

Пётр Лаул

Тридцать две сонаты  
Бетховена

*k*

Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

Пётр Лаул

# ТРИДЦАТЬ ДВЕ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА

*Опыт исполнительского  
и педагогического анализа*



КОМПОЗИТОР • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
2021

ББК 85.315.3  
УДК 786.2.082.2  
Л282

**Лаул, Пётр Рейнович.**

Л282 Тридцать две сонаты Бетховена : опыт исполнительского и педагогического анализа / Пётр Лаул ; Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. — СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2021. — 632 с. : ноты. — ISBN 978-5-73797-0992-5.

Книга известного российского пианиста и педагога отражает богатый опыт автора, который продолжает в XXI веке славную отечественную традицию исполнения сонат Бетховена, признанную во всем мире. П. Лаул неоднократно и с большим успехом исполнял в своих концертах полный цикл сонат Бетховена, демонстрируя яркую оригинальность их трактовки, и проходил эти сонаты в педагогической работе со студентами Санкт-Петербургской консерватории. Первая часть книги посвящена общим вопросам исполнения музыки Бетховена, вторая часть включает 32 главы, содержащие разбор всех сонат с исполнительской и методической точки зрения.

Для учащихся консерваторий, музыкальных училищ и колледжей, концертирующих пианистов и педагогов.

ББК 85.315.3  
УДК 786.2.082.2

ISBN 978-5-73797-0992-5

© 2021 Пётр Лаул  
© 2021 Композитор • Санкт-Петербург

## Как появилась эта книга

*В 2015 году автору этих строк довелось исполнить в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии и Тартуском университете (Эстония) цикл из семи концертов «32 сонаты Бетховена». В 2016–2017 году цикл был повторен в Малом зале Московской консерватории, и организаторы предложили мне написать аннотации для программ всех концертов. Эти аннотации вызвали интерес коллег и читателей, и многие стали советовать издать их отдельной книгой. Однако было понятно, что сами по себе аннотации для книги не годятся: они хорошо выглядят именно в том месте, для которого и предназначены, — в программке концерта, а научным текстом ни в коей мере не являются. После некоторых размышлений придумался план книги, которую вы держите в руках. Здесь собрана сумма впечатлений, мыслей и опыта музыканта, прошедшего через выучивание и исполнение тридцати двух сонат Бетховена (и большинства других его произведений с участием фортепиано), а также проштудировавшего значительную их часть в классе с учениками. Я отдаю себе отчёт в том, что на эту тему уже написаны многие и многие книги. Но тем не менее мне кажется, что время не стоит на месте, а тема сонат Бетховена неисчерпаема и каждый может внести свою лепту в коллективное понимание этой музыки.*

*Книга строится так: первая часть содержит несколько кратких вводных глав, посвящённых некоторым общим вопросам исполнения музыки Бетховена; вторая часть включает 32 главы собственно с разборами всех сонат; в каждой из глав вначале приводится краткая характеристика по мотивам аннотации, написанной для московского цикла концертов, а затем*

*следуют более развёрнутые комментарии о проблемах и особенностях исполнения и преподавания той или иной сонаты. В анализе сонат мне хотелось быть систематичным, но в то же время избежать излишней сухости и назидательности, свойственной многим подобным книгам. Нужно подчеркнуть, что все соображения и практические советы, входящие в эти главы, суммируют личный опыт исполнительства и преподавания, тем самым неизбежно отражая субъективные представления и никак не претендуя на «истину в последней инстанции».*

*Общеизвестно, что музыка начинается там, где кончаются слова, и все попытки обнаружить в произведениях чистой, непрограммной музыки сюжет или какие-либо ассоциации ведут нас на скользкую почву. Однако в работе с учениками, в стремлении вдохновить, «заразить» их неизбежно приходится то и дело затрагивать внемузыкальные аспекты содержания, поэтому и предлагаемая книга не будет от них свободна.*

*Хотел бы здесь выразить глубокую благодарность организаторам петербургского цикла концертов — Санкт-Петербургскому филармоническому обществу и его директору Б. Л. Березовскому, организатору тартуского цикла — Т. Йоаметсу, организаторам московского цикла — агентству «Арт-бренд» и его руководительницам Е. Волковой и Т. Туманян. Также выражаю огромную признательность Е. Волковой, А. Вульфсону, Ф. Коробову, Р. Лаулу, Р. Островскому, Н. Рубаненко, А. Сандлеру, О. Скорбященской за поддержку и многие ценные советы в написании текста книги.*

## Предисловие

В обширном и почти неисчерпаемом фортепианном репертуаре тридцать две сонаты Людвига ван Бетховена занимают центральное и ни с чем не сравнимое место. В самом деле, по степени всеохватности, глубины, разнообразия, смелости, творческой мощи этому циклу попросту нет равных.

Мало есть композиторов, которые в полной мере выдерживают монографические концертные программы, не вызывая ощущения монотонности. Бетховен в этом отношении уникален: среди его тридцати двух сонат не найдёшь двух похожих по структуре, образности и колориту. Слушая бетховенские сонатные вечера, словно бы смотришь увлекательный остросюжетный фильм, где каждый поворот непредсказуем, неочевиден — но и совершенно необходим.

Соната для фортепиано — тот жанр, в котором Бетховен чувствовал себя наиболее свободным, раскованным, экспериментировал, заходил в этих экспериментах дальше, нежели в других жанрах. В то время, когда он написал только лишь две симфонии и подбирался к третьей, «Героической», уже были созданы восемнадцать (более половины) сонат, свидетельствовавших об абсолютной творческой зрелости и невероятной композиторской виртуозности! Именно в этой сфере Бетховен находил новые средства выразительности, прокладывая путь к самым значительным симфоническим сочинениям. Начав с несомненной классичности ранних опусов, он явно выходит за её строгие рамки в средний период, а поздние сонаты составляют отдельное художественное явление, которое трудно вписывается в какие бы то ни было узкие стилистические границы.

Сонаты Бетховена — энциклопедия всех возможных душевных переживаний и состояний: пафоса, крайней сосредоточенности, надмирных прозрений, философских раздумий, безутешной скорби, трагедийности, нервозности, бурного протеста, ярости, исступления, но в то же время необузданной весёлости, добродушия, юмора, лукавства, упрямства, сарказма, издёвки, иронии, самоиронии, живости, свежести, теплоты, задушевности, интимнейшей лирики. Они невероятно ровны по качеству музыки и поражают мощью совершенно несравненного композиторского интеллекта.

Мне представляется, что лучшие исполнения сонат Бетховена в прошлом (чтобы назвать здесь немногих — А. Шнабеля, С. Т. Рихтера) были в значительной мере спорными, далёкими от золотой середины, так сказать, полемически заострёнными — в плане темпов, педали, отношения ко времени в музыке, акцентов, экспрессии. И это всё Бетховену очень идёт! Мне кажется, ему и хотелось быть возмутителем спокойствия, спорным композитором, в котором дионисийское часто преобладает над аполлоническим.

Антон Рубинштейн как-то раз заметил: «Играть одну сонату (Бетховена. — *П. Л.*) за другой — это своего рода варварство: каждая из них содержит целый мир мыслей и чувств и могла бы занять не один вечер!»<sup>1</sup> При этом, отметим, сам Рубинштейн играл бетховенские сонаты едва ли не десятками подряд в своих Исторических концертах. Однако его замечание очень точное — потому что каждое крупное сочинение Бетховена наделено своим лицом, особенной, неповторимой индивидуальностью, в каждом композитор нащупывает всё новые и новые возможности в развитии формы, придавая доселе камерным жанрам непривычную для них масштаб-

---

<sup>1</sup> Цит. по: Мысли о Бетховене: Российские пианисты об исполнении фортепианных сочинений Л. ван Бетховена / сост. Б. Бородин, А. Лукьянов. М.: Классика-XXI, 2010. С. 9.

ность, даже грандиозность. Он первый сделал сонатно-симфонический цикл сравнимым с законченной философской концепцией — по этому пути пошли великие симфонисты последующих времён: Брамс, Брукнер, Малер, Чайковский, Скрябин, Шостакович... И даже небольшие, «лёгкие» сонаты Бетховена отличает удивительная образная цельность. Далее в разборах будет уделяться много внимания тому, как он на уровне микроинтонаций, музыкальных «атомов» объединяет части своих циклов. Также много внимания будет уделяться анализу происходящего в музыке в целом, потому что главное для исполнителя — постоянно понимать особенности того или иного поворота сюжета, формы, чувствовать время и своё место в этом музыкальном пространстве, знать и уметь своей игрой разъяснить слушателю, в чем новизна и красота произведения, чтобы он мог понять это с первого раза. Такой анализ особенно важен для студентов, поскольку в их сознании технические неудобства, характерные именно для Бетховена, нередко заслоняют самую суть его музыки.

Сонаты Бетховена создавались 200–230 лет назад, но эта музыка не выдерживает «хрестоматийного» подхода, в ней нет раз и навсегда верно найденных решений, она живая и увлекательная, как авантюрный роман. Бетховен постоянно обострял музыкальные противоречия, шёл на риск, сочиняя свои вещи, и их исполнение точно так же требует готовности идти на риск, «прыгать выше головы», заглядывать в неизведанные дали.

Мой дед, известный советский музыковед А. Н. Должанский, будучи изгнанным из Ленинградской консерватории во время антиформалистической кампании 1948 года, читал лекции рабочим Кировского завода о музыке классиков и получал от рабочих записки. В нашей семье наибольшим успехом пользовалась такая: «Музыка Бетхомика (так! — П. Л.), бодрая и гулкая, помогает нам строить коммунизм». Конечно, несть числа «бодрым и гулким» исполнениям Бетховена, особенно



среди студентов. Бетховен действительно бывает и таким, но важно понимать, насколько разнообразна и нестереотипна по характеру его музыка. Она может быть высокой трагедией, но также может быть и юмористической, и даже дурашливой — и Бетховену необходимо позволить иногда быть легкомысленным, шутить и озорничать, сталкивать лбами высокое и низкое. Верно писал Н. Е. Перельман: «Серьёзное исполнение несерьёзной музыки (а она имеется и у великих композиторов) так же невыносимо, как и несерьёзное исполнение серьёзной музыки»<sup>2</sup>. Действительно, нагружать глубокой премудростью и «звериной серьёзностью» наивные, хрупкие или шутливые сочинения Бетховена (вроде Девятой, Десятой, Шестнадцатой, Девятнадцатой, Двадцать пятой сонат) столь же нелепо, как «бодро и гулко» играть его поздние сонаты. Кроме того, можно отметить, что Бетховен, пожалуй, первый композитор, позволявший себе писать иногда подчёркнуто «некрасивую» музыку, выражая ею мрачные и причудливые образы, — по этому пути затем пошли классики последующих эпох: Берлиоз, Мусоргский, Малер, Стравинский, Шостакович и многие другие.

В следующих главах я вкратце коснусь некоторых общих вопросов, являющихся ключевыми в работе над сонатами Бетховена.

---

<sup>2</sup> Перельман Н. В классе рояля: короткие рассуждения. М.: Музыка, 2007. С. 74.

## *Часть первая*

# **ОБЩИЕ ВОПРОСЫ**

### **Издания**

Как театр начинается с вешалки, так работа над любым сочинением начинается с выбора нот, по которым мы будем его разучивать. Сравнительному анализу изданий Бетховена посвящены многие страницы множества трудов. Я не буду вдаваться здесь в сравнения, потому что на сегодняшний день уже практически неоспоримо: время редакций ушло в прошлое, и современный артист, а также и студент, и ученик должны пользоваться уртекстными изданиями. Конечно, отдельные публикации «редакторской эры» для искущённого пользователя по-прежнему представляют интерес. Прежде всего это редакции, сделанные выдающимися музыкантами-практиками и снабжённые обширными текстовыми пояснениями. В сущности, самому по себе нотному тексту в этих изданиях доверять в наше время уже невозможно, но сконцентрированные в комментариях личный опыт и индивидуальное слышание великих артистов и крупнейших педагогов передают восприятие музыки Бетховена в ту или иную эпоху и доставляют богатую пищу для размышлений. Из множества разных упомяну три таких издания.

Самой ранней и, наверное, наиболее знаменитой редакцией XIX века была почти забытая теперь версия Ганса фон Бюлова — великого пианиста и дирижёра, могучей артистической личности масштаба Листа, Вагнера или Рубинштейна. Его редакция снабжена щедрыми комментариями, содержащими и размышления, и анализ, и советы по поводу исполнения тех или иных трудных мест, и даже предложения по изменению текста — «улучшению» Бетховена. Многие из подобных замечаний в наше время могут казаться совершенно чудовищными или возмутительными, но нужно отдавать себе отчёт в разнице между современным и романтическим мировосприятием. Кроме того, на рукописях Бетховена тогда ещё, можно сказать, не до конца просохли чернила, а его сонаты, покинув светские салоны, стали постоянными жителями концертных

залов совсем только что — прежде всего усилиями Листа и того же фон Бюлова. Так или иначе, многие ремарки последнего весьма выразительны и до сих пор остаются актуальными.

Несомненный интерес представляет редакция Артура Шнабеля — взгляд выдающегося музыканта и мыслителя, оставившего первую и до сих пор во многих отношениях самую яркую запись всего цикла. Его редакцию можно читать как книгу: в ней множество ценнейших наблюдений (в виде сносок и пояснений и в самом нотном тексте), поучительная расшифровка фермат, весьма полезные советы по произношению и по строению фразы (пометки синтаксического характера вообще уникальны). Между прочим, забавно наблюдать, как Шнабель постоянно жёстко полемизирует в сносках с фон Бюловым, не упоминая при этом его имени, а называя его редакцию «одним из самых распространённых изданий».

Очень уважительно относится Шнабель к авторской педали Бетховена, всякий раз специально её отмечая и обращая на неё внимание исполнителя. Аппликатура этой редакции, к которой в среде пианистов преобладает скептическое отношение («Аппликатура Мартинсена — мудрая, а Шнабеля — мудрёная», по выражению Н. Е. Перельмана)<sup>3</sup>, тем не менее может быть очень полезна не для постоянного применения, а для понимания точной фразировки: достаточно один раз попробовать так сыграть то или иное место, и многое становится гораздо понятнее. После такого эксперимента можно в дальнейшем пользоваться уже «нормальными» пальцами, но учитывая слуховой опыт, полученный от проигрывания шнабелевскими. Впрочем, некоторые аппликатуры Шнабеля объективно очень удачны, как, например, в побочной теме первой части Семнадцатой сонаты (см. пример 476 на с. 321).

Недостатки версии Шнабеля — продолжение ее достоинств. Избыток информации (пусть даже изложенной самым мелким шрифтом, так что всегда понятно, где автор, а где редактор) всё же несколько замутняет взгляд: исполнитель, привыкший честно исполнять все указания в нотах, станет подспудно осуществлять редакторские предписания, даже пони-

---

<sup>3</sup> Перельман Н. В классе рояля. С. 105.

мая их необязательность. Дотошное высчитывание всех мелочей — фермат, мелкой агогики и т. п. — вызывает ироническое отношение («у него есть ответы на все вопросы»); к тому же, слушая запись Шнабеля, нетрудно убедиться, что сам он часто не следует собственным советам. Но главное, во многих случаях Шнабель, подобно более ранним редакторам, произвольно меняет лиги и добавляет их от себя, никак не отмечая этого в нотах. Поэтому рекомендовать его редакцию можно лишь самым опытным исполнителям и только для сверки отдельных моментов, поиска советов от большого музыканта, но никак не для изучения сонат в повседневной работе.

Наиболее распространённая в странах бывшего Советского Союза редакция А. Б. Гольденвейзера была в своё время весьма ценной: в ней сделана попытка очистить от наслоений и скрупулёзно точно передать нотный текст, также дается много полезных дидактических указаний и удобных аппликатур. Во втором варианте своей редакции Гольденвейзер, кроме всего прочего, воспроизвёл точные бетховенские лиги, что было для того времени поистине передовым решением. Ещё более ценен комментарий, выпущенный отдельной книгой и содержащий множество точных и дельных советов и разборов, в которых чувствуется многолетний опыт и мудрость. Пожалуй, это не самый образный и яркий, но самый подробный и серьёзный текст такого рода, и в этом его большое достоинство.

Сравнивая редакцию Гольденвейзера с изданиями Бюлова и Шнабеля, нужно всё же отметить, что это в большей степени редакция научно-дидактическая, нежели артистическая; в ней преобладают советы с точки зрения благоразумия, здравого смысла и сугубой сдержанности, что не всегда удовлетворяет потребности в прорывах и сотрясениях основ, которыми столь богата музыка Бетховена. В целом эта работа кажется сейчас несколько пуританской и «школьной». Трудно согласиться с чересчур подробно проставленной осторожной педалью, а также с настойчивыми советами играть в одном пульсе разные части и разделы сонат.

В наши дни, когда появились научно выверенные уртексты, выпущенные издательствами Henle, Bärenreiter и Wiener Urtext Edition, стало очевидным, что потребность в редакторе как посреднике между

исполнителем и автором постепенно отпадает. Чистый бетховенский текст отличается удивительной графической красотой, содержит более чем достаточно точных авторских указаний, и при внимательном к ним отношении можно получить ответы на очень многие вопросы, не отвлекаясь на второстепенные редакторские ремарки.

Сравнивать вышеперечисленные уртексты между собой не входит в мои намерения, но в случае с Бетховеном всё же можно считать выбор издания Henle беспроигрышным вариантом, и я буду опираться на него в данной книге. Нужно отметить лишь один небольшой недостаток этого уртекста: иногда в нём по аналогии с похожими местами выставляются дополнительные динамические нюансы в скобках, и здесь нужно проявлять осторожность и бдительность. Зачастую отсутствие нюансов входило в намерения Бетховена, а их «восстановление» несколько искажает замысел. Более новый уртекст издательства Bärenreiter лишён этого недостатка, но в нём иногда чувствуется потребность нарочно сделать «не как у Henle», и некоторые моменты представляются спорными. Впрочем, различия между столь авторитетными изданиями могут быть чисто вкусовыми.

К сожалению, в работе со студентами приходится сталкиваться с тем, что используются первые попавшиеся ноты с интернет-сайтов, и порой попадаются прямо-таки чудовищные версии с исковерканными даже не ремарками, а самим нотным текстом. Поэтому очень важно в самом начале работы с учеником убедиться, что он играет по как можно более надёжному изданию, ведь исправлять неверно заученное потом гораздо сложнее.

## **Работа с текстом**

В работе с учениками и студентами приходится постоянно сталкиваться с тем, что они невнимательно читают нотный текст и не в состоянии раскрыть заключённые в нём возможности. А ведь для ответа на многие вопросы, ставящие в тупик, порой достаточно одного внимательного взгляда в ноты!

Нотный текст Бетховена по сравнению с его предшественниками — очень большой шаг вперёд в сторону авторского контроля за исполнителем. Известно, что по ходу истории музыки авторы снабжали свои сочинения всё большим количеством указаний: можно проследить путь от девственно чистого баховского текста до перегруженных указаниями партитур, например, Веберна, где на один звук может распространяться действие нескольких ремарок. Бетховен был, возможно, первым композитором, в нотах которого практически всегда указаны скрупулёзно точная динамика, фразировка, штрихи, иногда — и очень интересно — педаль, порой даже аппликатура. Более того, в средний и поздний период он начинает помечать пунктирными линиями продолжительность действия почти всех *crescendo*, *diminuendo*, *ritardando*. Такой нотный текст приобретает прямо-таки зримую экспрессию! Для неточного выполнения каких-либо указаний должна быть очень веская причина: всегда нужно задумываться, сколько мы приобретаем и не больше ли теряем, отказываясь от авторской ремарки. «Ничто так не отдаляет от совершенства, как приблизительность», — говорил Н. Е. Перельман<sup>4</sup>. С другой стороны, в качестве обратного примера можно привести выразительную цитату из воспоминаний В. П. Бобровского об исполнении М. В. Юдиной первой части Семнадцатой сонаты, слышанном им в годы войны: «Поразило... что она трактовала первую часть в полном несоответствии с авторскими ремарками и вытекающим из них обычным исполнительским обликом сонаты. Исчезли полутени, нарастания и спады, контрасты отдельных фраз, тонкие штрихи. Твёрдая поступь некоего исполина, преодолевающего натиск грозной силы и словно идущего ей наперерез, — вот что определяло дух исполнения сонаты... речитатив, понимаемый обычно как беседа с таинственным внутренним голосом, преобразался в нечто прямо противоположное — в гневный, протестующий вызов безжалостной, враждебной силе... возникало сознание *священности* именно такой трактовки»<sup>5</sup>. Здесь описан ярчайший случай нарушения всех мыслимых

---

<sup>4</sup> Перельман Н. В классе рояля. С. 6.

<sup>5</sup> Цит. по: М. В. Юдина: статьи, воспоминания, материалы / сост., подгот. текста и примеч. А. М. Кузнецова; общ. ред. С. В. Аксюка; предисл. Г. М. Когана. М.: Сов. композитор, 1978. С. 80–81.

правил крупнейшим исполнителем, приведший к выдающемуся художественному результату. Но для этого нужен соответствующий масштаб личности, а также чёткое понимание точки отсчёта — что именно мы нарушаем в данный момент; и, думается, Юдина понимала это досконально.

В работе со студентами мне часто помогает забавный исторический факт, изложенный в воспоминаниях Антона Шиндлера (у этого «лжедруга» Бетховена очень противоречивая репутация, и его рассказ вполне может быть неправдой, но в данном случае это не так важно). Оказывается, Бетховен был большим «кофеманом» и начинал каждое своё утро с чашки кофе, приготовление которого никому не доверял — ни слуге, ни квартирной хозяйке. Почему? Для него было важно, чтобы на чашку приходилось непременно 60 зёрен — не 58, не 61, а именно 60 (история умалчивает, правда, каков был размер этой чашки). Он самолично отсчитывал эти зёрна и ещё перепроверял. Это показывает, насколько точен и педантичен до фанатизма мог быть Бетховен в том, что было для него действительно важно, — а нюансы в его сочинениях, вне всякого сомнения, были для него не менее важны, чем крепость утреннего кофе. По воспоминаниям Фердинанда Риса, Бетховен, занимаясь с учениками, редко обращал внимание на промахи в пассажах, но его выводила из себя небрежность в нюансах: он говорил, что «первые ошибки случайны, а вторые означают недостаток разума, чувства и внимания»<sup>6</sup>. Здесь будет уместной такая аналогия: если вы начали *crescendo* на одну шестнадцатую раньше или сыграли две ноты *staccato* вместо точек под лигой — это уже не 60, а 58 зёрен.

Возникает страшный на первый взгляд вопрос: а что же тогда вообще зависит от исполнителя, если всё выписано с такой дотошностью и нет ни малейшей свободы? Неужели мы совсем лишены пространства для манёвра? Ответ такой: свобода на самом деле безгранична, ведь в самом подробном тексте не указано, *насколько* сильное *sforzando*, *насколько* острая точка, *какой* характер *forte* — весёлый или драматический, мощный или болезненный, ясный или туманный, саркастический

---

<sup>6</sup> Вспоминая Бетховена: Биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса / пер., вступ. ст. и коммент. Л. В. Кириллиной. М.: Классика-XXI, 2007. С. 103.

## Драматургия цикла и темпы

или певучий. В результате открывается огромный простор для интерпретации. Единственное ограничение: если в каком-то месте написано *crescendo*, его там *не может не быть*.

Вглядываясь в нотный текст в поисках того, что там есть, нужно обращать внимание и на то, чего там нет, хотя могло бы быть. В этой связи вспомним диалог из рассказа «Серебряный» в цикле Конана Дойла о Шерлоке Холмсе:

«— Есть ещё какие-то моменты, на которые вы посоветовали бы мне обратить внимание?

— На странное поведение собаки в ночь преступления.

— Собаки? Но она никак себя не вела!

— Это-то и странно, — сказал Холмс».

Отсутствие и присутствие в одних и тех же темах и элементах одинаковых нюансов, штрихов, другого рода мелочей может быть случайным, но чаще всего во всех таких лакунах при ближайшем рассмотрении обнаруживается глубокий художественный или психологический смысл. Мне кажется интересным и предпочтительным «при прочих равных» всегда использовать возможность сыграть что-то по-разному.

Ещё одно полезное умственное упражнение — представлять себе, что было бы, если бы Бетховен написал по-другому: выбрал иное, более напрашивающееся продолжение или иначе изложил фактуру. Это помогает уловить, в чём нерв того или иного места, ощутить точность и оригинальность выбранного композитором варианта, выделить для себя главное и второстепенное в том или ином фрагменте. Несколько таких примеров будут показаны в разборах сонат.

О подробностях работы с текстом в части темпов, динамики, штрихов и педали будет подробнее рассказано в дальнейших главах.

## Драматургия цикла и темпы

Сонаты Бетховена, как уже говорилось выше, зачастую объединены внутри себя общими интонациями и представляют собой неразрывное единство. Это становится особенно наглядным начиная с сонат “Quasi



## Соната № 8, «Патетическая», до минор, ор. 13

### *Общая характеристика*

Восьмая соната, написанная в 1798–1799 годах, относится к самым знаменитым созданиям Бетховена. Это то сочинение, которое мы можем узнать при первом же звуке мрачного, густого до-минорного аккорда.

О сонате написаны фолианты, и трудно к этому что-то добавить. Нет смысла и повторять сказанное о ней — пожалуй, я бы только согласился с Антоном Рубинштейном, считавшим, что название «Патетическая» подходит лишь к медленному вступлению, тогда как всю остальную сонату можно назвать «Драматической»<sup>47</sup>. Замечу, что ко времени её написания у Бетховена начали проявляться первые признаки глухоты.

Образный строй Восьмой сонаты — во многом символ, олицетворение самых глубоко укоренённых представлений о музыке и личности Бетховена. Возможно, это не самая знаменитая (тут, пожалуй, вперёди Четырнадцатая), но точно самая хрестоматийная его соната. Она, как и Пятая, часто становится жертвой ученических исполнений, хотя игра в настоящем темпе ученикам недоступна.

Соната написана в до миноре — тональности, которую Бетховен использовал, пожалуй, чаще всех остальных композиторов. Все его произведения в до миноре выдержаны в сходном характере: они полны особенной мрачности, драматизма, борьбы, протеста — достаточно назвать траурный марш Третьей симфонии, Пятую симфонию, Третий фортепианный концерт, Тридцать две вариации и Тридцать вторую сонату (первую часть). Предвестником Восьмой можно назвать Пятую сонату.

---

<sup>47</sup> Цит. по: *Кавос-Дехтерева С. А.* А. Г. Рубинштейн. С. 33.

Вступление первой части в своем роде уникально: оно играет роль смыслового центра всей сонаты, принимает в «дальнейшей жизни» части активное участие, постоянно вторгаясь в ее переходные моменты. Также его тема в разработке проводится в характере *allegro*. В самом вступлении, как это часто бывает у Бетховена, постоянно противопоставляются роковые, грозные мотивы — робким, жалобным, молящим. Следующее далее *Allegro* — стремительное, оркестровое по фактуре, полное действия, жизни и борьбы.

Вторая часть — знаменитейшее *Adagio*, одно из самых ясных и лаконичных у Бетховена. Звучность его близка к квартетной. Часть отличается поразительной уравновешенностью и совершенством формы.

Финальное рондо, тема которого вырастает из побочной темы первой части, поначалу звучит мягко и повествовательно, однако после ряда эпизодов достигает в коде величайшего драматического накала, срываясь в бездну в последних тактах.

### *Заметки к исполнению*

Когда берёшься за Восьмую сонату, важно отрешиться от навязших в ушах привычек и расслышать в ней настоящую страстность. Она знаменует приход абсолютной творческой зрелости к всё ещё молодому гению, разворачивается стремительно, взрывчато, непредсказуемо, подобно остросюжетному кино. При этом соната начинает претендовать на симфонический размах действия, что отражается в фактуре первой части, полной крупных мазков, широкого дыхания.

Вступление первой части определяет лицо сонаты. Темп *Grave* — самый медленный у Бетховена, ещё медленнее, чем *Largo*.

Нужно отметить, что к пунктирным ритмам этого вступления могут быть применимы различные подходы. Если исполнять их со всей строгостью, то, учитывая крайне медленный темп, пунктирные ноты будут тоже довольно широки. Существует точка зрения, что вступление к Восьмой сонате наследует барочному жанру французской увертюры (на что намекает и французское название “*Pathétique*”), а в таком случае пунктирные ноты должны быть максимально заострены и представлять собой уже не тридцатьвторые, а фактически шестьдесятчетвёртые. Мне кажется,

что одинаково уместны оба подхода, но необходимо, выбрав определённую длину пунктира, её в дальнейшем строго придерживаться, чтобы образное единство не нарушалось.

Во вступлении мы, как часто бывает, сталкиваемся с сопоставлением «агрессор — жертва». Обычно «агрессор» — первый мотив, построенный по звукам трезвучия, а «жертва» — второй, слабый, с интонациями вздохов. Особенность этого вступления у Бетховена в том, что роль «агрессора» целиком берёт на себя первый аккорд, тяжеловесная и непрозрачная звучность которого производит мрачное и какое-то завораживающее впечатление. Нужно услышать в нём все звуки, особенно в левой руке; также для усиления воздействия можно взять ноты левой руки на микроскопическую долю секунды раньше, создавая ощущение «прорастания» вертикали снизу вверх. Продолжать следует лишь тогда, когда звучность ощутимо затухнет (тем самым будет выполнено указание *fp*) и не продолжить будет невозможно; то есть двигаться дальше можно очень нескоро. Это и подскажет темп вступления.

Следующие «аккорды-агрессоры» усиливаются затактом, очень резким и острым. К первым двум *sforzando* не должно быть никаких *crescendo*, они резкие и неподготовленные. В первой половине четвёртого такта аккорды исполняются напряжённым *legato*; важно придать каждому из них динамику, которая здесь прописана скрупулёзно точно: *sforzando*, временное ослабление, *crescendo* к ещё большей звучности. Пассаж может исполняться свободно, но не должен быть быстрее одной четверти (чуть дольше — допустимо).

233 Grave

The musical score consists of two systems of piano notation. The first system shows measures 233 and 234. Measure 233 begins with a *fp* (fortissimo piano) dynamic marking. The second system shows measures 235, 236, and 237. Measure 235 features a *sf* (sforzando) dynamic marking. Measure 236 includes a *p* (piano) dynamic marking followed by a *cresc.* (crescendo) marking, and ends with a *sf* marking. Measure 237 begins with a *sf* marking and concludes with a *p* marking. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings.

Соната № 8, «Патетическая», до минор, ор. 13

Начинающаяся затем переключка носит довольно театральный характер: мольбы и удары судьбы; но мощь этого контраста — доселе невиданная в фортепианной музыке (нечто подобное встречалось разве что в разработке Largo Седьмой сонаты). В мольбах нужно добиваться хрупкости звучания, играя чуть пронзительнее верхний голос октав; в «ударах судьбы» отдаётся предпочтение грозным басам. Далее мы можем расслышать «тристановские» интонации томления: музыка достигает максимального накала.

234

*p* *ff* *p* *ff* *cresc.* *sfp*

В последних тактах вступления, кроме само собой разумеющегося выразительного исполнения речитативов правой руки, важно подчеркнуть в левой ступенчатый спуск в нижний регистр. Последнюю тридцатьвторую после ферматы лучше присоединить непосредственно к теме быстрой части.

235

*sfp* *p* 6

Часть вторая. Тридцать две сонаты



*attacca subito il Allegro:*

Темп *Allegro di molto e con brio* А. Б. Гольденвейзер предлагает сделать кратным *Grave*, приравняв шестнадцатую вступления к половинной ноте быстрой части<sup>48</sup>. Мне такой подход кажется несколько умозрительным, сковывающим фантазию исполнителя; кроме того, как раз столкновение разных темпов, а что ещё важнее, разных пульсаций составляет конфликт этой части. И поскольку появление *Allegro* должно восприниматься как резкий сдвиг — начало действительно быстрого, крайне беспокойного движения, мне думается, будет правильным сделать половинную ноту *Allegro* хотя бы чуть-чуть (или заметно) подвижнее шестнадцатой вступления: это создаст более точное соотношение.

В главной теме обратим внимание на ряд моментов. Тремоло левой руки создаёт ощущение бури, кошмара, оно является не фоном, а, наоборот, активным участником действия. В первых четырех тактах довольно трудно удержаться от ненужного тут *crescendo* — во избежание этого стоит делать небольшое, скорее воображаемое *diminuendo* к вершине; желательно опереться на синкопу в третьем такте, отделив её от первой четверти и чётко разграничив мотивы. Во втором четырёхтакте редкий штрих, половинки *staccato*, играется как четверти с точкой; в двух тактах *legato* ведущий голос — средний в правой руке, вступающий в перечень с левой (*ля-бекар* — *ля-бемоль*).



<sup>48</sup> См.: Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена. С. 67.

Соната № 8, «Патетическая», до минор, оп. 13

Нужно отметить, что основной нюанс большей части экспозиции — *piano* с отдельными вспышками *sforzando*, и столь часто встречающееся бурно-громогласное исполнение упрощает её характер. Скорее имеет смысл сделать чуть менее однородной динамику тремоло, словно имитируя порывы ветра.

Акценты следующего построения выглядят по-разному в уртекстах Henle и Bärenreiter: у Henle вначале значатся *rinforzando*, затем *sforzando* (так же и в первом издании); у Bärenreiter (и в большинстве других изданий) оба раза *sforzando*. Возможно, такое *rinforzando* и ошибка, но мне кажется более интересным сделать акценты по-разному: сначала более протяжно, затем более резко.

237

*rf* *rf* *sf* *sf*

*p*

Побочная тема чрезвычайно сложна для исполнения. Её прыжки из регистра в регистр не должны стать цирковым номером, главная задача — внятно и выразительно произнести все короткие фразы, не комкая их и избегая акцента на первую четверть мотива, кроме тех мест, где акцент указан. Конечно, можно брать на переносы чуть-чуть времени, но это надо делать с величайшей осторожностью (несть числа исполнениям, где размер меняется на 5/4).

Парные *sforzando* стоит исполнять с возрастающей ко второму настойчивостью; морденты играют как быстрые триоли в долю

Часть вторая. Тридцать две сонаты

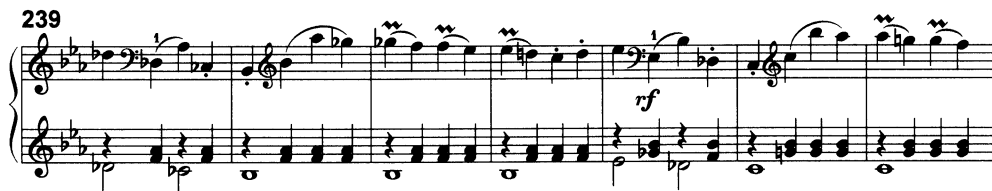
и с опорой на первый звук. По точному замечанию А. Корто, «у мордентов здесь выразительное назначение»<sup>49</sup>.

238



Самые сложные моменты — два скачка в нижний регистр на *ре-бемоль* и *ми-бемоль* с *rinforzando*. Можно посоветовать брать обе ноты 1-м пальцем, развернув его перпендикулярно клавише: это снижает шансы «непопадания». Левую руку надо хорошо «оркестровать»: длинный бас носит духовой оттенок, четверти — струнный.

239



В заключительной партии важен контраст «влажной» звучности первых четырёх тактов и ясной, острой — всех последующих. Можно порекомендовать играть первые четыре такта на одной педали. После этого нужно в обеих руках все ноты, отмеченные стаккатными точками, энер-

<sup>49</sup> Корто А. О фортепианном искусстве: статьи, материалы, документы. М.: Музыка, 1965. С. 37.

Соната № 8, «Патетическая», до минор, оп. 13

гично выделять и звуком, и штрихом; *crescendo* также делается на них в первую очередь, а в остальной фактуре — заметно позже.

240

*p*

*cresc.*

Во второй заключительной теме из певучих быстрых пассажей нужно не забыть проинтонировать и линию басов. В линии правой руки можно показать извилистость рельефа, опираясь на мелодические вершины, избегая акцентов на первые доли и преждевременного *crescendo*.

241

*p*

*cresc.*

Перед первой вольтой стоит обратить внимание на точно и ясно выписанную динамику: сначала просто *forte*, затем отдельное *forte* в каждом такте, которое можно понимать как акценты, и на последнем аккорде *fortissimo* — значительно мощнее, чем *forte*.



Часть вторая. Тридцать две сонаты

242

1.

*f* *f* *f*

*ff*

Detailed description: This musical score shows measure 242. The right hand (treble clef) plays a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to forte (*f*) for the last three measures. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes. A first ending bracket is shown above the right hand in the final measure, leading to a double bar line with repeat dots. The dynamic *ff* is written below the right hand in the final measure.

Появление материала медленного вступления в начале разработки, а потом и в коде — новинка этой сонаты. Нечто подобное мы увидим позже в Семнадцатой, но там медленный материал составляет часть главной темы, а в Восьмой эти появления воспринимаются скорее как реплики хора древнегреческой трагедии. Причем и во всей разработке основной мотив вступления начинает играть заметную роль, споря с главной темой. В третьем такте *Molto allegro* нюанс *forte* распространяется на октаву во второй половине такта, и мы можем в ней с удивлением узнать первый аккорд сонаты, которому так же, как и в начале, отвечает «мотив-жертва». Конечно, контрасты необходимо подчеркнуть, и *forte* этой октавы, пожалуй, мощнее, чем на первой доле такта. И конечно же, никак нельзя «запедаливать» паузы, потому что это разрушило бы противопоставление мотивов.

243

*Allegro molto e con brio*

*p* *cresc.* *f* *p* *cresc.*

*f* *p*

Detailed description: This musical score shows measure 243. The tempo is marked *Allegro molto e con brio*. The right hand (treble clef) features a tremolo pattern in the first half of the measure, marked *p* and *cresc.*, followed by a chord marked *f*, and another tremolo pattern marked *p* and *cresc.*. The left hand (bass clef) plays a series of chords, marked *f* and *p*. The score continues with more chords in both hands.

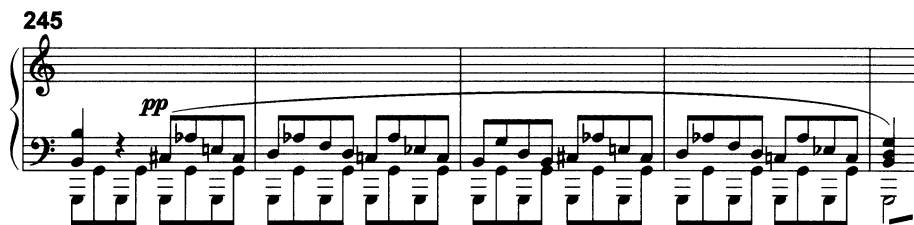
Далее тремоло перемещается в правую руку. Стоит выделить интонации стенаний в конце этого эпизода, усилив их изменениями штриха

Соната № 8, «Патетическая», до минор, оп. 13

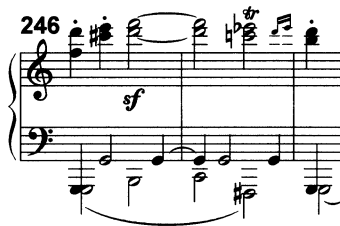
в левой руке: сначала четверти — *staccato*, потом точки исчезают и доли можно утяжелить.



В «шебуршениях» *pianissimo*, приглядевшись, можно узнать перевернутые и в два раза ускоренные основные мотивы побочной партии: это лишний раз указывает нам на то, как мало случайного у Бетховена и как тематически насыщены могут быть даже его обычные на первый взгляд общие формы движения. На тех же мотивах будет построен и пассаж-спуск к репризе.



В несколько раз упрямо повторённых тактах с трелью мы можем увидеть предвестники вступления Тридцать второй сонаты — резкие диссонансы на последней четверти. Обратим внимание и на крайнюю разведённость регистров, традиционно считающуюся атрибутом позднего стиля Бетховена (современники приписывали это его глухоте). Вообще в первой части композитор с невероятной смелостью и размахистостью использует всю клавиатуру, находя яркие колористические эффекты.



Часть вторая. Тридцать две сонаты

Заключительная партия в репризе проводится в миноре, и ей стоит придать трагически сломленный оттенок, подчеркнув вторую гармонию — уменьшённый септаккорд.

247

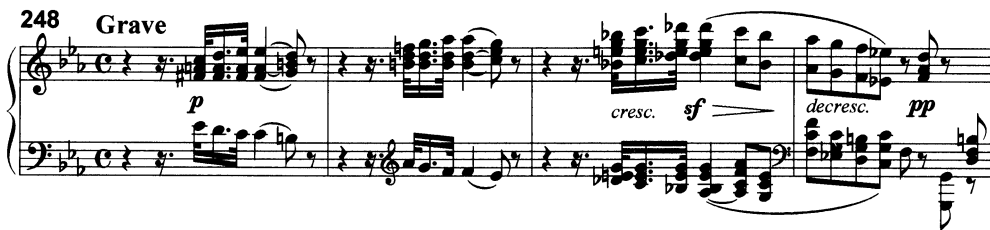


Musical score for measure 247, showing piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic marking. The score is in 7/8 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes.

В Grave коды исчезают грозные аккорды, и звенящее молчание вместо них действует даже сильнее. К сожалению, крайне редко доводится услышать здесь точно досчитанные паузы. Можно представить себе на их месте аккорды и высчитывать паузы, ориентируясь на пульс шестнадцатых.

В последней фразе *crescendo* представляется мне резким, отчаянным, как вскрик; *diminuendo* нужно тончайшим образом рассчитать от ноты к ноте; последние аккорды играть неостро, передавая их из руки в руку.

248 Grave



Musical score for measure 248, marked *Grave*. The score shows piano accompaniment with dynamics *p*, *cresc.*, *sf*, and *decresc. pp*. The music is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Символично, что часть заканчивается тем же аккордом и в том же расположении, как и начиналась.

249



Musical score for measure 249, showing piano accompaniment with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The score is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Соната № 8, «Патетическая», до минор, оп. 13

Вторая часть сонаты, *Adagio cantabile*, — одно из самых сокровенных высказываний в медленной музыке Бетховена, да и вообще в мировой музыке. С одной стороны, она наследует хоральным прелюдиям Баха и в её характере несомненно присутствует возвышенное религиозное чувство. С другой стороны, певучая, вокальная природа её тематизма вызывает ассоциации с Шубертом — с такими его песнями, как Литания.

В теме рефрена этого рондо не меньшее внимание, чем мелодии, следует уделить басу с его широким, крайне выразительным рельефом. В четвёртом такте одновременное звучание *ми-бемоля* в басу и *ми-бекара* в мелодии создаёт напряжённое, томительное ожидание разрешения — стоит прислушаться к этому диссонансу и не торопиться его покидать. Точки под лигой и без неё во втором предложении темы исполняются совсем не остро, сообразно с медленным темпом.

250 *Adagio cantabile*

The image displays a musical score for the second part of Sonata No. 8, 'Patetic' by Beethoven. The score is in G minor, 2/4 time, and is marked 'Adagio cantabile'. It shows two systems of music. The first system starts with a piano (p) dynamic marking. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The second system continues the piece, featuring a triplet in the right hand and a fermata over the final notes.

Первый эпизод не приносит большого контраста, он только немного более пронзителен и хрупок по звучанию и неустойчив по гармонии. Зато во втором появляется триольная пульсация и характер музыки меняется, становится более беспокойным, «земным». В чём-то этот минор напоминает своим колоритом эпизоды второй части Неоконченной симфонии, а тембровая окраска верхнего голоса пронзительна, как звук гобоя.

Часть вторая. Тридцать две сонаты

251

pp<sup>3</sup> 3

cresc. sf sf

(sf) fp decresc. pp

А. Б. Гольденвейзер предостерегает во втором эпизоде от малейшего намёка на изменение темпа, поскольку при возвращении главной темы части придётся менять темп триолей опять на более медленный, и это будет выглядеть неоправданно<sup>50</sup>. Безопаснее всего согласиться с такой трактовкой, но можно выдвинуть и другое предложение: если всё-таки сдвинуть темп (точнее, даже не менять темп, а сделать пульсацию едва заметно более беспокойной), то можно его впоследствии не сдвигать в обратную сторону, и тогда не тема передаст триолям свой величавый характер, а триоли сделают тему более взволнованным, восторженным, человечным, даже страстным высказыванием.

252

p

<sup>50</sup> См.: Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена. С. 72.

Соната № 8, «Патетическая», до минор, оп. 13

Естественно, всё это спорно и возможно лишь в самых гомеопатических дозах, но важно избежать и унылого, статичного «перечисления» триольных шестнадцатых. А взволнованность сохранится до самого конца Adagio, выразившись напоследок в трёх подряд *rinforzando*, форшлагги которых уже можно считать предвестниками третьей части.

253



Главная тема финала сонаты носит повествовательный характер. Темп не слишком торопливый, но всё же *alla breve*. Важно вплетать в мелодическую линию все украшения, особенно — пронзительные форшлагги из двух нот, исполняемые небыстро и в долю, однако с ударением на основной звук, что придаёт теме изломанный, трагический облик. В левой руке желательно проследить за лигами и их отсутствием: второе означает не *staccato*, а скорее *meno legato*.

Rondo

254 Allegro



В конце темы стоит обратить внимание на беспокойные синкопы в правой руке: на них потом будет строиться и побочная тема (форма

Часть вторая. Тридцать две сонаты

финала — рондо-соната), и финальная кульминация. Вторая синкопа всегда играет чуть ярче.

255

*cresc.*

Триольные пассажи в побочной важно не комкать, а произносить как быструю мелодию, отдельные обороты которой знакомы нам по заключительной партии первой части.

256

*p* *sf*

В аккордовой заключительной теме стоит имитировать квартетное звучание, а стаккатоные половинки играть мягким, нежным штрихом.

257

*p*

Тема рефрена повторяется первый раз без изменений, но всё же имеет смысл уже чуть-чуть наращивать контрасты, развивая драматическую составляющую и предвидя финальную кульминацию.

Соната № 8, «Патетическая», до минор, ор. 13

Средний эпизод с его квартовыми интонациями и ля-бемоль мажором несколько родственен второй части, и поначалу это выглядит как островок спокойствия, рассудительности, даже некоторой учёности.

258



Однако с появлением стаккатных восьмых характер резко меняется, приводя к бурной кульминации почти что в характере первой части.

259



В побочной партии репризы первый раз во всей сонате появляется до мажор, однако его хрупкость и несбыточность подчеркнута высоким регистром; надо найти для него совершенно особую краску.



Часть вторая. Тридцать две сонаты

260

*p dolce*

*cresc.*

В «квартетной» заключительной теме мажор и минор разделены регистрами: мажор навсегда истаивает в верхнем, минор появляется в густом и печальном нижнем. Calando перед последним рефреном можно сделать довольно значительным, как расставание с несбывшимися надеждами.

261

*p*

ca - - - - lan - - - - do *p*

Последнее проведение темы — в совершенно уже «расстроенных чувствах» — доводит до патетической кульминации, где надо внимательно опираться на все синкопы, а все sforzando сыграть с максимальным отчаянием.

Соната № 8, «Патетическая», до минор, оп. 13

262

Ля-бемоль мажор после ферматы играется строго в темпе; в последнем *pianissimo* нужно обратить внимание на разницу штрихов: лёгкие в правой, *tenuto* в левой. Финальный пассаж — это «обвал» в духе Первой, Четырнадцатой или Двадцать третьей сонат, который должен, несмотря на свою краткость, прозвучать сокрушительно, особенно учитывая его внезапность. В конце важно не забыть о фермате.

263

## Содержание

Как появилась эта книга .....	3
Предисловие .....	5

### Часть первая ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

Издания .....	9
Работа с текстом .....	12
Драматургия цикла и темпы .....	15
Динамика .....	21
Штрихи .....	28
Педали .....	36
Слушать ли записи? .....	42

### Часть вторая ТРИДЦАТЬ ДВЕ СОНАТЫ

Соната № 1, фа минор, ор. 2 № 1 .....	46
Соната № 2, ля мажор, ор. 2 № 2 .....	61
Соната № 3, до мажор ор. 2 № 3 .....	83
Соната № 4, ми-бемоль мажор, ор. 7 .....	105
Соната № 5, до минор, ор. 10 № 1 .....	128
Соната № 6, фа мажор, ор. 10 № 2 .....	143
Соната № 7, ре мажор, ор. 10 № 3 .....	155
Соната № 8, до минор, ор. 13, «Патетическая» .....	180
Соната № 9, ми мажор, ор. 14 № 1 .....	198
Соната № 10, соль мажор, ор. 14 № 2 .....	208
Соната № 11, си-бемоль мажор, ор. 22 .....	218
Соната № 12, ля-бемоль мажор, ор. 26 .....	238
Соната № 13, ми-бемоль мажор, ор. 27 № 1 .....	254
Соната № 14, до-диез минор, ор. 27 № 2 .....	269
Соната № 15, ре мажор, ор. 28 .....	284
Соната № 16, соль мажор, ор. 31 № 1 .....	300
Соната № 17, ре минор, ор. 31 № 2 .....	317

Соната № 18, ми-бемоль мажор, ор. 31 № 3.....	337
Сонаты № 19 и 20, соль минор и соль мажор, ор. 49 .....	352
Соната № 21, до мажор, ор. 53 .....	364
Соната № 22, фа мажор, ор. 5.....	384
Соната № 23, фа минор, ор. 57 .....	395
Соната № 24, фа-диез мажор, ор. 78 .....	422
Соната № 25, соль мажор, ор. 79.....	432
Соната № 26, ми-бемоль мажор, ор. 81a .....	439
Соната № 27, ми минор, ор. 90.....	456
Соната № 28, ля мажор, ор. 101.....	469
Соната № 29, си-бемоль мажор, ор. 106 .....	491
Соната № 30, ми мажор, ор. 109.....	543
Соната № 31, ля-бемоль мажор, ор. 110.....	566
Соната № 32, до минор, ор. 111.....	591
<i>Список использованной литературы.....</i>	<i>624</i>
<i>Указатель имён .....</i>	<i>627</i>

**Пётр Рейнович Лаул**  
**Тридцать две сонаты Бетховена**  
**Опыт исполнительского**  
**и педагогического анализа**

Оформление *А. Е. Смирновой*. Редактор *А. В. Вульфсон*.  
Технический редактор *А. А. Красивенкова*.

Корректоры *Е. В. Исаенко, Е. В. Гуляева*. Нотный набор *Е. В. Исаенко*.

Формат 70×90 1/16. Бум. офс. Гарн. Cambria. Печ. л. 39,5. Уч.-изд. л. 42,0. Тираж 300 экз.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»  
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., д. 45, лит. А, пом. 7Н  
тел./факс: +7 (812) 314-50-54, 312-04-97  
e-mail: market@compozitor.spb.ru  
www.compozitor.spb.ru

Филиал издательства нотный магазин «Северная лира»  
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., д. 26  
тел./факс: +7 (812) 312-07-96  
e-mail: severlira@mail.ru

Отпечатано в типографии ООО «Контраст»  
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 38, лит. А, пом. 16 (6-Н)  
тел./факс: +7 (812) 677-31-19 e-mail: ooocontrast@yandex.ru



Пётр Лаул, один из самых ярких пианистов России, успешно продолжает отечественную традицию исполнения Бетховена. Его книга отражает богатый исполнительский и педагогический опыт автора, который неоднократно и с большим успехом исполнял в своих концертах полный цикл тридцати двух сонат композитора и проходил их в педагогической работе со студентами Петербургской консерватории.

Эта монография должна стать настольной книгой студентов, концертирующих пианистов и педагогов. Первая её часть посвящена общим вопросам исполнения музыки Бетховена, вторая часть включает 32 главы, содержащие разбор всех сонат с исполнительской и методической точки зрения.

ISBN 978-5-7379-0992-5



9 785737 909925 >