идет речь о стадии первого ознакомления с произведением либо об этапе дальнейшего совершенствования его трактовки, вплоть до периода подготовки к концертному выступлению. Если индивидуальная работа исполнителей важна прежде всего в плане преодоления технических трудностей, нахождения нужной аппликатуры и приемов звукоизвлечения, то совместная ансамблевая подготовка к уроку включает более полное решение различных художественных задач. При этом может возникнуть необходимость корректировки того, что, казалось бы, уже достигнуто в процессе индивидуальной работы. Такие изменения могут быть внесены не только для возникновения целостной картины звучания, проникновения в его смысл и художественную образность, но и для приспособления технических приемов партнеров, чтобы их противоречие не приводило к художественно неоправданной "пестроте" и беспорядку. Кстати, именно в этой области появляется возможность и необходимость того, что можно назвать "взаимными творческими дискуссиями".

Кроме того, необходима совместная, но без участия пианиста, работа струнников или духовников над единством артикуляционных приемов, интонации и т.д.: самостоятельное занятие неполным составом ансамбля, подобно тому, как в полифоническом произведении пианист, пропуская какой-либо голос, получает дополнительные стимулы для более внимательного вслушивания в звучание остальных голосов, более детальной их отделки. Такой вид занятий часто диктуется невозможностью явки всех участников крупных ансамблевых составов.

Вышесказанное позволяет сделать вывод, что при разработке методических рекомендаций в области камерного музицирования вполне правомочно и целесообразно "вычленение" того или иного инструмента из состава любого ансамбля для более детального и скрупулезного анализа стоящих перед ним как общеязыковых, так и чисто технических задач. Настоящая работа и представляет собой одну из первых попыток такого исследования и рассчитана прежде всего на преподавателей и учащихся вузов и средних учебных заведений (музыкальных училищ и специальных школ). Актуальность этой темы очевидна, поскольку ранние скрипичные сонаты Бетховена из-за их относительной доступности часто исполняются при изучении классического репертуара в классе камерного ансамбля. Невольно возникает вопрос: почему именно фортепиано стало предметом данного исследования? В этой связи необходимо сформулировать положение о роли и функции рояля в камерном ансамбле.

При совместном музицировании пианист является организующей и руководящей фигурой, что в итоге дало основание называть трио, квартеты и другие крупные ансамбли фортепианными. Такая роль пианиста объясняется спецификой его инструмента. Ведь именно в фортепианной партии звуковой образ ансамблевого сочинения в состоянии получить наиболее обобщенное воплощение. Прежде всего это обусловлено возможностью выявления пианистом звуковой вертикали, гармонической основы произведения. Следует отметить также регистровое богатство и полифоничность, в той или иной мере всегда присущие фортепианной игре. Будучи в состоянии как бы "объять произведение в целом", пианист получает возможность наиболее четко, закончено определить характер его интерпретации. Есть и еще одна предпосылка, обеспечивающая фортепианной партии указанную функциональность. Имеется в виду характер туше на рояле, определенная "ударность" звукоизвлечения на нем. Это свойство способствует выявлению ритмического начала, ведь именно ритм играет организующую роль в музыкальном

исполнении вообще и при ансамблевой игре, в частности. Поэтому от пианиста в большей степени зависит достижение единства и собранности в звучании ансамбля, общей целеустремленности в передаче замысла произведения, в недостатках именно его игры таится опасность "развала" исполнения.

Большое значение приобретает рассмотрение ансамблевой игры в подобном ракурсе при изучении скрипичных сонат Бетховена, поскольку автор назвал их "сонатами для фортепиано и скрипки", подчеркивая тем самым особую роль рояля в содружестве двух инструментов.

Первые три сонаты ор. 12 были впервые изданы в январе 1799 г. венской фирмой Артария. Данных о точном времени написания этих сонат нет. Большинство биографов композитора считают, что они были сочинены значительно раньше их опубликования. Манера написания (особенно в первых двух сонатах), безусловно, подтверждает этот тезис: здесь все пронизано духом великого Моцарта. И в то же время это уже Бетховен со всеми характерными, присущими только ему особенностями.

Прежде чем перейти к рассмотрению темы настоящей работы, определим наше понимание формулировки "фортепианные трудности". В узком смысле это определение обычно подразумевает преодоление чисто технических задач, его более широкая трактовка предполагает выявление и разрешение всей образно-художественной сферы исполняемого произведения. Поскольку предпочтительность второго пути не вызывает сомнений, на наш взгляд, имеет смысл останавливать внимание на всех тех эпизодах, в которых при отсутствии явно выраженных технологических сложностей возникают определенные общеязыковые проблемы.

В этом смысле очень показательным начало первой части сонаты № 1 ре мажор.

Пример I.





При кажущейся простоте написания перед пианистом сразу же возникает ряд задач, требующих точного и однозначного решения. Чтобы первые четыре такта не выглядели, как это часто бывает, простым механическим перечислением определенного количества обращений тонального ре-мажорного аккорда, следует прежде всего обратить внимание на шестнадцатые длительности и по возможности максимально приблизить их к звучности сильнодолевых четвертей. Выполнив это требование, мы сразу же разрешим одну из основных заповедей бетховенской стилистики: исполнение должно быть предельно собранным и компактным по звукоизвлечению. И только после этого можно вплотную приступить к выявлению образной структуры этого вступительного четырехтакта, предельно наполнив его эмоционально-волевыми и энергетически заряженными интонациями.

Для Бетховена очень типичен переход от ярко и экспрессивно звучащего вступления к пленительно-пластичной теме главной партии. Учащимся очень важно обратить внимание на динамический стык, где непосредственно соприкасаются оттенки *forte* и *piano*.

В подобных случаях необходимо, во-первых, добиться контрастного сопоставления нюансов, не подготавливая *forte* предшествующим *crescendo*, а *piano* соответственно *diminuendo*. Во-вторых, очень важно успеть на стыке двух динамических градаций, не останавливая общего движения и не меняя метроритма, сделать нечто неуловимое, подобное лфту, как бы "взять дыхание". Аналогично тому, как дирижер в афтакте жестом определяет характер последующего движения и звучания, так и исполнитель должен испытывать потребность на резких динамических сломах предпочесть, "предсказать" ту новую звучность, с которой ему придется дальше соприкоснуться.

Подобный прием в зависимости от смыслового контекста имеет у Бетховена ряд модификаций. Так, в этой же части при передаче темы главной партии от скрипки к роялю после продолжительного, постоянно нарастающего *crescendo* неожиданно возникает обозначение *piano*.

### Пример 2.

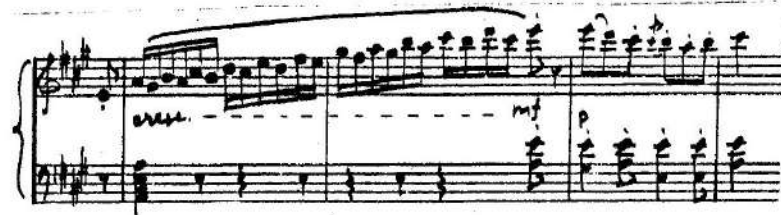


Учащиеся часто "проскакивают" мимо этого оттенка, считая его нелогичным, а потому - необязательным (здесь, безусловно, работает привычный стереотип, предполагающий обязательное завершение нарастающей силы звучности на оттенке *forte*).

Поражает глубокая осмысленность и органичность авторских ремарок. Выставляя определенное обозначение, Бетховен прежде всего учитывает природу конкретного музыкального материала, его явно выраженную кантиленность, с одной стороны, место и функции в контексте всего сонатного цикла - с другой. Это всего лишь начало экспозиции, и обнажать сразу все динамические ресурсы при таком обширном по времени тематическом материале было бы просто неразумно. Именно поэтому, как знак предупреждения, на стыке тем выставлено авторское указание *piano*, которое очень изящно и гибко обозначает в общем развитии две динамические волны. В результате Бетховен не только освобождает динамику (в случае неосторожного с ней обращения) от возможных разрушительных функций, но и наделяет ее чертами чуткого и бережного стилиста, позволяющего четко выявить структуру интонаций.

Этот же прием контрастного сопоставления оттенков в начале первой части сонаты № 2 несет совершенно другую смысловую нагрузку.

### Пример 3.



Здесь внезапное *piano* на гребне искрометно-взлетного, брызжущего яркими красками пассажа на какой-то краткий миг как бы возвращает развитие к ажурно-легким, танцевально-изысканным интонациям главной партии.



Пример 4.



Достаточно услышать эту тематически-родственную взаимосвязь, как выполнение *piano* станет для учащегося глубоко органичной и естественной потребностью и не будет выглядеть как очередная "причуда" великого классика.

Рассмотрим еще одну модификацию исследуемого нами приема.

Пример 5.

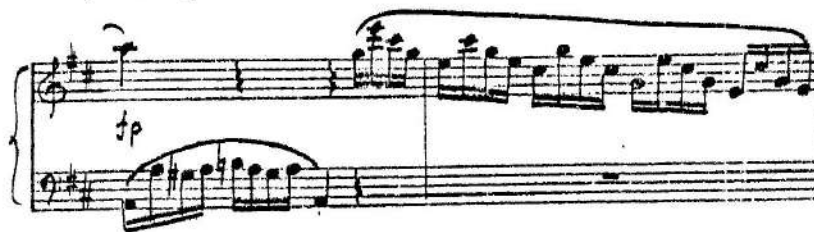


Этот фрагмент из второй части сонаты № I интересен тем, что здесь на динамическом стыке перед исполнителем стоит задача, прямо противоположная анализируемой ранее. Провоцирует и "подталкивает" к этому сама манера написания: поскольку в первом такте, построенном на остиной фактуре, не сдвигающейся регистрово, происходит постоянное и очень активное наращивание, "разрастание" объема звуковой массы, второй такт являет собой как бы естественное разрешение всех предыдущих динамических усилий, своего рода "высвобождение энергии". Поэтому на стыке этих двух тактов крайне нежелателен даже малейший временной зазор. В свою очередь, переориентация смыслового контекста влечет за собой коренное изменение исполнительских приемов. Так, чтобы достичь максимального эффекта от постоянного наращивания звуковой массы в первом такте, нужно точнее выдерживать все длительности, даже как бы перетягивая их по времени.

Во втором такте левая рука сохраняет ту же игровую манеру (только в более активном движении), артикуляция же в правой должна быть четко атакированной и абсолютно равнокачественной.

Одной из азбучных истин при исполнении технических мест в произведениях классиков является активное, порой даже несколько нарочито подчеркнутое выявление их метрической структуры. В то же время бывают случаи, когда исполнитель должен как бы завуалировать эту тенденцию, перевести ее на второй план – во избежание возникновения статики и квадратности в развитии музыкальной мысли. Способы выполнения этой задачи в каждом конкретном случае зависят от контекста.

Пример 6.



В данном примере фактура представлена в виде нисходящих арпеджированных пассажей, достаточно часто встречающихся в произведениях Бетховена. В подобных случаях можно группировать четверки шестнадцатых не по сильным долям, а по следующим за ними слабым – от пятого пальца к первому. При этом необходимо сохранить чувство меры и помнить, что эта группировка достаточно условна и предназначена для нейтрализации ударности сильных долей в целях придания движению мелодичной гибкости и пластичности.

Пример 7.



В этом эпизоде следует придать большую звуковую "весомость" слабодолевым восьмым в правой руке, а сильнодолевым восьмым в левой, исполненные бархатно-мягким, бережным стаккато, как бы перевести на второй план, помня о том, что подобная дифференциация подчеркивает звукораспределительные, а не смысловые функции обеих рук, т.е. смысловая линия в левой руке при смягчении звучности не должна терять своей интонационной значимости.

Пример 8.



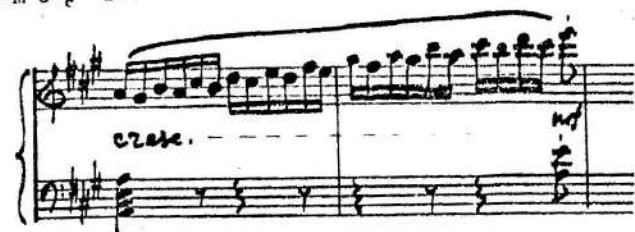
Главная партия третьей части сонаты № I построена по достаточно часто встречающемуся у Бетховена принципу смещения сильной доли в сторону слабой. Композитор осуществляет это с помощью *sf*, помещенных в четных тактах мелодии. В данной ситуации желательно каждый нечетный такт представлять как расширенный затакт к четному: это придаст звучанию особую легкость и изящество.

Рассматривая пианистические сложности в скрипичных сонатах Бетховена, следует отметить, что многие из них несут на себе печать чисто струнных проблем. Бетховен очень неплохо играл на скрипке и альте — это довольно четко просматривается во многих его камерных произведениях.

Пример 9.



Пример 10.



Пример 11.



Первое, что обращает на себя внимание в этих примерах, — это типичная, естественная и очень удобная для струнников "горизонтальная" манера написания, когда лига объединяет большое количество мелких длительностей, взятых на один смычок. На рояле подобная артикуляционная манера звукоизвлечения несколько затруднена, поскольку пианист не может оперировать смычком. Однако природа фортепиано позволяет если не полностью симитировать, то, по крайней мере, максимально приблизиться к характеру звучания любого другого инструмента. Поэтому в конечном счете все зависит от слухового контроля, способности аранжировать материал и, как следствие, умения найти приемы, адекватные исполнительской манере партнера.

В данном случае пианист должен обеспечить определенное состояние игрового аппарата (строгая позиция рук, максимальное приближение их к клавиатуре, кистевая гибкость), позволяющего добиваться эффекта смычкового звуковедения в игре, не допускающего перерывов в звучании (аналогично штриху "слитное легато"). При игре на струнных инструментах "слитное легато" предполагает исчезновение одного звука при появлении другого, в отличие от "акустического легато", когда звуки наплывают один на другой, или

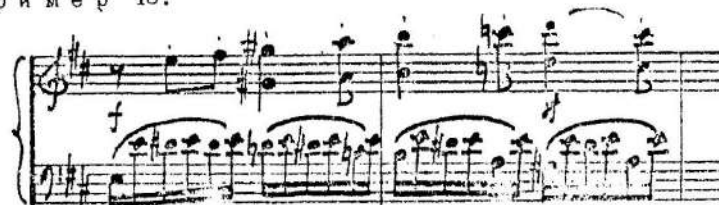
"декламационного легато", при котором слитность звучания обеспечивается движением смычка в одну сторону, а декламационный оттенок вносится в него активным атакующим падением пальцев левой руки на гриф. Если в первом примере, не представляющем технической сложности, пластика и гибкость движения легко достигаются по ходу дела — достаточно просто не декларировать, не выплывать каждую восьмую, то в двух последующих, уже в значительной мере трудных для пианиста, требуется основательная домашняя проработка. И здесь самое пристальное внимание должно быть уделено правильно выбранной и осмысленной методике занятий. Обычно при работе над такой и подобной фактурой учащиеся начинают буквально "выдалбливать" каждую ноту пассажа на очень громком, агрессивном звучании (якобы для укрепления пальцев). Помимо этого, для достижения временной и метроритмической устойчивости, как правило, в начале каждой группы нот на всех сильных долях делается мощный, нарочито подчеркнутый акцент. Хотя намерения здесь вроде бы и благие, однако, как показывает практика, подобный метод работы не дает хороших результатов, поскольку чисто механическая, оторванная от художественного контекста работа не может быть плодотворной. Технические места предпочтительней учить на связном, кантиленном звучании, не делая на каждой группе нот акценты — хотя бы потому, что этого никогда не будет делать стружник. Поэтому, прежде чем приступить к работе над подобными местами, пианисту следует внимательно посмотреть, как это делает партнер-инструменталист. И тогда наверняка он сможет избежать многих ошибок.

В бетховенских произведениях нередко встречается фактура, в которой за внешне простым изложением, часто похожим на простой аккомпанемент, таятся большие возможности для выявления скрытого голосоведения и придания исполнению более емкого, полновесного звучания.

Пример 12.



Пример 13.



В первом случае следует представить начальные ноты в каждой триольной группе четвертями и связать их штрихом легато в единую смысловую линию, звучащую гибко и пластично.

Во втором примере объединение в самостоятельный голос нечетных шестнадцатых длительностей, которые следует представить в виде восьмых, приводит к возникновению весьма интересного звукового явления, которое можно назвать эффектом "звукового веера", когда две смысловые линии расходятся в разные стороны. В подобных случаях необходимо добиваться равномерного озвучивания обоих голосов, а не только верхнего, как это часто бывает: последнее делает невозможным достижение полноценного звучания, охватывающего всю фактуру.

В хрестоматийно ясном и рельефном изложении этот прием встречается в экспозиции первой части сонаты № 3.

Пример 14.





В этом примере расходящиеся в широком диапазоне голоса сливаются после активного *crescendo* в мощном октавном движении, как бы подводящем итог всему предшествующему развитию.

На первый взгляд может показаться, что здесь очевидно участие второго голоса в динамическом нарастании, так как он, в отличие от предыдущих примеров, фактурно не закамуфлирован. Однако не следует забывать, что при *martellat'* ном изложении, очень часто встречающемся у Бетховена, более уязвимым и труднее озвучиваемым является слабодольный голос, тогда как оба смысловых плана должны быть абсолютно равнокачественными. Во время самостоятельных занятий полезно поменять местами голоса; этот прием позволит добиться равновесия в звучании слабо и сильнодольевых линий. Столь же важно уметь выявлять голоса при вертикальном изложении материала. Последнее обычно встречается в эпизодах, несущих на себе определенную жанрово-смысловую нагрузку.

#### Пример 15.



Перед нами классически ясное хоральное изложение музыкального материала, своего рода клавирное воплощение хоровой партитуры, где цена каждого голоса очень велика. Чтобы избежать наиболее распространенной ошибки, выражающейся в превалировании верхнего голоса над всеми остальными, пианисту следует в домашних занятиях попеременно наделять солирующей функцией каждый из голосов, в результате чего звучание фактуры по вертикали приобретет более цельный, гармоничный характер и приблизится к хоральному звучанию.

Ансамблевая природа фортепианной партии в скрипичных сонатах Бетховена часто требует от пианиста умения дифференцировать музыкальный материал в зависимости от той или иной игровой ситуации.

#### Пример 16



В данном примере отчетливо видно, что правая рука по своему месторасположению, регистру, манере написания очень близка партии скрипки и практически выполняет функции второй скрипки. По сути дела, это диалог двух скрипок, представляющий собой первый смысловой план. Левая же рука, выписанная в нижнем виолончельном регистре, почти полностью отделена от правой, что позволяет подать музыкальный материал, исполняемый ею, как бы дистанционно удаленным по звуку вторым планом.

Интересен также эпизод из разработки первой части сонаты № I.

#### Пример 17.



Оригинальность этого материала заключается в том, что в партии правой руки как бы заложена двойная функциональность, выявление которой сопряжено с постоянной необходимостью радикально изменять игровую манеру. Если в первом двутакте правая рука играет в нижнем регистре и выполняет с левой однородные задачи (см. пример 7),

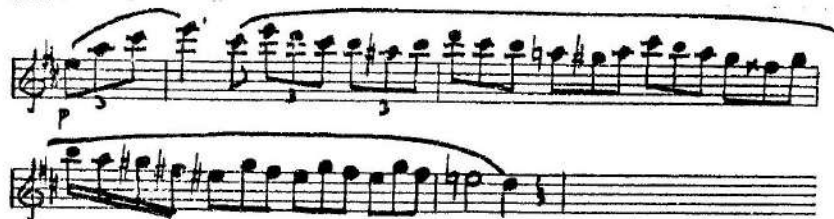
то во втором, она, быстро перемещаясь в верхний регистр, пластично и гибко включается в диалог со скрипкой. Другими словами, правая рука участвует в реализации двух игровых планов, на взаимодействии которых построен весь материал разработки.

Для бетховенской стилистики весьма характерно использование приема варьирования как одного из наиболее действенных средств активизации драматургического развития. В некоторых случаях, в медленных частях этот прием становится основным принципом развития музыкального материала (достаточно вспомнить вторые части первой, шестой и девятой сонат). Варьируя музыкальную ткань, часто незначительно, Бетховен достигает чрезвычайного многообразия в развёртывании тематической идеи.

Пример 18.



Пример 19.



Сопоставляя эти два примера, мы видим, что во втором изменилась лишь группировка длительностей: вместо дуолей выписаны триоли. В то же время такая, казалось бы, незначительная корректировка влечет за собой существенные изменения в образной сфере музыкального материала. Если в первом, основном тематическом послы преобладают созвучательно-спокойные тона и соответственно горизонтальная манера исполнения, предполагающая интонационное тяготение мелодии к мотивным опорам, то во втором - изменение ритмического

рисунка влечет за собой возникновение в музыке взволнованных, субъективно-личностных оттенков, выявляющихся в результате гибкого и пластичного обыгрывания всех триольных изгибов.

Пример 20.



Пример 21.



В данном эпизоде, оставляя практически неизменным весь тематический материал, Бетховен за счет незначительных изменений в партии сопровождающей левой руки достигает знаменитого эффекта литаврово-рокоцущих басов, а фактура приобретает черты явно выраженной оркестральности.

Пример 22.



Пример 23.



В отличие от примеров 20 и 21, здесь налицо полярное противопоставление характеристик: яркой и волевой – в уже знакомом нам материале вступления, и паряще легкой – в заключительной части разработки. Отсюда возникает и различная манера написания этих двух эпизодов: компактно-собранный при одновременном исполнении обеими руками в первом случае, и облегченная по звуку при постоянном чередовании рук – во втором.

Изучая произведения классического репертуара, следует обращать внимание на эпизоды, содержащие признаки варьированности. В таких случаях цена каждой ноты чрезвычайно велика, и мельчайшие фактурные модификации часто влекут за собой значительные изменения во всей игровой ситуации.

Задача учащегося – не "проскочить" мимо таких мест, а, наоборот, максимально точно услышать и исполнительски донести до слушателя все то, что автор объективно заложил в музыкальный текст. Когда тематический посыл и его видоизмененный вариант находятся рядом, это сделать проще, так как удобно соотнести два способа изложения материала. В большинстве случаев сопоставление последних не бывает резко контрастным и носит скорее характер глубоко завуалированных и тонких интонационных нюансов, что соответственно требует наличия у учащегося активного слухового контроля. Другими словами, это та лаборатория, в которой постоянно тренируется и развивается главный атрибут исполнительского аппарата – слух.

В тех случаях, когда тематический материал и его трансформированный вариант значительно удалены друг от друга, главное внимание учащегося должно быть привлечено к выявлению внутренней взаимосвязи этих эпизодов и сопоставлению их характеристик по "аркообразному" принципу, как если бы они находились в непосредственной близости – человеческое ухо обладает такой необыкновенной способностью.

Общеизвестно, что учащиеся, особенно на начальном этапе обучения, часто теряются, сталкиваясь с огромным количеством исполнительских задач, возникающих перед ними при прохождении ансамблевых произведений. Роль педагога в данном случае трудно переоценить.

В преподавании камерного ансамбля органически сплетаются общие цели музыкально-исполнительской педагогики с задачами, обусловленными спецификой данного предмета. Таких специфических особенностей бесчисленное множество. Обозначим лишь наиболее общие требования, которые следует предъявлять к преподаванию в классе камерного ансамбля. Если условно выделить два вида помощи педагога (в художественном освоении материала и в овладении необходимыми техническими приемами), то можно сказать, что педагог по камерному ансамблю в большей степени призван осуществлять первую из этих задач и в меньшей – вторую, решаящуюся прежде всего в специальных классах. В противном случае пришлось бы требовать от одного и того же музыканта знания секретов мастерства, владения игрой на различных инструментах, что встречается очень редко. И все же, признавая органическую связь художественного и технического аспектов исполнительства, нельзя недооценивать важность познаний педагога по камерному ансамблю в отношении игры на звучащих в его классе инструментах. Такие познания могут быть приобретены и в процессе общения с музыкантами других специальностей при совместной концертной деятельности, и в результате посещения занятий педагогов различных исполнительских профессий, и, конечно, в огромной мере этому способствует собственная педагогическая практика в классе камерного ансамбля. Правда, даже при реализации всех указанных выше возможностей музыкант-педагог на практике все же останется либо пианистом, либо скрипачом, либо виолончелистом, поэтому столь полезен для студента контакт с педагогами по специальности. В этом отношении не должно быть места ложным амбициям: учащиеся камерного класса очень скоро начинают оценивать по достоинству знания педагога в области техники игры на их инструментах.

Но если не все учащиеся могут рассчитывать на равную помощь в отношении технологии от руководителя в камерном классе, то художественную творческую помощь, зависящую от характера творческой личности педагога, они получают в равной мере. Помимо тонкого эстетического чутья ему необходимо обладать большой эрудицией, обширными познаниями в области музыкального искусства, что обусловлено и самим богатством камерного репертуара. Учитывая, что

последний включает произведения, предназначенные для различных составов, можно смело утверждать, что он не уступает, а, может быть, и превосходит фортепианный и даже симфонический репертуар. Умение быстро и свободно ориентироваться в обилии сочинений является результатом педагогической, а также исполнительской работы.

Знание характера трудностей, возникающих перед ансамблистами в том или ином произведении, позволяет педагогу при первом знакомстве с учащимися, поставив своеобразный "диагноз" в отношении их способностей и склонностей, определить соответствующий круг камерных произведений, наиболее полно способствующих развитию их исполнительских данных. Хотя в этом вопросе возможны индивидуальные варианты, все же представляется, что в начале обучения искусству камерного музицирования желательна обращение к творчеству венских классиков, произведения которых в этом жанре можно назвать "энциклопедией ансамблевого искусства".

Опыт изучения скрипичных сонат Бетховена в классе камерного ансамбля - яркое тому подтверждение.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Асафьев Б.Л. Бетховен (1827-1927) //Бетховен 1827-1927: Сб.- Л., 1927.

Николаева Н.С. Бетховен и романтизм.- М., 1960.

Сорокер Я.И. Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение.- М., 1963.

Альшванг А.И. Людвиг ван Бетховен: Очерк жизни и творчества.- М.; Л., 1952.

Фишман Н.Л. Вопросы фортепианной педагогики.- В.И. Людвиг ван Бетховен. О фортепианном исполнительстве и педагогике.- 1963.- С. 118-157.

Павчинский С.Э. Некоторые новаторские черты стиля Бетховена.- М., 1967.

Проблемы Бетховенского стиля: Сб. статей зарубежных исследователей /Под ред. Б.С.Пшибышевского.- М., 1932.