

М. Друскин

ФОРТЕПИАННЫЕ
— КОНЦЕРТЫ
БЕТХОВЕНА



КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колич. пред. выдач

15	XII-74	4	1-91
30	XIII-76	18	VI-92
24	XI-78		
12	XI-79		
28	8.83.		
25	XI-85		

КПК. Зак. 2935 Тир. 80 млн.

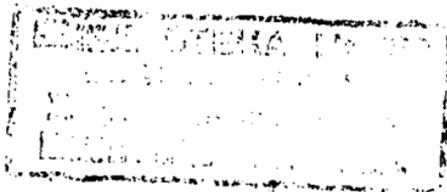
М. Друскин

**ФОРТЕПИАННЫЕ
КОНЦЕРТЫ
БЕТХОВЕНА**

37

ПУТЕВОДИТЕЛЬ

23919



ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
Москва 1973

78И
Д76

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

Под редакцией

Г. Л. ГОЛОВИНСКОГО,
Д. В. ЖИТОМИРСКОГО,
М. Д. САБИНИНОЙ

Друскин М. С.

Д76 Фортипианные концерты Бетховена. Путеводитель.
М., «Сов. композитор», 1973.

88 с. с нот. ил.,

Брошюра М. Друскина с аналогичным названием была издана в Ленинграде в 1937 г. и в Москве в 1959 г. (изд. 2-е, перераб.).

Настоящая брошюра, рассказывающая о фортепианных концертах Бетховена, написана по существу заново. Благодаря живой, увлекательной форме изложения автору удается сделать доступными широким кругам читателей такие сложные научные проблемы, как идейное содержание бетховенского творчества, сущность симфонизма как метода, присущего Бетховену, особенности его проявления в фортепианных сочинениях композитора. Интересно рассказывается о новаторских чертах бетховенского пианизма.

Путеводитель содержит краткий перечень литературы о фортепианных концертах Бетховена и дискографию.

78 И

Д $\frac{0912-353}{082-(02)-73}$ 547-73

© Издательство «Советский композитор», 1973 г.

БЕТХОВЕН-ПИАНИСТ

Когда двадцатидвухлетний Бетховен в 1792 году отправился в Вену, он никак не предполагал, что в этом музыкальном центре тогдашней Европы слава к нему придет прежде всего как к концертирующему виртуозу. Он ехал туда совершенствоваться в теории композиции, думал также заняться игрой на скрипке, чему немного обучался в детстве. Правда, еще с двенадцатилетнего возраста в родном городе Бонне ему приходилось слышать похвалы своему пианистическому дарованию. Однако — вопреки горячему желанию отца — вундеркиндом он не был, искусством игры на фортепиано мало интересовался, а профессиональных пианистов недолюбливал (эта неприязнь у Бетховена сохранилась до конца его дней). Тем не менее добросовестный педагог и отличный музыкант Христиан Готлоб Непе сумел пробудить его пианистический гений. Уже в 1791 году Бетховен поражал слушателей импровизацией, обладая, как отмечали его современники, «почти неисчислимым богатством идей, своеобразной манерой исполнения, совершенством выражения»¹.

Слава непревзойденного импровизатора нерушимо утверждается за Бетховеном. Его ученик Фердинанд Рис

¹ Здесь и далее преимущественно перевод автора (*прим. ред.*).

(1784—1838) говорил, что бетховенские импровизации «являлись самым замечательным из всего, что приходилось слышать». Другой его ученик, Карл Черни (1791—1857), рассказывал, что Бетховен бесподобно импровизировал в различных музыкальных формах, каковы: «1) Соната или рондо; разработка изумляла разнообразием тематической работы; трудность бравурных пассажей превосходила все написанное Бетховеном. 2) Свободные вариации в духе финала хоровой фантазии (имеется в виду Фантазия для фортепиано и хора с сопровождением оркестра ор. 80. — *М. Д.*) или финала Девятой симфонии. 3) Попурри, подобные фантазии *opus 77* (для фортепиано. — *М. Д.*)».

Небывалый эмоциональный размах, яркость смелых сопоставлений, изобретательность в разработке тематического материала придавали импровизациям Бетховена совершенно особый характер.

Его игра была лишена какой бы то ни было претенциозности. Таким же простым и сдержанным было поведение за инструментом, лишь в богатой мимике прорывалась глубина и сила чувств. Рис отмечал, что Бетховен обычно «играл свои произведения свободно (*laupig*), но большей частью оставался строго в такте; лишь иногда — и то редко — он ускорял движение. Особенно красивого эффекта он достигал, сочетая большое динамическое нарастание с замедлением темпа. Во время исполнения он придавал то в левой, то в правой руке некоторым отрывкам особое выражение, которое с трудом поддается воспроизведению; лишь очень редко он добавлял виртуозные моменты или украшения».

Антон Шиндлер — первый биограф Бетховена, стоявший близко к мастеру в последние годы его жизни, — уточнял, что эта особая выразительность сказывалась в специфических ритмических акцентах. Игру Бетховена Шиндлер сравнивал с речью оратора, и столь характер-

ные в его произведениях динамические сдвиги (*sf*, неожиданные контрасты *forte* и *piano*) он объяснял как декламационную цезуру, риторический акцент. Вообще, говорил Шиндлер, игре Бетховена чужда детализованная живописность — ей был свойствен, как мы бы сейчас сказали, крупный штрих.

Геронзация образа, декламационная выразительность, протяженность мелодий, наряду с резкой сменой и взаимодействием противостоящих контрастных моментов, — таковы, очевидно, особенности пианизма Бетховена. Они полностью соответствуют стилистическим чертам его творчества: интерпретатор и композитор предстают в единстве.

Необычная манера исполнения резко подчеркнула отличие Бетховена от всей массы соперничавших с ним венских пианистов. А соперников у него было немало! Среди них выделялись: обладатель гигантских рук, блестящий бравурный виртуоз Вельфль; зрелый мастер точной пианистической техники, автор многочисленных фортепианных вариаций Гелинек (после неудачного состязания с Бетховеном Гелинек воскликнул: «Я никогда не слышал, чтобы так играли. На заданную мною тему он импровизировал, как не удавалось самому Моцарту!»); далее, пианист Липавский, славившийся исполнением баховских фуг и замечательным умением в чтеши нот с листа, и, наконец, лучший ученик Моцарта — Гуммель. По словам Черни, Гуммель являлся наиболее достойным соперником Бетховена: «Игра Бетховена, — говорил Черни, — отличалась силой, характерностью, блеском и оживленностью, но в противовес ему исполнение Гуммеля давало образец высшей чистоты и четкости, интимной грации и нежности». И если Черни — ученик и друг Бетховена — не знал, кому из них отдать пальму первенства, то легко себе представить, с каким ожесточением обсуждал музыкальный мир Вены, и без

того склонный к страстным спорам, игру обоих пианистов.

Какие же недостатки видели современники Бетховена в его пианизме? «Всеобщая музыкальная газета» за 1798 год наряду с восторженными похвалами по поводу импровизаций Бетховена («поразительно, с какой легкостью и как органично он развивает заданные темы») отмечает, что игра его «предельно блестяща, но менее деликатна и нередко граничит с бесформенностью»¹. Но как раз за этой «нечеткостью» скрывалась революционная новизна бетховенского пианизма. Он порывал с предшествующей традицией фортепианной техники, основанной на культивировании отчетливого и раздельного, размеренного звучания. Этому «танцу в воздухе», как иронически называл Бетховен игру своих соперников, он противопоставлял игру legato — связного пения, во время которого, как указывал он в одном из писем, «не должна быть слышной перемена пальцев, ибо надо играть так, будто ведут по струнам смычком».

Бетховен не одинок в этих исканиях. Ему были сродни стремления к полному, сочному, глубокому и контрастному звучанию его старшего современника — крупного виртуоза и педагога Муцио Клементи. Недаром только его пособия к игре на фортепиано Бетховен считал возможным рекомендовать своим ученикам. Прислушиваясь к исполнению лучших певцов, Клементи хотел перенести на фортепиано декламационное начало вокального искусства. С этой целью он создал большое количество фортепианных упражнений и этюдов; их систематический свод дан в знаменитом сборнике *Gradus ad Parnassum*, изучение которого, по мысли автора, дол-

¹ Враги Бетховена были еще более жестоки: упрекали его в грубом пользовании фортепиано и, в частности, «в злоупотреблении педалью, создающем непристойный шум».

жно было привести к совершенному умению выделять мелодию в узоре сложных фигураций и пассажей.

Потребность в новом, более сильном, контрастном, певучем и в то же время остром звучании была нераздельно связана с реформой конструкции фортепиано. Бетховен неоднократно жаловался на несовершенство красок и слабость тона венских инструментов, из-за чего во время исполнения ему нередко приходилось форсировать звук. Люди, впервые посещавшие Бетховена уже в зените его славы, поражались количеству лопнувших струн в его рояле. Один из них отмечал, что «струны, будучи перепутаны, придавали внутренности инструмента вид кустарника после грозы...».

Еще в 1796 году — на заре своей виртуозной карьеры в Вене — Бетховен писал фортепианному мастеру И. А. Штрейхеру: «...С точки зрения исполнительского искусства фортепиано остается пока наименее культивированным из всех музыкальных инструментов». Он не согласен с теми, кто считает, что в звуке фортепиано слышна только арфа, и утверждает: «Фортепиано может и петь, если играющий способен чувствовать»; он убежден, что вскоре «арфа и фортепиано станут представлять собой два совершенно различных инструмента». Его новаторские идеи сказались на последующем усовершенствовании фортепиано: искания лучших мастеров были направлены на то, чтобы преодолеть слишком быстрое угасание звука, сделать его протяженнее, глубже, сочнее.

Так во многих направлениях развивалась пианистическая деятельность Бетховена. Но в ее зените он почувствовал приближение страшной болезни — глухоты. Несчастье — на первых порах Бетховен еще не осознал глубины его — поразило двадцативосьмилетнего виртуоза в годы радостного и горделивого подъема сил, в годы растущей славы. С 1800 года приступы болезни становились все более жестокими. Неумолчный шум в ушах

не прекращался ни днем, ни ночью, слух слабел. Летом 1801 года Бетховен поведал об этом двум самым близким друзьям — врачу Францу Вегелеру и скрипачу пастору Карлу Аменде. Он писал: «...Вот уже три года, как я все хуже и хуже слышу... Знай же, что ценнейшее качество, которым я наделен, — мой слух очень ослаб». Через год отчаяние достигло апогея: то, что переживал тогда Бетховен, запечатлено в потрясающем человеческом документе — в так называемом Гейлигенштадском завещании (оно датировано 6 октября 1802 г.).

Героическим усилием воли Бетховен преодолел отчаяние. В том же 1802 году он сказал: «Я недоволен своими прежними работами; отныне хочу избрать новый путь». Начался период высокой творческой зрелости, великих свершений: именно в это десятилетие, начиная с 1802 года, были написаны симфонии — от Второй до Восьмой, Четвертый и Пятый фортепианные концерты, концерт для скрипки с оркестром, опера «Фиделлио» и т. д. Но публичные пианистические выступления резко сократились.

Растущая глухота осложнялась мучительным раздражением ушных нервов от вибрации струн рояля: «Вата в ушах облегчает неприятный шум во время игры», — записал Бетховен в дневнике 1811 года.

К этому времени он уже перестал выступать на концертах как солист. Последнее выступление приходится на 1808 год. В 1814 году он участвовал в одном концерте лишь как аккомпаниатор. С 1816 начал пользоваться для общения с собеседниками слуховой трубкой, но через два года и она не помогала: к 1818 году Бетховен оглох.

В кругу близких друзей он все же время от времени играл. Но как тяжело видеть разрушающиеся черты былого величия. Не слышать, а именно видеть, ибо под руками глухого мастера клавиши нередко оставались

немыми: Бетховен, не слыша себя, уже не мог регулировать силу звука. Да и техника его сильно сдала — свои последние фортепианные сонаты он уже не мог сам исполнить.

Последнее свидетельство об игре Бетховена относится к 1826 году. Через год он умер.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АКАДЕМИИ БЕТХОВЕНА

Первое в Вене публично выступление Бетховена-пианиста состоялось в 1795 году. В следующем году он совершил длительную концертную поездку, посетив Прагу, Дрезден, Лейпциг, Берлин; повторно концертировал в Праге в 1798 году. Но даже в годы расцвета своего пианистического гения Бетховен играл преимущественно в закрытых собраниях — во дворцах аристократических покровителей, у друзей, у себя на дому. Публично он играл только свои произведения; лишь однажды в благотворительных целях исполнил моцартовский концерт d-moll — в пользу вдовы Моцарта (сохранилась бетховенская фортепианная каденция к этому концерту). В сборных программах Бетховен участвовал неохотно. Авторских же вечеров, где он выступал как пианист, дал в Вене немного — вероятно, не более трех. Такие вечера именовались «музыкальными академиями».

С середины XVIII века академии прочно утвердились в музыкальной жизни Вены. Это — авторские концерты с большой и разнообразной программой, в которой композитор знакомил венских любителей музыки со своими новыми произведениями — до того уже исполнявшиеся, как правило, не повторялись — и одновременно выступал как артист — дирижер и пианист. Концерты давались в больших, обычно театральных, залах и служили автору важным источником существования. В программы вклю-

чались симфонии, арии, хоры; как пианист, композитор должен был выступить с фортепианным концертом и импровизировать на заданную тему. Например, из двадцати пяти фортепианных концертов Моцарта только четыре были им написаны для других исполнителей, а двадцать один сыгран в собственных академиях. При этом на каждой следующей академии Моцарт дебютировал с новым произведением.

Бетховен уже не испытывал насущной потребности в таком материальном подспорье: добившись вскоре признания, он имел возможность жить на доходы от издания сочинений, поддерживали его и венские меценаты. К тому же грозное приближение глухоты сковывало его пианизм. Этим и объясняется малое количество бетховенских академий. Но к каждой академии Бетховен готовил новый фортепианный концерт, который предполагал сам исполнить. И подобно своим предшественникам, он импровизировал на предложенные публикой темы.

До исполнения в академии концерт не издавался — такова была венская традиция. Более того, до печати Бетховен лишь эскизно намечал сольную фортепианную партию. Но всегда на пюпитр ставил перед собой связку нот. Музыкант, на одной из академий переворачивавший ему страницы, с удивлением заметил, что рукопись содержит какие-то непонятные отметки — выписаны были лишь вступления соло. Это еще один распространенный тогда обычай: солист в знак уважения к слушателям должен был играть по нотам. Требовалось точное разграничение: одно дело — заранее сочиненное произведение, подтверждением чему служила нотная рукопись, по которой играл пианист, а другое — импровизация как показатель непосредственности его творческого изобретения. В первом случае на первый план выдвигался композитор, во втором — исполнитель. Так автор академии предстал в двуплановом облике. В излюбленной

венцами форме инструментального концерта эти два качества объединялись: произведение игралось по нотам, а сольные фортепианные каденции импровизировались.

После премьеры концерт отдавался в печать. Но издавались только оркестровые голоса и сольная партия (за исключением, конечно, каденций)¹. Прижизненных изданий партитур концертов Бетховена не было — они вышли в свет значительно позже: первые три в 30-х годах XIX века, последние два — в 50—60-х.

Впервые Бетховен выступил с фортепианным концертом собственного сочинения (*Es-dur*) в 1784 году: четырнадцатилетний композитор играл его при дворе боннского курфюрста. Партитура не сохранилась, фортепианная же партия (издана в 1890 г.) сильно уснащена виртуозными пассажами в духе моцартовской школы.

Известные пять своих концертов Бетховен создал на протяжении примерно пятнадцати лет, с 1794 по 1809, причем Второй концерт ор. 19 был написан раньше Первого ор. 15, но издан несколько позже него, почему и помечен более поздним порядковым номером сочинения. К моменту выпуска в свет этих произведений находился уже в работе Третий концерт, знаменовавший новый этап в творческой эволюции Бетховена. В письмах к своим издателям он отзывался о более ранних творениях несколько пренебрежительно и даже попросил гонорар за Второй концерт значительно более умеренный, нежели за фортепианную сонату или септет ор. 20.

Премьера Второго концерта состоялась в Вене 29 марта 1795 года; произведение было повторно исполнено

¹ Благодаря счастливому стечению обстоятельств ряд фортепианных каденций дошел до нас: Бетховен позже, в 1809 году, записал их для своего ученика и покровителя эрцгерцога Рудольфа (сводного брата австрийского императора Франца I), впоследствии кардинала, архиепископа Ольмюца; Бетховен посвятил ему многие свои произведения, в том числе Четвертый и Пятый концерты.

18 декабря того же года — на авторской академии или в сборном концерте, — неизвестно. Нет также сведений о том, давал ли Бетховен академию в Праге или участвовал в сборном концерте при вторичном посещении Праги в 1798 году и показал ли он там Первый либо Второй концерт (либо и тот, и другой). Достоверно же известно, как было выше сказано, что Бетховен-пианист выступал в Вене в трех своих больших академиях.

Объявление в одной из венских газет об академии в Бургтеатре, 2 апреля 1800 года, гласит, что к исполнению намечены: Первая симфония, упомянутый септет, концерт (всего вероятнее, Первый ор. 15), импровизация.

Программа следующей большой академии 5 апреля 1803 года в театре «Ан дер Вин» содержала: Первую и Вторую симфонии, Третий фортепианный концерт, ораторию «Христос на горе Елеонской» и, само собой разумеется, — импровизацию.

Наиболее репрезентативной была третья академия 22 декабря 1808 года, также в зале театра «Ан дер Вин». Вот ее обширная программа (концерт длился с половины седьмого до половины десятого):

Первое отделение

1. Шестая¹ симфония
2. Ария «Ah, perfido», ор. 65
3. Gloria из мессы, ор. 86
4. Фортепианный концерт.

Второе отделение

1. Пятая симфония
2. Sanctus из той же мессы
3. Импровизация

¹ В газетном объявлении от 17 декабря Шестая симфония обозначена под № 5, а Пятая — соответственно под № 6.

«Импровизация для фортепиано с последующим постепенным вступлением полного оркестра и с присоединением хора в финале», ор. 80.

О каких же произведениях, замыкавших отделения, идет речь? В отношении последнего сомневаться не приходится: это так называемая Хоровая фантазия с-молл; о ней подробнее будет сказано ниже. Касательно фортепианного концерта есть все основания полагать, что исполнялся Четвертый, хотя одновременно Бетховен подготовил рукопись еще одного концерта, который позже иногда обозначался как Шестой. Сказанное, однако, требует разъяснений.

В 1806 году Бетховен создал одно из самых замечательных своих творений — скрипичный концерт D-dur, ор. 61. Он написал его для известного виртуоза Франца Клемента¹, который сыграл этот концерт в Вене 23 декабря того же года, но успеха не имел. Повторив его через год (исполнялась только первая часть), Клемент снова потерпел фиаско. Скрипичный концерт при жизни Бетховена более не игрался. Огорченный неудачей, Бетховен воспользовался советом Муцио Клементи и в 1807 году переложил скрипичную партию для фортепиано, оставив без изменения партию оркестра, о чем известил Клементи в том же году: «Концерт аранжирован для фортепиано с соответственными дополнениями». Но таких дополнений оказалось немного: недостаточно была

¹ Франц Клемент (1784—1842) — дирижер и концертмейстер театра «Ан дер Вин». Дебютировал в Вене в девятилетнем возрасте и произвел фурор как скрипач-вундеркинд. Он поражал также феноменальной памятью: прослушав произведение — даже столь сложное, как симфония или опера, — мог не только сыграть его, но и по памяти записать партитуру. В академии Клемента 7 февраля 1805 г. Бетховен впервые продирижировал своей Третьей симфонией.

разработана фортепианная фактура для левой руки пианиста, и его партия несомненно проигрывала по сравнению с оригиналом. Опубликованная в августе 1808 года, эта редакция не прозвучала в годы жизни Бетховена и позже редко исполнялась. Тем не менее возможно, что композитор предполагал показать ее на одной из своих академий. Сохранились написанные им в 1809 году две фортепианные каденции (для скрипичной версии он их не записал), из которых особый интерес представляет пространная каденция первой части.

Иная судьба у Хоровой фантазии. Она создавалась специально для академии 1808 года — как завершающий номер огромной программы. Отсюда ее замысел: начальное прелюдирование солиста (Adagio) сменяется постепенным включением оркестра (Finale) и заключительным хором (три строфы), где звучит прообраз мелодии гимна радости финала Девятой симфонии¹. «Слова, как и музыка, — говорил Бетховен, — были сочинены за такой короткий срок, что не хватило времени даже для записи партитуры»; поэт К. Куфнер подтекстовал стихи под уже готовую мелодию буквально за несколько дней до премьеры².

При исполнении Фантазии произошел досадный эпизод, на долгие годы рассоривший Бетховена с венскими оркестрантами. Они набирались из различных оркестровых коллективов и не смогли полностью овладеть столь сложной программой. Бетховен был уже сильно раздражен к концу вечера — а Фантазия стояла последним номером — и пришел в ярость, когда по вине то ли кларнетиста, то ли самого автора, одновременно и пиа-

¹ Далекий первоисточник этой мелодии содержит бетховенская песня на текст Бюргера «Gegenliebe», 1795 г.

² Бетховен был неудовлетворен его стихами; новый текст написал Иоганнес Р. Бехер в 1951 г.

ниста и дирижера, оркестранты стали играть так нестройно, что ему пришлось потребовать исполнения всей Фантазии сначала. «...Когда они споткнулись на самом что ни на есть ровном месте, — вспоминал Бетховен, — я внезапно прекратил играть и громко закричал: «еще раз!»».

Несмотря на этот прискорбный инцидент, Фантазия имела успех и после своего издания в 1811 году еще дважды исполнялась в Вене — в 1817 и в 1825¹. На современников она произвела сильное впечатление. Известный пианист Игнац Мошелес писал: «Мне кажется, Бетховен хотел здесь воссоздать, как он, заранее не подготовившись, быть может даже против желания, садится за фортепиано и начинает без плана импровизировать. Во всяком случае, при слушании Фантазии мне невольно вспоминается, как Бетховен играл в таком роде».

Это замечание справедливо: здесь несомненно закреплены характер и манера бетховенских импровизаций. Однако надо внести существенную поправку в высказывание Мошелеса: Бетховен не импровизировал без плана. Его фантазии за роялем отличались стройностью композиционного замысла. Тому подтверждением служит свидетельство Карла Амсиды. Последний сетовал однажды на то, что гениальные импровизации его друга, рожденные в порыве случайного вдохновения, тотчас умирают, не оставив следа. «Ты ошибаешься, мой милый, — возразил Бетховен. — Я могу повторить каждую мною сыгранную фантазию». И тут же повторил только что исполненную импровизацию без единого отклонения.

Воодушевленный успехом академии 1808 года, Бетховен готовился к новой и в течение следующего года работал над Пятым фортепианным концертом. Но это совпало с неблагоприятными историческими событиями-

¹ Партитура издана в 1849 г.

ми — новым, еще более острым, нежели в 1805 году, военным конфликтом с Наполеоном, приведшим к жестокому поражению австрийской монархии. Французы вошли в Вену, многие ее жители, в первую очередь представители аристократии, бежали. Нечего было и думать об организации академии. А позже глухота прогрессировала, Бетховен уже не хотел выступать публично, и Пятый концерт был сыгран другими исполнителями — в 1811 году в Лейпциге и в 1812 в Вене (см. с. 70—71).

Упомянем еще об одном бетховенском произведении концертного жанра, в котором участвует фортепиано. Замысел его более камерный, воскрешающий старинные традиции *concerto grosso*, и композитор, вероятно, не предназначал его для своих академий. Это — концерт для фортепиано, скрипки и виолончели *C-dur op. 56*, сочиненный в 1803—1804 годах (издан в 1807, партитура — в 1836). Бетховен сначала обозначил его как «концертино», позже он стал известен под названием «тройной концерт». Сыгранный в одном частном собрании в 1808 году, концерт этот впоследствии долго не исполнялся, хотя последняя часть (*Rondo alla Pollacca*), в четырехручном переложении, пользовалась известной популярностью.

Таким образом, если не считать юношеского концерта, Бетховен оставил восемь концертных произведений с солирующим фортепиано. Наиболее известным из них — пяти фортепианным концертам — посвящены далее отдельные очерки.

БЕТХОВЕН И ТРАДИЦИЯ ВЕНСКОГО КОНЦЕРТА

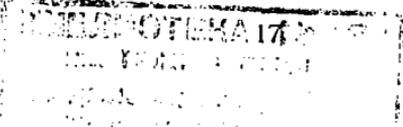
Восьми концертным бетховенским произведениям противостоит свыше четырех десятков аналогичных сочинений Моцарта, среди которых — двадцать пять для

одного фортепиано и по одному — для двух и трех фортепиано с оркестром. Приведенные количественные соотношения весьма примечательны, в них сказывается различие художественных устремлений.

По словам Моцарта (в письме к отцу 1782 г.), «концерты дают нечто среднее между слишком трудным и слишком легким; они блестящи, приятны для слуха, но, разумеется, не впадают в пустоту: то тут, то там знаток получит подлинное удовлетворение, но и незнатки останутся довольны, сами не ведая почему...». Еще категоричнее сказал об этом авторитетный музыкальный критик того времени Фридрих Рохлиц: «Концерт — вершина музыки в выражении деликатного (*im Zartern*) в противоположность симфонии в выражении возвышенного».

Таковой была иерархия жанров, предустановленная классицистской эстетикой XVIII столетия. Моцарт идейно связан с веком Просвещения, его творчество замыкает данный этап музыкальной эволюции; творчество же Бетховена озарено революционно-освободительными идеями конца XVIII — начала XIX века, оно открывает новый период в истории музыки. Его новаторские искания преобразуют жанры музыкального искусства, сметают прежде установленные иерархические отношения. Он симфонизирует концерт и, не нарушая жанровую специфику, наделяет его значением особого вида симфонии с солирующим инструментом — фортепиано. Осуществил он эту реформу не сразу. В первых двух концертах еще явственно ощутима генетическая связь с моцартовским типом, как наиболее совершенным претворением художественной «модели» венского концерта XVIII века; решающий перелом ознаменован Третьим концертом; найденное в нем развито в следующих двух. Суть бетховенской реформы заключалась в том, что он возвысил концерт до уровня симфонии или, го-

23919



вора словами Рохлица, сделал его равноправным с симфонией в выражении возвышенного. Это способствовало обновлению и содержания произведений, и выразительных средств, и структурных закономерностей. Тем не менее связь с традицией не порывалась.

В основе жанра инструментального концерта лежит принцип соревнования, состязания между солистом и оркестровым коллективом (*tutti*): они словно оспаривают друг у друга первенство в непрерывном диалоге. Принципы такого диалога оформились в XVII веке в Италии. Развились разные виды сольных концертов — для смычковых или духовых инструментов. Позже к ним подключился клавир (чембало, клавесин) — родоначальник современного фортепиано. В эволюции фортепианного концерта существенна роль двух сыновей Иоганна Себастьяна Баха — Филиппа Эммануэля (прозванного по месту жительства «берлинским» или «гамбургским»), большое внимание уделившего разработке оркестрового начала и обострению драматизма, и Иоганна Христиана («миланского» или «лондонского»), который совершенствовал виртуозные, равно как и кантабилные, певучие черты концертной музыки.

Моцарт синтезировал искания своих непосредственных предшественников. Он перенес также в область фортепианного концерта некоторые достижения современной французской скрипичной школы (1) непрерывное «узорчатое» развертывание мелодичной партии солиста, (2) интонационную доходчивость романса (в средней части), (3) шутивную игривость финала (в форме трехчастного рондо). На долгие годы созданный им тип концерта служил художественным эталоном — идеальным образцом воплощения принципа концертирующего диалога между *tutti* и *solo*.

Этот принцип основан, у Моцарта на детализированном взаимодействии партий оркестра и солиста, которое

осуществляется путем переключек — тембровых или регистровых, — нередко с использованием вопросо-ответной структуры (начальный тезис излагает оркестр, ему отвечает солист) и т. д. Существенны импровизационные моменты — в смене эпизодов, с частым отклонением от основной линии развития, в неожиданности модуляционных «поворотов», в избытки тематически неподготовленных вступлений солиста (так называемые «Eingänge»). Вообще, мелодическая щедрость Моцарта проявляется в богатстве тематических образований. Недаром старший его современник, композитор Диттерсдорф жаловался: «Он не дает вздохнуть слушателю; только хочешь прочувствовать красивую музыкальную мысль, как уже появляется новая, вытесняющая первую...». Это и есть проявление импровизационного начала в диалогическом соотношении tutti и solo. Полностью же это начало раскрывалось в виртуозных каденциях солиста, главной из которых отводилось место в конце репризы первой части, перед кодой, после бурного подъема tutti с остановкой на тоническом квартсекстаккорде (фермата): будто распахивался занавес перед выходом солиста, который в импровизации должен был дать своего рода «тематическое резюме» первой части. (В финалах каденция имела не столько тематическое, сколько чисто виртуозное назначение¹.)

Диалогический принцип, на котором зиждется концертная форма, Бетховен воплощает по-иному, наделяет другим смыслом. Противоположение объекта субъекту, тезиса его опровержению, мира внешнего миру внутреннему — причем выявление не только контраста, но и конфликта таких противопоставлений, — характерная,

¹ Впервые в истории концертного жанра Бетховен вписал каденцию в фортепианную партию Пятого концерта, тем самым ограничив импровизационную свободу пианиста.

основополагающая особенность творческого метода Бетховена. Его музыке присуща внутренняя конфликтность при последовательно логичном проведении главной идеи — сам композитор называл ее поэтической, то есть содержательной¹. Конфликтностью пронизываются все элементы музыкальной речи, что в первую очередь обусловлено сопоставлением формообразующих мотивов, которые взаимодействуют, взаимодополняют друг друга в процессе развития. Как нельзя более соответствует выражению подобной конфликтности концертная форма. Бетховен добивается дотоле небывалого драматизма в столкновении соперничающих партий — *tutti* и *solo* (см. вторую часть Четвертого концерта, прим. 34, или разработку первой части Пятого концерта, прим. 41). Но обостряя противопоставления, он одновременно объединяет партии оркестра и солиста в проведении главенствующей идеи: музыка развивается целеустремленно, сплошным симфонизированным потоком, который организуется не детализированным, а крупным штрихом. Тем самым преобразуются и структурные закономерности концерта, хотя традиционные формальные схемы, закрепленные Моцартом, сохраняются.

К таким схемам относятся следующие.

В первой части концерта используется форма сонатного аллегро с двойной экспозицией: в первой экспозиции оркестр излагает тематические образования (главную партию с примыкающей к ней связующей и побочную с заключительной), во второй экспозиции их совместно варьируют и развивают оркестр с солистом. В отличие от симфонии все тематические группы первой экспозиции Моцарт дает в одной, основной тональности.

¹ В противовес пустозвонной, бессодержательной музыке Бетховен выдвигал музыку, наделенную, согласно его терминологии, «поэтическим содержанием», «поэтической идеей».

В своих первых же концертах Бетховен отходит от этого обычая, вводя ладотональные контрасты, и таким путем сближает концерт с симфонией. В двух последних концертах он даже предваряет оркестровую экспозицию вступлением солиста, еще теснее смыкая его партию с партией оркестра.

Моцарт привносит во вторую экспозицию много выдумки и свободы: к темам, ранее изложенным оркестром, он добавляет новые, особенно в побочной партии (см. концерты №№ 20, 26); порой вводятся другие певучие темы вместо тех, что звучали у tutti (№№ 15, 22, 24, 26); иногда в партии солиста даже не используется главная тема (концерт № 24). Бетховен в этом отношении строже придерживается симфонического плана развития, ограничивая импровизационные отклонения: солист совместно с оркестром пространнее и динамичнее разрабатывает тематизм первой экспозиции.

Собственно разработка (т. е. второй раздел сонатной формы) в моцартовских концертах проводится сжато и изобилует неожиданными смещениями — тематическими и модуляционными, — блеском, виртуозностью. У Бетховена этот раздел тоже компактен, но более драматичен и выдерживается словно на одном дыхании. И еще одно отличие: Бетховен предпочитает разрабатывать интонационные и ритмические элементы главной партии, тогда как Моцарт (за исключением концертов №№ 20 и 24) этого избегает, чаще используя в разработке темы побочной партии из первой экспозиции, которые не вошли во вторую (концерт № 25), либо новые темы (№№ 12, 13, 17, 23).

Новые по сравнению со второй экспозицией темы Моцарт вводит и в репризу, что не свойственно Бетховену; зато последний в своих трех поздних концертах не только расширяет коду после каденции солиста, но и заставляет пианиста участвовать в ней.

Во вторых частях, следуя за Моцартом, Бетховен начальную фразу, если это песенная форма, поручает солисту; когда применяются вариационные принципы развития, тему первоначально излагает tutti (см. Второй и Пятый концерт, у Моцарта — концерты №№ 15, 22, 25). В оркестровке этих частей важная роль отводится струнным и деревянным духовым инструментам. Особый случай — вторая часть Четвертого концерта, своеобразие музыки которой обусловлено определенным программным замыслом, где противопоставление струнных сольной партии фортепиано дает наглядное представление о бетховенском толковании диалогического принципа (см. с. 64).

Финал обычно открывается солистом. Характер музыки оживленный, игровой — шуточный у Моцарта, более резко очерченный, юмористический у Бетховена. Повторные проведения главной темы у фортепиано ограничивают разделы формы рондо; перед кодой обязательна каденция солиста. Однако в отличие от Моцарта, Бетховен в финалах всех своих концертов дает сочетание принципов рондо с сонатностью. Это — форма рондо-сонаты, где повторные проведения главной партии выполняют функцию рефрена; таких проведений обычно четыре: два в начале и в конце экспозиции и два в аналогичных разделах репризы.

Преобразование формальных схем классического венского концерта продиктовано содержанием бетховенских творений, новизной выразительных средств. Сказалось это и на трактовке фортепиано. По сравнению с кантабильной виртуозностью Моцарта у Бетховена сильно возрастает значение монолитности, мощности звучания. Расширяется регистровый объем, особенно за счет дискантового регистра, развивается октавная, аккордовая техника. Появляются неожиданные акценты на слабой доле, активизирующие движение, несравненно обога-

щается ритм. Вместе с тем звучание становится, если можно так выразиться, объемнее. Так, характерный для Бетховена динамический прием приближения или удаления звучности, смены волн нарастания или спада сродни перспективе в живописи. [Типичен, в частности, эффект ложного динамического каданса — затухания движения — перед «категоричным» заключением на стремительном *crescendo* (см. коды финалов любого из концертов, первой части Третьего и т. д.)] Ощущение объемности звучания создается также регистровым отдалением мелодии, помещенной в дискантовом верху, от сопровождения в глубоком басу (см. прим. 5, 24, 29, 33).

Естественно, нельзя бегло охарактеризовать самобытную специфику фактуры сольных партий бетховенских концертов. Но можно вкратце указать на два принципа, которые регулируют ее динамику: это взрывчатость и связность. Ровность звукового поля взрывают неожиданные акценты, *sF*, внезапные подъемы, спады, заостренность *staccato* и т. п., чему противостоят протяженная связность *legato*, которая, чтобы еще теснее связать звуки, нередко скрепляется посредством группетто или целочкою трелей и т. д. Подобная контрастность фортепианной фактуры при разнообразии штрихов, артикуляции, декламационных цезур, приемов разделения и слитности музыкальной речи — существенная особенность стиля Бетховена.

Новизна содержания и формы бетховенских концертов не способствовала их популярности. Они в целом разделили участь других его фортепианных произведений, все более забывавшихся современниками по мере того, как Бетховен перестал сам их играть. Так, при жизни композитора была публично исполнена неким пианистом только одна его соната — Двадцать восьмая ор. 101 (в 1816 г.). Заметив, что его произведения ухо-

дят из концертного репертуара, Бетховен хотел, собрав воедино по определенному плану, переиздать их. В последние годы жизни он неоднократно возвращался к этой мысли.

В 1830—1840 годах бетховенское фортепианное творчество наконец зазвучало в концертных залах благодаря усилиям Мендельсона, Клары Вик, Листа. Но и тогда оно представало далеко не в полном объеме. Пианист Мортье де Фонтен, например, сделал себе имя, сыграв в 1847 году одно из самых значительных бетховенских творений — сонату für Hammerklavier (op. 106, B-dur), которая тогда считалась неисполнимой. Даже много лет спустя, в 1881 году, когда Ганс Бюлов в одном из своих клавирабендов в Вене исполнил подряд пять последних сонат Бетховена, известный критик — тогдашний непрекаемый авторитет — Эдуард Ганслик, пораженный исключительной выдержкой и смелостью концертанта, в следующих словах резюмировал впечатление от этого вечера: «Превосходно, но не для повторения. Или лучше сказать: более никогда (nie wieder), несмотря на то, что было очень хорошо». Вероятно, многие современники аналогично реагировали на премьеры бетховенских концертов.

Тем не менее они исполнялись и имели, хотя с оговорками, хорошую прессу. Более посчастливилось ранним концертам — и потому, что они были проще, доходчивее, еще не вступали в противоречие с венской традицией, и потому, что Бетховен тогда сам их пропагандировал, выступая на публичной эстраде. Благожелательный отклик нашел также Третий концерт; его включили в свой репертуар и некоторые другие пианисты — Ф. Рис, Ф. Штейн (1784—1809). О том, что Хорошей фантазии op. 80 посчастливилось спискать популярность, было уже сказано выше. Зато Четвертый концерт исполнялся только один раз — причем самим Бетхове-

ном; спустя четверть века его запово «открыл» Мендельсон (сыграв в 1832 г. в Париже). Хорошо был принят Пятый концерт — и на премьере в Лейпциге в 1811 году (солировал пианист Ф. Шнейдер, 1786—1853), и в Вене, где дважды его исполнил Черни (в 1812 г. и в 1818 г.). Названные пианисты принадлежали к окружению Бетховена: Рис и Черни — его ближайшие ученики, Штейн и Шнейдер делали переложения для фортепиано его симфоний — следовательно, могут быть причислены к поклонникам бетховенского гения.

Прижизненные исполнения концертных произведений Бетховена, однако, не привели к утверждению в творческой практике того времени нового, разработанного им художественного типа симфонизированного концерта. Моцартовский тип по-прежнему главенствовал, его далее развивали Гуммель, Калькбреннер, Моцелес, Вебер, Фильд, Шопен. Лишь позже, в 40-годах, бетховенскую традицию продолжали — каждый по-своему — Шуман и Лист, а вслед за ними Брамс.

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ

B-dur op. 19¹

Эскизы концерта относятся к 1794 году, работа проходила в начале следующего года. Вскоре, 29 марта 1795 года, Бетховен публично исполнил его — это, вероятно, была первая встреча двадцатипятилетнего виртуоза с широкими кругами венских слушателей — и повторил концерт 18 декабря того же года. Были ли тогда внесены изменения в партитуру, — неизвестно (е

¹ По хронологии создания и исполнения Второй концерт предшествовал Первому op. 15. Поэтому в целях более последовательного рассмотрения творческой эволюции Бетховена сначала анализируется так называемый «Второй» и далее — «Первый» концерт.

первоначальная версия не сохранилась). Однако можно утверждать, что вторая редакция приурочивалась к гастролям в Праге 1798 года. 29 октября 1798 года Бетховен в третий раз сыграл в Вене свой концерт в новой редакции, которая более всего коснулась первой части. Не лишено вероятия, что был заменен и финал: рондо В-dur для фортепиано с оркестром (без обозначения опуса), посмертно изданное под редакцией Черни и самим редактором сильно оснащенное виртуозными пассажами, возможно, предназначалось для данного концерта. Второй концерт более не исполнялся при жизни Бетховена.

В 1801 году композитор решил его опубликовать. Он писал издателю (22 апреля 1801 г.): «...По моему обыкновению, в партитуру не была своевременно вписана фортепианная партия, и так как это сделано только теперь, то вследствие спешки вы ее получите в моей собственной, не очень-то разборчивой рукописи». Оркестровые голоса и сольная партия вышли из печати в декабре 1801 года (в 1834 — партитура)¹. Дошедшая до нас большая каденция к первой части была записана Бетховеном в 1809 году.

По своему образному содержанию и стилистике Второй концерт уступает Первому: Бетховен здесь более скован традицией, его индивидуальный голос еще приглушен. Скромн оркестр: струнный квинтет, флейта и парный состав гобоев, фаготов, валторн, тогда как в партитуру Первого концерта уже введены кларнеты, трубы и литавры. Традиционна — в духе моцартовской школы — и партия солиста: в первых двух частях в мелодике часто используется хроматика, задержания,

¹ Напоминаю, что Первый концерт был опубликован за девять месяцев до того. В дальнейшем под первоначальной публикацией разумеется издание партий — оркестровых и сольной фортепианной.

фактура преимущественно прозрачная с преобладанием пальцевой техники, встречаются даже так называемые альбертиниевы басы (аккомпанемент в манере тремоло октав) — прием, который к тому времени уже давно вышел из моды! Напоминает Моцарта и изобилие тематизма в первой части, и свободное, словно импровизационное его размещение, и расчлененность в построении фраз, и детализированное переплетение партий солиста и оркестра. Сквозь наслоения этих влияний тем не менее прорываются черты, предвосхищающие зрелый стиль Бетховена.

Свособразен сплав нового со старым, индивидуального с традиционным в первой части — *Allegro con brio*, $\frac{4}{4}$, B-dur.

Дух моцартовской музыки ощущается в начальных фразах оркестровой экспозиции. Характерно само строение темы главной партии, основанной на типичном для Моцарта контрасте двух соразмерно сопоставленных мотивов — энергичного, с пунктирным ритмом, и певучего, кантабильного:



Далее по-бетховенски накапливается сила энергии, множатся *sf* на слабой доле такта. В момент кульминации мощные унисоны *fortissimo* на звуке *до* сдвигаются, хроматически повышаясь, на звук *ре-бемоль* *piu-piu*. Такой переход к побочной партии — это уже чисто бетховенский эффект внезапного тонального смещения, подчеркнутого резкой светотенью. (Ср. подготов-

ку вступления солиста в разработке Первого концерта: модуляция G-dur — Es-dur, но с обратной динамикой — от *pianissimo* к *fortissimo*.)

Побочная партия Des-dur вскоре же приобретает мнорный оттенок; данная тема, как это нередко бывает у Моцарта, не включена во вторую экспозицию, но будет развита в разработке. Оркестровая экспозиция завершается утверждением главенствующего энергичного мотива. Вновь в духе Моцарта звучит свободно-импровизационное вступление солиста, предваряющее главную партию второй экспозиции (аналогично начинается разработка). И также по-моцартовски Бетховен дает в побочной партии две новые темы. Вот первая из них:



Вторая, тонально перекликаясь с оркестровой экспозицией, идет в Des-dur (в репризе — Ges-dur). Однако и здесь напор бетховенского темперамента ощущается в больших динамических контрастах, подъемах и спадах, в драматических диалогах солиста и оркестра, например — в заключении всей экспозиции:



Такие противопоставления богато представлены в разработке.

Характер музыки второй части — Adagio, $\frac{3}{4}$, Es-dur — сродни Гайдну. В то же время ее образно-эмоциональное содержание типично для Бетховена: это философское раздумье, сосредоточенное и строгое, но согретое душевным теплом. Сначала тема проходит у оркестра, затем в варьированном изложении солиста:

4 Adagio solo
p
f

В следующей вариации мелодию поют деревянные духовые инструменты. Постепенно активизируется фортепиано; орнаментальный узор сольной партии приводит к широкому разливу мелодической волны:

5 Adagio solo
fp



Тут мы впервые встречаемся с приемом регистрового отдаления мелодии от баса, что станет специфически бетховенским средством интенсификации лирической выразительности путем расширения «объемности» звучания.

В строении части вариационность сочетается с сонатностью (в данном случае — это так называемая старосонатная форма без разработки). Кода на материале главной темы заключает *Adagio*.

Самобытно финальное рондо — *Molto allegro*, $\frac{6}{8}$, B-dur. В этой части содержится прообраз финала Первого концерта — и в безудержно веселом складе музыки, и в применении к форме рондо сонатных закономерностей. Бетховен идет здесь более по пути Гайдна, нежели Моцарта. Последний также любил прибегать в финалах к комедийным эффектам, заимствованным из оперно-театральной музыки. Но в веселый круговорот разнохарактерных эпизодов он нередко приносил моменты элегического лиризма, тогда как Бетховен в первых двух своих концертах от этого отказывается. Ему ближе сочный, «мужицкий» юмор Гайдна — это его родная стихия.

Главная тема финала рельефно очерчена. В ее мотивном зерне есть нечто от зова кукушки, но ритмически смещенного. Резкие акценты, не совпадающие с мерным движением баса, придают музыке задорный оттенок:



Отмечу еще один замечательный штрих: в заключении репризы, перед кодой, вдруг смягчается облик главной темы (эпизод в соль мажоре) — она будто приосанилась, остепенилась, — зато с еще большим задором оркестр fortissimo восстанавливает ее первоначальные буйные черты. Под самый же конец этой части движение приостанавливается, замирает — создается «обманый эффект» динамического кадансирования, после чего несколько мощных «ударов» tutti заключают концерт, восстанавливая временно утраченную звуковую перспективу. Подобные концовки, каждый раз индивидуально решенные, встречаются в финалах всех бетховенских концертов. То, что было найдено в наиболее раннем из них, оказалось усвоенным и развитым в последующих произведениях.

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ

C-dur op. 15

Сочинение концерта приходится на 1795—1796 годы, но окончательная его версия относится к 1798 году. Если предположить, что вышеразобранный концерт ор. 19 создавался Бетховеном для первого публичного выступления в Вене, то ор. 15, вероятно, готовился к гастролям в Праге, где, как полагают, и был впервые показан. Спустя два года, 2 апреля 1800 года, Бетховен его исполнил в Вене на своей академии (см. с. 12). Пресса благосклонно отнеслась к новому сочинению, отметив

«много красот, особенно в первых двух частях». После того как была исчерпана вся программа, Бетховен импровизировал на тему английского национального гимна¹. Концерт был опубликован в марте 1801 года (в 1833 — партитура). Сохранились три различные каденции Бетховена к первой части, одна из них — очень пространная и виртуозная; имеется краткая каденция и к финалу. Время их записи — не ранее 1804-го, а возможно, и 1809 год. Исполнялся ли ор. 15 публично после академии 1800 года при жизни Бетховена, неизвестно; во всяком случае, сам он его более не играл.

По сравнению со «Вторым» концертом «Первый» отличается более помпезным характером, что объясняется, в частности, и более полным, «симфоническим» составом оркестра. И по своему образному складу он приближается к бетховенской Первой симфонии, замысел которой относится примерно к этому же времени. Но традиционные черты моцартовского концертного типа в нем еще не преодолены.

I В первой части — *Allegro con brio*, $\frac{4}{4}$, C-dur — следы моцартовского влияния сказываются на симметричном построении тематических образований (см., например, вступление фортепиано, открывающее вторую экспозицию), на соразмерности в чередовании *tutti* и *solo*, на частом использовании гаммообразных пассажей; это влияние ощутимо и в характере главной партии аккордового склада в духе марша: Г.И.

¹ Эта мелодия имела широкое распространение и одно время даже использовалась — с другими, конечно, текстами! — в качестве национального гимна в ряде европейских стран, в их числе и в Австрии. Бетховен ценил данную мелодию и, не удовлетворившись фортепианными вариациями (1804 г.), собирался позже вернуться к ее разработке. В 1813 году он записал в своем дневнике: «Я должен показать англичанам, что за благословение заключается в их гимне».

8 Allegro con brio
Tutti

pp

Но в размахе развития уже явственно слышится Бетховен, особенно в подходе к побочной партии. Она возникает внезапно: после fortissimo tutti тремоло струнных pianissimo неожиданно утверждает Es-dur. Сама тема своим «галантным» узором сродни моцартовским¹.

9 Allegro con brio
Tutti

p

Однако ее разработка — чисто бетховенская: как и в оркестровой экспозиции Второго концерта, тема потом излагается в минорном наклонении (f-moll, g-moll, c-moll) с сильными динамическими контрастами.

¹ Мы приводим ее в том виде, в каком она появляется во второй экспозиции.

11 Allegro con brio
solo

Затем, после эпизода краткого спада напряжения, постепенно накапливается энергия (басы — *ben marcato*). Но, не достигнув кульминации, подъем никнет. Возникает колорит таинственного мерцания на органном пункте доминанты до мажора (оттенки *decresc.*, *pianissimo*); уменьшенным септаккордам солиста отвечают замирающие октавы валторн на звуке *соль pianissimo*. И вдруг — в ослепительном свете *fortissimo* — низвергающиеся октавные пассажи вводят в репризу. На важном стыке разделов сонатной формы Бетховен обратился к испытанному приему подготовки возврата к основной тональности репризы путем использования органного пункта. Но старый прием обновлен «обманном эффектом» динамического кадансирования. Тем более мощно провозглашается победный марш главной партии.

Во второй части — *Largo*, $\frac{4}{4}$, *As-dur* — еще определеннее наметились черты зрелого стиля Бетховена; вспоминается *Largo C-dur* из фортепианной сонаты op. 7 или *Adagio As-dur* из op. 10 № 1. Правда, и здесь можно обнаружить воздействие венских традиций, но они уже

по-новому осмыслены и переинтонированы. Сама тема Largo, сначала исполняемая солистом, заставляет насторожиться: казалось бы, как много в ней от моцартовской кантилены и в то же время сколь драматичны декламационные паузы, как своеобразна ритмическая свобода построения:



Вступление оркестра опять напоминает моцартовские приемы изложения, но следующее затем фортепианное solo предвосхищает лирическую взволнованность второй части фа-минорного концерта Шопена.

(После развернутого среднего эпизода) (Largo построено в свободно трактованной трёхчастной форме) повторяется начальная тема. Однако движение уведется в сторону от ожидаемой концовки: оказывается, разработка только начинается! Бетховен на редкость изобретательно строит подобные расширенные заключения: главная тема освещается в разнообразных ракурсах, в ее варьировании привносятся импровизационные элементы из среднего эпизода.

Особенно впечатляет вариант темы, в фактурной разработке которого предугадываются черты романтической музыки: сочетание мелодии с ритмически несовпадающим аккордовым аккомпанементом — дуоли на триоли — станет впоследствии одним из существенных стилистических приемов фортепианной музыки Вебера, Шопена, Шумана:

13 *Largo*
solo

p

cresc.

Да и само звучание — например, там, где мелодию поет кларнет, а у фортепиано трели и аккордовые фигуры в басу — напоминает будущие романтические ноктюрны¹.

III

Стремительное рондо — *Allegro scherzando*, $\frac{2}{4}$, C-dur — переводит восприятие в иной план: вместо маршевости первой части и кантиленности второй в финале безраздельно царит танцевальность. Главенствуют в различных сочетаниях четыре тематических образования. Они предстают все время в новом освещении — тональном или ритмическом, фактурном или тембровом. Фантазия Бетховена тут поистине неистощима! Но кажущаяся импровизационность строго логично организована: признаки сонатности в данном рондо проступают еще яснее, чем в финале Второго концерта. Вместе с тем это рондо пианистически эффектнее предшествовавшего. Фердинанд Рис, разучивший Первый концерт под руководст-

¹ В этом отношении характерна инструментовка всего *Largo*: ведущая роль отведена кларнетам, фаготам и валторнам.

вом Бетховена, указывал, что тот давал ему ряд советов, как, используя октавные удвоения и прочие технические приемы, еще сильнее выявить виртуозное начало сольной партии. Рис добавлял, что Бетховен исполнял рондо «с совершенно особым выражением». Можно предполагать, что это прежде всего сказывалось на ритмических акцентах и динамических контрастах, которыми словно «подстегивается» буйный разворот комедийных событий финала.

Отчетливы будто притоптывающие акценты главной темы. Она легко интонируется у фортепиано:

Rondo
14 Allegro scherzando
solo
p

c. 42

И потом грузно — с медью и литаврами! — у tutti. Незаметно подключается вторая тема (побочная партия, G-dur) — сначала у гобоев, потом у фортепиано, с несколько измененным окончанием;

15 Allegro scherzando

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a piano solo, marked 'solo' and 'p'. It features a melody with slurs and dynamic markings of 'sf' (sforzando) and 'cresc.' (crescendo). The bottom staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. There is a handwritten 'c. 44' to the right of the first staff.

Эта тема близка известной австрийской (тирольской) песне, отзвуки которой находим в соль-мажорной симфонии Гайдна, в Дивертисменте Моцарта (1776) и других сочинениях того времени¹. Бетховен преобразовал популярный напев, придав ему оживленный темп и юмористические акценты *sf*. Чудесно второе проведение темы у солиста (в Es-dur), где мелодия расчленяется на отдельные мотивы, звучащие то в глубоком басу, то в верхнем регистре; такое разделение усиливает комический эффект. Временно устанавливается G-dur. Этому противодействуют унисоны *tutti*; трижды, хроматически повышаясь, они добираются до звука *do*, который вдруг оказывается доминантой *f-moll*. Богато снабженная форшлагами (форшлаг имела и главная тема в четвертом такте!) и потому словно подпрыгивая, появляется *riapissimo* третья, скерцозно-капризная тема. 1847

Центральное место в разработке отведено новой, четвертой теме:

¹ Эта мелодия — с новыми текстами — впоследствии легла в основу ряда революционных песен; она была известна у нас под названием «Молодая гвардия» и широко распевалась в 20—30-е годы.

16 *Allegro scherzando*
solo

f *sf* *sf* *f*

ben marcato e sempre stacc.

e. 49

sf *f* *sf* *f*

Ее задорная мелодия напоминает уличные песенки (Gassenhauer) — своего рода частушки на немецкий или австрийский лад. Пять раз все в том же ля миноре солист повторяет мотив, лишь слегка изменяя его фактурное оформление, что придает этому эпизоду неповторимо комедийный оттенок: солист будто топчется на месте, никак не может найти продолжения. Тогда вторгаются унисоны оркестра. Как и ранее, в экспозиции, они трижды хроматически повышаются и добираются до звука ре: в g-moll возникает — опять pianissimo — третья, скерцозная тема. Лишь после нее осуществляется переход к репризе.

Главная и побочная темы идут в репризе без изменений, но, как принято, в отличие от экспозиции — в основной тональности (второе проведение побочной — в As-dur), а сольная партия помещена в более высокий, светлый регистр. Под конец наступает обычное перед каденцией динамическое нарастание и остановка на тоническом квартсекстаккорде fortissimo. Но тут Бетховен заготовил сюрприз: вместо ожидаемой слухом коды —

теперь уже вопреки всем правилам! — после каденции он дает третью тему, причем непривычны и ее тональность, и мажорное наклонение (H-dur)¹. И столь же внезапно развитие уводится от нее, дабы еще раз — в еще более триумфальном звучании — композитор смог утвердить главную тему рондо.

Отсюда, наконец, начинается кода. Комические и юмористические моменты вытесняются брызжущей весельем энергией. Каскады бравурных пассажей, однако, постепенно слабеют. Солист после прощальной фиоритуры замирает на мелодическом задержании. Жалобный вздох в темпе Adagio интонируют гобои на фоне валторн. Долгая фермата. И словно хохотом раздражается оркестр: это была только шутка!..

Я подробнее остановился на финале, потому что новизна его по сравнению с традиционными венскими концертами несомненна. Многие указывает на зрелый стиль Бетховена, хотя здесь еще не выявилось в полной мере мастерство развития интонационно-ритмических элементов исходного тематизма, свойственное его позднейшим произведениям.

Возможно, что это рондо создавалось позже, нежели предшествующие две части. Франц Вегелер свидетельствует, что финал концерта был написан под вечер — за день до премьеры; четыре переписчика тут же, на квартире Бетховена, размножали оркестровые голоса. Однако точно неизвестно, о каком именно концерте идет речь в воспоминаниях Вегелера, — о «Втором» или «Первом»; если о «Втором», то это должен быть 1795 год, если же о «Первом», то подразумевается академия 1800 года. В таком случае на пражской премьере 1798

¹ Ладовая перемена сближает третью тему с главной, а осуществленная далее модуляция в Fis-dur служит вводом в доминанту основной тональности — C-dur.

года, вероятно, звучал другой финал концерта ор. 15, рукопись которого до нас не дошла.

ТРЕТИЙ КОНЦЕРТ

c-moll ор. 37

Третий концерт сочинен в 1800 году (эскизы относятся к 1797 г.). 15 декабря того же года в письме к издателю Бетховен критически отозвался об ор. 15 и 19, добавив: «...Лучшие концерты придерживаю для себя», — иначе говоря, для своей будущей академии. К апрелю 1802 года, по словам Бетховена, ор. 37 уже был готов, но композитор просил издателя повременить с публикацией до академии, которая состоялась 5 апреля 1803 года (см. с. 12). Ф. Рис утверждает, что к этому времени фортепианная партия еще не была окончательно зафиксирована. В ноябре 1804 года концерт вышел из печати (в 1834 г. — партитура). Сохранилась каденция к первой части, которую Бетховен записал в 1809 году.

Концерт имел успех, снискал популярность. Так, в известном Музыкальном словаре Гербера, изданном в 1812 году, сказано: «...Это, быть может, высшее творение среди тех, что были созданы всеми мастерами в данном жанре». Третий концерт вслед за Бетховеном исполнил 19 июля 1804 года Фердинанд Рис и в конце 1808 года Фридрих Штейн. Рис подробно рассказывает о своем дебюте:

«Для первого моего публичного выступления Бетховен дал рукопись своего концерта. Он дирижировал и переворачивал мне ноты. Я просил его написать каденцию, но он отказался и заставил меня самого писать ее. Бетховен остался доволен моей композицией и мало что переменял в ней. Все же надо было переделать один блестящий, но очень трудный пассаж, который казался

ему слишком смелым. Однако другой пассаж не удовлетворил меня. Я не мог заставить себя сыграть в публичном концерте облегченную редакцию. И вот Бетховен спокойно садится рядом со мной. Но, когда я дерзко начал трудный пассаж, он, возмущенный, резко отодвинул свой стул. Каденция все же удалась, и Бетховен был так обрадован, что громко закричал «браво». Его возглас одушевил публику, и положение среди артистов мне было обеспечено. После концерта Бетховен сказал мне: «Вы своевольны и знайте, если б пассаж был смазан, я с вами перестал бы заниматься».

Дебют двадцатилетнего виртуоза прошел успешно. «Всеобщая музыкальная газета» писала: «Без сомнения, этот концерт принадлежит к числу лучших произведений Бетховена. Он был мастерски сыгран г. Рисом, пока что единственным учеником Бетховена и страстным почитателем его творчества»¹. Отмечалось также, что исполнение было «очень связным и выразительным». Популярность концерта не ослабевала в последующие годы; он принадлежал к числу немногих творений Бетховена, приобретших еще при жизни автора широкую известность.

Третий концерт завершался в год Гейлигенштадского завещания — в год преодоления личных страданий и осознания новых творческих задач, что нашло отражение в замыслах Второй и Третьей, Героической симфонии. Характерен выбор тональности — до минор. Бетховен обращался к ней при передаче образов героико-трагических, мужественных, страстных: вспомним увертюру «Кориолан» или первые части Пятой симфонии, Патетической сонаты, последней фортепианной сонаты ор. 111 и т. д.

¹ Рецензия опубликована 1 августа 1804 г. Тогда еще не было известно, что в 1800 г. начал у Бетховена заниматься девятилетний Карл Черни — другой его преданный ученик.

Использование в концертной музыке минорной тональности в качестве главенствующей — явление в то время редкое. У Моцарта среди двадцати пяти фортепианных концертов всего два минорных: d-moll (№ 20) и c-moll (№ 24; кстати, тема главной партии первой части этого концерта, высоко ценимого Бетховеном, отчасти напоминает аналогичный тематизм его Третьего концерта). И даже позднее, в 1815 году, Вебер писал Рохлицу, что минорные концерты не дойдут до публики, если в них нет «идей, вызывающих определенные представления», поэтому он снабдил программой свой Концертшюк f-moll.

Иным путем пошел Бетховен в Третьем концерте.

По сравнению с предшествующими двумя произведениями ор. 15 и 19 в этом концерте осуществлен значительный шаг вперед не только в утверждении новой фортепианной техники, но и в ином осмыслении ее — в создании новой концепции концертной музыки. Бетховен, если воспользоваться его собственными словами, привнес в нее «поэтическую идею», что обусловило еще большую слитность партий фортепиано и оркестра, тогда как противопоставления tutti и solo оказались переосмысленными благодаря новой, драматической трактовке диалогического принципа: он служит ныне выражению конфликтного содержания. Борьба страстей и покой созерцания, патетика и лиризм — эти полярные состояния были объединены методом симфонического развития. Причем еще сильнее укрепилась драматургическая функция первых частей цикла, в которых устанавливается образно-эмоциональная направленность содержания и формы произведения. Таково значение первой части Третьего концерта — Allegro con brio, $\frac{4}{4}$, c-moll.

В открывающей ее суровой, волевой теме слышатся отголоски героических фанфар:



Тему образуют три элемента: а) восходящий трезвучный мотив, б) неразрывно связанный с ним ритмически сжатый, поступенно нисходящий ход (главная тема финала Пятой симфонии является мажорным вариантом этих двух мотивов) и в) энергичный квартовый акцент, пунктирный ритм которого служит важным импульсом к нагнетанию напряжения, особенно в разработке и в коде. Предельная концентрация выразительности — типическое свойство бетховенского тематизма.

В первых же тактах оркестровой экспозиции возникает диалог: струнным, интонирующим главную тему решительными унисонами, но *рiапо*, отвечают, также *рiапо*, духовые, которые дают элегический вариант темы; при сохраненном ритме меняется интонационный рисунок, гармонизация и тональность — тонике противостоит доминанта. Такой метод изложения подтверждает замечание Антона Шиндлера, комментировавшего мысли Бетховена о назначении диалогического принципа: суть его заключается не столько в тематическом контрасте, сколько в противопоставлении взаимосвязанных образных сфер.

Из намеченного конфликта разгорается симфоническое развитие, которое устремляется к *Es-dur* — от начального *рiапо* к утверждению *fortissimo* героически-мажорного варианта первых двух сцепленных мотивов, но без заключительного квартового акцента. Движение ширится и вдруг просветляется: звучит лирическая, хотя и с признаками маршевости, побочная партия¹:

¹ Пример приведен из второй экспозиции.

18 *Allegro con brio*
solo

p dolce

Светлый эпизод не долгов. Вновь разгорается борьба. Главная тема (с усеченной концовкой) приобретает угловатые, грозные очертания:

19 *Allegro con brio*
Tutti

fp

Под конец первой экспозиции эта тема будто выпрямляется — дается полностью с пунктирным квартовым заключением и проводится fortissimo канонически: начинают деревянные духовые, подхватывают струнные и с разбушевавшимися пунктирными акцентами присоединяются медные духовые и литавры.

В Третьем концерте Бетховен уже четко определил роль оркестровой экспозиции в драматургии первой части: это не только традиционный предварительный показ основных тематических образований, но и сжатый, сконденсированный экстракт конфликта, симфоническая завязка «действия». Как положено, далее возникнут еще два развернутых tutti: одно осуществляет переход к разработке, другое подытоживает репризу перед сольной каденцией; усилится и значение возникающей после каденции коды, в изложение которой вовлекается солирующее фортепиано. В остальных же разделах формы солист является равноправным с оркестром участником симфонической разработки, а порой и инициатором обострения драматических коллизий.

Во второй экспозиции «руководство» развитием принадлежит по преимуществу фортепиано. Диалогический принцип, который был постулирован оркестром в начальных тактах Allegro, теперь резче обозначается благодаря элегическим моментам сольной партии. Тем сильнее звучит триумфальное утверждение мажорного варианта главной темы в Es-dur. Связующий раздел, активно разработанный в фортепианной партии, непосредственное подводит к лирической теме. Еще более развит заключительный раздел, где бурные фортепианные пассажи словно подстегиваются пунктирными акцентами разных групп оркестра, что приводит к большому, насыщенному драматизмом tutti.

Разработка начинается солистом так же, как и вторая экспозиция: этот прием проведен во всех концертах Бетховена — от наиболее раннего, Второго, до Пятого. Но тематическая переключка лишь слегка намечается, и сразу наступает отклонение. Если в оркестровой экспозиции основную роль играли два сцепленных мотива главной темы, то здесь, в разработке, их вытесняет тревожный пунктирный акцент. Как настойчивое напоми-

вание, он проходит у виолончелей, потом у фаготов, далее опять у виолончелей с контрабасами и, наконец, *pianissimo* у литавр. На этот беспокойный фон накладываются жалобные фразы солиста:

Allegro con brio

20 solo *p espressivo*

Со временем в них крепнет волевое начало, и сплошной звуковой поток устремляется к репризе.

Tutti провозглашает *fortissimo* главную партию. Ее изложение в репризе по сравнению с экспозицией сокращено: энергия фанфарного мотива временно исчерпала себя. В дальнейшем — до оркестровой подготовки перехода к сольной каденции — реприза соответствует второй экспозиции, только более уравновешены тональные отношения (побочная партия — C-dur). Каденция заканчивается традиционной трелью. На *pianissimo* струнных и легких фортепианных фигурациях вступают солирующие литавры с беспокойным квартовым акцентом:

Allegro con brio

21 solo *p* Timp. *pp*



Музыкально-драматический эффект этого сочетания поразителен. (Бетховен повторно использует его в финале Пятого концерта.) Солист вместе со струнными подхватывает и варьирует акцент литавр; из него, как из искры, разгорается пламенный заключительный подъем.

Тональность второй части — *Largo*, $\frac{3}{8}$, E-dur — необычна в до-минорном концерте. (У Моцарта в аналогичном концерте средняя часть, *Larghetto*, идет в Es-dur.) Ми мажор избран Бетховеном для высветления контраста к крайним частям. Музыка *Largo* поэтична; она живет предчувствием Шопена или Шумана.

Партия фортепиано развернута, филигранно детализирована. Бетховен пользуется в ней выразительными приемами вокального искусства — от речитатива до колоратуры. Певучи партии деревянных духовых инструментов, к которым иногда присоединяются валторны, создавая пасторальный колорит; они солируют в среднем разделе (*Largo* наделено признаками сонатности), где арпеджии фортепиано обволакивают мелодию флейт и фаготов.

В начале — большое фортепианное соло в типичной для Бетховена манере сдержанного, сосредоточенного раздумья;

22 *Largo*
solo
pp

Прорываются и декламационные моменты, которые еще более уподоблены вокальному речитативу благодаря тремолирующему аккомпанементу:

23 *Largo*
solo
pp
sf

Tutti подытоживает, варьируя, начальную фразу. Взволнованностью проникнуто следующее фортепианное соло, которое выполняет функцию побочной партии. Малейшие оттенки в нем отделаны с замечательным со-

вершенством. Но сложный узор не преследует чисто виртуозные цели, и при относительной скорости движения — здесь часто встречаются фигуры из шестидесятчетвертых, даже стодвадцатьвосьмых! — инструментальные колоратуры насыщены напряженным дыханием.

Реприза еще богаче выразительными пассажами. Чем интенсивнее музыкальное развитие, тем больший разбег приобретают колоратуры, «выплескиваемые» в высокие регистры. Например, приведенный выше речитатив расширяет свой диапазон: скачок на октаву усиливает стремительность низвергающейся мелодической гаммы¹:

Второе большое соло фортепиано в сравнении с начальным разделом репризы сокращено и изменено; оно замыкается экспрессивной каденцией солиста. Движение никнет, затухая, словно исчезает поэтическое видение. Заключительный аккорд *tutti fortissimo* призван вернуть слушателя к реальности: финальное рондо отмечено деятельным, оживленным характером.

В рондо — *Allegro*, $\frac{2}{4}$, c-moll (кода C-dur) — не менее двенадцати раз проводится главная тема и каждый раз

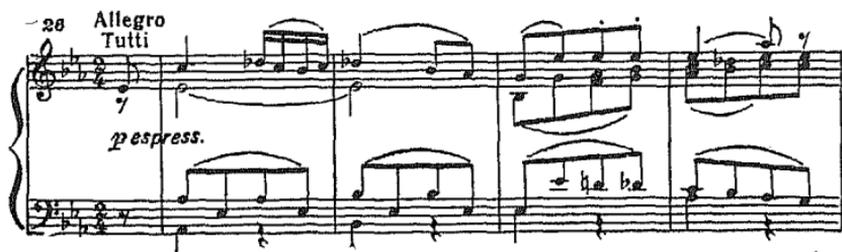
¹ Против своего обыкновения Бетховен в этой части очень тщательно выписывает педализацию. Если верить Черни, он имел пристрастие к длительно выдержанной педали, что вряд ли возможно на нашей глубокой клавиатуре: современные Бетховену инструменты с венской механикой давали менее протяжный, более легкий звук.

в новой, подчас неожиданной ситуации. Однако появление ее всегда ощущается слухом как закономерное подтверждение основного тезиса. Подобная драматургическая логика обусловлена самим складом темы, ее, если можно так выразиться, «увертливой» подвижностью.

25 *Allegro solo*
mf *sf* *sf*

Для темы характерны: а) подготовленный затактом ход на септиму вниз; б) выписанное шестнадцатыми группетто с последующими *sf*; в) варьируемая концовка. Начальное мотивное ядро с септимой имеет существенное формообразующее значение в развитии всей части, в которой, как и в рондо Первого концерта, отчетливо прослеживается воздействие сонатных принципов.

Композиция финала своеобразна: разработка почти дословно повторяет экспозицию вплоть до вступления побочной партии; вместо нее дается другая тема, более певчая:



Необходимость в этом диктуется исключительно изобретательным построением экспозиции: ее повтор повышает интенсивность выражения. А введение новой «побочной» темы дает импульс к освежению восприятия при подходе к репризе, который осуществлен мастерски, с большой творческой выдумкой. Присмотримся внимательнее, как разворачивается музыка финального рондо.

Главная тема сперва излагается фортепиано, затем перебрасывается к гобоям. Далее у солиста звучит вариант темы: скачок на септиму подменен тритоном, а концовке придан капризный оттенок. После краткой каденции этот вариант приобретает еще более прихотливую концовку; в ней формируются ритмические контуры побочной партии. Но время ее еще не пришло. Tutti громогласно подтверждает новый вариант, после чего — уже fortissimo — возвращается главная тема в своем основном виде. Только теперь, после краткой переключки tutti и solo, возникает у фортепиано изысканно подвижная побочная партия (Es-dur, в репризе C-dur). Заключительная партия исполнена энергии и напора (у солиста — маркированные триоли), после чего повторяется главная тема.

Новая мелодия (As-dur) подключается в разработке неожиданно, ее интонирует кларнет и перенимает фортепиано. Мы назвали эту мелодию новой. Но вслушав-

шись, можно обнаружить, что группетто сближает ее с главной (особенно в ее мажорном наклонении). Следовательно, и здесь налицо мотивное родство! При четвертом проведении лирической мелодии ее восторженно поет весь оркестр при неумолчно журчащих трелях солиста. Но вдруг все обрывается: будто исподтишка подкравшись, главная тема (без концовки!) появляется *pianissimo* у виолончелей, перебрасывается от одного инструмента к другому. Это фугато создает впечатление некой сумятицы, которая неизвестно куда приведет. И действительно, когда оркестр, хроматически повышаясь, добирается до *ля-бемоль* и солист начинает упорно долбить его, то оказывается, что это вовсе не *As-dur*, а III ступень *E-dur* (внезапная энгармоническая модуляция). В ненадолго установившемся ми мажоре промелькнул у фортепиано мажорный вариант главной темы¹. Но опять все распалось, лишь кое-где мелькает начальное мотивное ядро темы с септимой. Пассажи солиста оживают, устремляясь к репризе: Бетховен любит смывать грань, отделяющую разработку от последнего раздела формы.

Реприза сжата. После небольшой, третьей в этой части каденции, идет стремительная кода в предельно скором темпе (*Presto*). Начальным импульсом ей служит мотивное ядро главной темы, которое сейчас излагается в до мажоре. (Этой тональностью заканчивается и столь полюбившийся Бетховену до-минорный концерт Моцарта.)

¹ Модуляция в *E-dur* не случайна: это будто воспоминание об умиротворенном покое второй части, *Largo*, концерта. Так тонким штрихом Бетховен драматургически скрепляет композицию цикла.

ЧЕТВЕРТЫЙ КОНЦЕРТ

G-dur op. 58

Эскизы концерта датированы 1805 годом. К июлю следующего года Бетховен работу в основном закончил. Издание относится к августу 1808 года (партитура — только в 1861 г.). В марте 1807 года Бетховен сыграл по рукописи Четвертый концерт во дворце князя Лобковица; в программе значились также первые четыре симфонии и увертюра «Кориолан». Готовя авторскую академию 22 декабря 1808 года (см. о ней с. 12—13), Бетховен не предполагал сам исполнить намеченный к открытой премьере Четвертый концерт из-за ослабления слуха и обратился к Ф. Рису с предложением сыграть его. Но до академии оставалось всего пять дней, Рис побоялся, что не сумеет разучить сложную партию; он рекомендовал Бетховену включить в программу Третий концерт. Тот обиделся и, усмотрев в этом — возможно, не без основания — скрытое неодобрение нового произведения, передал его Ф. Штейну. Но и последний подвел автора, за день до репетиции объявив, что повторит недавно им сыгранный все тот же Третий концерт. Тогда Бетховену не оставалось ничего другого, как самому показать отвергнутое другими пианистами творение. Это было его последнее публичное пианистическое выступление. Критик Рейхардт отметил «необычайную трудность» концерта, а в исполнении Бетховена — «удивительное совершенство и предельную виртуозность». Рейхардт писал далее: «Adagio¹ — замечательную часть с красивой выдержанной мелодией — он подлинно пел на своем инструменте с чувством глубокой меланхолии».

¹ Рейхард имеет в виду среднюю часть — *Andante*, — которая по соседству с быстрыми крайними частями (особенно последней) показалась ему сыгранной медленнее, чем это обозначено в партитуре.

Четвертый концерт более не исполнялся и был забыт на долгие годы. Сохранились два варианта каденции к первой части и каденция к финалу; они были записаны Бетховеном в 1809 году.

Четвертый концерт по праву считается наиболее лиричным среди других бетховенских произведений этого жанра, хотя лирикой никак не исчерпывается его содержание. Возможна известная аналогия с бетховенскими четными симфониями, в первую очередь Четвертой и позже написанной Шестой. Действительно, лирическое начало богато отображено в первой и во второй части концерта, иногда прорываются пасторальные черты (ср. побочную партию из первой части с побочной финала, прим. 30 и 37), а в финале преобладает не озорная шутка, не юмор, а скерцозность. В то же время, как и в других концертах, в музыкальном развитии есть драматизм, стремительность, энергия и блеск. Показательна в этом отношении первая часть — *Allegro moderato*, $\frac{4}{4}$, G-dur.

Прежде всего поражает щедрое изобилие тематизма¹. В экспозиции можно отметить пять четко обрисованных, самостоятельных тематических образований, в том числе две темы побочной партии (в оркестровой экспозиции присутствует только вторая из них). Между ними есть перекрестные интонационные связи, особенно между группой побочных тем и заключительной. Но еще более существенным объединяющим фактором служит ритм главной партии, который задан в первых же тактах начальной фразы.

Вопреки обычаю — впервые в концертной литературе — еще до вступления *tutti* эту фразу произносит со-

¹ Изобилием тематизма отмечена и первая часть бетховенского скрипичного концерта, что, очевидно, объясняется преимущественно лирической направленностью содержания этих произведений.

лист; она доносится издали, как продолжение рѣнее начатого разговора. Такой выразительный прием, сразу вводящий слушателя в желательную автору образно-эмоциональную атмосферу, встречается и в других бетховенских произведениях (см. фортепианные сонаты № 7 D-dur op. 10 или № 28 A-dur op. 101). Здесь же это и ввод в идиллически-поэтичную атмосферу музыкального действия и своеобразный эпиграф, *tutto* концерта. Обратим внимание на ритмическую структуру второй половины первого такта и начала второго: три восьмушки *staccato* и две слигованные *legato*:



В различных интонационных вариантах эта структура пронизывает музыкальную ткань всей первой части, связывает, цементирует развитие оркестровой партии.

Оркестр (струнные) вступает, казалось бы, с той же темой, что и солист. Но ладовая перекраска мелодии — вместо первоначального G-dur — H-dur — привносит иной оттенок, обновлено и ее продолжение, однако ритмическая структура сохраняется. И хотя ответ струнных звучит *pianissimo*, в нем слышится скрытое противодействие лирическому высказыванию солиста. Так бетховенский диалогический принцип вновь проявляется не только в сопоставлении тематизма, но и в его образном переосмыслении.

Вернувшись в G-dur, *tutti* полностью излагает главную партию. Движение ширится, растет, множатся энер-

гичные акценты. Появляется столь характерный для Бетховена образ походной песни, тема с отрывистым пунктирным ритмом (ср. с побочной партией Второй симфонии):

28 Allegro moderato
Tutti

p

После предшествующего fortissimo «походная песнь» звучит словно в отдалении — у скрипок, потом гобоев, далее у флейт с фаготом (соответственно: a-moll — C-dur — G-dur). На той же ритмической структуре, при оттенке sempre pianissimo, вновь накапливается энергия, которая разрешается fortissimo восторженным глубоким вздохом полной грудью (заключительная партия; см. прим. 31, приводимый из второй экспозиции)¹. Под конец экспозиции, как это принято у Бетховена, осуществляется возвращение к главной партии, но только к ее интонационно-ритмическому ядру. На этом ритме вступает солист.

¹ Продолжение этой ликующей темы полностью совпадает с главной партией первой части бетховенского скрипичного концерта.

Фортепианная партия ведет развитие; она соткана из напевных мелодий — то они преобразуются в пассаж, то наделяются декламационной выразительностью, широтой дыхания. Такова, например, внезапно всплывающая, исключительно экспрессивная мелодия связующей партии, которая дважды проходит только у фортепиано (здесь, во второй экспозиции, и в репризе):

Allegro moderato

29 solo

pp *espressivo*

The musical score for measures 29-32 shows a solo piano part. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the dynamics are 'pp' and 'espressivo'.

Лирическое видение вскоре растворяется в виртуозных пассажах солиста...

Первая из побочных тем (не включенная в оркестровую экспозицию), несколько пасторального склада представляет собой свободный вариант главной темы:

30 Allegro moderato

Tutti

p *sf* *sf* *dim.*

The musical score for measures 30-33 shows a tutti piano part. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the dynamics are 'p', 'sf', and 'dim.'.

Она сменяется мелодией «походной песни» (d-moll — F-dur — C-dur; в репризе g-moll — B-dur — F-dur). На ее третьем проведении вступает фортепиано. Динамика нарастает, «подстегиваемая» излюбленными Бетховеном акцентами *sF*, и внезапно, после бурных хроматических пассажей, будто проясняется горизонт: звучит заключительная лирическая фраза солиста:

Allegro moderato

31 *solo*

dolce e con espressione

cresc.

ff

В ней выражено чувство восторженного упоения; вспоминаются аналогичные эпизоды из Шестой, Пасторальной симфонии Бетховена. Tutti страстно развивает этот образ. Возникает ситуация, близкая к началу второй экспозиции, но фразы солиста неожиданно звучат в F-dur. Наступает следующий раздел формы — разработка.

В отличие от разработки Третьего концерта здесь сохраняется лишь ритмический остов главной партии, на который наслаиваются фортепианные пассажи — двойными нотами, хроматические, охватывающие несколько

октав, экспрессивные фигурации, трели и т. п. Большое нарастание в центре разработки неожиданно переводится в лирический план, образуя один из выразительнейших эпизодов первой части:

Allegro moderato

32 solo *fr*

Струн.

pp dolce

Появление в разработке новой темы, да еще не в оркестре, а у солиста, — случай особый у Бетховена¹. К тому же к пяти тематическим образованиям экспозиции, преимущественно лирического склада, добавлен еще один лирический образ. Видение, вознесенное волной динамического подъема, теперь лишь слегка намечено и растворяется в пассажах, подобно тому как это было со связующей темой. В оркестре — настойчивое

¹ Например, в разработке первой части Третьей симфонии появление новой лирической темы ладотонально выделено: e-moll при основной тональности Es-dur. Так и здесь; cis-moll — крайняя ладотонально отдаленная точка от главной тональности Четвертого концерта G-dur.

напоминание ритма интонационной формулы главной партии. На гребне стремительного *crescendo* она наконец мощно утверждается солистом, открывая репризу.

Как и в оркестровой экспозиции, второе проведение главной партии идет в H-dur, но с пассажным узором фортепиано. Далее реприза в целом соответствует второй экспозиции (побочная партия, согласно обычаю, перенесена в D-dur), хотя дается в более сжатом, экспрессивном виде. Сказанное относится в особенности к связующей теме, которая «вытягивается» из глубоких басов и сопровождается тремоло:



После каденции¹ в нежнейших перебивках трелей солиста вырисовывается заключительная тема. Отголоски ритмоформулы главной партии постепенно переключаются в эффектные пассажи *fortissimo*, которыми триумфально завершается первая часть.

Вторая часть — *Andante con moto*, $\frac{2}{4}$, e-moll — одно из замечательнейших творений бетховенского гения. Ее размеры не велики. Но экспрессивная выразительность диалогов *tutti* и *solo* до предела обострена: унисоны струнных звучат в глубоких басах *forte*, *staccato*, в пунктирном ритме непреклонного марша; фортепиано отве-

¹ Помимо бетховенских, для Четвертого концерта есть каденции Мошелеса, Рейнеке, Клары Шуман, Биолова, А. Рубинштейна, д'Альбера, Бузони, Н. Метнера, С. Фейнберга и др.

чает им мягко, piano, legato, выдержанными аккордами в среднем и в высоком, певучем регистре. Угрозе противопоставлена мольба, неумолимому приговору — жалобы и стелания:

34^a Andante con moto
Tutti
f sempre staccato

Musical score for measures 34a-35. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano accompaniment with a driving, staccato eighth-note pattern in both hands. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The tempo is 'Andante con moto' and the dynamic is 'Tutti'.

34^b Andante con moto
solo
pp molto cantabile

Musical score for measures 34b-35. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano accompaniment with a slow, cantabile melody in the upper staff and a simple harmonic accompaniment in the lower staff. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The tempo is 'Andante con moto' and the dynamic is 'pp molto cantabile'.

По словам друзей Бетховена, когда создавалась эта часть, он был вдохновлен античным сказанием об Орфее, который пением своим укрощает силы ада: гневные фурии пытались не допустить его в подземное царство, где томилась Эвридика — возлюбленная мифического певца. Возникали и другие программные ассоциации. Так или иначе, здесь почти зримо, наглядно представлены две противоборствующие воли и показано, как под натиском искренних, взволнованных чувств колеблются сковывающие их преграды. И чем сильнее под этим натиском отступают, замирая, непреклонные басы, тем все более ширятся жалобные фигурации солиста; трели и пассажи

фортепиано приобретают страстный характер. Но слабеет драматический порыв и вновь слышатся таинственно угрожающие унисоны басов. На фоне застывших аккордов струнных — прощальный отзвук стенаний солиста (арпеджированное трезвучие ми минора с задержанной, «стонущей» II ступенью — фа-диез).

Не успел еще уйти из памяти последний аккорд, как на него наслаивается другой — до-мажорный: без перерыва (*attacca*) начинается третья часть, светлая, безоблачная, радостная — *Rondo vivace*, $\frac{2}{4}$, G-dur. Как и в финалах других бетховенских концертов, здесь использована схема рондо-сонаты, однако решена она своеобразно, строение финала прихотливо.

Рельефно выделены два центральных образа: танцевальная главная партия и песенная побочная. Их появление каждый раз знаменует некое событие в процессе музыкального развития. Фигурации солиста подводят к ним, связывают эти контрастные образы.

В главной партии последовательно применен принцип концертного сопоставления *tutti* — *solo*. Струнные *pianissimo* интонируют тему (прим. 35а). Фортепиано, повторяя ее, привносит синкопированный акцент в сопровождение, виолончель «тянет» выдержанную ноту, образуя так называемый волыночный бас (прим. 35б).





Затем, также чередуясь, струнные и фортепиано исполняют певучий отыгрыш:



После чего tutti громогласно утверждает основную тему. В итоге главная партия предстает в виде развернутого тематического комплекса, который может быть схематически изображен так (прописными буквами обозначено tutti, строчными solo):

А а	В в	А ₁
<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>

Функции связующей и заключительной партий берут на себя виртуозные фигурации солиста. В связующей сохраняется принцип концертирующих переключек: те же фразы, соревнуясь, вслед за tutti повторяет solo. Фразы насыщены взрывчатой энергией: басовым гаммообразным пассажам противостоят *sF*, *staccato* октавных ходов в верхних голосах. Контраст постепенно сглаживается, движение успокаивается равномерными триолями и подводит к побочной партии, где в ином, напевном облике предстает противодвижение верхнего голоса к «подголоску» второго, нижнего:

Это двухголоси́е покóится на «вольнóчном б́асу» ви́олончелей — прием, с которым мы уже встречались в главной партии (см. вариант «а» в приведенной выше схеме). Мелодия побочной партии потом расцветивается разными оркестровыми тембрами.

В пасторальную тишину вторгаются широко разбросанные по клавиатуре рояля арпеджированные пассажи и синкопированные акценты *tutti*. Это, условно говоря, заключительная партия. Динамический контраст осуществляется теперь сменой волн *fortissimo* — *pianissimo*. После кульминации — спад на доминантсептаккорде *C-dur*. Краткая каденция, выписанная в нотах, отграничивает раздел экспозиции от разработки.

На формообразующее значение таких каденций указывалось при анализе финала Третьего концерта. В Четвертом встретятся еще две каденции: одна, выписанная в нотах, другая — импровизируемая, генеральная. Драматургическая роль последней очевидна, она предшествует коде; функция выписанной каденции сложнее, что будет далее разъяснено.

Подобно тому, как это было в Третьем концерте, так и в Четвертом, рождая иллюзию вторичной экспозиции, в начале разработки полностью, без изменений, излагается весь тематический комплекс главной партии. Но связующая тема меняет настройку слуха: она дана, в отличие от экспозиции, в миноре, а с утверждением *Es-dur* внезапно драматизируется (в *tutti* — отрывки темы главной партии). Появление в пассажах солиста триолей смягчает драматизм, однако возникает еще один драматический взрыв (обращаю внимание на новаторский прием *martellato* в партии солиста!). Тем не менее триоли вносят успокоение и, вновь напоминая экспозицию, приводят к побочной партии.

В экспозиции тональность побочной — *D-dur* (доминантовая), тут *G-dur*. Казалось бы, начинается реприза.

К тому же и заключительная тема транспонирована в основную тональность. Но почему без главной партии? ¹ Это выяснится несколько позже. Изложение заключительной совпадает с экспозицией, но под конец возникает крутой динамический и модуляционный поворот: снова, как в разработке, появляется *Es-dur* и на замирающих фигурациях солиста разделенные альты (*divisi*) нежно и тихо выпевают вариант главной темы. Недолгий поэтический эпизод сметается *fortissimo tutti*. Подобно невесте откуда налетевшему смерчу, волна динамики вскоре затихает в краткой сольной каденции на доминант-септаккорде *C-dur*, отграничивая и этот раздел формы.

Так «не состоялась» наметившаяся было реприза. Бетховен сызнова возвращается к ней, подготовив слушателю новые сюрпризы.

Первая неожиданность: главная тема поручена не струнным, а фортепиано и трактована в духе воздушно-го танца; звучание поднято вверх, в том числе и «волыночный бас», который сейчас «тянет» кларнет вместо виолончели. Исключен и отыгрыш, хотя сохранено «громогласное» *tutti*. Связующая, исключенная из предыдущей репризы, идет, как в экспозиции, в мажоре, но сокращена и изменена. Вообще все протекает более конденсированно, беспокойно, будто сместились прежние координаты, регулировавшие движение.

Новая неожиданность: побочная партия звучит в *Fis-dur*, но мелодия не досказывается, обрываясь на половине; гобой с фаготами задерживаются на *fis*, затем хроматически повышаются. Отталкиваясь от этого *соль*, солист пробует повторить фразу побочной партии в *C-dur*, но инициативу перехватывают — уже в *G-dur* — виолончели, к ним канонически подключаются первые

¹ Здесь возникает подобие так называемой зеркальной репризы, где сначала излагается побочная партия, а затем главная.

скрипки. Экспрессивный подъем tutti ведет к генеральной каденции солиста.

Много чудесных неожиданностей и в коде. «Недопетый» в предшествующей репризе лирический вариант главной темы теперь упоенно поют разделенные кларнеты с фаготами на легчайших фигурациях фортепиано; затихая, солист перенимает у духовых этот вариант. Все замерло. Но внезапно оживает движение: в вихревом темпе (Presto) гремит главная тема у tutti. Еще один «обманный эффект» динамического кадансирования — и бравурные пассажи солиста заключают концерт.

ПЯТЫЙ КОНЦЕРТ

Es-dur op. 73

Работа над концертом началась, возможно, в 1808 и продолжалась весь 1809 год. Он создавался в трудное время, когда в Европе вновь разгорелись ожесточенные сражения, войска Наполеона вторглись в Австрию, Вена была осаждена и 12 мая сдана неприятелю. Бетховен писал своему издателю 26 июля: «Какое кругом разрушение и опустошение! Ничего, кроме барабанов, канонад и всевозможных людских страданий...». Премьеру концерта пришлось надолго отложить. Она состоялась 11 декабря 1811 года¹ в Лейпциге, играл пианист Фридрих Шнейдер². По словам очевидца, критика Рохлица, премьеры прошла с большим успехом, вызвав энтузиазм публики. Правда, высоко оценивая произведение, пресса все же сетовала на его «чрезмерную длину». Венцы смогли ознакомиться с ним 12 февраля 1812 года. Бетхо-

¹ По другим сведениям — 28 ноября.

² Еще до того, в марте 1811 г., Шнейдер сыграл в Лейпциге фортепианную партию Фантазии op. 80.

вен уже не был в состоянии его сыграть, и дебютантом выступил двадцатилетний Карл Черни.

Антон Шиндлер приводит текст относящейся примерно к этому времени записки Бетховена к Черни, который внес, исполняя его творение, непредусмотренные, произвольные украшения. Даже если эта записка не связана с Пятым концертом, ее содержание все же характерно для взаимоотношений учителя с самовольным учеником: «Дорогой Черни! Сегодня я не могу Вас видеть, завтра я сам приеду к Вам для разговора. Я вчера не смог сдержаться; был очень огорчен, что так вышло, но Вы должны простить автору, если он предпочел бы услышать произведение именно таким, каким он написал его, хотя бы даже его играли так хорошо, как Вы это, кстати сказать, сделали». Черни повторил в Вене Пятый концерт 12 апреля 1818 года (в концерте валторниста Храдецкого). Оркестровые голоса и фортепианная партия вышли из печати в феврале 1811 года (партитура — только в 1857). Произведение было известно под названием «Большой концерт».

Он, действительно, большой — прежде всего по непривычному для того времени размеру. Его первая часть имеет 582 такта и превышает размеры аналогичных частей Пятой и Девятой симфонии (соответственно — 506 и 547 тактов). Но — что еще важнее — это большой концерт по емкости идейно-образного содержания, по насыщенности его музыки героическим тоном, по небывалой мощи, энергии и виртуозному размаху сольной партии фортепиано. В годы наполеоновских войн стали модными концертные сочинения, в которых осуществлялась попытка натуралистически воссоздать шум сражений, победные парады, боевые фанфары. Пятый концерт Бетховена, хотя и находится в русле этих художественных увлечений, с подобными сочинениями не имеет ничего общего. В нем отражены патриотические движения

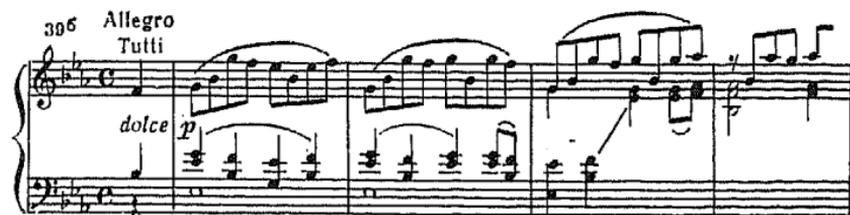
тех бурных, тревожных лет, и отзвуки битв переведены из внешнего плана в план внутренний — в обобщенный показ диалектики борьбы, героики свершений, богатства духовного мира деятельной, мужественной личности. Такой многогранностью содержания отмечена первая часть концерта — Allegro, $\frac{4}{4}$, Es-dur.

Прелюдируя, начинает солист. Мощные фанфары tutti (в их основе лапидарная последовательность аккордов I—IV—V—I ступеней) служат опорой виртуозным пассажам, которые охватывают весь диапазон фортепианной клавиатуры и с блеском подводят к проведению темы главной партии в оркестре:



В первых трех тактах темы сосредоточены существенные для развития всей части три формообразующих элемента: а) импульс — ритмо-интонационный толчок к накоплению энергии; б) распев; в) ритмический акцент — квартный затакт. Могучий симфонический разворот оркестровой экспозиции (в ней более 100 тактов) происходит из этих трех элементов и дополняется двумя взаимосвязанными темами побочной партии: первая отчетливо артикулирует марш pianissimo (es-moll — Gesdur), вторая, у валторн, — трансформирует облик марша в гимн (Es-dur; см. прим. 396).





Гимн не допет, обрывается. Возвращению главной партии предпослана разработка первого ее элемента от *pianissimo* к *forte*. Этим, казалось бы, можно было заключить первую экспозицию, но Бетховен ведет развитие дальше. Он воспроизводит лишь начальные три такта главной темы и путем «раскачки» первого элемента нагнетает динамику до *fortissimo*. Еще одна волна подъема — и победным распевом звучит вариант второго элемента героической темы главной партии. Отсюда прямой переход к пунктирному акценту третьего элемента; его настойчиво зовущее повторение пробуждает к активности солиста.

В изложении фортепиано главная партия сначала приобретает лирическую окраску — Бетховен простав-

ляет в нотах оттенков *dolce*. Даны неизменными только три такта темы — ее ядро. Дальнейшее бравурное развитие заключается утверждением второго элемента темы у *tutti*; его варьирует фортепиано. Так в свободной последовательности и преобразовании основных мотивных групп главной партии Бетховен симфонизирует форму концерта. Вместе с тем обостряется принцип диалога. Например, по сравнению с оркестровой экспозицией еще более контрастно сопоставлены два варианта облика побочной партии: первый у фортепиано лиризуется, признаки марша сглаживаются, оттенки — *pianissimo*, *piano*, тогда как во втором маршевые черты подчеркнуты отрывистым *forte*, будто оркестр стремится опровергнуть лиризм солиста¹:



Это — наглядный пример бетховенского претворения диалогического принципа. Другой, еще более показательный пример содержится в разработке; о нем будет сказано позднее.

Среди безудержных многооктавных пассажей и мощных аккордов лирический вариант побочной партии представляет своеобразный оазис тишины и покоя². Тем бо-

¹ Тональные соотношения: у фортепиано *h-moll* — *Ces (H)-dur*, у *tutti* *B-dur* ведет к *F-dur*; соответственно в репризе: *cis (des)-moll* — *Des-dur*, *Es-dur* — *B-dur*.

² По своей драматургической функции этот эпизод сродни аналогичной теме из первой части Четвертого концерта (см. прим. 29, 33).

лее драматичны перипетии развернутого заключения второй экспозиции. Завершающее ее tutti подобно заключению первой экспозиции, но приподнято на терцию выше: G-dur вместо Es-dur.

Настойчивый «зов» ритмических акцентов предшествует разработке, которую, как и вторую экспозицию, открывает хроматический пассаж солиста, устремленный вверх, к длительной трели. Но теперь действие переводится в иной план: на непрерывно модулирующих фигурациях фортепиано пытается пробиться в разных голосах оркестра распев ядра главной темы, вступая непрестанно в конфликт с пунктирным акцентом, то есть с третьим ее элементом. Этот конфликт приводит к потрясающему по драматизму диалогу tutti и solo; здесь, в центре разработки, запечатлен острейший момент титанической борьбы:

41 *Allegro* Tutti *f* solo *ff* Tutti *f*

solo *ff* Tutti *f* solo *ff* Tutti *f*



Диалог, произрастающий из пунктирного акцента, разрешается шквалом фортепианных октав; в противодвижении — замирающие унисоны оркестра. Шквал затихает. У фортепиано проносятся отрывки лирических тем; в струнных басах — таинственно звучащее напоминание об импульсивном толчке главной темы. Фигурации солиста, забравшиеся в высочайший регистр, делаются еле слышными (оттенки — *piano*, *più piano*, *piànissimo*). Неожиданно нарастает сила «раскачки»: в унисонах всего оркестра гремит заглавный ритмический импульс героической темы.

Реприза начинается с фортепианного прелюдирования, покоящегося на «колоннаде» аккордов *tutti*. По сравнению с началом концерта это прелюдирование более сжато. В репризу внесены и другие изменения, которые обостряют выразительность, направляют драматургию к кульминационной точке — каденции солиста.

Бетховен вписывает каденцию в ноты, так как ее музыка, в отличие от существовавшей практики, неразрывно связана с общим ходом развития, устремленного к гимническому варианту побочной партии — мелодии валторн. Но борьба еще не завершена. Большая кода имеет несколько стадий динамического кадансирования и внезапного прорыва к радости; то ширится второй, распевный элемент главной партии, то третий элемент преобразуется в победные фанфары. В волнах этих на-

растаний, спадов и новых подъемов — вплоть до заключительных аккордов — активна роль фортепиано.

Вторая часть — *Adagio un poco moto*, $\frac{4}{4}$, H-dur¹ — камерная, просветленная по звучанию, без труб, валторн, литавр. Начинает ее засурдиненный струнный квинтет своего рода хоралом, с мелодией редкой по обаянию, излучающей тепло:



Хорал длится двенадцать тактов (три раза по четыре), отыгрыш — три; такая асимметрия сохраняется и в построении следующих фраз.

Adagio написано в трехчастной форме с чертами вариационности. Вслед за темой фортепиано излагает две монологические фразы широкого дыхания: первая (H-dur) созерцательная, во второй (D-dur), более развернутой, созерцание сменяется патетикой. Лишь после того, как волнение улеглось — оно усмирено непрерывно льющейся трелью, — возникают две вариации главной темы, динамика соотношения которых противоположна динамике монологических фраз (то есть средней части *Adagio*).

В первой вариации — ее ведет фортепиано — замечательно передано столь характерное для Бетховена чув-

¹ Напоминаю, что во второй экспозиции первой части тема побочной партии тоже шла в си мажоре. Так устанавливаются перекрестные образные и тональные связи между частями.

ство упования жизнью, сдержанное и одновременно страстное:

43 Adagio un poco moto
solo
cantabile
(legato)

Появляются группетто, декламационные паузы (совсем «по-вагнеровски» звучит второй такт приводимого примера!), регистровые перемещения, фактура уплотняется, усиливается контраст динамических оттенков. В противовес первой, вторая вариация олицетворяет покой. В дискантовом регистре фортепиано плетет мерным шестнадцатыми нежнейший узор; поют мелодию деревянные духовые инструменты.

Кода занимает шесть тактов. Pianissimo звучат фортепианные фигурации, которые постепенно теряют тематическое значение. Бетховен указывает: *sempre più diminuendo* («все время затихая») и дальше — *morendo* («замирая»). Фигурации опускаются в глубокие басы и умолкают, когда фаготы в октавном удвоении еле слышно интонируют *си*. В следующем такте октавы хроматически соскальзывают на *си-бемоль*; включаются валторны. Как предвестник последующих событий, словно в сновидении, возникает робко намеченная новая фраза в ми-бемоль мажоре. Небольшая пауза. И на той же педали (выдержанном звуке) валторн солист уже полным голосом возглашает главную тему финального рондо — Allegro¹, $\frac{6}{8}$, Es-dur. Этот трехтактный переход от второй

¹ В некоторых изданиях: Allegro ma non troppo или Allegro non tanto, т. е. сдержанный темп Allegro.

к третьей части, заставляющий слушателя затаить дыхание, по силе воздействия напоминает столь же напряженный — в настороженной тишине — переход от скерцо к финалу Пятой симфонии.

Горделивая главная тема рондо:

Allegro ma non troppo

44 solo

ff sf p

The musical score for measures 44-48 is written for piano solo. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is 'Allegro ma non troppo'. Dynamic markings include fortissimo (ff), sforzando (sf), and piano (p). The melody is characterized by rhythmic patterns and dynamic contrasts.

насыщена контрастами — динамическими (fortissimo на мелодическом подъеме, piano на спуске) и ритмическими (эффект полиритмии: трехчетвертное членение мелодии к $\frac{6}{8}$ сопровождения). Это способствует нагнетанию энергии в теме. Ее отыгрышу придан танцевальный характер, что еще сильнее подчеркивается пунктирным ритмом в третьем такте. По складу своему отыгрыш схож с главной партией позже написанной Седьмой симфонии.

Горделивую тему от солиста перенимает tutti. В отыгрыше усиливаются танцевальность, пунктирный ритм:

Allegro ma non troppo

45 Tutti

(p) espess.

The musical score for measures 45-49 is written for tutti. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is 'Allegro ma non troppo'. The dynamic marking is '(p) espess.'. The melody is characterized by rhythmic patterns and dynamic contrasts.

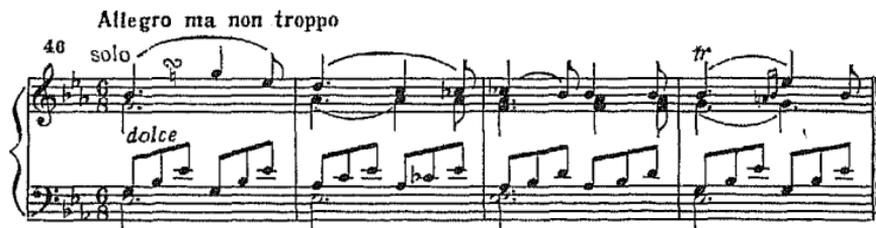
Ритмоформула  является важной связ-

кой в композиции рондо, где весьма существенны также черты сонатности.

Побочная партия имеет две темы: певучую на устойчивом басу:

Allegro ma non troppo

46 *solo* *dolce* *tr*



и подвижную, танцевальную (Бетховен предписывает оттенок *dolce*)¹:

Allegro ma non troppo

47 *solo* *dolce*



¹ Их тональные соотношения: в экспозиции Es-dur — F-dur, в репризе Es-dur — B-dur.

На большом подъеме осуществляется возвращение к главной партии, которое открывает следующий раздел формы — разработку.

В разработке главная тема предстает в разных обликах и контрастных сопоставлениях: сначала в своем привычном виде (Es-dur), потом, после обманного эффекта динамического кадансирования, с варьированным продолжением (C-dur). В центре разработки — два проведения лирически трансформированной главной темы (*pianissimo*, As-dur, E-dur). Еще один ее вариант (e-moll) приводит к бурным пассажам, утверждающим B-dur — доминанту основной тональности. На всем протяжении разработки разграничены партии фортепиано и tutti: у солиста — главная тема, у tutti — упомянутая ритмоформула, биение которой учащается при подходе к репризе. Этот подход подобен тому, который предшествовал рондо. Но роли переменялись: октава выдержанного *си-бемоль* теперь передана фортепиано, оживлена трелью; предвестник темы — у струнных.

Реприза в основном соответствует экспозиции. Отличие наступает в заключении, когда дважды вновь утверждается главная партия: в As-dur, где она поделена между solo и tutti, и в последний раз в Es-dur. В коде безраздельно царит ритмоформула отыгрыша, оснащенная ликующими пассажами. Под конец динамика вдруг спадает. На постепенно укорачивающееся дыхание фортепианных пассажей накладывается беспокойный акцент все той же ритмоформулы у литавр. Фортепиано, безуспешно пытаясь оживить движение, устало затихает (*sempre, diminuendo, ritardando, Adagio*). Это — поэтичный эпизод финала.

Выше указывалось (см. с. 50) на необычное применение литавр в коде первой части Третьего концерта. Бетховен заново открыл и осмыслил выразительные возможности литавр, которые до того использовались лишь

для изображения природных (например, грозы) или иных шумов (к примеру, пушечной пальбы, грохота сражений). Он придал солирующее значение литаврам не только в Третьем фортепианном концерте, но и в скрипичном концерте ор. 61, причем в очень ответственном месте — в начале произведения. Еще бóльшую роль играют литавры в коде Пятого концерта. Очевидцы рассказывают, что на репетициях Лист тщательно добивался эффекта последовательного затухания звука. От выразительной передачи данного эпизода зависит сила воздействия стремительного динамичного подъема, завершающего Пятый концерт, музыка финала которого поражает энергией, эмоциональной порывистостью, виртуозным блеском.

ДИСКОГРАФИЯ¹

Первый концерт для фортепиано с оркестром до-
мажор, ор. 15

Э. Гилельс, симфонический оркестр Ленин-
градской государственной филармонии, дир.
К. Зандерлинг

Д 04992-3.

Э. Гилельс, Кливлендский симфонический ор-
кестр, дир. Дж. Селл

Д 026595-6.

Сtereo С 01795-6

Б. Давидович, симфонический оркестр Ленин-
градской государственной филармонии, дир.
А. Янсонс

Сtereo С 0501-2

С. Рихтер, Бостонский симфонический ор-
кестр, дир. Ш. Мюнш

Д 010025-6.

А. Шнабель, Лондонский симфонический ор-
кестр, дир. М. Сарджент

Д 07629-30

¹ Приводится по каталогу фирмы «Мелодия».

Второй концерт для фортепиано с оркестром си-
бемоль мажор, ор. 19

Э. Гилельс, симфонический оркестр Ленин-
градской государственной филармонии, дир.
К. Зандерлинг

Д 04828-9

Э. Гилельс, Кливлендский симфонический ор-
кестр, дир. Дж. Селл

Д 026597-8

Сtereo С 01797-8

Дж. Лилл, Московский камерный оркестр,
дир. Р. Баршай

Сtereo СМ 02067-8

А. Шнабель, оркестр «Филармония», дир. И.
Добровейн

Д 23277-8

Третий концерт для фортепиано с оркестром до
минор, ор. 37

Э. Гилельс, Большой симфонический оркестр,
дир. К. Кондрашин

НД 01193-4

Э. Гилельс, Кливлендский симфонический ор-
кестр, дир. Дж. Селл

Д 026599-600

Сtereo С 01799-800

С. Рихтер, Венский филармонический оркестр,
дир. К. Зандерлинг

Д 011273-4

Сtereo С 0475-6

А. Шнабель, оркестр «Филармония», дир. И.
Добровейн

Д 14859-60

Четвертый концерт для фортепиано с оркестром соль
мажор, ор. 58

Э. Гилельс, симфонический оркестр Ленин-

градской государственной филармонии, дир.
К. Зандерлинг

НД 04106-7

Э. Гилельс, Кливлендский симфонический ор-
кестр, дир. Дж. Селл

Д 025395-6

Сtereo С 01801-2

М. Гринберг, Государственный симфонический
оркестр, дир. Н. Ярви

Д 016951-2

Сtereo С 01163-4

А. Шнабель, оркестр «Филармония», дир. И.
Добровейн

Д 23277-8

Пятый концерт для фортепиано с оркестром ми-
бемоль мажор, ор. 73

Э. Гилельс, симфонический оркестр Ленин-
градской государственной филармонии, дир.
К. Зандерлинг

НД 04108-9

Э. Гилельс, Кливлендский симфонический ор-
кестр, дир. Дж. Селл

Д 024623-4

Сtereo С 01883-4

Р. Керер, симфонический оркестр Московской
государственной филармонии, дир. К. Конд-
рашин

Д 011883-4

Сtereo С 0589-90

А. Шнабель, Лондонский симфонический ор-
кестр, дир. М. Сарджент

Д 17977-8

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Тем, кого интересует дополнительная литература о фортепианных концертах Бетховена, рекомендуем обратиться к соответствующим разделам в следующих изданиях:

на русском языке

- Письма Бетховена. 1787—1811. Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Н. Л. Фишман. М., 1970.
- Роллан Р. Жизнь Бетховена. — Собр. соч. в 14-ти т., т. 2. М., 1954.
- Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Изд. 4-е. М., 1970.
- «Музыка французской революции. Бетховен». Учебное пособие для теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 1967.

на немецком языке

- Wegeler F. und Ries F. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Coblenz, 1838. [Книга неоднократно перенздавалась].
- Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven.

Münster, 1840. [Книга неоднократно переиздавалась].

Breuning G. Aus dem Schwarzspanierhaus. Wien. 1874.

Thayer A. W. Ludwig van Beethovens Leben. Herausgegeben von H. Deiters und H. Riemann. Bd I—V. Leipzig, 1907—1917.

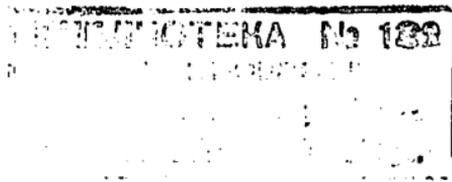
Leitzmann A. Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen. Brief und persönliche Aufzeichnungen, gesammelt und erläutert. Leipzig, 1921.

Frimmel Th. Beethoven-Handbuch. Bd. I—II. Leipzig, 1926.

Engel H. Das Instrumentalkonzert. Leipzig, 1932.

Kinsky G. Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen. Nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und herausgegeben von H. Halm. München, 1955.

23919



Vi

Br

B

Klav

Fl

Hb

Fk

Hrn
(B)

Vi

Br

B

Tutti

A page of a musical score, likely for a symphony, showing staves for various instruments. The page is numbered "17. K." in the top left corner. The staves are arranged in two systems. The first system includes Violins (Vi), Brass (Br), Bass (B), and Keyboard (Klav). The second system includes Flute (Fl), Horn (Hb), Clarinet (Fk), Horn (Hrn (B)), Violins (Vi), Brass (Br), and Bass (B). A "Tutti" marking is present above the Flute staff in the second system. The music is written in a key with two flats and a 4/4 time signature. The page shows some signs of age and wear, including a large white mark on the left side.