



Ю. КРЕМЛЕВ

**ФОРТЕПИАННЫЕ
СОНАТЫ
БЕТХОВЕНА**

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

Всесоюзное издательство
«Советский композитор»
Москва 1970

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Книги о фортепианных сонатах Бетховена могут быть разного характера и профиля. Известны посвященные этой теме теоретические исследования зарубежных авторов — К. Рейнке, Ф. Фольбаха, С. Леопи, В. Беренда, Г. Скудери, Р. Розенберга. Единственная пока на русском языке книга о фортепианных сонатах Бетховена, написанная Ю. Кремлевым, носит несколько иной характер. Автор этой научно-популярной работы не обращается в сторону чисто теоретических интересов музыкантов-профессионалов (анализ бетховенских оригиналов, формообразование, возможности различной интерпретации фортепианных сонат и т. п.), но главной задачей своей ставит выяснение, характеристику, оценку образно-эмоционального содержания бетховенских фортепианных сонат. При этом Ю. Кремлев критически использует многие суждения мыслителей о музыке, в особенности русских музыкантов и замечательного исследователя художественных образов Бетховена — Романа Роллана. Разумеется, характеристики образного содержания музыки обычно не лишены момента субъективности (от которого могут быть свободны чисто теоретические разборы). Но без субъективных различий и оттенков нет вообще музыкального искусства, музыкальной критики. И это оправдывает различие, своеобразие тех или иных суждений о явлениях музыки.

Первое издание книги Ю. Кремлева, вышедшее в 1953 году, давно разошлось и было сочувственно принято широкими кругами любителей музыки. Во второе издание автор внес некоторые исправления и дополнения.

Введение

Фортепианные сонаты Бетховена с давних пор стали драгоценным достоянием человечества. Их знают, играют и любят во всех странах мира.

Замечательны при этом масштабы музыкального бытования бетховенских сонат. Многие из них прочно вошли в педагогический репертуар, стали неотъемлемой его частью. И, однако, это обстоятельство несколько не приковало фортепианные сонаты Бетховена к сфере учебного музицирования: они остаются желанными номерами концертных программ, а овладение всем циклом бетховенского сонатного фортепианного творчества — завесная мечта каждого серьезного пианиста.

Причины широчайшей популярности фортепианных сонат Бетховена, простирающейся от классов музыкальных школ до эстрад филармоний, заключены, конечно, не только в самом факте принадлежности их гениальному композитору, одному из величайших музыкантов всех времен и народов.

Причины эти также в том, что фортепианные сонаты относятся, в подавляющем большинстве, к числу лучших сочинений Бетховена и, в своей совокупности, глубоко, ярко, разносторонне отража-

ют его творческий путь. Это не значит, конечно, что круг художественных идей фортепианных сонат исчерпывает все основные тенденции бетховенской музыки. Самый жанр камерного фортепианного творчества побуждал композитора обращаться к иным категориям образов, чем, скажем, в симфониях, увертюрах, концертах.

В симфониях Бетховена меньше непосредственной лирики; она явнее дает себя знать как раз в фортепианных сонатах. Цикл из тридцати двух сонат, охватывающий период от начала девяностых годов XVIII столетия до 1822 года (дата окончания последней сонаты), служит как бы летописью духовной жизни Бетховена; в этой летописи события запечатлены порой подробно и последовательно, порой со значительными пробелами.

Было бы, однако, большой ошибкой рассматривать фортепианные сонаты Бетховена только как своего рода интимный дневник. Нет, Бетховен везде и всегда оставался художником-гражданином, глубоким мыслителем, настойчиво и неуклонно стремившимся к высшим философским обобщениям этики и эстетики. Как социальные события, так и факты личной жизни служили Бетховену материалом таких обобщений. Поэтому в тех же фортепианных сонатах масштабы образов не расширяются: замкнутое становится грандиозно объемным, личное вырастает до социального, выражая трепетом лирических эмоций отголоски общественных бурь. И эти качества ряда бетховенских фортепианных сонат, позволяющие им приблизиться к бетховенскому симфонизму, служат добавочным мерилом их великого значения, их исключительной ценности.

Нельзя, наконец, не упомянуть и о выдающейся

роли фортепианных сонат в становлении и развитии творчества Бетховена вообще.

Когда Бетховен стремился к осуществлению особенно величавых замыслов, когда могучие выразительные возможности оркестра оказывались ему особенно необходимыми — он бывал склонен характеризовать фортепиано как «недостаточный инструмент». Тем не менее горячая любовь к фортепиано прошла через всю жизнь композитора. Великолепный дар пианиста и импровизатора делал для Бетховена всякое общение с фортепиано особенно заманчивым и увлекательным.

Фортепиано было лучшим другом Бетховена, как композитора. Оно не только давало радость сейчас же услышать сложившееся в мысли, но и возбуждало творчество, помогало готовиться к осуществлению замыслов, выходящих за пределы фортепиано, как такового. В этом смысле и образы, и формы, и вся многосторонняя логика мышления фортепианных сонат оказывались питательным лопом бетховенского творчества вообще¹.

Фортепианные сонаты следует считать одной из важнейших областей музыкального наследия Бетховена. Нам, русским, эти сонаты особенно дороги. Уже более ста лет назад творчество Бетховена в России получило самую сердечную и глубокую оценку. Спора нет, имя Бетховена еще при жизни композитора сделалось знаменитым в Германии, Франции, Англии и других странах Западной Ев-

¹ Конечно, громадная роль фортепиано в творческом процессе не была принадлежностью одного лишь Бетховена — она дает себя знать так или иначе у всех композиторов, чей пианизм особенно активен и самостоятелен (назовем Шопена, Шумана, Листа, Грига, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева).

роны. Но только революционные идеи передовых общественных кругов России, связанные с именами Радищева, декабристов, Герцена, Белинского, позволили русским людям особенно верно понять в Бетховене самое лучшее, самое прогрессивное.

В числе горячих почитателей Бетховена можно назвать М. И. Глинку, А. С. Даргомыжского, В. Г. Белинского, А. И. Герцена, А. С. Грибоедова, М. Ю. Лермонтова, Д. В. Веневитинова, Н. П. Огарева, П. В. Станкевича, М. А. Бакунина и многих других.

Убежденными пропагандистами творчества Бетховена были В. Ф. Одоевский и П. А. Мельгунов.

Позднее, в пятидесятые и шестидесятые годы, за истинное понимание творчества Бетховена много и плодотворно боролся А. Н. Серов и В. В. Стасов.

«Любить музыку, — писал в 1851 году Серов, — и не иметь полной идеи о созданиях Бетховена, по нашему мнению, серьезное несчастье. Целый новый мир творчества открывает слушателю каждая из его увертюр»¹.

Композиторы «Могучей кучки» (М. А. Балакирев, А. Н. Бородин, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, П. А. Римский-Корсаков), а также А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, С. П. Танеев, А. К. Глазунов, А. К. Мядов чрезвычайно ценили музыку Бетховена.

В творчестве русских писателей и поэтов (Н. С. Тургенева, П. П. Панаева, А. Ф. Писемско-

¹ А. Н. Серов. Критические статьи. т. I. СПб, 1892, стр. 28-29.

го, Д. П. Голостого, А. М. Жемчужникова, А. К. Толстого, Я. П. Полонского и многих других)¹ с большой силой отразилось внимание русского общества к гениальному композитору-симфонисту.

Проницательность оценки творчества Бетховена русскими музыкантами заключалась в том, что эта оценка схватывала самое существенное — идейно-социальную прогрессивность, огромную содержательность и мощь творческой мысли Бетховена.

Уже в стихотворении Д. В. Веневитинова «К любителю музыки» (1826—1827) выступило чуткое понимание передовых бетховенских идей человеческого братства.

Много позднее, в 60—70-х годах, соратник Герцена — П. П. Огарев связал образы героической симфонии Бетховена со священной памятью декабристов, погибших «за дело вольное народа и страны»².

Сравнивая Бетховена с Моцартом, В. В. Стасов писал М. А. Балакиреву 12 августа 1861 года.

«У Моцарта вовсе не было способности воплощать массы рода человечества. Это только Бетховену свойственно за них думать и чувствовать. Моцарт отвечал только за отдельные личности. Истории и человечества он не понимал, да, кажется, и не думал о них. Бетховен же — только и думая об истории и всем человечестве, как одной огромной массе. Это Шекспир массе... 1-я симфония, 9-я, 6-я, 5-я — это все разные массы ро-

¹ См. об этом статью М. Алексеева «Бетховен в русской литературе» («Русская книга о Бетховене», М., 1927).

² Стихотворение «Героическая симфония Бетховена», посвященное памяти декабриста А. П. Одоевского.

да человеческого, в разные минуты их жизни или нужд, просьб»¹.

А. Н. Серов, характеризуя Бетховена как «ярого демократа в душе», писал: «Вечные свободы, воспетой Бетховеном в «Героической симфонии» со всею достолюдиною чистотою, строгостью, даже суровостью героической мысли, — бесконечно выше солдатчины первого консула и всех французских красобайств и преувеличений». По словам Серова, Бетховен в девятой симфонии «искал идеи, что истинная радость там только и вест, где все люди братья»².

На связь музыки Бетховена с революцией указывал и А. Г. Рубинштейн. «Не верю... — писал он по поводу финала девятой симфонии, — что эта последняя часть есть «ода к радости», считая ее одой к свободе»³.

Революционные идеи, таящиеся в произведениях Бетховена, были ясны даже его порицателю А. Д. Улыбышеву, хотя отнюдь не вызывали симпатии критика⁴.

И лишь формалистические тенденции, частично приущие Г. А. Маршну, позволили ему назвать

¹ Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. Музгиз, 1935, стр. 144.

² А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.—Л., 1950, стр. 429.

³ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. М., 1891, стр. 49—50, 55.

⁴ См. книгу А. Д. Улыбышева «Beethoven, ses critiques et ses glossateurs». Некогда примыкавший к умеренному крылу декабристов, А. Д. Улыбышев (1794—1858) впоследствии не поднимался выше либерализма. Тем не менее Улыбышев, как инициативный и во многом чуткий музыкант-исследователь, оставил значительный след в истории русского музыковедения.

мысли о «республиканском образе мыслей» Бетховена «зеленой выдумкой»¹.

Революционные тенденции творчества Бетховена делали его чрезвычайно близким и дорогим всем передовым русским людям. На пороге Великой Октябрьской социалистической революции, в марте 1917 года, Максим Горький писал Ромену Роллану о необходимости создать биографию Бетховена для молодежи и обосновывал эту необходимость словами: «Наша цель — внушить молодежи любовь и веру в жизнь. Мы хотим научить людей героизму. Нужно, чтобы человек понял, что он творец и господин мира, что на нем лежит ответственность за все несчастья на земле и ему же принадлежит слава за все доброе, что есть в жизни»².

Русские ценители Бетховена особенно подчеркивали необыкновенную содержательность его музыки, огромный шаг, сделанный Бетховеном вперед на пути насыщения музыкальных образов идеями и чувствами.

«Бетховен, — писал Серов, — был гений музыкальный, что не мешало ему быть поэтом-мыслителем. Бетховен первый перестал в симфонической музыке «играть звуками» для одной этой игры... перестал смотреть на симфонию как на случай писать «музыку для музыки», а принимался за симфонию только тогда, когда лиризм, переполнявший его, требовал высказаться в формах высшей ин-

¹ Газета «Голос», 1872, № 220

² Цит. по П. Пиксанову. М. Горький и музыка. Л., Музгиз, 1950, стр. 51—52.

струментальной музыки, требовал полных сил искусства, содействия всех его органов»¹.

Кюи, писал, что «до Бетховена предки наши не искали в музыке нового способа для выражения наших страстей и чувств, а довольствовались только приятным для уха сочетанием звуков»².

А. Рубинштейн утверждал, что Бетховен в музыку «внес душевный звук. У прежних богов... была красота, даже сердечность, была эстетика, но этика является только у Бетховена»³.

При всей крайности подобных формулировок они были закономерны в борьбе с умалителями Бетховена (подобными Улыбышеву или Ларону).

Одной из важнейших черт содержательности музыки Бетховена русские музыканты считали присущую этой музыке программность, ее стремление передавать сюжетно отчетливые образы. Уже в статье «Современное состояние просвещения», опубликованной в журнале «Телескоп» (1831, № 1), мы находим следующую характеристику программного содержания бетховенских произведений: «Музыка — еще почти не вещественное искусство предъявляет притязания на пластическую изобразительность, на колорит живописный. Она хочет не только высказывать, но и показывать. Гений Бетховен первый поставил эту новую задачу века: его симфонии суть роскошные картины звуков, волнующихся и преломляющихся со всею прелестью живописи»⁴.

¹ А. П. Серов. Критические статьи, т. I. СПб, 1892, стр. 174.

² Газета «С. Петербургские ведомости», 1867, № 45.

³ История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна. Составил Ц. Кюи. СПб, 1889, стр. 38.

⁴ Цит. по изданию: «Русская книга о Бетховене», стр. 122.

В В. Стасов говорит в одном из писем к М. А. Балакиреву о программности героической симфонии Бетховена, а Балакирев в одном из писем к Стасову отмечает программность увертюры Бетховена ор. 124¹. А. П. Бородин видел в программности пасторальной симфонии Бетховена «громадный шаг в истории развития свободной симфонической музыки»². «Выдумал программную музыку Бетховен, — писал П. И. Чайковский, — и именно отчасти в героической симфонии, но еще решительнее в шестой пасторальной»³. Бетховен — «истинный основатель программной музыки», — отметил в одной из своих статей С. П. Кругляков⁴.

А если Г. А. Ларош возражал против программного истолкования произведений Бетховена⁵, то опять-таки в силу присущих ему формалистических заблуждений.

Программность музыки Бетховена оказывалась особенно созвучной русским композиторам потому, что сами они в своих инструментальных произведениях постоянно и настойчиво стремились к конкретности, а часто и к сюжетности музыкальных образов.

Наконец, русские почитатели Бетховена очень верно поняли и охарактеризовали мощь, глубину и последовательность музыкальной логики Бетховена, совершенство его музыкальных форм.

¹ Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, стр. 46, 47 и 156.

² Письма А. П. Бородина, вып. IV. М., Музгиз, 1950, стр. 287.

³ П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. Том VII. М., 1962, стр. 513.

⁴ «Артист», 1890, № 8.

⁵ См., например, газету «Голос», 1872, № 191.

Показательно, что уже в средние 30-х годов прошлого века П. А. Мельгунов в своей рецензии, посвященной музыкальным вечерам Ф. Гебеля¹, отмечает у Бетховена непрерывность музыкально-логического развития, цельность, единство, умение «избегать заключительных аккордов (каденцов) и тем, беспрестанно обманывая ожидание слушателя, не давать ему отдыха, увлекать его далее и далее». «Про него (т. е. Бетховена. — Ю. К.) можно сказать как про Греческого бегуна: вы видели, когда он пустился и когда добежал; но бега не видали». «Как сплавлены, как вылиты в одну массу эти гигантские творения! Это целые группы из одного куска мрамора». Нет сомнения, что приведенные оценки Мельгунова отражают достаточно распространенное мнение о Бетховене, сложившееся в тогдашних русских философско-эстетических кружках.

Впоследствии великие достоинства творческой мысли Бетховена много раз отмечались русскими музыкантами. Так, Серов писал, что «никто больше Бетховена не имеет права называться художником-мыслителем»². Кюи видел главную силу Бетховена в «ненечерном тематическом богатстве»³, а Римский-Корсаков в «поразительной и единственной в своем роде цельности концепции»⁴.

Силу мысли Бетховена полностью признавал даже не слишком расположенный к нему Ларош.

¹ «Телескоп», 1835, ч. XXV.

² А. Н. Серов. Критические статьи, т. I, СПб, 1892, стр. 145.

³ Ц. А. Кюи. Избранные статьи. Л., Музгиз, 1952, стр. 383.

⁴ «Н. А. Римский-Корсаков». Воспоминания В. В. Ястребова. Том первый. Л., 1959, стр. 53.

По словам Лароша, «нет композитора в своей сфере более разнообразного и более свободного от манеры. Взятые в своей совокупности, произведения Бетховена составляют целый громадный мир; взятое отдельно, каждое сочинение поражает своим индивидуальным отпечатком, пластически выступает из общей массы и вследствие этого чрезвычайно легко запоминается и узнается, и это верно даже по отношению к самым незначительным или несимпатичным его произведениям... Кроме гениального мелодического вдохновения, бывшего несякаемым ключом, Бетховен был великий мастер ритма и формы... Никто не умел изобретать такого разнообразия ритмов, никто не умел так заинтересовывать, увлекать, поражать и поработать ими слушателя, как творец Героической симфонии. К этому следует прибавить гениальность формы». Бетховен «был именно гением формы, принимая «форму» в смысле группировки и композиции, то есть в смысле концепции целого»¹.

«Нет ничего глубже бетховенской мысли, нет ничего совершеннее бетховенской формы», — говорил А. К. Лядов, по воспоминаниям В. Г. Вальтера².

Примечательно, что П. И. Чайковский, предпочитавший, как и Ларош, Бетховену Моцарта, тем не менее писал (1876) С. И. Танееву: «Я не знаю ни одного сочинения (за исключением некоторых Бетховена), про которые можно было бы сказать, что они вполне совершенны»³.

¹ «Русский вестник», 1881, декабрь.

² Сборник «Ан. К. Лядов», II, 1916, стр. 210.

³ П. Чайковский. Литературные произведения и переписка. Том VI. М., 1961, стр. 88.

«Изумляешься, — заметил Чайковский по поводу Бетховена в письме к К. Р. (1888), — до чего у этого гиганта между всеми музыкантами все одинаково полно значения и силы, и вместе с тем тому, как он умел сдерживать невероятный напор своего колоссального вдохновения и никогда не упускал из виду равновесие и законченность формы...»¹.

История блестяще подтвердила справедливость оценок, данных творчеству Бетховена передовыми русскими музыкантами.

Ниже как нельзя более ясно прогрессивные, революционные тенденции музыки Бетховена, выразившие лучшие идеалы людей его времени, призывавшие к борьбе за свободу и счастье человечества.

Столь же ясно величие всего творческого дела Бетховена, который придал музыкальным образам особенную целеустремленность, содержательность и идейную глубину. Конечно, не Бетховен был изобретателем программной музыки — последняя существовала уже задолго до него. Но именно Бетховен с огромной настойчивостью выдвинул принцип программности, как средство наполнения музыкальных образов конкретными идеями, как средство сделать музыкальное искусство мощным орудием социальной борьбы.

Тщательное изучение жизни и творчества Бетховена многочисленными исследователями всех стран и народов показало необычайное упорство, с которым Бетховен добивался несокрушимой стройности музыкальных мыслей — дабы в этой стройности правдиво и прекрасно отразить образы внешнего мира и человеческих переживаний, — по-

¹ Цит. по «Жизни и годе П. И. Чайковского», М., Л., 1940, стр. 454

казало исключительную силу музыкальной логики гениального композитора.

Диалектичность мышления Бетховена, всегда исходящего из общего, из основной руководящей идеи, и напряженно, последовательно стремящегося воплотить эту идею в конкретных частностях, запечатлелась не только в его сочинениях, но и в самых данных биографии.

«...Когда я сознаю, чего я хочу, — говорил Бетховен Шлёссеру, — основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу цельный образ во всем его охвате, стоящим перед моим внутренним взором как бы в окончательном отлитом виде... Вы спросите меня, откуда я беру свои идеи? Этого я не в состоянии вам сказать достоверно; они появляются незванные как посредственно, так и непосредственно, я улавливаю их на лоне природы, в лесу, на прогулках, в тишине ночи, ранним утром, возбужденный настроениями, которые у поэта выражаются словами, а у меня превращаются в звуки, звучат, шумят, бушуют, пока не станут передо мною в виде нот»¹.

Анализ бесчисленных эскизов Бетховена показывает огромную роль творческого труда (порой вдохновенно-порывистого, порой несказанно тяжелого) в выковывании как основных контуров музыкального образа, так и всех его мельчайших деталей.

«Ни у одного музыканта, — отмечает прощательный исследователь жизни и творчества Бетховена Ромен Роллан, — это схватывание мысли не

¹ Цит. по сб. «Проблемы бетховенского стиля». М., 1932, стр. 302 и 319.

было так яростно, так непобедимо, как у Бетховена. Все его композиции носят отпечаток исключительной преднамеренности в смысле единства... Все его творения в целом отмечены печатью железной воли. Чувствуется взгляд человека, который погружается в идею с ужасающей пристрастностью»¹.

Ромен Роллан, превосходно охарактеризовав величавые творческие усилия Бетховена, метко ссылается на собственные слова композитора относительно поисков мелькнувшей и ускользающей мысли: «...Я преследую ее, я схватываю ее, вижу, как она бежит и пропадает в кипящей массе. Я с возобновленной страстью схватываю ее, я не могу больше отделиться от нее, мне нужно множить ее, в судороге экстаза, во всем модуляциям...»².

Возвращаясь к оценке Бетховена передовыми русскими композиторами и критиками, отметим, что эта оценка, будучи чрезвычайно высокой и порой восторженной, никогда не переходила, однако, в слепое преклонение. Горячая любовь русских людей к Бетховену с самого начала была требовательной любовью.

Бурный расцвет русской национальной музыкальной культуры со времени великого Глинки побуждал наших музыкантов критически относиться к отдельным сторонам творчества Бетховена. Замечания в данном плане мы находим, например, у Балакирева, Стасова, Кюи.

Особо следует остановиться на оценке русскими

¹ Ромен Роллан. Собрание музыкально-исторических сочинений в девяти томах. Том 7 (Бетховен. Великие творческие эпохи). М., изд-во «Искусство», 1938, стр. 272 (дальнейшие ссылки на эту книгу даны сокращенно: Ромен Роллан, том 7).

² Ромен Роллан, том 7, стр. 273.

музыкантами последнего периода творчества Бетховена. Вопрос этот очень важен и не прост. В свое время он возбуждал много споров, которые и ныне не могут считаться исчерпанными.

Первоначальная причина споров достаточно ясна. Когда Улыбышев в своей книге о Бетховене обратил преимущественную энергию своих нападок на последний период бетховенского творчества, он аргументировал во многом рутинерски. Это не могло не вызвать негодования всех почитателей Бетховена, не могло не породить полемических обострений.

Так, Серов в своих критических статьях¹ неоднократно и усиленно подчеркивал мысль, что последний период творчества Бетховена самый содержательный, самый высокий. Эту же мысль мы встречаем в высказываниях Кюи, Бородина и других. Безоговорочно высоко расценивал последние произведения Бетховена и А. Рубинштейн, написавший даже: «О, глухота Бетховена, какое страшное несчастье для него самого и какое счастье для искусства и человечества!»².

Но, говоря об особенно последовательных защитниках позднего периода творчества Бетховена, следует всегда помнить конкретные условия полемики, когда безоговорочное превознесение последних произведений Бетховена было формой борьбы с противниками Бетховена вообще (а отказ от особой защиты этих произведений мог и должен был повредить борьбе за Бетховена в целом).

¹ См., например, Критические статьи, т II СПб, 1892, стр. 975, 999 и др.

² А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. М., 1891, стр. 57.

Характерно, между прочим, что идеолог «Могучей кучки» В. В. Стасов, который высоко ценя позднего Бетховена¹, тем не менее отдавал себе отчет в своеобразии произведений этого периода. Недаром, полемизируя с Серовым, который поставил одной из главных задач своей жизни «добросовестное изучение последних произведений Бетховена», Стасов писал: «Бетховен беспредельно велик, его последние произведения колоссальны, но тот никогда не постигнет их во всей глубине, не уразумет всех великих качеств их, а также и недостатков Бетховена, в последнее время его деятельности, если будет исходить от того неленного закона, что «критериум лежит не в ушах потребителя» и т. д...»².

Мысль о малой доступности последних произведений Бетховена была ясно развита Чайковским. «Что бы ни говорили фанатические поклонники Бетховена, а сочинения этого музыкального гения, относящиеся к последнему периоду его композиторской деятельности, никогда не будут вполне доступны пониманию даже компетентной музыкальной публики, именно вследствие излишества основных тем и сопряженной с ними неуравновешенности формы. Красоты произведений подобного рода раскрываются для нас только при таком близком ознакомлении с ними, которого нельзя предположить в обыкновенном, хотя бы и чутком к музыке слушателе; для уразумения их нужна не только благоприятная почва, но и такая возде-

¹ См. Собрание сочинений В. В. Стасова, т. III. СПб, 1894, стр. 602.

² Там же, стр. 386. В кавычки Стасов ставит тезис Серова, согласно которому публика должна подчиняться требованиям гения, а не наоборот.

лаиность, которая возможна только в музыкант-специалисте»¹. Вполне аналогичного взгляда на последний период творчества Бетховена придерживался и Ларош. Так, например, Ларош писал о последнем периоде (по поводу квартета *cis-moll*): «Такие сочинения в высшей степени симпатичны небольшому кружку людей, слышавших очень много музыки, блазировавшихся тем, что просто и ясно, и с жадностью хватающихся за особенности и чрезвычайности; но для публики, хотя бы и самой развитой, музыка этого рода пропадает»².

Бесспорно, формулировка Чайковского несколько чрезмерна. Достаточно сослаться на девятую симфонию, получившую популярность среди широких кругов музыкантов и немусыкантов³. Но все же Чайковский правильно отмечает общую тенденцию падения доходчивости поздних произведений Бетховена (та же девятая симфония менее доходчива, труднее воспринимается, чем третья или пятая).

Главной определяющей причиной падения доступности музыки в поздних произведениях Бетховена явилась эволюция бетховенского мировоззрения и, особенно, мировосприятия.

С одной стороны, в девятой симфонии Бетховен

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 251. См. также «Дневники П. И. Чайковского», М.—П., 1923, стр. 212.

² «Современная летопись», 1871, № 10. Позднее мнение Лароша о последнем периоде творчества Бетховена не изменилось.

³ Рахманинов отметил в одном из писем 1908 года: «Что-нибудь лучше этой симфонии никто, никогда не напишет» (С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 344).

поднялся до высших, прогрессивнейших своих идей свободы и братства. Но, с другой стороны, исторические условия общественной реакции, в которых протекало позднее творчество Бетховена, наложили на это творчество свой характерный отпечаток.

В поздние годы Бетховен сильнее ощущал мучительный разлад между прекрасными мечтами и гнетущей действительностью, меньше находил точек опоры в реальной общественной жизни, больше склонялся к отвлеченному философствованию.

Бесчисленные страдания и разочарования личной жизни Бетховена послужили чрезвычайно сильным усугубляющим поводом к развитию в его музыке черт эмоциональной неуравновешенности, порывов мечтательного фантазерства, стремлений замкнуться в мире обаятельных иллюзий или суровых предписаний долга и рассудка.

Особую, огромную роль сыграла и трагическая для музыканта утрата слуха.

Несомненно, что творчество Бетховена в последнем его периоде явилось величайшим подвигом ума, чувства и воли. Это творчество свидетельствует не только о необыкновенной глубине мышления стареющего мастера, не только об изумительной мощи его внутреннего слуха и музыкального воображения, но и об исторической прозорливости гения, который, преодолевая катастрофический для музыканта недуг глухоты, смог сделать дальнейшие шаги по пути формирования новых интонаций и форм (безусловно, Бетховен внимательно изучал музыку ряда молодых современников — в частности, Шуберта). Но все же, в конечном итоге, утрата слуха оказалась для Бетховена, как композитора, разумеется, не благотворной. Ведь дело было в разрыве важнейших для

музыканта специфических слуховых связей с внешним миром, в необходимости питаться лишь старым запасом слуховых представлений. А этот разрыв неизбежно сильнееишим образом повлиял на всю творческую психику Бетховена (хотя способность широко познавать мир при посредстве других чувств у глухого композитора сохранилась)¹. Не в бедности мировосприятия заключалась трагедия утратившего слух Бетховена (творческая личность которого развивалась, а не деградировала), но в огромной трудности для него находить соответствие между мыслью, идеей и интонационным воплощением ее. Это послужило добавочной причиной частичной абстрактности, «чрезвычайности» и малой доходчивости ряда произведений позднего периода бетховеновского творчества, что не лишает их огромного своеобразия художественных идей, неповторимой эстетической ценности.

Русские люди, высоко оценившие творчество Бетховена в целом, издавна питали и питают сердечную привязанность к его фортепианным сонатам.

Так, по свидетельству В. И. Боткина (относящемуся еще к 1836 году), «в каждом, доме, где сколько-нибудь занимаются музыкой», можно было найти «две-три сонаты Бетховена»². А более шести десяти лет спустя Ростислав Генска писал в своей брошюре о Бетховене: «Его одинаково чтут и любят артисты и дилетанты, классики и новаторы, германцы, романцы и славяне, старики и подростки; без его сонат не обойдется ни одна музыкаль-

¹ В наши дни доказано, что утрата одного или даже двух чувств не лишает возможности многостороннего познания мира.

² «Русская книга о Бетховене», стр. 171.

ная школа, почти ни один концерт пюаннета; в самой далекой глуши, в самой скромной обстановке, на музыкальной этажерке непременно найдется тетрадь бетховенских сонат»¹.

Знаменательно, что именно в России, русским музыкантом был опубликован и первый обобщающий анализ фортепианных сонат Бетховена. Имеем в виду книгу В. Ленца (1808—1883) «Бетховен и его три стиля»², которая, равно как и более поздний труд того же автора³, осталась доныне ценным вкладом в бетховениану. Ленцу удалось с убедительностью выявить три основных периода творчества Бетховена на материале его фортепианных сонат. Исследование Ленца особенно примечательно как стремлением показать поэтически образный смысл сонат Бетховена, так и ориентацией на широкие круги любителей музыки. Сам автор писал: «Эта книга отнюдь не есть книга техническая, она обращается ко всем, кто ценит музыку наравне с литературой; ибо музыка имеет значение лишь постольку, поскольку ее сопереживают достаточно, чтобы видеть в ней удрученное изображение жизни... В искусствах все определяется идеей, технический аппарат, предназначенный для выражения идеи, должен быть на втором плане...

¹ Рост. Гейлика. Бетховен. Значение его творчества в области фортепианной композиции. СПб, 1899, стр. 1—2.

² Beethoven et ses trois styles par W. de Lenz. St. Pétersbourg, 1852 (2 тома).

³ W. Lenz Beethoven Eine Kunststudie; Cassel—Hamburg, 1855—1860 (5 томов). Эта книга возникла на основе развития и расширения материалов предыдущей. В дальнейшем ссылки даны на первое издание книги Ленца (на французском языке) Сокр. Lenz.

Следовательно, в искусствах следует прежде всего искать человека»¹.

В своих общих оценках фортепианных сонат Бетховена Ленц отмечал их «симфонический» характер, их глубочайшую содержательность, их огромное значение в искусстве и этическое могущество².

Естественно, что книга Ленца, по словам Серова, «отвечала всемирно ощущаемой потребности разобрань Бетховена поглубже, чем его разбирали прежде, и имела поэтому большой успех, какого не знавало до тех пор ни одно произведение музыкальной критики, как в России, так и в Германии, во Франции, в Бельгии»³.

В дальнейшем ни один серьезный исследователь творчества Бетховена не проходил мимо книг Ленца, явившихся первой крупной данью Бетховену со стороны русского музыковедения.

Чтобы показать, насколько ценили русские музыканты фортепианные сонаты Бетховена, можно сослаться еще на некоторые факты.

М. А. Балакирев, по свидетельству Улыбышева, будучи еще юношей, играл все фортепианные сонаты Бетховена и тщательно изучал их⁴.

А. Н. Серов посвятил этим сонатам немало подробнейших замечаний в своих критических статьях. Нельзя не оценить, например, весьма метких слов Серова, что «Бетховен каждую сонату

¹ Ленц, том I, стр. V, VII, VIII.

² Там же, стр. 21, 46, 81.

³ А. Н. Серов. Критические статьи. Т. III. СПб, 1892, стр. 154.

⁴ А. Оубичев. Beethoven. Leipzig, 1857, стр. 116 — 117. Сокр.: Beethoven.

создавал не иначе, как на заранее обдуманый «сюжет»¹.

Серов отметил и особую роль фортепианной музыки в творчестве Бетховена. «Весь полный идею симфонии — задачей своей жизни, Бетховен импровизировал на фортепиано: этому инструменту — суррогату оркестра — он поверял вдохновенные мысли, которые его переполняли, и из этих импровизаций выходили отдельные поэмы, в форме фортепианных сонат... Значит, изучение бетховеновой фортепианной музыки есть уже знакомство с целым его творчеством, в трех его видоизменениях»².

Чутко уловил Серов наличие славянского элемента во многих фортепианных сонатах Бетховена³, указав тем самым на важнейший факт связи творчества Бетховена со славянским (в частности — русским) фольклором.

Уматривая в ряде сонат Бетховена нейзаконность⁴, Серов опять-таки указывал на программные черты бетховенского творчества, подчеркивал реалистическую конкретность этого творчества.

Немало восторженных и часто весьма справедливых высказываний посвятил бетховенским фортепианным сонатам А. Г. Рубинштейн (многие из них приводятся нами ниже, по ходу анализа).

Об интересе к фортепианным сонатам Бетховена со стороны П. П. Чайковского свидетельствует, между прочим, одно из его писем к П. Ф. Мекк (из имения Симакн), в котором великий русский

¹ А. Н. Серов. Критические статьи, т. I, стр. 173

² Там же, стр. 211.

³ Там же, стр. 558.

⁴ Там же, т. III, стр. 1500.

симфонист настойчиво просит прислать ему эти сонаты¹.

Бесспорно аналогичное внимание к сонатному фортепианному творчеству Бетховена со стороны В. В. Стасова, Ц. А. Кюи, А. П. Бородина, П. А. Римского-Корсакова². Внимательным изучением фортепианных сонат Бетховена (в частности, их тональных планов и форм) занимались С. И. Танеев, С. В. Рахманинов и А. И. Скрябин³.

Как бы мы ни умножали примеры — совокупность их все же останется неполной. Не было ни одного мало-мальски серьезного русского музыканта который не отдал бы дань уважения и любви наследно бетховенского сонатного фортепианного творчества.

Великая Октябрьская социалистическая революция расширила и укрепила славу Бетховена в России.

Гениальный основатель советского государства В. И. Ленин высоко ценил творчество Бетховена. Со времени революции музыка Бетховена стала в нашей стране особенно любимой, особенно дорогой. Эта музыка неуклонно продолжает привлекать живейшее внимание исполнителей, концертных организаций, композиторов, музыковедов, советской прессы и — главное — миллионов советских слушателей.

Первый советский нарком просвещения А. В. Луначарский хорошо охарактеризовал непреходящее

¹ П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка. Том VIII. М., 1963, стр. 312.

² В архиве П. А. Римского-Корсакова (в ИЮ Ленинградского Института театра, музыки и кинематографии) сохранились фортепианные сонаты Бетховена с многочисленными пометками русского композитора.

³ См. «Русскую книгу о Бетховене», стр. 191 и др.

значение творчества Бетховена словами: «Бетховен ближе к грядущему дню, Бетховен более интимный сосед искусству социализма, чем хронологические соседи последних десятилетий»¹.

Отмечая чрезвычайное богатство образов в музыке Бетховена, Луначарский писал: «Жизнь есть борьба, которая несет с собою огромное количество страданий. Но жизнь есть также возможность, вероятность, даже неизбежность победы, хотя и ценою страданий.

В сознании своего собственного мужества, своего упорства и непокорности в моменты отдельных частных побед черпает человек свое героическое счастье.

Конечно, не отрицал Бетховен и того, что эта суровая и захватывающая жизнь иногда бывает украшена нежными цветами: детство, непосредственная радость, глубокая, всегда немного грустная любовь к женщине, говорящая о возможной гармонии бытия, лики величавой, спокойной, ласковой природы, которые она иногда раскрывает перед человеком, — все это, и многое другое, приводило Бетховена, так сказать, к дополнительной теме, рядом с основной темой: героической и непоколебимой веры в победу борьбы»².

Но справедливым словам Луначарского, «все личные бедствия и даже общественная реакция только углубляли в Бетховене его мрачное, великанское отрицание неправды существующего порядка, его богатырскую волю к борьбе и его непоколебимую веру в победу.

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки. М., 1958, стр. 85. Под «хронологическими соседями» Луначарский подразумевал композиторов-модернистов.

² Там же, стр. 311.

Вот почему правы те, кто говорит, что Бетховен является как раз выразителем такого момента в развитии музыки, который совершенно близок нашей эпохе. Вот почему подлинная современная аудитория нашей эпохи слушает Бетховена с таким сердечным замиранием и отканкается на него с таким бурным восторгом»¹.

Более сорока лет прошло со времени опубликования этих строк Луначарского. О признании огромной идейной ценности искусства Бетховена свидетельствовало исполнение девятой симфонии в исторический день принятия новой Конституции, 5 декабря 1936 года в Большом театре Союза ССР. Величайшие события строительства социализма, Отечественной войны и движения к коммунистическому будущему только упрочили и углубили любовь советского народа к музыке Бетховена.

Вместе со всем творческим наследием гениального композитора продолжают свое неувыдаемое цветение его фортепианные сонаты, нашедшие в условиях советской культуры самую широкую популярность.

Крупнейший советский музыковед Б. В. Асафьев еще в 1927 году дал очень глубокое и верное определение фортепианных сонат Бетховена:

«Сонаты Бетховена в целом — это вся жизнь человека. Кажется, что нет эмоциональных состояний, которые так или иначе не нашли бы здесь своего отражения, нет душевных конфликтов, которые не преломились бы здесь в музыкально-динамическом плане... В своих сонатах Бетховен и выдающийся зодчий, и чуткий психолог, и знаток

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки. Цит. издание, стр. 311—312.

колоритной фортепианной инструментовки, владеющей тончайшими оттенками краски и светотени. Все его сонатные построения отличаются конструктивной логикой и прочной спаянностью элементов. Мелодическое богатство спорит с гармонической изобретательностью и неисчерпаемыми открытиями в сфере тональных соотношений и сопоставлений. У Бетховена нет безжизненных сонат, ибо нет путаных приемов. У него творческое художественное строительство так тесно связано с жизненными и с интенсивностью реакций-откликов на окружающую действительность, что нет никакой возможности и необходимости отделять Бетховена — мастера изощренного музыкального искусства от Бетховена — человека, первично реагирующего на впечатления, которые и определяют силой своей тонкой истрой его музыки. Сонаты Бетховена, поэтому, глубоко актуальны и жизненно-содержательны»¹.

Добавим, что именно эта «двусторонность» Бетховена как «человека» и «художника» создает особые трудности анализа его произведений. Особые потому, что обе стороны развиты в музыке Бетховена с исключительной силой и властно манят к себе.

Настойчивые поиски руководящей поэтической идеи заставляют сожалеть о слабеющем внимании к необыкновенной силе и стройности бетховенской логики, бетховенских форм. А когда внимание обращается преимущественно к этим формам — грозит ускользнуть великая одушевляющая их идея.

В имеющихся анализах бетховенских сонат (Менца, Улябышева, Рубинштейна, Серова,

¹ Сборник «Бетховен». Издание Гос. акад. филармонии, М., 1927, стр. 55.

А. Б. Маркса, Пагеля, Римана, Романа Роллана, Асафьева) постоянно преобладает то та, то другая сторона. Порой господствует совершенная односторонность — как, например, в формалистическом разборе бетховенских фортепианных сонат Гуго Риманом.

Предлагаемый очерк не ставит своей задачей всесторонний анализ сонатного фортепианного творчества Бетховена, а равно и выяснение его исторических истоков. Автор стремится при сохранении возможной сжатости и доступности уделить главное внимание образному содержанию музыки.

Что касается фактов биографии Бетховена, то читатель найдет их в специальных работах (например, в книге А. Альшванга «Бетховен», М., 1963). Поочередный разбор 32-х сонат Бетховена в порядке ихopusов является вместе с тем попыткой обрисовать эволюцию бетховенского фортепианного сонатного творчества.

Все нотные цитаты даны по изданию: Бетховен. Сонаты для фортепиано. М., Музгиз, 1946. (редакция Ф. Лямонда), в двух томах. Нумерация тактов дается также по этому изданию.

Три сонаты ор. 2

Как известно, три фортепианные сонаты ор. 2, изданные в 1796 году и посвященные Иосифу Гайдну, не были первым опытом Бетховена в области сонатной фортепианной музыки (до этого ряд сонат был сочинен композитором во время пребывания его в Бонне). Но именно сонатами ор. 2 начинается тот период сонатного фортепианного творчества Бетховена, который завоевал широчайшую популярность.

Первая из сонат ор. 2 частично возникла в Бонне (следовательно, до 1792 года), две последующие, отличающиеся более блестящим инаншетическим стилем, — уже в Вене. Посвящение сонат Гайдну, бывшему учителю Бетховена, надо думать, указывало на достаточно высокую оценку этих сонат самим автором. Задолго до своего опубликования сонаты ор. 2 были известны в частных кругах Вены.

Рассматривая ранние произведения Бетховена, иногда говорят об их сравнительной несамостоятельности, о близости к традициям предшественников — и прежде всего к традициям Гайдна и Мо-

парта, отчасти Ф. Э. Баха и др.¹ Бесспорно, черты такой близости palpino. Мы находим их и в целом и в частностях, и в использовании ряда привычных музыкальных идей, и в применении устоявшихся особенностей клавирной фактуры. Однако гораздо важнее и правильнее видеть даже в первых сонатах то глубоко оригинальное и самообытное, что позднее сложилось до конца в могучий творческий облик Бетховена.

СОНАТА op. 2 № 1 (*f-moll*)

Уже эта ранняя соната Бетховена высоко ценилась русскими музыкантами. Примечательна, в частности, характеристика ее, данная Антоном Рубинштейном.

«В *Аллего*, — говорил Рубинштейн, — ни один звук не походит на Гайдна и Моцарта; оно полно страсти и драматизма; у Бетховена нахмуренное лицо. *Adagio* написано в духе времени, но все же и оно менее слащаво. В третьей части вновь новое веяние, это драматический менуэт. То же и в последней части: в ней нет ни единого звука Гайдна и Моцарта... Первые сонаты Бетховена написаны в исходе XVIII столетия, но все они по

¹ Отчетливое предварительное формирование бетховенских элементов можно, например, заметить и в таком малоизвестном произведении, как клавирная соната *Es-dur* Пуганина Генриха Родле (1716—1785).

своему духу принадлежат всецело XIX-му столетию»¹.

В наши дни Ромеи Роллан очень верно почувствовал оригинальность и образное направление музыки Бетховена в этой сонате.

«С первых же шагов, — отмечает Ромеи Роллан, — в сонате ор. 2 № 1, где он [Бетховен] еще пользуется слышанными выражениями и фразами, уже появляется грубая, резкая, отрывистая интонация, которая накладывает свою печать на заимствованные обороты речи. Героический склад мышления проявляется инстинктивно. Источник этого лежит не только в смелости темперамента, но и в ясности сознания, которое избирает, решает и рубит без сожалательства. Рисунок тяжел: в линии нет больше кошачьей гибкости, характерной для Моцарта и его подражателей; она пряма и проведена уверенной рукой; она представляет кратчайший и широко проложенный путь от одной мысли к другой, — большие дороги духа. Целый народ может по ним проходить; вскоре пройдут войска с тяжелыми обозами и с легкими конницами»².

Действительно, несмотря на сравнительную скромность фактуры, героическая прямолинейность ясно дает себя знать в *первой части* сонаты (Allegro, f-ноff) с ее неведомыми фортепианному творчеству Гайдна и Моцарта богатством и широтой эмоций.

¹ История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна. 1888—1889. Составил Ц. Кюн. СПб., 1889, стр. 31—32. Дальнейшие ссылки на эту книгу даются сокращенно: А. Рубинштейн. (Кюн). См. также С. Кавос-Дехтерева А. Г. Рубинштейн. СПб., 1895, стр. 200—202 (дальнейшие ссылки сокращенно: Кавос-Дехтерева).

² Ромеи Роллан, том 7, стр. 108.

Не показательны ли уже интонации главной партии? Использование аккордовых тонов:



конечно, в духе традиций эпохи. Подобные гармонические ходы мелодии мы встречаем часто и у мангеймцев, и у Гайдна, и у Моцарта. Как известно, Гайдну они более присущи, чем Моцарту, изящная, богатая гибкими украшениями мелодика которого пользуется ходами по тонам аккордов менее охотно. Впрочем, в данном случае очевидна преемственная связь именно с Моцартом — с темой финала его соль-минорной симфонии.

Но тем важнее почувствовать новые образные тенденции Бетховена. Легко улавливается зависимость всякого рода аккордовых тем от естественного звукоряда медных духовых инструментов. Однако, если в середине XVIII века и раньше подобные ходы по тонам аккордов чаще всего связывались с охотничьей музыкой, то в революционную эпоху Бетховена они получили иной выразительный смысл — «воинственно-призывный». Особенно существенно распространение подобных образных интонаций на область всего волевого, решительного, мужественного.

Замечуя рисунок темы из финала соль-минорной симфонии Моцарта, Бетховен совершенно переосмысляет музыку. У Моцарта — изящная игра, у Бетховена — волевая эмоция, фанфарность.

Но не только это достойно внимания. Примечательно эмоциональное богатство, внутренняя контрастность уже первых четырнадцати тактов, когда развитие фанфарных «стрел» переходит в каданс

фортиссимо (т. 7), вдруг разрешающийся робким, тихим вздохом перед ферматой.

А дальше — фанфары в басу и выдержанные органичные звучности тт. II—IV. Таким образом, еще эскизно, но уже достаточно отчетливо даны обычные эмоциональные контрасты бетховенских образов: волевой порыв, минутная робость, сосредоточенное раздумье. Мелодические, гармонические, ритмические, тембровые средства служат единой цели показа этих внутренних контрастов, отражающих сложность, противоречивость психического процесса.

Заметим попутно, что «оркестральность» мышления постоянно чувствуется в фортепианной фактуре Бетховена; тут не только общие традиции, но и самобытное, очень острое ощущение экспрессии тембров, которую Бетховену превосходно удается передавать контрастами, сопоставлениями и слияниями фортепианных регистров.

Дальнейший переход к побочной партии и сама она — свидетельство чрезвычайной целеустремленности мышления Бетховена. Вот несходящие ходы и синкопы пятнадцатого и последующих тактов:



Откуда они? Это как будто развитие «вздоха» из т. 8 (перед ферматой). Но пассивной интонации вздоха Бетховен тут же противопоставляет динамизм синкопы. Начало побочной партии:



еще более уясняет замысел. Чеканные, восходящие, фанфарные фигуры главной партии теперь стали мягкими, несходящими, невучими. Но, во-первых, именно это противопоставление рождает по принципу контраста побочную партию с главной. А во-вторых, Бетховен показательно избегает голой, механической антитезы, избегает смены движения покоем. Нет, движение и развитие продолжают. Острота и напряженность сменились в мелодии гибкостью и уступчивостью. Но зато появился оживляющий ритмический фон восьмых, появились столь любимые Бетховеном вообще темпераментные акценты (т. 3 примера третьего). А далее вступают новые интонации как бы торжественных междометий:



Вслед за регистровым расширением стремительно развивается заключение экспозиции. Тут синкопы связующей партии (прим. 2) стали упрямо волевыми, фанфарными (тг. 33-39), а «междометия» (прим. 4) сменились утверждениями:



В конце экспозиции — эмоционально-динамическое столкновение тоник с доминантой (т. 17).

Быстро промелькнула экспозиция, а между тем в ней многосторонне дан лаконичный портрет. Волевой порыв, робость и раздумье, нарастающая тревога и решительные, мужественные выводы — все это правдиво рисует образ героя совокупными средствами интонаций и музыкальной логики.

Разработка, начавшись главной партией, особенно широко использует материал побочной партии и синкопы, впервые появившиеся в связующей. Но старые элементы приобретают новые образные качества. Исходящие фразы побочной партии (см. пример 3) теперь, благодаря упорным повторениям в правой и левой руке, получают характер тревожной, неотступной навязчивой идеи. Беспокойство усиливается с момента вступления синкоп в басу и перекликающихся с ними восклицаний правой руки. Здесь перебивка ритмических акцентов настолько характерна и для позднейшего ритмического склада музыки Бетховена, часто полной неожиданных и резких контрастов, что мы приведем в виде образца небольшой отрывок:



Последующий период (с т. 81) — постепенное успокоение после бурного порыва, когда напряженность исчезла, но эмоция еще не улеглась. И с какой психологической тонкостью Бетховен вводит тут, по-новому, интонации вдоха из т. 8! Этот штрих подчеркивает возврат чего-то жалобного, слабого. Отголоски смятения чувствуются и в подходе к репризе — с его несходящими одновременными секундами и терциями баса, с триольками шестнадцатых главной партии в правой руке.

Некоторые изменения репризы (по сравнению с экспозицией) очень характерны. Так, изложение главной партии ритмически укреплено частичным переносом аккордов баса со слабых времен на сильные. А в конце части с его секвенционно-модуляционным охватом си-бемоль-минора и ля-бемоль-мажора, с его чрезвычайно энергичным кадансом и синкопическими акцентами особенно убедительно дан окончательный вывод: все испытания лишь укрепляют волю и решимость.

Итак, уже в первой части первой сонаты Бетховена мы видим огромное реалистическое умение композитора находить и выковырывать интонации, способные четко характеризовать образ. Не менее глубока логика Бетховена. Ее неотъемлемые черты — показ противоречивости эмоций путем контрастного (иногда до противоположности) развития элементов, путем их слияний, разъединений, переходов, путем сосредоточения всех эмоциональных тенденций и оттенков вокруг единого образного и композиционного стержня.

Вторая часть сонаты (Adagio, F-dur), как известно, являлась первоначально частью юношеского квартета Бетховена, написанного в Бонне в 1785 году. По замыслу композитора, «это была жа-

лоба, и Вегелер, с его согласия, сделал из нее песню, напечатанную под заглавием «Жалоба» («Die Klage»)»¹.

Справедливы слова А. Рубинштейна (см. выше), отметившего в этом Adagio черты стиля того времени. До глубины более поздних адажио Бетховена еще далеко. Эмоция (в частности, «вздохи» реминорного фрагмента — с л. 17) еще сохраняет черты галантной сдержанности. Но шаг (и немалый!) к новому уже сделан, новое просвечивает сквозь старое.

«В adagio первой бетховенской сонаты (ор. 2 № 1), — пишет Ромен Роллан, — прелесть выражения отчасти замаскирована, но чувствительность более проста, менее нарядна, ближе к природе... различные элементы противопоставляются четко, по контрастам, а не переходят один в другой постепенными изменениями красок; линия ...проведена без ретуши и заботится не столько о том, чтобы поправиться, сколько о более точной передаче эмоции. А эмоция эта никогда не бывает игрой»².

Показательна тут, в частности, роль орнамента. Ведь всякий орнамент представляет собой детализацию мелоса, но образная сущность этой детализации может быть различной. В искусстве галантного стиля орнаментальная детализация отражала изысканность, порой витиеватость придворной и салонной речи. Бетховен стал ломать подобные завитушки, он создал прямодушный мелос с крупными, обобщенными контурами, что полностью соответствовало широте, размаху и силе выражаемых этим мелосом идей и чувств. Нередко в мелосе

¹ Ромен Роллан, том 7, стр. 29

² Там же, стр. 110—111.

Бетховена (например, в уже затронутых нами выше мелодиях с ходами по тонам аккордов) господствует и нечто очень суровое, спартакское¹.

Адажно первой сонаты стоит в данном плане на перепутье. И все же бетховенское в нем, пожалуй, заметнее старого. Четкость очертаний, опорные узлы всегда столь чеканного у раннего и среднего Бетховена ритма уводят от изящно-текущей орнаментики Моцарта. По сравнению же с Гайдном бросается в глаза прогяженность мелодического дыхания, тяготеющего к певучести, к насыщенности звука. Центр тяжести творчества Бетховена всегда лежал в области инструментальной музыки, и именно насыщение инструментализма певучестью, вокальностью явилось одной из крупнейших заслуг композитора. Это полностью дало себя знать и в его фортепианной музыке, а равно и в авторском исполнительском стиле, отмеченном господством *legato*. Современники характеризуют исполнение Бетховена пианиста «словом *legato*, этим оно противопоставалось игре Моцарта, тонкой, рубленой и острой, как игра всех пианистов того времени»². По свидетельству К. Черни, «в игре Бетховена особенно удивительным было *legato*, причем он обращался с фортепиано, как с органом»³.

Третья часть сонаты (*Menuetto, Allegretto, G-moll*), по видимости, по тону не выходит из традиций живого, энергичного менуэта, созданного

¹ Позднее возникловый тип романтического орнамента проявился, как увидим, и в ряде поздних сонат Бетховена. В этом орнаменте крупные очертания сочетаются с мелкими штрихами, отражающими уже не галащную светскость, но гибкость, нежность душевных переживаний.

² Роман Рольфа в, том 7, стр. 31.

³ Там же.

еще мангеймцами, Гайдном и Моцартом. Даже такая колоритная деталь, как пассаж параллельных кварт (в секстаккордах) из средней части трио менуэта имеет характерный прообраз в коде первой части клавирной сонаты Гайдна Es-dur (op. 66, соч. в 1789—1790 годах), вообще, кстати сказать, богатой смелыми прозрениями в будущее.

Но все-таки и в этом менуэте (который Рубинштейн называл драматическим) чувствуется бетховенская жизнь, выражающаяся хотя бы прямолинейностью и четкостью ритмических граней. Движение восьмых в трио несколько напоминает столь характерные фигуры из скерцо пятой симфонии; это один из ранних примеров бетховенской «поступательной» трехдольности. Нельзя не заметить и самое переосмысление жанра менуэта, который здесь движется в сторону скерцо более поздних сонат.

Финал первой сонаты (Prestissimo, f-moll) полон смелых порывов бетховенской мысли.

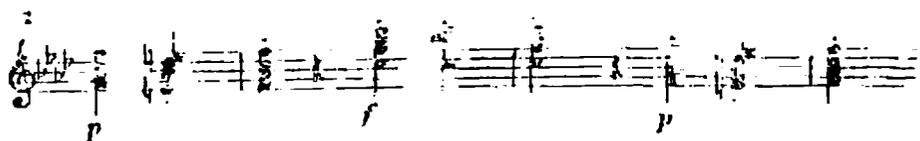
Недаром В. Ленц сравнивал его с «потоком лавы» и охарактеризовал как пьесу столь вольную, столь драматичную, что в ее время не было ничего подобного для сравнения¹.

В финале немало волнующих предвестников истинно бетховенского динамизма. Примечателен, например, ритмический фон триолей восьмых, проведенный с большой последовательностью и крупными фазами через экспозицию, разработку и репризу. Этот бурлящий ритмический фон уже предвещает ритмику финалов «луной» и «анна-сонат». Притом данный фон, в силу постоянного тематического характера бетховенских фи-

¹ Ленц, I, стр. 164.

тураний, не раз становится из фона «передним планом» и обратно (см., например, тематическую активизацию фона в т. 22 и последующих).

Характерна ритмика вступительных тактов финала:



Перед нами типично бетховенское, крайне рельефное распределение пауз, ритмических и динамических акцентов. Найдены основы столь любимого впоследствии Бетховеном образа, когда интонации резкие и до предела решительные, подобные властным, отрывистым повелениям, чекаются на звуковой основе тревожного гула. Стихия событий и воля человека — этот образ был естественно порожден всеми реальными импульсами той эпохи. Если он даже переносился в сферу личного сознания, то и там сохранял общественно этический смысл борьбы и подвига.

В побочной партии ритмические перебои триолей правой руки и дуолей левой создают впечатление ожидания. Дав в начале финала особую интенсивность акцентированных аккордов, Бетховен глубоко логично противопоставляет им особую напевность заключительной темы. В этой мелодии явственно чувствуются славянские интонации:



В самом этом факте, вообще говоря, нет ничего удивительного, поскольку славянский фольклор играл в музыкальном фонде венских интонаций серьезную роль — им пользовались Гайди и Моцарт. Но особая напевность, «русское» прямодушное приведенной темы не могут не поражать.

Понятна оценка А. Рубинштейна, отметившего, что в финале данной сонаты «нельзя достаточно удивиться новизне и драматизму второй темы»¹ (он имел в виду тему примера 8).

В конце экспозиции повторения начальных ударов и пауз (в до-миноре) как бы подчеркивают внутреннюю контрастность образа (порыв воли и глубина чувства), который вместе с тем монолитен бурным «вечным движением» триолей.

Средняя часть финала словно ищет спокойствия, безмятежности. Но найденный контраст с экспозицией все же несколько внешен, так как тема средней части не лишена пережитков галантного стиля. Лишь когда сквозь эту тему начинают прорастать элементы разработки, когда возвращается бег триолей, а заключительная ритмическая фишка «галантной» темы преобразуется в фанфарный призыв:



впечатление механического контраста исчезает. Продолжительный органический пункт доминанты (ведь именно Бетховен придал органическим пунктам необыкновенную монументальность и, вместе, напряженность) ведет к репризе.

¹ А. Рубинштейн (Кюи), стр. 32.

Вновь буря, вновь борьба, вновь порывы воли и глубокого чувства, приводящие к торжеству темпераментного, обогащенного страстью волевого начала. 1

Первая фортепианная соната Бетховена — выдающийся документ становления его творческой личности. Отдельные черты неустойчивости, колебаний, дань прошлому только оттеняют стремительный напор новых идей и образов.

Это идеи и образы человека революционной эпохи, утверждающего свою этику единства ума и сердца, стремящегося подчинить все силы души мужественным задачам, благородным целям.

Очевидно в первой сонате и зерно программности. Не просто чередование и сопоставление состояний, но развитие идеи и образа от начала к концу. Тенденции к такого рода программности, конечно, имелась уже у Гайдна и Моцарта. Но только Бетховен осознает всю их необходимость, не говоря уже о совсем ином качестве и размахе самих бетховенских идей и образов. Путь программного насыщения фортепианной музыки был чрезвычайно труден и сложен даже для такого гения, как Бетховен. В дальнейшем мы увидим различные повороты этого пути, отступления и наступления композитора.

СОНАТА op. 2 № 2

(A-dur)

В этой сонате дает себя знать новый, не слишком продолжительный этап развития творческой пагуры Бетховена. Переезд в Вену, светские успехи, растущая слава пианиста-виртуоза, многочис-

ленные, но поверхностные, скоропреходящие любовные увлечения.

Душевные противоречия очевидны. Покориться ли требованиям публики, света, найти ли путь максимально верного их удовлетворения, или идти своим, тяжелым, трудным, но героическим путем? Привходит, конечно, и третий момент — живая, подвижная эмоциональность юных лет, способность легко, отзывчиво отдаваться всему, что манит своим блеском и сиянием.

Исследователи не раз бывали склонны отмечать «уступки», внешнюю виртуозность этой и последующей фортепианных сонат Бетховена.

Действительно, уступки есть, они чувствуются уже с первых тактов, легкий юмор которых под стать Иосифу Гайдну. Немало в сонате и виртуозных фигур; некоторые из них (например, скачки, мелкая гаммовая техника, быстрые переборы разбитых октав) смотрят и в прошлое и в будущее (напоминая Скарлатти, Клемента, но и Гумеля, Вебера).

Однако, вслушиваясь пристально, мы замечаем, что содержание бетховенской индивидуальности сохранилось, более того — оно развивается, идет вперед.

Первая часть сонаты (Allegro vivace, A-dur) примечательна растущим богатством тематического состава, масштабностью разработки.

Вслед за лукавым, озорным, «гайдновским» началом главной партии (быть может, в ней и доля прони по адресу «папаша Гайдна») следует серия четко ритмованных и ярко пианистически расцвеченных кадансов (с излюбленными Бетховеном акцентами на опорных точках). Эта веселая ритмическая игра зовет к бездумным радостям.

Блестящей игре кадансов противопоставлено в побочной партии томление — уже почти романтического склада. Оно предчувствуется в переходе к побочной партии, отмеченном вздохами восьмых, чередующихся между правой и левой руками. Когда же вступает ритмический фон тремоло шестнадцатых в левой руке (т. 58 и д.), вздохи правой руки становятся тревожными, страстно порывистыми и умоляющими. Хроматизмы взволнованно поднимающейся мелодической линии, сиккопы, гармонии — вплоть до любимого романтиками сентаккорда из двух малых и одной большой терции¹ — все звучит здесь так ново, так свежо! Кадансы главной партии были дробны, развитие побочной партии — непрерывно:



Но, дойдя до кульминации и оборвав рост романтического томления громкими восклицаниями и тихими их отголосками, Бетховен вновь окунается в поток жизнерадостности, блестящего веселья заключительной партии. Тут решительные кадансы исключительно рельефно противопоставлены хроматическим томлениям побочной партии. Выяняется и характер всего образа. Нельзя безнаказанно отдаваться утехам жизни — в душе пробуждается жажда глубины, страстного чувства; а вместе с тем рождается и страдание, не-

¹ Позднее безмерно эксплуатированного Вагнером в опере «Тристан и Изольда».

удовлетворенность. Жизнь опять манит своими обольщениями, а воля быстро справляется с мечтами о счастье.

Однако и это еще не итог. В разработке (где Ленин справедливо находил «симфоническое развитие») появляется новый элемент — героический, фанфарный. В том, что он (заметвованный из первого элемента главной партии и преобразованный) дан на тремоллирующем фоне шестнадцатых из побочной партии, — одно из проявлений стройной логики Бетховена. Намечается путь преодоления тревог и горестей личной жизни в героике борьбы, труда, подвига.

Героическое начало выступает в разработке и дальше, где секвенционными переключками развит и звучит как приказание воли столь «бездумный», пасивный вначале второй элемент главной партии. Затянувшись на доминанте перед репризой — бетховенски самообытное применение классического органичного пункта — с целью создать перелом, цезуру формы и вместе с тем возбудить чувство жажды возврата первоначальных образов.

Реприза не содержит существенно новых элементов, и мы не будем на ней специально останавливаться. Отметим только глубокое по смыслу окончание и экспозиции и репризы паузами (Бетховен позднее любил подобные концы). Суть — в подчеркнутой неразрешенности, в, так сказать, вопросительных итогах развития образов. Подобная концовка обостряет сложившиеся противоречия и особенно прочно приковывает внимание слушателя.

Во второй части сонаты (*Largo appassionato*, D-dur) больше чисто бетховенских черт, чем в медленной части предыдущей сонаты.

Нельзя не заметить плотности и сочности фактуры¹, моментов ритмической активности (кстати сказать, ритмический фон восьмых «спавает» целое), ясно выраженной певучести, господства *legato*. Не случайно, конечно, преобладает самый папевный, средний регистр фортепиано (последнее проведение темы — как бы деревянными духовыми — звучит светлым контрастом). Задумчивость, теплота, насыщенность переживания — вот весьма характерные, преобладающие черты образов *Largo appassionato*. И это черты новые, которых в подобной мере не было в фортепианном творчестве ни у Гайдна, ни у Моцарта. Прав был, конечно, А. Рубинштейн, находивший тут «новый мир творчества и звучности»². Напомним, что А. П. Куприн избрал это *Largo* энграфом своей повести «Гранатовый браслет», символом «большой любви» Желткова к Вере Николаевне.

Замечательно богатство эмоциональных ветвей и оттенков *Largo*. Главная тема с ее сосредоточенной хоральностью (ранний пример чисто бетховенских мудрых созерцаний) служит стержнем. А вокруг этого стержня обвиваются и светлая печаль «скрипичных» (затем «виолончельных») интонаций ласковой речи (с т. 19) и драматизм минорного проведения темы (с т. 58).

Ромен Роллан справедливо отметил особое значение медленных частей бетховенских сонат. Критикуя современных ему профессионалов-формалистов, Ромен Роллан писал: «Наша музыкаль-

¹ Между прочим, «оркестральность» ее (начиная с четырехголосия первых тактов) послужила причиной ряда попыток переложений для оркестра.

² А. Рубинштейн (Кюн), стр. 32

ная эпоха, более интересующаяся построением, нежели чувством, придает меньшее значение *adagio* или *andante*, чем первым *allegro* классических сонат и симфоний. В эпоху Бетховена дело обстояло иначе; и немецкая публика на рубеже XVIII и XIX вв. жадно утоляла жажду в потоках «тоски по родине», *Sehnsucht*, нежности, надежды и меланхолии, которые струятся в бетховенских *adagio*, равно как и в песнях того же периода (1795—1796) из «Вильгельма Мейстера»¹.

Largo appassionato из второй сонаты — пример уже развитого в образно-идейном смысле построения медленной сонатной части у Бетховена. В тенденциях подобных частей — взглянуть на мир как бы изнутри, со стороны моральных норм — можно уловить отголоски философско-религиозных веяний эпохи (показательно, в данном плане, последнее, как бы очищенное от «плотскости» проведение темы *Largo*). Но в том-то и дело, что Бетховен лишь временами, и то косвенно, касается религиозной сферы. Главенствует у него реальное жизненное содержание настоящих дум людей его времени над проблемами этического, проблемами совершенствования личности, которая, углубляясь в себя, обретает силы овладеть страстями, подчинить их высшим нравственным задачам. В *Largo* — и борьба и преодоление. Ленц, находивший тут «целую маленькую ораторию»², был по-своему прав.

Контраст, привносимый последующим *скерцо* (*Allegretto, A-dur*), велик. Появление *скерцо* (вместо *менуэта*) свидетельствует о новаторстве. Суть его в потребности оживить сонатное целое элемен-

¹ Ромэн Рюллап, том 7, стр. 110.

² Ленц, I, стр. 166.

том шутки, юмора, жанра. В скерцо второй сонаты галактические «приседания» первой темы преобразованы грубоватой непосредственностью и прямолинейностью. А в трио — опять певучесть¹.

В *финале* сонаты (Rondo, Grazioso, Adagio) Бетховен знаменательно избрал структуру рондо с тремя основными темами (и с заключительным проведением первой темы), эту структуру он позднее особенно охотно применяет в своих финалах, как наиболее вместительную, гибкую и вместе с тем отличную от сонатного аллегро.

Леницу принадлежат насмешливые слова по поводу якобы чрезмерной длины и банальности музыки этого рондо².

Напротив, А. Рубинштейн усматривал в финале второй сонаты новизну идей и техники, прелесть грации³.

Нам думается, что большой спад напряжения и господство изящно-поверхностного в финале — результат не промаха или неудачи, а сознательного намерения Бетховена, порожденного юношеским задором и лукавством мысли композитора.

Показав в первой и второй частях богатство и требовательность своего эмоционального мира, своих этических идей, Бетховен теперь как бы прячет все это под покровом светского блеска, салонного изящества. Правда, и в финале индивидуальность Бетховена дает себя знать в чеканности ритма, в темпераментности акцентов, в некоторых

¹ Лениц (I, стр. 166 и 167) усматривал в этом трио (равно как и в подходе к репризе первой части сонаты) характер русской песни. Однако эти утверждения им не обоснованы.

² Lenz, I, стр. 168.

³ А. Рубинштейн (Кюн), стр. 32; Кавос-Дехтерева, стр. 202.

фанфарных интонациях минорных фрагментов, в свежих, сильных, тональных, ритмических и фактурных оборотах разработки перед последним появлением начальной темы. Но острые углы все-таки только проглядывают, не бросаются в глаза. Молодой лев как будто приручился, позабыл свою дикость и независимость. Каким смиренным, вежливым кадансом завершается рондо, а вместе с ним и вся соната!

Но не будем обманываться! Пусть даже Бетховен некрепко увлекся «обольщениями света». Это мимолетно, как мы знаем из многих фактов биографии великого музыканта. Под покровом преходящих увлечений остается человек глубоких чувств, неподкупной воли и огромных этических требований. В душе он, видимо, уже пропизирует над собственными слабостями и над легковерием светских слушателей, пропизирует и готовится к новым творческим подвигам.

СОНАТА op. 2 № 3

(C-dur)

Многие элементы первой части этой сонаты заимствованы Бетховеном из его юношеского фортепианного квартета C-dur, сочиненного в 1785 году¹. Тем не менее соната op. 2 № 3 обнаруживает дальнейший, очень значительный прогресс фортепианного творчества Бетховена. Некоторых критиков (например, Ленца) эта соната отталкивала обилием виртуозных токкатных элементов. Но нельзя не видеть, что перед нами развитие опреде-

¹ См. H. Riemann. L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Berlin, том 1, стр. 162 и д.

ленной линии инанизма Бетховена, позднее блестяще выраженной в сонате C-dur op. 53. Вопреки поверхностным мнениям, токатность Бетховена вовсе не была формальным виртуозным приемом, но коренилась в образном художественном мышлении, связанном то с интонациями воинственных фанфар, маршей и т. п., то с интонациями природы.

Первая часть сонаты (Allegro con brio, C-dur) сразу привлекает внимание своим размахом. По словам Ромена Роллана, тут «предчувствуется стиль ампира, с коренастым туловищем и плечами, помпезной силой, иной раз скучноватый, но благородный, здоровый и мужественный, презирающий изнеженность и побрякушки»¹.

Приведенная оценка Ромена Роллана во многом верна, но все же односторонняя. Ромен Роллан усугубляет ограниченность своей оценки, причисляя данную сонату к сонатам «архитектурной стройки, дух которых абстрактен»².

На самом деле, уже первая часть сонаты (при общей своей целеустремленности) чрезвычайно богата разнообразными эмоциями, что выражено, между прочим, и щедростью тематического состава. Изобилие даже чрезмерно — лишь позднее оно уступит у Бетховена место экономии средств.

Начало главной партии с ее чеканным ритмом звучит затаенно. В такте 5 и далее отточковывается элемент новой фактуры и «оркестровки», пока медленно и сдержанно развивающийся. Но уже в т. 13 — внезапный раскат фанфар домажорного трезвучия. Очень ярок и реален этот образ трубного призыва, переливающийся в стре-

¹ Ромен Р о л л а н, том 7, стр. 108.

² Т а м ж е, стр. 134.

мительное движение ритмического фона шестнадцатых левой руки. Но через пять тактов — обрыв, генеральная пауза.

Новая тема возникает нежными, украшающими интонациями:



красками минорных трезвучий (в отличие от мажора главной партии), пространными шеститактами (вместо кратких, рубленых двутактов главной партии). Но, как всегда, Бетховен далек от простой, механической антитезы. Тема отмечена многообразием эмоций. Ласковые интонации (см. пример 11) сменяются (в тт. 39—44) бегом шестнадцатых и акцентами, заставляющими вспомнить о главной партии. А затем (с т. 47) приходит фаза спокойной, светлой распеваемости. Но заключительная партия (с т. 61) возвращает призывную фанфарную звонкость главной партии и даже усиливает ее новыми ритмо-тематическими элементами и контрастами¹.

Так сложилась завязка экспозиции. С одной стороны — воинственная, героическая фанфарность, с другой — лирическая мягкость и нежность. Обычные стороны облика бетховенского героя налицо.

¹ Примечателен, в частности, типично бетховенский эффект ритмического торможения (тт. 76 и д.), когда после бега шестнадцатых, спуска на синкопах и трехкратных восходящих арпеджий правой руки — октавы *до—ре—соль*, разделенные паузами, воспринимаются подобно разбившейся о преграду и силой подавленной энергии.

хотя они и даны тут с очевидным преобладанием воишественно-токатного элемента.

Разработка довольно коротка, но примечательна появлением нового выразительного фактора — ломаных арпеджий (с т. 97):



превосходно передающих образ тревоги, смятения. Замечательна и роль этого эпизода в построении целого. Если для первой части данной сонаты особенно характерна четкая гармоническая функциональность, основанная прежде всего на триадности тоник, доминанты и субдоминанты (значение последней, как активного гармонического начала, становится у Бетховена особенно большим), то тут композитор находит иное — яркую драматургию гармонических комплексов, как таковых. Подобные эффекты имели место уже у Себастьяна Баха (вспомним хотя бы первую прелюдию из «Хорошо темперированного клавира»), но именно эпоха Бетховена и Шуберта обнаружила замечательные возможности интонационной образности гармонии, игры гармонических переливов.

Так, в двух тактах примера 12-го (тт. 97—98) доминантоподобный септаккорд звучит торжественно-

но, празднично; в следующих двух тактах (тт. 99—100) уменьшенный септаккорд делает звучание мутным, тревожным; далее (тт. 101—102) появление минорного квартсектаккорда приносит драматическую напряженность и т. д.

Примечательно, что Бетховен вводит аналогичные эффекты интонационной игры гармоний и в репризу (давая их только в другом ритме, другой фактуре — т. 218 и д.).

Реприза (по сравнению с экзозицией) расширена за счет развития элементов разработки. Подобное стремление преодолеть механическую повторность репризы типично для Бетховена и не раз дает себя знать в позднейших сонатах.

Отметим еще одну деталь. Ромэн Роллан однажды обронил верное замечание, что «звуки бетховенской музыки... наполнены птицами, как майский день»¹.

Вряд ли можно сомневаться в тесной связи бетховенской инструментальной музыки с образами природы, которую композитор так глубоко и горячо любил. Несомненно, что именно интонации птиц с особой определенностью выступают в каденции разработки:



хотя, конечно, это лишь намек на тех птиц, которые привольно и радостно, во весь голос будут петь в «Авроре».

¹ Ромэн Р о л л а н, том 7, стр. 279.

Обозревая в целом образный состав первой части сонаты ор. 2 № 3, нельзя не отметить вновь его главные элементы — геронку фанфар и стремительного бега, тепло лирической речи, волнующий рокот каких-то шумов и гулов (см. прим. 12 и т. п.), отзвуки жизнерадостной природы. Ясно, что перед нами глубокий замысел, а не абстрактная звуковая постройка.

В этом по-новому убеждает *вторая часть* сонаты (*Adagio*, E-dur), высоко ценящаяся даже теми исследователями, которые несколько скептически относились к сонате в целом. Так, Ленц писал, что перед этим *Adagio* останавливаешься с тем же чувством уважения к могучей красоте, как перед Венерой Милосской в Лувре. «Это *Adagio* возвысило клавишу своего времени до элегической выразительности»¹. Тот же Ленц, быть может первый, справедливо отметил близость минорной части *Adagio* к интонациям *Lacrymosa* из моцартовского «Реквиема»².

Образный замысел очень определен. Первый тематический элемент уравновешен, спокоен, моментами почти хорален, хотя в нем проглядывают и лирические интонации просьбы, убеждения (тт. 3—4). Второй тематический элемент (начинающийся в ми-миноре) составляет экспрессивный центр всей части. На гребнях мелодических фигураций тридцатьвторых выделяются диссонансирующие побочные тоны, звучащие упорно и мучительно. Мерные шаги баса усугубляют печаль, а фразы шестнадцатых в высоком регистре подобны интонациям мольбы. С переходом в соль-мажор появи-

¹ *Ленц*, I, стр. 170.

² Там же, стр. 171.

чать светлая надежда, и вздохом побочных вводящих тонов (левая рука в высоком регистре) сулят умиротворение. Но возврат ми-минора приносит новые, обостренные эмоции скорби. Как волнуют эти страстно сдержанные признания души — эти стремиющиеся вверх и опадающие мелодические линии, эти омрачения и осветления гармонического колорита, это глубокое целомудрие чувства!

Но перед нами лишь завязка. Опять возвращается хоральная тема, и Бетховен находит гениальный штрих превращения хорального в гневно протестующее:



будто душа, испытав скорбь, отвергает гармоничное примирение. И все же оно приходит с ми-мажором, воспроизводящим прежний соль-мажор. Что касается последнего (в высоком регистре) проведения первой темы и умиротворяющего заключения, то смысл их, конечно, рождением пеходу *Largo appassionato* из предыдущей сонаты (см. выше).

Про *третью часть* — скерцо (*Allegro, C-dur*) Лени писал, что оно «ирииво жизнеерадносно с легким оттенком меланхолии в трио»¹.

В самом деле, перед нами одно из характерных проявлений бетховенского своеобразия. Кое-что тут близко очаровательной непосредственности народ-

¹ Ленин, I, стр. 171.

ного колорита Гайдна, но эмоциональные порывы гораздо резче, темпераментнее, грубее, а в минорном трио предчувствуются драматические бури более поздних сонат. А. Рубинштейн восхищался кодой скерцо¹ с ее остринатыми фигурками баса и протяжными аккордами правой руки. Это образ то ли удадения танца, то ли затихания душевного порыва (а вернее — того и другого одновременно). Картичность замысла очевидна.

Отметим еще роль гармонической фигурации в трио скерцо. Это один из ранних примеров излюбленного Бетховеном движения по аккордовым тонам (позднее столь широко развитого в первой части и финале «луной»).

Гармонический тематизм Бетховена, как мы уже отмечали, имел весьма значительный образный смысл благодаря своей способности выражать бурные, порывистые, патетические и героические чувства. Особенно примечательно постоянное мелодическое насыщение бетховенских гармонических фигураций, придающее им самостоятельность рисунка.

Финал сонаты (*Allegro assai, C-dur*) возвращает токкатность первой части в новых формах. Ленин усматривал тут *tondo* «à la Chasse»² — то есть охотничье рондо. Наблюдение меткое, поскольку интонации финала действительно достаточно явно связаны с традициями «охотничьей музыки». Птичье ценьце и чириканье перед концом финала (трель на *re*) еще яснее ассоциируют музыку с образами леса. Цельзя не почувствовать в данном

¹ А. Рубинштейн (Кюн), стр. 32; Клинов — Дехтерева, стр. 203.

² Гейз, I, стр. 171.

плане, что токкатность финала заметно более традиционна (несмотря на проглядывающие местами чисто бетховенские великолепные резкости и угловатости), чем токкатность первой части. Но это только подчеркивает сложность, противоречивость становления образных концепций в фортепианных сонатах Бетховена. Общая тенденция превращения охотничьего в героическое все же ясна. На смену восприятия природы сквозь призму охоты приходит восприятие ее воином, борцом, современником революционной эпохи. Поэтому-то неуклонно углубляется контрастность в передаче то страстно-гомерических, то светло-дикующих переживаний, далеко уходящих от былой, типичной для придворной музыки гедонстической трактовки любви, природы и жизни в целом.

СОНАТА op. 7

(*Es-dur*)

Эта соната, опубликованная (под наименованием «большой сонаты») в 1797 году, была посвящена юной ученице Бетховена графине Бабетте Кеглевич и, по свидетельству К. Черни, получила, велед за выходом в свет, название «Влюбленной» («Die Verliebte»).

Сочинение сонаты совпало со светлым, жизне-радостным периодом жизни Бетховена. Лени полагал, что это произведение находится «уже в тысяче миль от первых трех сонат. Лев сотрясает тут перекладные клетки, где его еще держит заперти безжалостная школа!»¹. Формулировки Ленса несколько преувеличены, но крупные дальнейшие шаги Бетховена к самобытности в данной сонате несомненны.

Первая часть (*Allegro molto e con brio, Es-dur*) не нашла особенно ревностных почитателей. Не следует, однако, недооценивать ее положительных качеств. Здесь нет волнующего контраста, как в первой части третьей сонаты. Мягкое лирическое

¹ Ленз, I, стр. 173.

начало почти отсутствует. Но героическая фанфарность, преодолевающая традиции охотничьих рогов, широко развита. Бетховен находит и новые выразительные моменты — прежде всего следующий сильный эффект светотени:



полный яркого драматизма и заставляющий вспомнить образы героической симфонии¹.

А дальше обращают внимание остро динамические синкопы и бурный рокот уменьшенного септаккорда в басу (тт. 79—80).

Среди ранних произведений Бетховена первая часть сонаты ор. 7 выделяется как образец богатства тематического состава и обширности формы. Налицо прогрессивное, новаторское стремление композитора монументализировать форму, увеличить ее масштабы и, одновременно, насытить эту форму мощью содержания. Но пока, в ранних сонатах, Бетховену еще не удастся достигнуть того подлинного монументализма, к которому он приходит позднее. Еще ощущается известное противоречие, несогласованность между широтой форм и обилием частностей, между размахом замысла и традиционной мелковатостью мелоса. Это противоречие особенно осязательно в данной части благодаря избранной композитором детализации ритми-

¹ Этот эффект настолько силен и выразителен, что Бетховен мудро избегает повторения его в репризе.

ки, почти целиком основанной на быстром, извилистом беге восьмых и шестнадцатых. Появление побочной партии в воде воспринимается как некоторая роскошь. Но умение извлекать из простейших ритмических соотношений многообразные выразительные возможности, как и всегда у Бетховена, поразительно.

Хочется особо отметить экспрессивный эпизод заключительной партии. После фанфарного хода разбитых октав, взбега хроматической гаммы и двух тактов несходящихся восьмых с мордентами (тт. 101—110) на органном пункте тоника си-бемоль-мажора тревожно звучит мелодия среднего голоса, сопровождаемая арпеджиями правой руки:



Это момент сомнений, колебаний, душевной слабости — настроений, которые мало развиты в данной сонате, в отличие от ряда других. Бетховен спешит расправиться с кратким лирическим отступлением и отменяет его громогласными фанфарными синкопами последних тактов экспозиции. В репризе же этот эпизод вовсе отнесен обширной кодой.

О второй части сонаты (*Largo, con gran espressione, C-dur*) писали многие. Восторженно отзываются о ней Ленц и Млыбышев. Последний, кстати сказать, протестует против замечания молодого Балакирева, упрекнувшего *Largo* в недостаточной

оригинальности, в моцартовских влияниях¹. А. Рубинштейн восхищается концом Largo (с его хроматическими басами), которое «стоит целой сонаты»².

Ромен Роллан находит в Largo «большую серьезную мелодию крепкого рисунка, без светской приторности, без двусмысленности чувств, открытую и здоровую: это бетховенское раздумье, которое, ничего не тая в себе, доступно всем»³.

В словах Романа Роллана — зерно правды. Largo четвертой сонаты специфично строгой простотой, возвышенной гражданственностью своих образов, так роднящих его с массовой музыкой французской революции. Величаво торжественны вступительные аккорды, разделенные «говорящими» паузами. Едва появляется намек на лирическую нежность, как сейчас же исчезает в важной суровости. Характерны и такие моменты, как в тт. 20—21, где после пианиссимо внезапно раздаются громкие, отрывчатые аккорды баса; или в т. 25 и д., где с переходом в As-dur словно разворачивается шествие; или в тт. 37—38 с их сопоставлением крайних регистров и звучностей (будто tutti и флейта)⁴.



¹ Ветховен, стр. 119.

² А. Рубинштейн (Кюн), стр. 32; Кавос-Дехтерева, стр. 203.

³ Ромен Роллан, том 7, стр. 112.

⁴ Это ранний пример любимых Бетховеном больших регистровых расстояний в фортепианной фактуре.

Все такие и подобные им моменты создают впечатление пространства, открытого воздуха, больших движущихся масс, несмотря на камерность фортепианных средств выражения. Именно в плане насыщенной, массивной трактовки фортепиано Бетховен выступает здесь как новатор.

По сравнению с более поздними *Adagio* Бетховена отсутствуют плавность, напевная текучесть мелодии. Но это отсутствие возмещается громадным ритмическим богатством. А паузы и перебои движения, в конце концов, способствуют многогранности, картинности образа.

Необходимо отметить еще альтерированное терцовое отношение тональности этой части (*C-dur*) к тональности первой части сонаты (*Es-dur*). Как и в предыдущей сонате (первая часть *C-dur*, вторая — *E-dur*), Бетховен оригинально использует альтерированные медианты тонального плана, редкие у его предшественников и впоследствии изблюбленные романтиками.

Третья часть есть, по сути своей, скерцо (*Allegro, Es-dur*). Интересно сопоставить отношение к этой части двух ценителей разных эпох. Ленц определяет первую часть скерцо как пасторальную картину («самая веселая компания, которая когда-либо собиралась на берегу озера, на зеленой лужайке, в тени старых деревьев, под звуки сельской дудки»¹); контраст трио в миноре представляется Ленцу неуместным. Напротив, этот резкий контраст скорее восхищает А. Рубинштейна².

Нам думается, что в данной части надо видеть и смелость, инициативность контрастного замысла

¹ Ленц, I, стр. 173.

² А. Рубинштейн (Кюн), стр. 32.

Бетховена, и известную пока механичность его осуществления.

В самом деле, первая часть скерцо, несмотря даже на мимолетно проскальзывающий ми-бемоль-минор, выдержана в духе старых пасторалей. Только необыкновенное динамическое разнообразие ритма сразу выдает Бетховена.

Напротив, в трио очевиден скачок к Бетховену среднего, зрелого периода, к мощным, драматически-хоральным гармониям «патетической», «лунной» и «аппассионаты». Это явный эскиз будущих замыслов, пока не развившийся, несколько скованный ритмически и фактурно, но чрезвычайно многообещающий.

Что касается конца трио, то свойственные ему тоскливые интонации, плагальные обороты, терции и квинты аккордов, выделяющиеся в мелодии, звучат уже вовсе романтично:

18

pp

Эмоционально-образный перевес трио над первой частью скерцо настолько велик, что реприза этой части уже не в силах восстановить светлого буколического настроения

Лишь *финал* сонаты (Rondo, Poco allegretto e grazioso, Es-dur) закрепляет наше восприятие в жизнерадостном ми-бемоль-мажоре.

По словам Ленца, нежная, изящная музыка рондо «дышит той верой в чувство, которая есть счастье молодого возраста»¹. Ромэн Роллан уверяет, что в финале четвертой сонаты «чувство похоже на ребенка, который бежит и жмется у ваших колен»².

Полагаем, что последняя формулировка односторонняя — ее можно отнести разве лишь к первой теме. Наряду с грациозно-вкрадчивыми моментами, содержащими немало отзвуков галантного стиля, в рондо есть ведь и бурный, совсем бетховенский до минор! Но, конечно, узорчатость вежливой (несколько лукавой) речи преобладает, в связи с чем орнамент широко развит, а драматизм дан как бы на втором плане.

Характерные порывы виртуозного инанистического «красноречия» составляют тут историческое звено между Моцартом и Вебером. Притом, пожалуй, наиболее замечательна своим новаторством фортепианной фактуры кода рондо, где обаятельное благозвучие тихого рокота басовых арпеджий и позваниваний форцлаггов правой руки предвещает педальные колористические эффекты романтиков. Образы рондо точно уносятся вдаль под звуки поэтических колокольчиков и замирают.

Концепцию четвертой сонаты в целом нельзя назвать вполне монолитной и законченной. Сانشком чувствуется брожение еще неустановившихся творческих сил, ищущих новых масштабов, но по-

¹ Цит. в Д., стр. 171.

² Ромэн Роллан, том 7, стр. 119.

куда не овладевших вызванными к жизни стимулами

В первой части героинка, стремясь вырваться на простор широких форм, еще не находит полноценных контрастов. Во второй части, как творческое откровение, являются величавые образы гражданских эмоций. В третьей части страстная, глубокая грусть трио подавляет традиционные буколические отзвуки. В последней части композитор не столько стремится к синтезу, сколько загадочно, полупраемениливо замалчивает все, непосредственно вырвавшееся из души, изящными, вежливыми речами рондо. Их можно вернее всего определить как «отговорку».

Три сонаты ор. 10

Опубликованные в 1798 году, три сонаты ор. 10 посвящены графине Броун, в доме которой Бетховен бывал и выступал как пианист; сочинялись эти сонаты, по-видимому, в период с середины 1796 года до середины 1798 года. Десятыйopus примечателен как поисками лаконизма, так и дальнейшим выковыванием некоторых весьма характерных бетховенских интонаций.

СОНАТА ор. 10 № 1

(c-moll)

Эта соната занимает особое место среди ранних сонат Бетховена. Она как бы обобщает достижения первой группы сонат — будучи достаточно монументальной и вместе с тем лаконичной. Формы ее очень сжаты, но одновременно достигнута большая сила выражения (об особых качествах финала ниже). Пятая соната вызвала грубые нападки современной музыкальной критики, которая обвинила композитора в... нагромождении идей, в «неясной искусственности» или «некрасивой неяс-

ности». Но подобная «неясность» явилась на деле лишь проявлением бетховенской индивидуальности. Характерно и то, что, в отличие от предыдущих сонат, эта имеет всего три части. Некоторые исследователи усматривали в четырехчастности ранних бетховенских сонат прежде всего и только прогрессивно новаторскую монументализацию сонатной формы. Но дело обстоит сложнее. Действительно начав такой монументализацией, Бетховен в дальнейшем возвращается (на новой основе) к трехчастности, и многие лучшие, наиболее содержательные и драматичные свои сонаты пишет в трех частях. Соната с нолл ор. 10 — первый опыт такой монументальной лаконичной трехчастности.

В *первой части* сонаты (*Allegro molto e con brio*, с нолл) Лепс справедливо видел симфонический размах¹. Но нельзя никак согласиться с Лепсом, трактующим музыку первой части как картину охоты с перезвоном рогов в лесу. «Охотничье» тут вполне уступает место героическому пониманию фанфарности, причем вся проблема образа переносится в область этико-психологическую.

Уже первые такты:



дает гениальную по простоте и глубине завязку — своим прогнанооставлением героического фанфарного порыва и печального, скорбного вздоха. Это

¹ Лепс, I, стр. 175—177.

внутреннее противоречие духа, готового к борьбе и деятельности, но не свободного от сомнений.

Трехдольный размер, «поступательные» возможности которого были оценены еще предшественниками Бетховена, превосходно используется композитором¹. Все изложение главной партии, чередующее порывы, вздохи и «говорящие» паузы (ст. 1—31), развивает неходкое противоречие. Очень решительное окончание главной партии подчеркивает, что сила на стороне волевого начала.

После генеральной паузы и «валторновой» вступительной ноты *es* в левой руке — как бы издали, на фоне звуковой перспективы вырисовывается и влечет за собой связующая партия. Это новый этап — спокойного раздумья, светлого созерцания. Но, не задерживаясь на красивой антитезе, Бетховен властно ведет слушателя по пути быстрого развития и смены эмоций. С удивительной непринужденностью (разобраться в ней можно, тщательно проанализировав ход ритмических и тематических связей) созерцательность переходит в душевную подвижность, в изящные, грациозно манящие фигуры побочной партии (с т. 56). Затем переживание становится страстным, тревожным. В заключении экспозиции возврат укороченных пунктированных групп из главной партии придает интонациям патетическую прерывистость. А в самом конце экспозиции как бы затихание бешеный взволнованного сердца. Ни в одной из более ранних сонат Бетховену не удавалось с такой цельностью и пластичностью передать столь широкий круг развития эмоций.

¹ Позднее в этом размере будет написана первая часть героической симфонии.

Начало разработки переводит интонационную завязку главной партии (см. пример 19) в светлый колорит мажора. Но вслед появляется фа-минор с его новым (хотя и связанным с предыдущим) элементом беспокойных блужданий. Этот элемент, в сущности, рожден синтезом «вздохов» главной партии и изящных фигур побочной. Образный смысл разработки — душевная неопределенность, смятение, порожденные внутренней борьбой. Конец разработки — быстрое нарастание волевых интонаций, ведущее к репризе.

На первый взгляд изменения репризы незначительны¹. Но они вносят очень меткие и существенные новые психологические штрихи. Нет уже прежнего решительного заключения главной партии — оно укоротилось и будто оборвалось. Повторение первого тематического элемента связующей партии на октаву (а не на сексту) выше усиливает эффект тембрового контраста. Побочная партия теперь наполнена борьбой мажора и минора, грациозного и драматического элементов. А кода приводит к суровым выводам. Это новое торжество воли, готовой к борьбе и неуступкам, закаленной скорбью пережитого.

Вторая часть сонаты (Adagio molto, As-dur) отличается, как и первая часть, большой стройностью, превосходя в этом смысле медленные части предыдущих сонат. Менц метко говорит, что это Adagio «торжественное и простое одновременно»,

¹ Кстати сказать, функциональная «стройственность» (тоника, доминанта, субдоминанта) гармонического мышления Бетховена ярко проявилась ролью субдоминанты в разработках и репризах. В первой части вьтой сонаты роль субдоминанты в репризе особенно велика.

как бы «вытекло из труб органа»¹. Ромен Роллан находит тут «пример широкого густого рисунка, темного слишком округлого... где уже течет неготорпливо широкая мелодическая поверхность, образуя в конце мягкий разлив»².

Ромен Роллан как будто слегка сетует на чрезмерную «округлость» музыки *Adagio*. Думается, эта округлость не чрезмерна. Она естественно и мудро задумана как остров душевного мира посреди драматически напряженных страстей первой части и финала. *Adagio* пятой сонаты — один из бетховенских образов полноты переживаний, в которых и глубокая радость жизни, и сознание достоинства благородной человеческой души, и возвышенно-светлый взгляд на окружающее. Это — портрет современника в его спокойные минуты прилива счастья и творческих сил.

Первый восьмитакт *Adagio* содержит в миниатюре образ всей части, подобный медленно приливающей и уходящей вдаль волне. Орнамент довольно изобилует, но целиком служит задачам выразительности. В интонациях господствует неторопливая, мягкая рассудительность, убеждающая ласковость, которая переходит моментами в сдержанные и кратковременные порывы. Когда же появляется нечто резкое, угловатое (тт. 17—22 и соответственные в репризе — акценты и стремительные сбегн арпеджии), то это лишь многозначительное напоминание о том, каким может быть герой, ныне отдавшийся блаженной отраде мирных переживаний.

¹ Гейз, I, стр. 176.

² Ромен Роллан, том 7, стр. 119.

Контрасты первой и второй тем *Adagio* слажены, но во второй теме все же больше страстности. «Говорящие» штрихи охвачены лениво тянущимися, журчащими фонами-контурами благодатного пейзажа.

Чудесна заключительная (вторая) реприза первой темы. Ритмическим фоном восьмых баса, трепетом синхронизированных фигур средних голосов Бетховен добивается максимальной мягкости, округлости звучаний. Музыкальный образ первой темы становится особенно гармоничным, он медленно замирает, засыпает в сладком забытии.

В *финале* сонаты (*Prestissimo, e-moll*) Лещ находит зигзаги мелодии, подобные «молнии в ночь, омраченную грозам»¹. А. Рубинштейн охарактеризовал этот финал как «необыкновенно сжатый и сильный»². По словам Романа Роллана, чувство тут «вихрится.. в смятении духа, в неправильных противоположениях, в резких остановках...»; предчувствуются уже «бури финалов «лунной» и «аррационала»³.

Нам думается, что правильно понять финал пятой сонаты можно, рассматривая его как вдохновенный, но еще несовершенный, беглый эскиз последующих грандиозных замыслов Бетховена. Размах, порывистость — поэтские бетховенские. Но везде чувствуются поиски, напряженные попытки уловить то, что лишь складывается в творческом сознании. Перерывы и остановки разделяют этапы этих поисков в финале пятой сонаты (а мы уже отмечали выше, во введении, какой редкой целе-

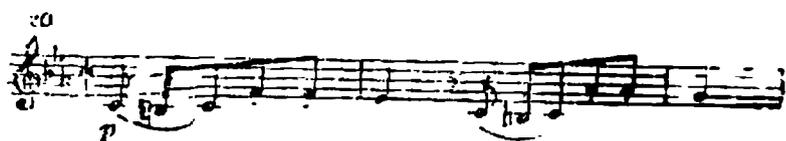
¹ Лещ, I, стр. 177.

² А. Рубинштейн (Кюв), стр. 33.

³ Роман Роллан, том 7, стр. 119.

устремленностью отличался творческий процесс у Бетховена).

В первом разделе финала (ст. 1-16) начальная, пронизывающая весь финал тема:



достаточно традиционна. Ее «скрипичные» фигурки напоминают многие порхающие темы Гайдна и Моцарта — они явно не соответствуют задаче героического образа. Но дальше, в мануальном беге шестнадцатых и в ударах октав перед фермой Бетховену удается найти весьма самообытные, мужественные интонации, перекликающиеся с первой частью сонаты (и с другими сонатами).

Во второй теме (Es-dur, с т. 16) опять метко найдена прямолинейность, увеселительная маршеобразность. Но она быстро исчезает. Еще дальше — остро ритмованный контраст регистров и оттенков:



так и дышит драматизмом интонаций революционной эпохи. Но Бетховен вдруг обрывает и этот фрагмент нарочно формальным заключительным кадавсом.

Разработка совсем маленькая, но именно тут Бетховен обретает замечательную интонацию тревожного и страстного призыва:



Роман Роллан видел здесь предвосхищение начала темы пятой симфонии¹. Это, конечно, верно, но нельзя забыть и «аншассонату». Не совсем новинтонационный материал Бетховена. В разработке первой части замечательной сонаты Гайдна Es-dur (соч. в 1789—1790 гг.) мы находим прообразы бетховенских тем «судьбы»:



Бетховен самобытно развил то, что лишь издалбли уловило чуткое ухо старика Гайдна, — он выковал тему сурового повеления и принуждения, тему «рока».

В репризе финала повторяются моменты экспозиции, но непрерывны движения еще более часты. А кода — вместо того, чтобы подвести итог героическим порывам и тревогам, вдруг обходит возможные выводы растворением первой, приливной темы в замирающем кадансе до-мажора.

Финал пятой сонаты — волнующее свидетельство напряженных творческих исканий Бетховена. Если первая и вторая части сонаты отмечены

¹ Роман Роллан, том 7, стр. 119—120.

стройностью, законченностью, то эти качества отсутствуют в финале, где повсюду — оныт настоячивых поисков слуха.

Но именно неключительная некрепность Бетховена как композитора заставила его отказаться в этой столь знаменательной сонате от формального решения финала, заставила поверить слушателям мучительно трудные и бесконечно радостные творческие думы на путях завоевания цельности и самобытности музыкальных образов.

СОНАТА op. 10 № 2

(F-du)

Эта соната трехчастна, законична, как и предыдущая, но в ней нет ее драматизма. Господствуют легкие, игривые настроения (первая часть, финал), которым несколько неожиданно противостоят эмоции второй части. Подобная неожиданность может быть объяснена авторским намерением показать глубину, мелькающую за радужным покровом мимолетных чувств. Но эти намеки средней части все же не отменяют того факта, что перед нами не самые главные, не самые существенные стороны творческого облика Бетховена. Кроме того, в шестой сонате дают себя знать некоторые характерные, уже изжитые в других сонатах традиции (например, повторение разработки с репризой и в первой и в последней частях)

Первая часть сонаты (*Allegro, F-du*) была почти высмеяна Менцом, который упрекал ее в отсутствии развития, в художности фактуры, в близости к опере-буфф (Менц даже усматривал в т. 30 и дальнейших как бы картину пререкания между

графом Альмавивой и цирюльником). Радовали Ленца лишь поэтичность первой темы (которую он сравнил с «голубым цветком» Цовалиса) и «восхитительная свежесть» ложной репризы в ре-мажоре¹.

Требования Ленца чрезмерно риторичны, а интонационный анализ печуток. Но Ленц прав в характеристике эмоциональной живости музыки первой части. Это будто отдых от мучительных, напряженных понесков финала пятой сонаты, возврат светлых, беспечных, то безудержно веселых, то слегка печальных переживаний юности. Нельзя не согласиться с Ромеом Ролланом, который видел в этой части один из самых «свежих ручьев» музыки Бетховена².

Начало первой части может произвести впечатление галантных завитков и узоров. Но, вслушиваясь внимательнее, мы замечаем, что традиции все же очень переосмыслены. Перед нами один из любимых Бетховеном образов слияния жизнерадостных переживаний человека с очарованием природы. Вся музыка пронизана ее отзвуками — чириканьем птиц, журчаньем ручейков, отрадно-танцевальным гулом лесных далей. А на этом фоне — лирическая песнь души, переполненной радостью и счастьем.

Экспозиция превосходно воплощает нарастание лирического порыва. Вначале робость, нерешительность, только предчувствие радости (восходящая плавная фраза гг. 5—8). Затем все озаряется светом. Родилась песнь (побочная партия, т. 19 и д.). Она сплетается со звуками природы, тонет в

¹ L. e. n. z., I, стр. 178.

² Ромеи Роллани, том 7, стр. 109

них чтобы вскоре привести к восторгу слияния человека с природой.

Примечательна структура экзозиции. Главная партия мала и монолитна (хотя содержит внутренний контраст). Побочная — значительно больше, она разнообразна, эмоционально подвижна и почти незаметно переходит в заключительную партию. Эта особенность формы (текучесть перехода) прямо отвечает задаче содержания — передать становление и рост радости на зоне природы.

Разработка с ее мнорами и прерывистым ритмом разбитых октав приносит облачка на ясное небо. Опять чудесно слиты природное и человеческое. После промчавшихся холодных ветерков особенно тепло звучит ре-мажор ложной репризы, так восхитавший Ленца (т. 117 и д.). Это предвестник возвращающегося спокойствия. Еще разнообразнее, еще живее звуки природы в репризе. Лесные дали звучат глуше, гуще, чем в первый раз, а песнь над ними светлее и ярче. Заключение части приносит с собой счастье душевной полноты, ничем не омрачаемой радости.

Вторая часть сонаты (Allegretto, 1-молл) занимает место менуэта или скерцо. Ленц считал эту часть одним из наиболее прекрасных фортепианных произведений Бетховена¹. По мнению А. Рубинштейна, данное Allegretto «(и его первая, танцевальная тема, и мягкое трио) от начала до конца удивительно; его нельзя играть без душевного волнения»².

Ленц ощущал в Allegretto как бы почую сцену из «Фауста». Фантазия Ленца весьма произ-

¹ Ленц, I, стр. 178.

² А. Рубинштейн (Кюв), стр. 33.

вольна. Все же он, думается, верно почувствовал почвой характер сдержанных, блуждающих звучаний *Allegretto*, которые противопоставят звонким, дневным звучностям первой части.

Там человек радостно отдается чувствам на лоне ликующей природы, здесь его переживания печальны, смутны, а звуки природы загадочны, таинственны. Самый характер динамики *Allegretto* с преобладанием *p* и *pp* подчеркивает его образный характер ноктюрна¹. Вторая часть шестой сонаты в совокупности с первой частью образует контраст светлого и сумрачного, радости и печали, уверенности и сомнений.

Выход из дилеммы дан в *финале* (*Presto*, *F-dur*). Тематизм носит здесь характер гайдновского фольклорного простодушия, но размах разработки явно бетховенский. Самобытность Бетховена чувствуется и в подчеркнутой резкости, углова-

¹ Отметим особо некоторые повторяющиеся экспрессивные диссонансы Бетховена



Увеличенное трезвучие в первом случае, излюбленный романтиками септаккорд из двух малых и одной большой терции во втором случае, терцквартаккорд четвертой ступени в третьем случае — все они служат общим интонационным целям передачи вздохов и стонаций.

тости оборотов, и в остро динамическом пульсе ритма, и в прямолинейности, жестковатости полифонии, и в отдельных темпераментных порывах (особенно в пачетании ломаных октав при переходе к побочной партии в репризе).

Менц не оценил этого финала, тогда как А. Рубинштейн видел в нем «образчик бетховенского юмора»¹. Рубинштейн прав. Некоторых особенно тонко чувствующих слушателей может шокировать шумная грубоватость и подчеркнутый диатонизм финала после изысканных гармоний и приглушенных образов *Allegretto*. Но ведь в этом контрасте так верно сказывается бетховенский дух, бетховенский темперамент, способный быстро переходить от созерцания к действию и от мечтательного к порывистому. Лирические восторги первой части, печальные сомнения и волнения второй, здоровая, поистине народная жизнерадостность финала — таковы звенья образной концепции всей шестой сонаты, выражающей одно из знаменательных и характерных разрешений проблемы эмоционального и этического у Бетховена.

СОНАТА op. 10 № 3

(*1^a dur*)

В этой сонате, в отличие от двух предыдущих — очень лаконичных, — возобновляются (имеем в виду первую часть) поиски богатства тематического состава, расширения формы сонатного аллегро. К тому же соната вновь четырехчастна.

Образное содержание, как увидим, отличается значительным разнообразием и очевидными про-

¹ А. Рубинштейн (Кюп), стр. 33

творческими. Менц справедливо считал эту сонату одной «из наиболее симфонических»¹. Ромэн Роллан очень верно отметил, что «недостаточная органическая последовательность», присущая этой замечательной сонате, «зависит от разнообразия впечатлений художника, который еще не помышляет объединить их в своем произведении»². Богатство творческих идей Бетховена пока не обретает вполне законченной формы.

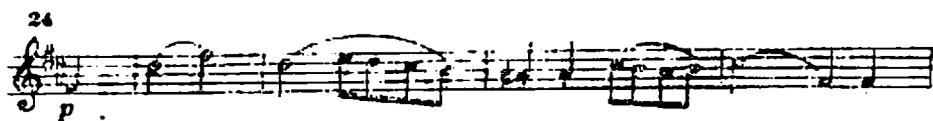
Образное содержание *первой части* сонаты (Presto, D-dur) представляется вначале загадочным. Здесь нет героических интонаций первых частей третьей или пятой сонаты, нет и ярко выраженной контрастности тем. Напротив, контрасты сравнительно мало заметны, а их множественность (в силу богатства тематического состава) способствует скорее слитности, чем разделенности. Назначо род постоянного движения с краткими замедлениями и передышками. В основе — господство моторного начала, тогда как эмоциональная нагрузка очень умеренна. Увлечательность мерного бега, его сменяющиеся фазы и формы заставляют естественнее всего связывать музыку первой части сонаты с образами дороги, привлекающей обилем, но вместе с тем и быстротой впечатлений.

Сравнив смены тем в этой части со сменами их в первой части пятой сонаты, мы заметим, что если там темы переливаются, вырастают друг из друга, то тут они скорее чередуются; однако Бетховен удивительно логично организует естественность и непринужденность этих смен

¹ Лепз. I, стр. 180.

² Ромэн Роллан, том 7, стр. 120.

Первые 22 т. (до ферматы включительно) это уже рызгах, «вызов» движения. Последующая музыка промежуточной темы:



подобна привольной простодушной песне на просторе. Однако велед за этим движенье, как тако-вое, быстро встунает в свои права. Его рост интенсивен, но обрывается на кадансе перед побочной партией. Это лишь на мгновенье. Побочная партия (с т. 53) — новый фазис, когда движенье стало умеренным и в нем появляются интонации чиркания. Особенно характерны последние в т. 60 и далее, когда мелодия переносится в верхний регистр. Весь последующий период (до заключительной партии) примечателен постоянными «оркестровыми» контрастами регистров (яркие эффекты звуковой перспективы). А далее (когда в правой руке выдержанные аккорды, а в левой — шеходящие октавы) звучит уже восторг слияния с окружающим миром, упоенье бега. Восторг, впрочем, мимолетен — он оттесняется фигурой механического движения, переходящей в позванивания «колокольчиков» правой руки. «Колокольчики» умолкли в т. 105, и конец экзотизации подобен смутным отголоскам, долетающим издалека.

В разработке принципа постоянного движения особенно строго выдержан (сплошной фон восьмых). Но образ новый — он полон тревожных, резких интонаций. Это словно намек на будущие образы бури из «Пасторальной симфонии». Музыка шая, но выразительные элементы гуда и

вскриков уже кристаллизуются. Программность, впрочем, покада не совсем определена. «Буря», пронумев, обрывается на фермате и переходит в репризу.

Изменения репризы (по сравнению с экспозицией) отражают обычное разнообразие форм Бетховена. Особо выделяются следующие моменты. Эпизод затихания, удаления развит больше, чем в экспозиции, но зато за ним следует нарастание коды. Движение приближается и будто заполняет своим звоном все пространство. Эффект регистрового *crescendo* дан просто и крайне выразительно. Это эффект, намевающий широкое будущее в последбетховенской фортепианной музыке.

Большому богатству тематического состава первой части седьмой сонаты соответствует богатство тонального плана отклонениями, общая логика которых, однако, очень ясна.

В итоге следует отметить «объективный» характер первой части седьмой сонаты. Но сквозь мнимые формы «чистой музыки» здесь просвечивают, как обычно у Бетховена, программные тенденции. Ясно основной, центральный, руководящий образ восприятия окружающего через призму движения. Дорога среди природы, увлекающая белым разнообразием впечатлений и эмоций, — вот что представляется нам основой содержания первой части сонаты.

С обычным своим стремлением к драматическим контрастам Бетховен дает во *второй части* (*Largo e mesto, d-moll*) совсем иную музыку, максимально насыщенную эмоциональным, страстным началом.

По свидетельству Шиндлера, сам Бетховен определял суть образов этого *Largo* как душевное

состояние меланхолика с различными оттенками света и тени. В. Пагель связывал причины меланхолического содержания Largo с первыми серьезными симптомами болезни слуха у Бетховена, Лещ — со смертью матери Бетховена¹.

Так или иначе, Largo седьмой сонаты принадлежит к числу наиболее глубоких произведений Бетховена. Поэтому оно привлекло особое внимание многих ценителей. «Здесь как будто настроенные похоронного марша, это целая трагедия», — говорил А. Рубинштейн².

Но воспоминаниям Н. Е. Буренина, Максим Горький из всех сонат Бетховена первого периода особенно любил это Largo. Горький говорил о музыке Largo: «...скорбь, которая в нее вложена, так велика, что перестает быть одиночной, мелодия, которую Бетховен извлек из своей души, перестает быть его личной мелодией — в ней говорит душа народа. Горький находил, что по силе выражения произведение это вполне может быть отнесено к эпическим, и мне казалось, что он чувствовал его не как фортепианную сонату, но как целую симфонию»³.

«Там уже весь Бетховен, писал о Largo Ромен Роллан. — Какая зрелость души!.. Скорбь, выраженная там, настолько полна силы и законов своей судьбы, что она уже не кажется признанием одного человека... Личная скорбь здесь делается общим достоянием — элегия человека

¹ См. Н. Рибшанн, указ. соч., том I, стр. 375.

² Кавос-Дехтерева, стр. 205.

³ Цит. по Н. Пиксанову, «М. Горький и музыка». Музиз, 1950, стр. 50. Буренин отмечает поразительное сходство с определением Горького гораздо более позднего определения Романа Роллана.

благодаря своей полноте возвышается до эпохи народа или эпохи... Целая огромная трагедия, сущность которой — душа народа, воплощенная в его корифее»¹.

Суть Largo e mesto — это именно не эпос, как таковой, а лирика, получившая эпические, грандиозные масштабы и сохранившая вместе с тем всю взволнованность непосредственных излияний души. Эмоциональная насыщенность музыки Largo настолько выразительна, что имеет мало аналогий даже у Бетховена. Вместе с тем Бетховен предвещает тут и некоторые черты позднейшего музыкального мышления эпохи романтизма.

Полная, органичная звучность начала Largo выражает одно из новаторских завоеваний романтизма Бетховена, стремящегося добиться максимальной невучести фортепианного звука. С первых же тактов выделяются интонации скорби, мольбы, данные во множестве противоречивых оттенков.

Образ развития душевного состояния глубокой, мучительной печали чрезвычайно правдив. Тема, вначале звучащая «издалека», сдержанно, понемногу становится все более напряженной и страстной.

Первый восьмитакт — эмоция, нарастающая и опадающая. Дальше и оживлением ритмики, и развитием фигур высокого регистра, и модуляцией в до-мажор Бетховен создает иллюзию радости.

Но уже с тт. 17—18 музыка омрачается переходом в минор, тревожными и гневными порывами, напоминающими веерный крик-фанфара погребального марша. А затем (тт. 26—29) — печаль души, осознавшей свое бессилие перед случившимся.

¹ Ромен Роллан, том 7, стр. 28, 113—114, 117.

Фа-мажорный эпизод (с т. 30) — попытка эпически-величавого споконствия, которое, однако, быстро исчезает в новых порывах драматизма. С потрясающей силой дает Бетховен контраст интонаций неумолимости и душевного тремета:



Затем — один тремет, вздохи, замирающие в преддверии репризы.

Начало репризы, благодаря своим подголоскам, гуще, плотнее, сумрачнее, чем начало экспозиции. И со свойственным ему тонким ощущением жизненных контрастов света и тени Бетховен заставляет промелькнуть ясные гармонии секстаккорда трезвучия ми бемоль-мажора (т. 49).

Опять разворачивается борьба чувств. Но она теперь усилена мощным, сурово драматическим подъемом из басовых глубин — этим отчаянным порывом скорби и страдания, который переходит в новые вздохи и в застывшую печаль коды, где едва ощутимы отголоски былых волевых интонаций *Largo*.

Для того, чтобы оценить гениальную новаторскую смелость коды *Largo*, достаточно взглянуть хотя бы в ее гармоническую структуру. Вслед за

большим, страстным нарастанием и спадом на доминанте часть заканчивается кадансом с преобладанием плагальных (т. е. функционально ослабленных) элементов¹ (тт. 4—3 от конца).

Это движение гармонии уже близко к Шопену, который и кульминацией — спадом доминанты, и заключительным плагальным кадансом постоянно пользуется для воплощения бурных порывов и умпротворенной печали (см., например, этюды *E-dur* и *As-dur* из ор. 10). Но то, что у Шопена становится предельно развитым, у Бетховена дано лишь в зародыше, как исключение и притом как часть целого (ведь настроение и пеход *Largo* не прерывают настроений и пехода всей сонаты).

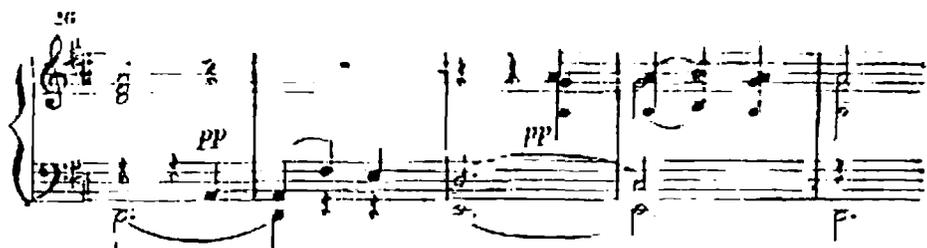
Мелодия и гармония *Largo* с *sesto* с их хроматическими обыгрываниями тонов и большой ролью различных септаккордов представляют характерное звено в творчестве Бетховена, связывающее его и с Себастьяном Бахом, и с романтиками.

Вложив так много страстных, скорбных чувств в *Largo*, Бетховен единым волевым порывом уходит от скорби в *третьей части* сонаты — пластически обаятельном менуэте (*Allegro, D-dur*), который А. Рубинштейн называл «любезным»². Тепло и обаятельность первой темы, почти по-русски распевающей задорная шутовскость трио совершенно рассеивают трагические образы *Largo*. Опять хорошо и радостно кругом, светит солнце, поют птицы, будто погребальной процессии в не бывало.

¹ Каданс был бы вполне плагальным, если бы не звук *do-diesis*. Любопытно, что уже Гайда воспользовался плагальным кадансом для передачи «затухающей» музыки в конце *Adagio cantabile* сонаты *Es-dur*.

² А. Рубинштейн (Кюп), стр. 33; Каваос Дехтерева, стр. 205.

Кода менуэта особенно оттеняет его пасторальный характер — грациозным обрыванием фольклорной квинты в духе Шуберта:



Финал седьмой сонаты (Rondo, Allegro, D-dur) издавна привлекал внимание музыкантов необычностью своих изменчивых, быстро мелькающих образов.

Лениц назвал его одной «из самых экстравагантных пьес» Бетховена и даже «чудовищной импровизацией»¹. А. Рубинштейн отметил, что это рондо «удивительно капризно»².

По-видимому, Бетховен искал в финале возможность замкнуть сонатное целое столь же «объективной» по музыке частью, как и первая часть. Действительно, в финальном рондо как бы оживает беглость, kaleidosкопичность впечатлений, рожденная вереницей образов первой части. Начальная тема, служащая лейтмотивом рондо, своим «толчком»:



¹ Лениц, I, стр. 181 и 182.

² А. Рубинштейн (Кюн), стр. 33. Капризность придается ритмическими переборами, текучестью тематических групп, наличием развитых разработочных элементов.

привлекает внимание, как бы объявляя о начале «показа». В первом цикле на жужжащем фоне шестнадцатых бодро приплясывает восходящая фигура октав. Пляска становится изящно-привлекательной со вступлением хроматической гаммы (т. 17 и д.). Первый цикл закончен, лейтмотив «толчков» возвещает о новом цикле.

Теперь (т. 35 и д., B-dur) пляска делается вызывающе бойкой и... загадочно пестреет в извилистых пассажах шестнадцатых. Слова — ожидание и будто отзвук лейтмотива. Слух ненадолго зануговывается в силовных хроматизмах ломаных восьмых (тт 50—51), но вот уже опять обретен ре-мажор и опять толчки первой темы объявляют о продолжении действия. Вернулось приплясывание октав. Следует эпизод танцевенных отголосков лейтмотива в басу — словно на просторах пейзажа.

Резриза первой темы начинается последний цикл. В нем появляются краткие невучие эпизоды (т. 92 и д.), которых раньше не было. Но только эпизоды — не более. Вот и они уже замерли. После поэтично звучащих септаккордов, как легкий ветерок, пробегает над басовыми отзвуками лейтмотива хроматическая гамма. Пробежала и растеклась в замирающем арпеджио ре-мажора. Тишина.

Совершенно несомненны пародно-пасторальные интонационные истоки образов финального рондо седьмой сонаты. Тут и танец и пленительные зовы природы. Но особенно примечательно вновь (как и в четвертой сонате) лукавство композитора, заставляющего забыть все пережитое, заслонившего трагедию лукавой шуткой. Такое чудесное лукавство дано лишь молодости.

СОНАТА op. 13

(c-moll)

Это произведение, впервые опубликованное в 1799 году и посвященное князю Карлу Лихновскому, было озаглавлено самим Бетховеном как «Большая патетическая соната». Известно, что штрихованные ростки данной сонаты восходят еще к юности Бетховена, к сонате f-нонн, написанной в Бонне¹. Но то были только ростки, которые дали в патетической сонате глубоко оригинальные, новаторские образы.

Никто не оспори́т у патетической сонаты права на место среди лучших фортепианных сонат Бетховена. Что бы ни говорили норциатели «заграничных» пьес, любящие отыскивать особые достоинства в пьесах мало известных, — нельзя не признать, что патетическая соната совершенно заслуженно пользуется своей великой популярностью (отметим особо, что эту сонату очень любил В. И. Ленин). У нее не только крупнейшие достоинства содержания, но и замечательные достоинства формы, сочетающей монументализм с лаконичностью.

¹ См. П. Рёвелянн, том I, стр. 17 и далее.

Трехчастность патетической сонаты вновь свидетельствует о тенденции Бетховена ограничиться этим числом частей в наиболее драматичных сонатных произведениях.

Высказывания о патетической сонате многочисленны и не лишены споров и противоречий. Ленц высмеивает ее занграницность, полагает, что финальное рондо в отношении к целому имеет слишком шулявый, ребяческий характер, но находит, что патетическая соната тем не менее «попросту великолепна»¹. По мнению Улыбышева, патетическая соната «шедевр с начала до конца; шедевр вкуса, мелодии и выражения»².

А. Рубинштейн, высоко ценивший патетическую сонату, считал, однако, что ее название подходит лишь к первым аккордам, «потому что общий ее характер, полный движения, гораздо скорее драматический»³. В книге «Музыка и ее представители» Рубинштейн также писал, что патетическая соната «названа так вероятно только по интродукции и по ее эпизодическому повторению в первой части, так как тема первого Аллегро оживленно-драматического характера, а вторая тема в нем с своими «*moderate*» (украшения) какого угодно, только не патетического характера. В последней же части, что патетического? Одна вторая часть сонаты еще допускает это обозначение»⁴. Как видим, Рубинштейн считает в итоге патетическим не только вступление сонаты, но и вторую ее часть.

¹ Ленц, I, стр. 185—186.

² Ветховен, стр. 121.

³ А. Рубинштейн (Кюи), стр. 33.

⁴ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. М., 1891, стр. 22.

И все же отрицание Рубинштейном патетического характера большей части музыки сонаты ор. 13 следует признать бездоказательным.

Вероятно, именно первую часть патетической сонаты имел в виду Лев Толстой, когда он писал в XI главе «Детства» по поводу игры матери: «Она заиграла патетическую сонату Бетховена, и я вспоминал что-то грустное, тяжелое и мрачное... казалось, что вспоминаешь то, чего никогда не было».

В наши дни Б. В. Асафьев, давая характеристику патетической сонаты, отметил «огненно-страстный пафос первой части, возвышенное спокойное-созерцательное настроение второй части и мечтательно чувствительное рондо (третья заключительная часть)»¹.

Ценны высказывания о патетической сонате Романа Роллана. Видя в ней один из поразительных образцов «бетховенских диалогов, подлинных сцен из драмы чувств»², Роман Роллан вместе с тем указывал на известную театральность ее формы, в которой «актеры излишне заметны»³.

По мнению Романа Роллана, «присутствие элементов драматико-театральных в «Патетической» неоспоримо, и очевидность этого подтверждается сходством стиля и выразительности не только с немногочисленными произведениями Бетховена, написанными для сцены, вроде его «Прометея» (1801), но и с его великим образцом трагической сцены — с Глюком, чья «Ария и дуэт» из II действия «Орфея» непосредственно вызывают в на-

¹ Сборник «Бетховен». М., 1927, стр. 56

² Роман Роллан, том 7, стр. 35.

³ Там же, стр. 117.

мяти бурное движение начала первого allegro из «Патетической»¹.

Небезынтересно добавочное замечание Романа Роллана: «Успех «Патетической», как и самое произведение, имел несколько театральнй характер. Из рассказа Монселеса явствует, что страсти за и против этой сонаты разгорались как по поводу какой-нибудь оперы. Очевидно, Бетховен, недовольный такого рода победой, не захотел ее возобновлять»².

Вряд ли можно отрицать справедливость замечаний Романа Роллана в том плане, что название сонаты создало предвзятое к ней отношение. Но, конечно, авторское заглавие вытекало из замысла, а не было попросту привлекающим довеском к музыке. Бетховен мог быть недоволен не столько «победой», сколько кривотолками по поводу программного содержания сонаты. Надо думать, именно поэтому он в дальнейшем неоднократно избегал пояснительных заглавий.

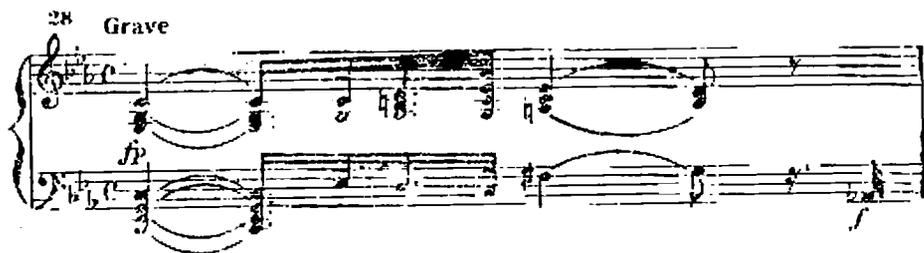
Первая часть патетической сонаты (Grave. Allegro di molto e con brio, e-moll) дает обобщенную характеристику всего круга образов уже в начальных тактах. Интродукция (Grave) несет в себе центр тяжести содержания, — и это фактор творческого новаторства Бетховена на пути создания лейтмотивной сюжетности. Как лейтмотив страсти в «Фантастической симфонии» Берлиоза или лейтмотив «судьбы» в симфониях Чайковского, так тема вступления патетической сонаты служит в ее первой части лейтмотивом, дважды воз-

¹ Роман Роллан, том 7, стр. 131

² Там же, стр. 133

вращающимся и образующим эмоциональный стержень.

Суть Grave в столкновениях-чередованиях противоречивых начал, которые весьма ярко оформились уже в первых тактах сонаты оп. 10 № 1. Но здесь контраст еще сильнее, а развитие его гораздо монументальнее. Притом и содержание образа несколько иное. В начале пятой сонаты было противопоставление развитой фанфары и короткого вздоха, силы и слабости. Здесь же (как и в Largo предыдущей сонаты — см. пример 25) дан контраст мрачного, властного принуждения и страстной тоски:



На протяжении десяти тактов Бетховен проводит этот контраст через ряд оттенков и фазисов, внушая то светлую надежду, то безнадежность — пока хроматическая гамма и фермата не подведут к началу стремительного бега Allegro¹.

Вступление патетической сонаты — шедевр глубины и логической мощи мышления Бетховена. Вместе с тем интонации этого вступления так выразительны, так вышуклы, что, кажется, скрывают

¹ Отметим попутно, что тт. 5–8 дают образцы повторской фортепианной фактуры — увесистой и сочной. Весьма показательны сопоставить монументальное Grave с гораздо более скромными масштабами его прототипа — вступления фортепианной фантазии Моцарта c-moll (соч. 1785). Бетховен решительно движется к «громогласному» пианизму XIX века.

за собой слова, служат пластическими музыкальными формами душевных движений.

Вслушиваясь в музыку *Allegro di molto*, нельзя не заметить, что проведенный в нем принцип постоянного движения родствен отчасти опыту первой части предыдущей сонаты (op.10 № 3), где так легко было ассоциировать активный ритмический фон с моторным ощущением дороги.

В *Allegro* патетической сонаты при некотором сходстве основ дано, однако, иное решение, складывается иной образ. Там была отдача себя во власть мерного бега, быстро меняющихся впечатлений. Здесь само движение поднимается невиданно концентрированной эмоцией, насыщается переживанием.

Сначала две дуги-арки бурных, вздымающихся и опадающих порывов на гулком фоне разбитых октав. Затем фаффары октав *col* в правой руке и сбег восьмых приносят с собой элемент воистинственной тревоги. Дуги порывов становятся полудугами, обрываются на вершине. Краткое затишье приводит к побочной партии в необычной для того времени «романтической» тональности третьей минорной ступени (мрачный *es-moll*)¹. Это лишь кажущееся успокоение, а на деле только передышка, во время которой тревожно бьется сердце, а в ушах звучат отголоски фаффар. Заключительная партия (с т. 89) снова стремительный бег с почти физическим ощущением перехватов дыхания. Смелые регистровые броски в конце экспозиции:

¹ Подобное обезжелезное тонального плана колористическими отступлениями позднее весьма ярко применялось Шубертом (см., например, экспозицию первой части фортепианной сонаты В-dur № 10 в издании Петерса).



отражают темпераментный размах бетховенского пианизма.

Чрезвычайно естественно рождение такой музыки в революционную эпоху, когда образы маршей и воинственных скачек песни в себе столь богатое и конкретное содержание¹.

Кончилась экспозиция, и вот снова звучит и затихает лейтмотив «рока».

Разработка лаконична, сжата, однако вносит новые эмоциональные детали. Скачка возобновляется, но звучит легче, и в нее вклиниваются шепотанные просьбы (т. 140 и д.), замаскированные из интродукции. Затем все звуки словно удаляются, тускнеют, так что слышен лишь глухой гул. Вскоре из него опять возникает звонкое цоканье. Дальше — извилистый сбег восьмых и начало репризы (т. 195 и д.), которая повторяет с вариантами, расширениями и сжатиями моменты экспозиции.

После ферматы столь «оперного» уменьшенного септаккорда (т. 294) в коде вновь звучит лейтмотив интродукции (теперь уже будто из прошлого, как воспоминание), и первая часть заканчивается тишиной для Бетховена волевой фор-

¹ Наличие в музыке Бетховена «беспрерывных ритмов военных маршей» и «тяжелых скачек» правильно отмечает Робен Розман (том 7, стр. 279). Об образе конской скачки см. еще ниже, в разборе финала сонаты ор. 31 № 2.

мулой страстного утверждения (я живу, чувствую и борюсь!).

Вторая часть (Adagio cantabile, As-dur) своей удивительной певучестью, почти органной полнотой звучаний положительно предвещает фактуру таких фортепианных пьес, как этюд Шопена E-dur op. 10.

Мелодия и хоральные гармонии — в духе той возвышенной «религии человеческого сердца», которая типична для многих медленных частей Бетховена.

Примечательны повторяющиеся особенности Adagio патетической сонаты. Если в первой части этой сонаты Бетховен превосходно находит слияние внутренней эмоции и внешнего фона применительно к бурным драматическим переживаниям и ощущениям, то тут соответственное слияние найдено впервые (Adagio пятой сонаты заметно фрагментарнее) применительно к эмоциям спокойным, проникновенным. Субъективное (погружение в мир души) становится как бы неотделимым от объективного (погружение в образы внешнего мира) — и это великая победа Бетховена, как художника-реалиста.

Разумеется, Бетховен не ограничивается однопланностью. Он ищет выделения частных сторон образа и нового их сочетания. Так, в т. 17 и далее (вторая тема) выступают интонации пасторали, а затем (т. 24 и д.) слышны будто смутные отголоски расклевывшейся вокруг природы.

В т. 37 и далее (третья тема) на взволнованном ритме триолей развивается краткий порыв воинственных фанфар. Но вскоре опять затихие и тихие, гулкие отзвуки. Вторично вернулась начальная тема. Она уже не совсем та, что была прежде.

Вместо дуолей фона триоли, перешедшие от волнения третьей темы. Этим психологическим штрихом Бетховен показывает преемственность переживаний, процессе их чередования и развития. А пасторальные попевки с форшлагами (в конце части) оттеняют после лирической фигуры октав мирное спокойствие окружающего.

Третья часть (Rondo, Allegro, e-moll) есть в сущности первый финал в фортепианных сонатах Бетховена, сочетающий вполне органично рондовую специфичность формы с драматизмом. Финал первой сонаты очень драматичен, но «гибриден» по форме. Финалы второй и третьей сонат, правда, содержат элементы драматизма, но развитая вариационность и орнаментика пренебрегают размаху «драматургии». То же можно сказать и про финал четвертой сонаты. Финалы пятой и седьмой сонат отражают стремление к лаконизму, но первый из них написан в сонатной форме, а второй содержит обильную орнаментку и почти лишен драматических элементов. Финал шестой сонаты также написан в сонатной форме, а финалы сонат ор. 14 (возможно, сочиненные раньше патетической) лишены какого-либо монументализма.

Напротив, в финале патетической сонаты мы имеем широко развитое рондо, музыка которого драматически целеустремленна, богата элементами разработки, лишена черт самодовлеющей вариационности и орнаментальности.

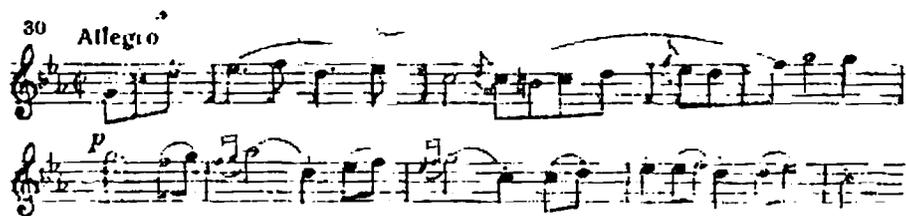
Этим Бетховен делает большой шаг вперед по пути создания финала, органично и динамично (так сказать, на *crescendo*) замыкающего сонатное целое. Говорим лишь «шаг» — так как и тут, в патетической сонате, высшая точка не достигнута. Еще ощущается известное ослабление напря-

жения к концу сонаты (финал по силе образов, по общему тону уступает первой части). Только позднее, в таких сонатах как «лунная» и «аппассионата», Бетховен достигает упомянутой высшей точки: в этих сонатах финалы усиливают, а не ослабляют драматургию образов.

Аналогичное можно наблюдать на примере развития симфонического творчества Бетховена. В третьей симфонии, с ее гениальнейшей первой частью, финал, несмотря на спальные моменты, все-таки дает некоторый спад. Напротив, в пятой симфонии спада нет — финал поистине венчает целое.

Трудно понять, почему не сразу пришел Бетховен к подобному «динамически-возрастающему» построению своих сонатно-симфонических форм. Ведь построение сонаты (или симфонии) как целостного комплекса образов явилось именно историческим делом Бетховена. Наследие Гайдна и Моцарта в целом могло научить Бетховена лишь гораздо более изолированной трактовке частей сонаты-симфонии и, в частности, гораздо более «сюитному» пониманию финала, как быстрого (в большинстве случаев веселого) движения, замыкающего сонатное целое скорее формально-контрастно, чем сюжетно.

Вернемся, однако, к третьей части патетической сонаты. Недостатки ее, как финала, заметны уже в первой теме, которая носит нежный, камерный, скромный по звучности характер, не отвечающий бурной патетике первой части сонаты:



Но нельзя, конечно, не отметить и замечательных интонационных качеств этой темы, в которой звучат эмоции щемящей поэтической печали. Общий характер финала (как и отдельные моменты второй части) безусловно тяготеет в сторону изящных, легких, но и слегка тревожных пасторальных образов, рожденных интонациями народной песни, пастушьих наигрышей, журчаний воды и т. д. и т. п.

В фугированном эпизоде (т. 79 и д.) появляются интонации танца, разыгрывается даже маленькая буря, быстро утихающая.

Некоторые певко диссонансирующие мелодические обороты (например, перед репризой первой темы — т. 163 и д.) заставляют вспомнить о столь восхищавшей Лейца средней части (*Allegretto*) сонаты ор. 10 № 2.

Пасторальный, изящно-пластичный (хотя и не чуждый драматической грусти) характер музыки рондо явился, надо думать, результатом определенного намерения Бетховена — противопоставить страстям первой части элементы умиротворения.

Ведь дилемма страждущего, враждующего человечества и ласковой к человеку, благодатной природы уже весьма занимала сознание Бетховена¹. Как решить эту проблему? Мы уже видели выше, что в своих ранних сонатах Бетховен не раз был склонен искать убежища от жизненных бурь под покровом неба, среди лесов и полей. Эта же тенденция врачевания душевных ран заметна и в финале патетической сонаты. Но тем более знаменательно, что в отличие, скажем, от финала

¹ Позднее она стала типичной для искусства романтиков.

седьмой сонаты здесь дело врачеванием не ограничивается.

В коде найден новый вывод. Ее волевые интонации показывают, что Бетховен решился стать выше потребности душевного спокойствия, что он и на лоне природы призывает к неунышной деятельности духа, к борьбе и мужеству. Последние такты финала как бы разрешают тревоги и волнения, вызванные интродукцией первой части:



Там мрачное пасылие «рока» сопровождается страдальческими вздохами. Здесь на робкий вопрос «как быть?» следует уверенный ответ мужественного, сурового и непреклонного утверждения волевого начала.

Две сонаты ор. 14

Эти сонаты (E-dur и G-dur), посвященные баронессе Браун, были опубликованы (как и патетическая соната) в 1799 году. Однако написаны они, по-видимому, ранее (соната E-dur, быть может, еще в 1795 году — к этому времени относятся ее эскизы). Поэтому есть основания рассматривать их вне опыта патетической сонаты, но в связи с более ранними сонатами.

Согласно свидетельству Шнидлера, Бетховен, вспоминая в 1823 году прошлое, сочувственно отметил, что слушатели сонат ор. 14 находили в них (и особенно в сонате ор. 14 № 2) «борьбу двух начал», «проесящего и противящегося», «диалог между мужчиной и женщиной или влюбленным и возлюбленной». Подобное толкование возмущало многих бетховенистов, но оно, в сущности, очень ценно, так как с новой стороны характеризует постоянно занимавшую Бетховена проблему контрастности интонаций в художественном образе. Обе сонаты ор. 14 действительно легко допускают трактовку их в лирико-бытовом плане, далеком от суровых гражданских веяний пятой или восьмой сонат.

СОНАТА op. 14 № 1
(E-dur)

Эту сонату принято считать мало значительной. Но у нее есть и свои неповторимо ценные черты.

Первая часть (Allegro, E-dur) обращает внимание своим весьма спокойным характером. Сдержанность ее движения предопределяет и дальнейшие соотношения целого, позволяет обойтись без медленной части, то есть без Adagio.

Ленц уподобил начальную фразу Allegro весеннему жаворонку, стремящемуся в небо. Он видел в этой части образ первого прекрасного дня после суровой зимы¹.

Со вступительных тактов Allegro перед нами уравнивается сдержанного задумчивого разговора. В развитии двенадцатитакта (тт. 1 - 12) Бетховен достигает замечательной плавности и текучести.

Несмотря на господствующее спокойствие, мы находим достаточно многочисленные оттенки эмоций. Например, в тт. 16 - 21 появляются интонации настойчивости и решительности. В фугированном эпизоде (т. 22 и д.) интонации не лишены суховатой рассудительности, но она вскоре сменяется (т. 39 и д.) ласковой просьбой. А в конце экспозиции волевые акценты шестнадцатых ба-са и лобозытное предварение оборотов Шумана:



¹ Ленц, I, стр. 190.

(ер., например, первую часть фортепианного концерта Шумана).

Замечательно расцветание лирического восторга в разработке. В этих певучих, мягко акцентированных на опорных точках октавах, сопровождаемых журчащими волнами арпеджий, в этих осветлениях и омрачениях гармоний, во всем этом образе трепетно переменчивой эмоции так много вдохновенных предвестников романтической лирики XIX века.

Реприза повторяет эмоциональные перипетии экспозиции. В затихающей коде — мирное равновесие чувства и опять-таки слышное души с внешним миром, гармония субъективного и объективного. Колоритен, своеобразен диссонанс II низкой (неаполитанской) ступени:



как раз достаточный для того, чтобы умиротворенность не превратилась в одностороннюю идиллию.

Вторая часть (*Allegretto, e-moll*) играет роль, сходную с ролью *Allegretto* из шестой сонаты. По свидетельству Шиндлера, Бетховен был склонен играть эту часть как *Allegro furioso*. Такая трактовка, очевидно, подчеркивала контраст с безмятежностью первой части.

А. Рубинштейн назвал *Allegretto* «мрачным»¹.

¹ А. Рубинштейн (Кюп), стр. 33; Кавос-Дехтерева, стр. 206.

Вместе с тем оно полно энергии. Это типичная динамическая трехдольность Бетховена — с чеканными акцентами и сильными импюльсами. Удивительно правдиво передан хор развития эмоции. Страсть кипит в душе, пытается сдержаться и, наконец, находит выход в волшебном утверждении мажора.

Но и в этой части имеется контраст — в виде светло звучащей музыки трио с его фольклорными оборотами. В коде *Allegretto* очень меткая психологическая деталь: вернулась мирная тема трио, но каданс все же минорен и не дает полного успокоения — тревога заглянула в глубины сердца, превратилась в грусть.

Кстати сказать, А. Рубинштейн обратил внимание на мелкую, но характерную особенность в конце первой части *Allegretto*. Неосуществимо требование Бетховена сделать *crescendo* на выдержанной ноте фортепиано:



Оркестровая фантазия тут перешагнула границы фортепианных возможностей, и композитор забыл о них.

Финал девятой сонаты (*Rondo, Allegro con-modo, E-dur*) Ленц полагал неинтересным¹. С ним согласны и другие последователи, например На-

¹ Ленц, I, стр. 192.

гель, считающий, что в этом рондо нельзя угадать Бетховена¹.

Действительно, данное рондо уступает в богатстве и разнообразии эмоций многим другим финалам фортепианных сонат Бетховена. Но следует думать, что Бетховен совершенно намеренно придал музыке рондо именно такой, лишенный углубленности характер. Как всегда, Бетховен заботился не только о достоинствах каждой отдельной части, но и, прежде всего, об органичности целого.

В этом плане финал хорошо замыкает девятую сонату: Сердечности первой части и тревожной страстности второй он противопоставляет прivity переменчивых, легких переживаний.

Нельзя не заметить, что этот финал в некоторых чертах своих сходен с первой частью (так, например, аналогичны по характеру подход ко второй теме, соотношение первой и второй тем). Но все бывшее в первой части лирически проникновенным или рассудительным становится здесь беззаботным, как бы скользящим по поверхности вещей. Даже в средней части рондо с ее быстрым бегом временно омрачаемых минорами (a-moll, h-moll, e-moll) триолей нет столь типичной для Бетховена страстной энергии: это лишь отдача себя во власть эмоциональной живости и подвижности.

Все в совокупности конечно, замысел. В простой радости жизни молодой Бетховен еще пытается искать выход из терзающих его душу глубоких и сложных моральных проблем.

¹ W. Nagel, Beethoven und seine Klaviersonaten, Langensalza, 1903, том I, стр. 148. В дальнейших ссылках: Nagel, I.

Заметим, что и форма финала девятой сонаты делает его естественной частью сонатного целого. Ясность структуры, лаконизм, моторность позволяют этому финалу четко замкнуть сонату, которую, несмотря на сравнительно скромные масштабы образного содержания, следует признать творчески плодотворной, таящей в себе символы важных исканий композитора.

СОНАТА op. 11 № 2

(*G-dur*)

В отличие от предыдущей эта соната пользуется широким расположением музыкантов. Именно к ней относятся, в особенности, слова Бетховена о двух принципах, о выражении в музыке споров противящихся друг другу начал (см. выше).

Тяготение Бетховена к реализму и программности музыкальных образов побуждало его настойчиво формировать и выковывать рельефные, противоречивые образные контрасты. Это были контрасты человека и внешнего мира, человека и природы, контрасты противоположающихся эмоциональных начал души, контрасты человеческих индивидуальностей.

В сонате op. 11 № 2, согласно авторским пояснениям, следует, очевидно, видеть господство последнего типа контраста. Это, конечно, не исключает одновременного выражения противоположающихся элементов внутри души, концепции противоречий единого характера.

Бетховен не был первым, который стал насыщать инструментальную музыку портретностью,

придавать ей черты диалога (такие тенденции, например, весьма очевидны уже у И. Гайдна). Новаторство Бетховена заключалось в формировании столь правдивых и образных интонаций, каких не было у его предшественников.

Соната ор. 11 № 2 трехчастна и, в данном плане, свидетельствует (как и ряд предыдущих) о неуклонных поисках Бетховеном лаконизма, выразительной сжатости сонатного целого.

Первая часть (Allegro, G-dur, сонатная форма) пленяет и покоряет сердечностью лирики, юностью чувств. А. Рубинштейн отметил, что эта часть «отличается необыкновенною ясностью»¹. Ромен Роллан причислил первую часть сонаты ор. 14 № 2, как и некоторые части других сонат, к «свежим ручьям» Бетховена².

Экспозиция дает гениальное по простоте и яркости развитие оттенков светлой лирической эмоции, выраженной правдивостью мелоса, гибкой пластикой ритма и живыми чередованиями, сцеплениями, перетеканиями интонационных лейтмотивов.

Сперва (тт. 1—7) порыв, взволнованные мелодические обороты и ритмические перебои которого, однако, быстро затихают в переходе к музыке, где все — ласка и нежность любовной речи:



¹ А. Рубинштейн (Кюп), стр. 34.

² Ромен Роллан, том 7, стр. 109.

Выделение «романтической» квинты тонки (*re*) и задержание на *mi* придает этому фрагменту нежной просьбы удивительно поэтический характер. Но это лишь момент. Интонации просьбы развиваются, крепнут, становятся пастойчивыми. С начала побочной партии (т. 26 и д.) появляется оттенок слегка кокетливого, доброго лукавства. Но и это — момент. В т. 33 и последующих опять ладовая просьба — уже более страстная. Новый взрыв жизнерадостности, — и заключительная партия дает свои выводы. Тут уже настоящий диалог верхнего и нижнего голосов. Чувство серьезно, непосредственно, некрепне, оно захватило и наполнило душу. Баритональный регистр заключительной партии своей сочной певучестью образно противопоставит мелькнувшим ранее некрпеным блескам жизнерадостного кокетства.

Смысл разработки с ее ускоряющимся движением и минорными красками — в образе волнения чувства. Эпизод с триолями шестнадцатых приносит тревогу, дух спора, но не вражды, конечно.

Радостный блеск ми-бемоль-мажора после ферматы (т. 98 и д.) предвещает счастливый исход, а новый период омрачений и споров (соль-минор, эпизод с бегом тридцатьвторых¹, тема в басу) лишь обостряет его жажду.

В репризе вновь проходят перед нами фазы экзекюции, но затиханием в конце выражено счастливое заключение. Споры окончилсь, любовь и мир торжествуют.

Способность так просто, так непосредственно и ярко парировать картину душевных пережива-

¹ Преобразование жизнерадостной булады тридцатьвторых из экзекюции.

ний свидетельствует о громадном творческом мастерстве Бетховена. Детальный анализ мелодии, гармонии, ритма, фактуры этой части мог бы показать безупречную логическую «механику» мышления, которая так счастливо скрывается, топит в ее вдохновенных образах.

Вторая часть сонаты (Andante, C-dur) представляет ранний и еще сравнительно мало развитой образец вариаций в фортепианных сонатах Бетховена. Музыка вариаций (которые, впрочем, не названы самим Бетховеном вариациями) несколько монотонна. Бетховен ставит себе задачу варьирования темы без нарушения тональности. Но если подобная же задача выполнена им в «32-х вариациях» с гениальным богатством образности, то тут развития образа нет, наличествуют лишь его различные освещения¹.

Достигнув очевидной цельности, Бетховен не достигает еще широкого многообразия.

Приходит на ум также сравнение со средней частью «аннассонаты». Как и здесь, там даны вариации без специального наименования. Как и здесь, там ритмическое оживление конца выступает действенным фактором формы. Но там (в «аннассонате») вариации Andante con moto служат совершенно ясной образной цели — отдыха, раздумья между двумя бурями. Здесь же (в сонате op. 14 № 2) подобной ясности нет.

Несколько формальные и внешние интонации Andante можно объяснить и застенчивостью, желанием закрыть от слушателей те области души,

¹А. Рубинштейн предполагает, что Бетховен ясно сознавал это отсутствие развития в Andante (см. А. Рубинштейн (Кюп), стр. 34).

откуда вышли непосредственные излияния первой части: слушатель будто попадает после лирической сцены в слегка манерную гостиную.

Третья часть (Scherzo, Allegro assai, G-dur) продолжает отдалять от непосредственно вырвавшихся эмоций первой части. Мелкие шажки начальной темы скерцо:



заставляют вспомнить о приемах галантного стиля. Но, конечно, они даны не всерьез, а прощически. Это ясно сказывается в дальнейших температурных контрастах, оставляющих позади даже бурлескные выходы Гайдна. Бетховен шутит, однако в шутке его скрыта тонкая насмешка. Бетховен будто сам надевает на себя модные одежды, — но только для того, чтобы тем яснее показать свои непринужденные угловатые манеры.

Еще не настало время глубоких страданий и разочарований, еще можно поддеменваться над собственными плюзиями и увлечениями, которые волнуют, но не ранят, не терзают душу.

Не примечательна ли поэтому суховатость многочисленных «птичьих» интонаций этого скерцо? Они так же далеки от настоящих птиц у Бетховена, как далеки звуки механической игрушки от звуков живого соловья. Издевка звучит и в изложении третьей темы:



где Бетховен придает прежнему лирическому диалогу почти гротескный характер.

Обе сонаты op. 14 (E-dur и G-dur) – выдающийся вклад в создание Бетховеном жанра сонатных лирических поэм. Вместе с тем они служат комментарием к важному этапу становления личности великого композитора.

Любопытно, кстати сказать, что во второй из сонат данного опуса (как и в первой) нет медленной части, нет Adagio, но нет и драматически насыщенного Allegro. Контрасты сглажены, острые противоречия то простодушно, то насмешливо избегаются.

СОНАТА op. 22

(B-dur)

Эта соната, посвященная графу Броуну и обозначенная автором как «большая соната», сочинялась в 1799—1800 годах и была опубликована в 1802 году.

Известно, что сам Бетховен связывал музыку данной сонаты с героикой республиканских войн Наполеона¹. Ленц назвал сонату op. 22 «великолепной и торжествующей энонсей»², он видел в ней наличие сильно выраженных элементов второго стиля Бетховена, господство которого, по мнению Ленца, начинается с сонаты op. 26.

Тем не менее соната op. 22 в дальнейшем постоянно вызывала недоверчивое, осторожное отношение как исследователей, так и исполнителей.

Первая часть сонаты (Allegro con brio, B-dur) наиболее оправдывает процитированные нами меткие слова Ленца. В наши дни Ромен Роллан верно охарактеризовал исторический смысл этих слов. Отмечая «стиль амбир», присущий первой

¹ См. Beethovens Sämtliche Briefe. Zweite Auflage. Berlin und Leipzig, 1909, том I, стр. 83—84.

² I. e. n. z. I, стр. 193.

части сонаты ор. 2 № 3 (см. выше), Ромен Роллан писал: «Ор. 22 (в своей первой части) покажет этот стиль во всей его чистой силе и строгом блеске. Это дыхание поднимающегося наполеоновского поколения»¹.

В отличие от эмоционального разнообразия первой части сонаты ор. 2 № 3, первая часть сонаты ор. 22 целиком отдана воинственной героике, кличи которой моментами затихают лишь для того, чтобы прогреметь снова.

Но в данном плане воинственности интонаций и токатности родство первых частей ор. 22 и ор. 2 № 3 очень значительно и легко может быть прослежено в деталях. Очевиден путь дальнейшего (в ор. 22) развития образа героя. Называя эту часть «злую вещь», А. Рубинштейн², очевидно, хотел подчеркнуть мощный напор ее воинствующего темперамента.

Начало первой части как будто напоминает о Гайдне и Моцарте, хотя и огрубленных. В мелодических оборотах тт. 5—6 есть еще некоторая вкрадчивость. Но затем она исчезает. Токкатный бег обыгрываний доминанты в тт. 16—20 дает характерно бетховенское развитие ритмического фона как «интатальной среды» героической мелодии. В образном смысле это подготовка обстановки для героя.

Как доносящиеся откуда издалека, сквозь топот приближающегося войска поспешны флейт, звучат восходящие фигуры правой руки:

¹ Ромен Роллан, том 7, стр. 108.

² Кавос-Дехтерева, стр. 207.



А затем шквал налетел и грянула удалая солдатская песня:



Примечательна тут сама фактура дублированного двухголосия, дающая правдивый образ хорового пения в терцию. Эта песня — центральное звено экспозиции, и нельзя не видеть в ее особом выделении новый пример реалистической программности Бетховена. Не традиционная схема Аллегро, но индивидуализированная образная форма. Бетховен начинает неподвольт, он ведет слух к появлению и кристаллизации образа маршевой песни, как квинтэссенции воинственной геронки.

В арпеджиях и октавах (такт 44 и д. — вспомним еще первую часть сонаты ор. 2 № 3!) слышен гомон толпы и звонкие победные фанфары. Гомон становится затем отдаленным гулом (т. 56 и д. — тремоло разбитых октав *фа* в левой руке), на фоне которого фанфары звучат мягко, приглушенно. Но, дав этот замечательный эффект звуковой перспективы, Бетховен заключает экспозицию новым резким поворотом к *ff*, к утверждающему гаммообразному ходу октав обеих рук.

В разработке сначала появляются видоизмененные прежние элементы. Но затем видоизмененные перерастают в образно-новое. Весь этот большой кусок (начинающийся с т. 92, после трехкратного проведения в басу восходящих пунктированных гамм заключительной партии, и заканчивающийся перед репризой) подобен фону.

Не герой, но обстановка действия. Таинственные, грозные в своей неуклонности и неотвратимости шумы, гулы, рокоты — подобные тем, что доносятся с поля сражения или с дорог, по которым уходят вдаль длинные вереницы войск.

Обращает тут внимание связь интонаций как с предыдущими, так и с последующими творческими опытами тождатности Бетховена. В первом элементе:



очевидна преемственность от соответствующих фигур из разработки первой части сонаты ор. 2 № 3. Во втором элементе с его загадочностью:



уже предчувствуется конечный фазис разработки первой части сонаты ор. 53. Более того, тут (как

позднее в той же «Авроре») показаны две стадии образного фона — звонкая и глухая. К тому же второй элемент (пример 41) построен на итоговых фанфарных фигурах заключительной партии — этим оттеняется сюжетная связь фона с тематизмом.

Резириза не приносит новых элементов. Она лишь закрепляет общий характер всей части с ее реннающим, безраздельным господством воинственно-маршевых образов.

Весьма сильный контраст дает *вторая часть* (Adagio con molta espressione, Es-dur).

К ней близко относятся слова Романа Родляна: «Противовесом... героическому напряжению является пастушеская греза, когда победитель, внезапно соскочив с лошади, широко расстегнув высокий воротник мундира, предается отдыху после своей напряженной деятельности»¹.

С легкой руки немецкого писателя Вольфганга Гриненкерля, музыка этой части неоднократно связывалась с образом лебедей, как символом «всякого томления на земле»². Подобный образ, конечно, произволен, условен, романтизирован. Но в Adagio действительно выступают черты поэтически-созерцательной мечтательности, предваряющей местами образы романтизма. И все же, ощущение преобладает тут над чувствами, пластичность над экспрессивностью. А. Рубинштейн отмечая, что в этом Adagio «особенной глубины... нет, что оно более красиво звучностью, чем мыслью»³.

¹ Роман Родлян, том 7, стр. 109.

² См. Денна, Хлыбышева, Пегеля, Римана.

³ Кавос-Дехтерева, стр. 207.

Оценка Рубинштейна представляется очень справедливой при сопоставлении данной части с медленными частями в других сонатах Бетховена. Но следует учитывать, с одной стороны, задачу этого Adagio в отношении остальных частей одиннадцатой сонаты (ведь однопланность первой части требует соответственной однопланности и второй!), а с другой стороны, тот знаменательный факт, что в описываемый период Бетховен стал вообще избегать развитых Adagio (очевидно потому, что, отойдя от образов раздумий ранних сонат и разлив особенную стремительность, моторность эмоций, композитор еще не выработал новых форм сосредоточенных размышлений) ¹.

С указанными оговорками и пояснениями следует признать, что Adagio сонаты ор. 22 хорошо выполняет свою образную функцию. Она именно в выражении отдыха, в наслаждении покоем и созерцанием.

С первых же тактов устанавливается характерный пульс Adagio неторопливый, даже как бы ленивый. Внимание композитора с любовью оттеняет некоторые детали, например, уже шумановски звучащий ласковый ход т. 3:



(ср. вторую часть фортепианной сонаты Шумана *fis-moll*).

¹ Одна из таких новых форм появится в «лунной» сонате.

А затем скользят дальше — как по планам пейзажа, радующего, успокаивающего глаз, но не волнующего. Умиротворенно звучат аккордовые ноты рогов (тт. 12—13 и д.). Чуть промелькнули печальные вздохи (тт. 16—17), как уже снова все спокойно. Последующий эпизод вздохов (тт. 22—23) отмечен светлыми красками мажора (будто отголосок мажорного пехода второй темы *Adagio* из сонаты ор. 2 № 3). Разбег пассажа тридцать-вторых быстро рассеивает накопившуюся в созерцании энергию. Опять спокойствие, опять невозмутимость; классическая каденция в конце экспозиции совершенно умиротворяет.

В начале разработки как будто появился зародыш тревоги (таинственные, глубокие октавы баса, столкновения с ними задержаний восходящих аккордов). Но уже нарочито пассивное движение септаккордами (тт. 35—38) рассеивает тревогу. Весь последующий фрагмент разработки (основанный на сплюснутом движении шестнадцатыми — тт. 39—46) очень характерен. Эмоция печальна, но вовсе не действительна. Это лишь воспоминание, скользящее и исчезающее, так как посторонние мысли все время отвлекают. Тем самым подчеркивается весь смысл *Adagio*, как поэмы душевного отдыха. Реприза удаляет последние остатки тревог.

Не примечательно ли, что эта часть поэмы ласковых, бездумных созерцаний написана в сонатной форме, служившей Бетховену для воплощения его наиболее грандиозных концертов?! Парадоксально на первый взгляд, а в действительности целеустремленно. Герой вопиющих подвигов, предавшийся разнеженности и лени, подобен Геркулесу у Омфалы. Он с той же серьез-

ностью держит в руках врылку, как раньше держал грозную палцу.

Музыка *третьей части* (Meno mosso, B-dur) компромиссна. Тут немало старых классических формул, но сквозь них пробивается оригинальность мышления Бетховена. Так, в тт. 9—16 мы слышим отзвуки фанфар и грозных гулов первой части. Гаммовые фигуры в минорном трио предвещают сходную фактуру «Авроры» и «аннассонаты». Перед нами, конечно, менуэт с героическим оттенком, продолжающий сказание о герое, начавшееся в первой части сонаты.

По словам А. Рубинштейна, *четвертая часть* (Rondo, Allegretto, B-dur) — «одна из предельнейших страниц Бетховена. Что может сравниться с очарованием первого мотива? В какой опере можно найти что-либо подобное?»¹.

Это высказывание Рубинштейна не свободно от преувеличений, однако недооценивать финал сонаты ор. 22 все же не следует. Финальное рондо, кстати сказать, многое объясняет и в «компромиссности» менуэта. Первая тема, столь правившаяся А. Рубинштейну, не лишена галантных оборотов, а сильное развитие во всем рондо орнаментики как будто ведет опять-таки к традициям виртуозного классического инаннизма. Но мало-мальски внимательное ведлушивание заставляет уловить гораздо более крепкие, мужественные контуры, чем у классических предшественников Бетховена.

Каким блестящим, мощным весельем сверкает вторая тема с ее искристыми переливами арпеджий и выдержанными нотами в басу (ясно, что

¹ А. Рубинштейн (Кюи), стр. 31.

нее разобранных нами финальных рондо Бетховена.

Если первая часть сонаты рисует ее обобщенного героя в деле, в походе, а вторая часть — во время отдыха среди природы, то в менуэте и финале героиня предстает как победитель на фоне блестящей, праздничной светской жизни.

В сонате ор. 22 Бетховен создал героико-бытовую поэму, очень ярко рисующую образы наполеоновской эпохи. Но в этой героизации военных походов и роскошных развлечений сказалась, конечно, и известная идейная ограниченность замысла. Бетховен еще не поднялся до самых высоких своих помыслов и эмоций — до героизма души, отдельные выражения которого так щедро разбросаны в предыдущих сонатах. В сонате ор. 22 Бетховена еще манит внешняя импозантность, он еще склонен верить в героинку меча. Не тут ли причина того, что более поздние и несравненно более человеческие создания Бетховена затмили подлинный, но несколько официальный, показной блеск его сонаты ор. 22?

СОНАТА op. 26

(*As-dur*)

Эта соната, опубликованная в 1802 году под названием «Большой сонаты» и посвященная князю Карлу Лихновскому, сочинялась, по-видимому, в 1799—1800 годах.

Лениц начинает сонатой op. 26 разбор второго периода творчества Бетховена, признавая, впрочем, что точные границы установить трудно, поскольку элементы «второго стиля» имеются и в гораздо более ранних сонатах Бетховена.

Оценка сонаты op. 26, данная Леницом, очень высока. Он усматривает в ней исключительное единство частей, «анофеоз формы» в согласии с «полетом мысли», называет сонату op. 26 «быть может, самой совершенной из фортепианных сонат Бетховена»¹.

Особенно привлекает Леница в этой сонате пластичность фортепианной фактуры, отсутствие всего форсированного, чрезмерного. Надо думать, что именно эти черты послужили причиной того, что соната op. 26 была любимой сонатой Шюценна.

Однако не все согласны в оценке целостности со-

¹ Лениц, I, стр. 206.

паты ор. 26. Так, уже Улыбышев, восторгавшийся ее музыкой¹, полагал, что третья часть (похоронный марш) не связана с целым. Впоследствии единство замысла сонаты неоднократно ставилось под сомнение вплоть до крайней оценки Ганса Бюлова, полагавшего, что части сонаты ор. 26 могут быть без ущерба переставлены².

Ромен Роллан попытался объяснить «недостаточную органичность» сонаты ор. 26 тем же, чем соответственные черты сонаты ор. 10 № 3. Он писал: «...комментаторы ломают себе голову, чтобы найти ключ к объяснению последовательности четырех частей, особенно смысла веселого *allegro*, следующего за похоронным маршем. В действительности Бетховен в то время совершенно не заботился (впоследствии он стал менее беззаботным) о столкновении этих впечатлений. Можно даже сказать, что он добровольно искал этого разнообразия. Из набросков видно, что он начал с того, что наметил последнюю часть, веселое *Allegro*, и что за ним он предвидел менуэт и мрачный марш в ля-бемоль-миноре. Очевидно, в то время он замыслил произведение из разнообразных отрывков, объединенных только стилем и колоритом тональностей»³.

Эти рассуждения Романа Роллана можно принять лишь частично. Безусловно правильно, что в сонате ор. 26 нет того единства, как, скажем, в «лунной» или «аннассонате». Но нет оснований относить это за счет беззаботности Бетховена. Гораздо вернее видеть в этой сонате (да и в преды-

¹ Вестховен, стр. 124 и далее.

² Nagel, I, стр. 192—193

³ Ромен Роллан, том 7, стр. 120—121.

дущих) настойчивые поиски Бетховеном программности, эмоционально-сюжетного построения сонатного целого. Вернее потому, что только это способно объяснить весь исторический путь развития сонатного творчества Бетховена.

Двенадцатая соната вдобавок весьма примечательна своими формами, отражающими также повторяющиеся искания Бетховена. В частности, эта соната совсем не имеет сонатного *allegro*, а первая часть ее написана в форме вариаций. Эти моменты (равно как и использование жанра похоронного марша) не имеют precedентов в предыдущих сонатах Бетховена.

По общему своему характеру, общему тону соната ор. 26 как бы противопоставлена сонате ор. 22. Там, по метким словам Романа Роллана, — недоступность «всякой чувствительности»¹, здесь — господство чувств, из которых многие очень нежны и задушевные.

Первая часть (*Andante con Variazioni, As-dur*) один из лучших образцов вариаций в сонатах Бетховена. Вариации эти довольно лаконичны, но содержат большое разнообразие эмоций.

Пошутки Ленца, Улыбышева, П. Рохлица (1769—1842) и других исследователей истолковывать образное содержание первой части сонаты ор. 26² при всех различиях имеют, однако, между собой нечто общее. Рохлиц видел в этой части переживания молодой души среди деревенской природы; Ленц — картину осенних дней, венчаю-

¹ Роман Роллан, том 7, стр. 118.

² См. Ленц, I, стр. 207; Oulibicheff (Beethoven), стр. 124.

щих богатства лета, полных грусти и надежды, образ всего, что дышит и любит в природе; Улыбывшись — «прозрачную и усладительную идиллию». Несомненно, конечно, близость музыкальных образов первой части сонаты ор. 26 к обобщенным идеям пасторального, столь вдохновенно выраженным Гайдном в оратории «Времена года» (1801). Антитеза пасторального и героического была ведь типична для бетховенской эпохи, и постоянные возвращения композитора к природе, к идеалам мирной и мечтательной деревенской жизни после увлечений воинственными подвигами глубоко закономерны.

Вариации первой части — это как бы переживания, вызванные соприкосновением впечатлительной души с деревней и природой. Но если позднее Бетховен обозначил первую часть шестой симфонии как «Пробуждение радостных чувств по прибытию в деревню», то здесь основной эмоциональный момент — задумчивое благоговение.

Уже в экспозиции темы дано показательное слияние элементов. Фольклорный характер мелодии сочетается с уточненной гармонизацией, необыкновенно богатой оттенками. Именно к подобным (в принципе) сочетаниям стремился позднее Шуберт, Шопен, выражая блаженство общения поэтической, взвешательной души с обаятельной простотой сельской природы и быта.

Но душа не может сразу и до конца отдаться тихой радости. В первой вариации появляются нотонации настойчивости, а моментами почти фауфарности. Пасторальный характер музыки пропадает, слышны воинственные акценты, исчезающие к концу.

Во второй вариации опять пасторальность, но

в новом облике задорного, хотя и сдержанного танца.

Третья вариация — резкая перемена настроения, печальное раздумье с преобладанием интонаций тягостных вздохов, выразительность которых усилена акцентами басов и ползущими хроматизмами. Эта вариация выпадает из рамок светлого колорита первой части сонаты и как бы подготавливает третью часть — похоронный марш.

В четвертой вариации Бетховен, разом отогнав мрачные настроения, дает образ кокетливой игривости, хорошо выраженной и постоянными синкопами, и сменами регистров. Тут нечто от диалогичности («борьбы принципов») из сонат ор. 14. Ритмы этой вариации предвещают то «упорство» ритмических фигур, которое позднее столь любил Шуман.

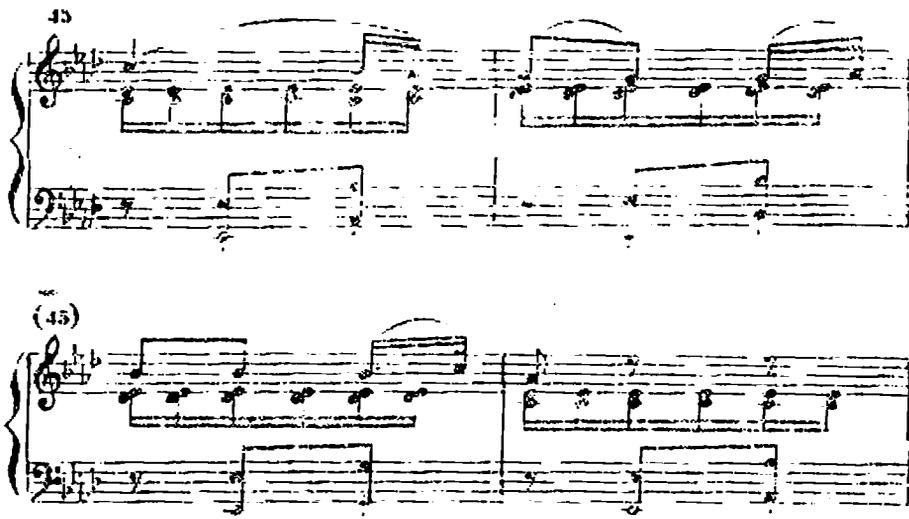
Лишь в пятой, финальной вариации наступает подлинная развязка и вместе с тем возврат к первоначальной образной идее. Смысл пятой вариации — отдача себя обаянию манящей, сладко баюкающей миротворной природы. Вся музыка пронизана ее ласковыми журчаниями и шелестами. Но, в отличие от несколько внешнего *Adagio* сонаты ор. 22, здесь господствует лирическая певчая теплота эмоции¹.

¹ Нельзя не отметить особой свежести диатонических обыгрываний первых тактов.

Подобный характер обыгрываний стал постоянным в музыке Шопена и ряда других композиторов XIX века.



Замечателен последний образный штрих — появление «новой», по-шубертовски звучащей мелодии, которая переставляет, «перетасовывает» интонации основной темы:



Будто шарманка, спокойно, неторопливо наигрывающая народную песенку. Высшее умиротворение, высшая отрада слияния с родной природой и родной песней, с душой народа слышится в этой песенке. Музыка постепенно замедляется, как бы засыпая.

Вторая часть (Scherzo, Allegro molto, As-dur) дает тишечную моторную трехдольность Бетховена (ярчайший образец этой трехдольности мы находим позднее в скерцо из героической симфонии). В основе — ритмы скачки и интонации фанфар, обнаруживающие характерный переход «охотничьего» в героическое. Возниственность сменила пасторальную идиллию. Однако смысл скерцо не только в этом контрасте, но и в подготовке следующей части — похоронного марша, который был бы крайне мало оправдан после вариаций. Возниственный элемент скерцо делает появление

образов марша более естественным, хотя и не лишает их неожиданности.

Обменом местами третьей и вторую части сонаты ор. 26 тогда нам станет особенно ясным, что это как бы эскизы двух средних частей героической симфонии. Но там похоронный марш после первой, героической части закономерен, а последующее скерцо выражает возврат к жизни и борьбе. Здесь же скерцо, предшествуя маршу, служит необходимым переходом от насторожи к героике¹.

Третья часть (*Marcia funebre sulla morte d'un Eroe, Maestoso andante, as-moll*), несмотря на свои скромные размеры, представляет одно из высших по силе образности творческих достижений Бетховена.

Вполне справедливы, конечно, восторги Ленца² перед грандиозностью, величием и глубиной этих страниц. Проницательную и поэтическую характеристику марша оставил Улыбышев. «Мелодия, — писал он, — еще проще модуляций. В течение шести тактов она дает слышать лишь одну ноту, доминанту *ми-бемоль*, звучащую как колокол, пробивший последний час жизни героя, в то время как бас рисует фигуру и ритм марша. Догадываешься, что смерть нанесла один из тех ударов, которые колеблют мир и горестно отзываются в сердце народов. Внезапно мажор следует за минором, барабаны грохочут радостно; го-

¹ Отметим особо одну деталь скерцо — явные черты переменного лада его первой части (*As-dur* и *f-moll*). В совокупности с плагальной тональностью трюо (*Des-dur*) это составляет одно из достаточно характерных приближений Бетховена к славянским ладовым принципам.

² *Ленц*, I, стр. 217.

бон и флейты отвечают им сверху, криками триумфа... Это ли не крылатый и лучезарный образ славы, который парит над исторической могилой, чтобы освятить ее навсегда? Затем миnor возвращается и марш начинается снова. Вот подлинно великое, вот возвышенное!»¹.

Улыбывшев очень верно схватил интонационные основы музыки марша. Упорное повторение квинты тонки вначале производит впечатление суровой, неотвязной думы (стоит ли напоминать, что позднее Шопен применил аналогичный эффект). Ходы меняющихся гармоний — то более светлых, то более мрачных — рисуют изменения и оттенки упорной эмоции. Краткий мажор (т. 8) подобен блику солнца на погребальной процессии. Новый миnor (ii-moll) звучит более страстно и тревожно — проснулись воля и гнев. В тт. 16—19 мелькают воинственные фанфарные интонации — будто воспоминания былого. И как неумолимый возврат к скорби звучит гаммообразный ход шестнадцатых, ведущий к первой формуле темы (тт. 20—21). В конце первой части марша Бетховен находит еще новый великодушный штрих. Неожиданный поворот к мажору на уныло звучащей остиnатной квинте тонки (т. 25) сразу привлекает внимание. Мощный порыв героических фанфар (тт. 26—29) убеждает в несломленности душевных сил. Этот порыв, правда, сразу скорбно шкнует, но образ великодушного крайней простотой лучезарного трио уже подготовлен.

«Из этих двух слов — «*Marcia funebre*» — слово «марш» господствует над словом «похоронный». Бетховенские герои умирают стоя»².

¹ В е е Ш о п е н, стр. 126.

² Р о в е н Р о л а н, том 7, стр. 131.

Реприза первой темы возвращает первоначальные эмоции. В коде затихание и умиротворение (с плагальным кадансом в мажоре¹). Не только шествие удалилось, но и скорбь ищет отрады в светлых думах о величии героизма. С исключительным чувством меры Бетховен, заканчивая похоронный марш мажором, сохраняет неопределенность квинтового мелодического положения трезвучия — ту квинту, которая прозвучала с первых же тактов. Но у данного мажора есть еще одна функция — он подготавливает музыку финала сонаты.

Этот *финал* (*Allegro, As-dur*) возбудил ряд споров.

Лениц высказывается о нем несколько неопределенно², Улыбышев усматривает в нем лишь блестящий этюд³.

Попытка В. Нагеля дать точное программное объяснение финалу двенадцатой сонаты вызвала насмешку Романа Роллана. Упомянув о трактовке финала известным биографом Р. Шумана В. Василевским, который видел в нем картину похорои Мильоны из «Вильгельма Мейстера» Гете, Роман Роллан продолжает: «Нагель толкует это более прозаично: проводив при звуках похоронного марша покойника к последнему жилищу, военный оркестр весело возвращается с кладбища, отчеканивая быстрый шаг»⁴.

¹ Сравни плагальный каданс (также с вводным тоном) конца второй части сонаты ор. 10 № 3.

² Лениц, I, стр. 218—219.

³ Веселовцев, стр. 127.

⁴ Роман Роллан, том 7, стр. 120. У Нагеля: «По пути к могиле траурная музыка, при возвращении — веселые мелодии» (Nagel, I, стр. 192).

На деле толкование Чагеля, при всей его прямолинейности, вовсе не так прозаично. Справедлива, прежде всего, идея Чагеля о том, что финал знаменует победу жизни над смертью¹. Но дело не только в самом факте победы. Существенно, что Бетховен с замечательной проникательностью и смелостью реалиста противопоставляет величию героической скорби нечто гораздо более обыденное, ежедневное.

Именно такое образное противопоставление мы находим в финале.

Весь финал — картина неустанного, непрерывающегося гомона жизни. Из этого гомона выделяются веселые обрывки песен, акцентированные удары бодрого марша, раскаты езды (тт. 42—48), даже грозная и тревожная поступь (третья тема, начинающаяся в до-миноре).

Но все это мелькает и исчезает в веселой суете, пока Бетховен не прибегнет в конце к своему излюбленному приему удавления, ступенькивания музыки.

Сомнения вряд ли возможны: финал сонаты ор. 26 вовсе не этюд, не формальная концовка, а воспевание силы, неустрашимости вечного потока жизни.

По-видимому, заключительная фаза сонаты ор. 26 (похоронный марш — финал) послужила исходным образцом концерции при обдумывании Шопеном развязки его сонаты b-молл. Как характер образов марша, так и характер финала у Шопена во многом совершенно иные (не говоря уже о музыке). Но именно Бетховен в сонате, столь любимой великим польским композитором, мог

¹ Nagel, I, стр. 193.

дать ему пример программного построения, включающего образ смерти и эмоционально-философскую реакцию на факт смерти.

После всего вышесказанного совершенно невозможно, конечно, присоединиться к мнению тех, кто полагал сонату ор. 26 произвольным сочетанием отдельных пьес. В этой сонате, напротив, очевидны своеобразные по замыслу успехи бетховенской программности. Сооставление пасторального и героического дает здесь новые результаты, новые сочетания образов.

Две сонаты оп. 27

Обе эти сонаты носят подзаголовок «Sonata quasi una Fantasia» и отражают искания Бетховена в области форм сонатного целого. Но судьба их оказалась различной. Первая из сонат оп. 27 не получила популярности, вторая завоевала ее в высшей мере.

СОНАТА оп. 27 № 1 (*Es dur*)

Эта соната, посвященная ученице Бетховена, княгине Софии Лихтенштейн, была сочинена в 1801 и опубликована в 1802 году.

Отмечая, что соната оп. 27 № 1 находится совершенно в тени по сравнению с сонатой оп. 27 № 2, Ленц все же признавал за первой достоинства «высокого вдохновения»¹. Нельзя не согласиться и с мыслью Ленца, что в основе этой сонаты лежит импровизационность² (это не исключает, конечно, продуманности целого).

¹ Lenz, I, стр. 237.

² Там же, стр. 239.

Нагель полагал непопулярность сонаты несправедливой и находил в ней «бесконечное благородство чувств», страстность экспрессии, ярко выраженное моральное начало, столь типичное для творчества Бетховена¹.

Напротив, Ромен Роллан усматривал в сонате ор. 27 № 1 светскую грацию, свободное и своеобразное возрождение салонной сонаты добетховенской поры². «Прав я или неправ, — писал Ромен Роллан по поводу этой сонаты, — но я вижу в ней гораздо меньше непосредственного отражения Бетховена, чем, сознательно или нет, образа любезной особы, которой соната посвящена: княгини Лихтенштейн, рожденной Фюрстенберг, светского создания, изящной и очаровательной, с изменчивыми настроениями, с чувствами отнюдь не глубокими, никогда целиком не захватывающими, мечтательность, возбуждение, капризность, иногда элегия или смеющаяся шаловливость, все скользкое по поверхности»³.

На наш взгляд, оценка, данная Роменом Ролланом, прощательна, но недостаточна, так как не охватывает всего круга образов сонаты (об этом ниже).

Как и соната ор. 26, данная соната не имеет ни одной формы сонатного *allegro*. Но, в отличие от двенадцатой сонаты, тут и первая часть имеет трехчастную форму. Кроме того, все части связаны непосредственными переходами (*attacca*).

Первая часть (*Andante. Allegro. Andante, Es-dur*) хорошо ассоциируется с характеристикой,

¹ Nagel, I, стр. 195, 199, 206.

² Ромен Роллан, том 7, стр. 107, 118, 285.

³ Там же, стр. 121—122.

данной Роменом Роллапом. В музыке *Andante* нет глубины ряда медленных частей Бетховена. Известная ординарность здесь особенно подчеркнута краткостью мелодического дыхания, постоянным аккуратным замыканием кадансовых формул. Это Бетховен, конечно, — но Бетховен упрощенный, приглаженный, приближенный к уровню светского понимания.

В *Allegro* пробуждается порыв. Тут заметны черты бетховенского темперамента и угловатого прямодушья. Но все-таки порыв опять скован светскими приличиями, уравновешенностью гармонических и ритмических формул. Будто лев подражает капризному праву и прыжкам газели.

Возврат *Andante* делает льва совершенно ручным и благовоспитанным. В последнем такте характерный пример бетховенских больших регистровых расстояний на фортепиано.

Вторая часть (Allegro molto e vivace, e-moll) — новый порыв. В нем уже больше увлеченности, а «бахизмы»:



любопытны как редкий у Бетховена данной поры момент исторической ретроспекции¹. Но, несмотря на внешнюю динамику этой части, она все же остается скованной, уравновешенно-пристойной. Вероятное намерение передать подвижные, легкие эмоции неглубокой женской натуры, но-видимому, еще сохраняется и просвечивает сквозь сдерживаемые импульсы могучего темперамента.

Третья небольшая часть (*Adagio con espressione, As-dur*) — следующий этап развития образного замысла. Ленц находил, что это *Adagio* «великолепно, бесконечно в своих суженных границах»². В действительности, музыка *Adagio* далека от лучших достижений Бетховена в данном жанре, вместе с тем она отлична и от музыки *Andante* из первой части. Появляются черты задумчивой проникновенности, сердечности, элементы широкого развития эмоции. Но словно постеснявшись лирических излишней, Бетховен прерывает *Adagio* восходящей гаммой и нарочито уютно звучащим диссонансом трели на басовом квинтсектаккорде:



вслед за которым краткая каденция и фермата ведут к финалу.

¹ Высокое уважение Бетховена к Баху (как «прародителю гармонии») заимствовано одним из писем 1801 г. (см. *Beethoven's Sämtliche Briefe*, том I, цит. изд., стр. 58).

² *Ленц*, I, стр. 238.

Финал (*Allegro vivace*, *Es-dur*) дает смелую образную развязку сонаты и вместе с тем разъясняет суть всей ее концепции. На вершом пути к пониманию музыки финала стоял Пагель, писавший, что исполнение этой музыки требует «юмористической бойкости, местами даже развязной беззаботности»¹.

С первых же тактов финала:



светские приличия и сдержанность мгновенно исчезают; не остается ничего и от вежливых попыток угодить вкусу княгини, нарисовать ее портрет. Перед нами теперь стихия музыки глубоко демократической — стихия народной шутки, острого словца, увлекательного и несколько не стыдящегося своего грубоватого прямодушия танца. Весь финал наполнен его стремительным движением, то блестящим, то приглушенным, то раздражающимся лихими акцентами (как в т. 51 и д.²), то мелькающим в толчее однообразных фигур (т. 62 и д.), то вырывающимся на простор радостного бега (т. 82 и д.).

¹ Nagel, I, стр. 205.

² Счет тактов ведется от начала *Adagio con espressione*.

В одном месте (т. 132 и д., разработка первой темы) размах и буйная энергия танца заставляют положительно вспомнить о русских или украинских плясках:

The image displays three systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a dynamic marking of *sf* (sforzando) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system includes a dynamic marking of *p* (piano) and continues the melodic and harmonic development. The third system also starts with *sf* and concludes the passage with a final cadence. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

- слышатся и тяжелые пригонтывания и удалой поевнст. Кто знает, не повлиял ли тут на Бетховена славянский танцевальный фольклор? Скорее всего, да.

Опять-таки в духе этого фольклора Бетховен вслед за буйным размахом дает печальное и тревожное затишье (т. 165 и д. — терции левой руки на фоне остинатных октав — *си-бемоль, соль-бемоль, ми-бемоль* правой). Затем - возврат первоначального цикла пляса.

Лишь перед кодой реприза-воспоминание музыки третьей части (*Adagio con espressione*) пытается сковать безудержный порыв благовоспитанной сдержанностью. Но тщетно. Заключитель-

ные такты коды (Presto) «летят» к громкому восклицанию каданса.

В более ранних сопатах Бетховена мы видели не раз, как лев, показав свои когти, становится под конец утчивым и мирным, подвластным правилам этикета. То были компромиссы молодости. Выводы сонаты ор. 27 № 1 прямо противоположны. Это срывание всех светских масок, громкий и бесцеремонный хохот над салонными приличиями. Великий дух Бетховена созрел, он готов к самым тяжелым жизненным испытаниям.

СОНАТА ор. 27 № 2

(*cis moll*)

Эта соната, сочиненная в 1801 году и опубликованная в 1802 году, посвящена графине Джульетте Гвичарди. Популярное и удивительно прочное название «лунной» укрепилось за сонатой по инициативе поэта Людвиг Рельштаба, который сравнил музыку первой части сонаты с пейзажем Фирвальдштетского озера в лунную ночь.

Против подобного наименования сонаты не раз возражали. Энергично протестовал, в частности, А. Рубинштейн. «Лунный свет, — писал он, — требует в музыкальном изображении чего-то мечтательного, меланхолического, задумчивого, мирного, вообще нежно светящего. Первая же часть сонаты *cis-moll* трагическая с первой до последней ноты (на это намекает и минорный лад) и таким образом представляет подернутое облаками небо — мрачное душевное настроение; последняя часть бурная, страстная и, следовательно, выражающая нечто совершенно противоположное крот-

кому свету. Только маленькая вторая часть допускает минутное лунное сияние...»¹.

Тем не менее название «лунной» сохранилось неизменным до наших дней — оно оправдывалось уже возможностью поэтично обозначить столь любимое слушателями произведение, не прибегая к указанию опуса, номера и тональности.

Известно, что поводом к сочинению сонаты ор. 27 № 2 послужили взаимоотношения Бетховена с его возлюбленной — Джульеттой Гвиччарди. Это была, по-видимому, первая глубокая любовная страсть Бетховена, сопровождавшаяся столь же глубоким разочарованием.

Бетховен познакомился с Джульеттой (приехавшей из Италии) в конце 1800 года. Расцвет любви относится к 1801 году. Еще в ноябре этого года Бетховен писал Вегелеру по поводу Джульетты: «она меня любит, и я ее люблю». Но уже в начале 1802 года Джульетта склонила свои симпатии к пустому человеку и бездарному композитору, графу Роберту Галленбергу².

6 октября 1802 года Бетховен написал знаменитое «Гейлигенштадтское завещание» — трагический документ своей жизни, в котором отчаянные мысли об утрате слуха сочетаются с горечью обманутой любви³.

¹ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители, изд. 1927 г., стр. 20—21. См. также А. Рубинштейн (Кюн), стр. 34—35 и Кавос-Дехтерева, стр. 207—208.

² Свадьба Джульетты и Галленберга состоялась 3 ноября 1803 г.

³ Моральное падение Джульетты Гвиччарди, униженной до разврата и шпионажа, лаконично и ярко рисует Ромен Роллан (см. R. Rolland. Beethoven. Les grandes époques créatrices. Le chant de la résurrection. Paris, 1937, стр. 570—571).

Объект страстной привязанности Бетховена оказался совершенно недостойным. Но бетховенский гений, одухотворенный любовью, создал поразительное произведение, необыкновенно сильно и обобщенно выразившее драму волнений и порывов чувства. Поэтому считать Джульетту Гвиччарди героиней «луной» сонаты было бы неправильно. Она только мерещилась таковой сознанию ослепленного любовью Бетховена. А на деле оказалась лишь натурщицей, возвышенной творчеством великого художника.

За 150 лет своего существования «луная» соната вызывала и вызывает восторг музыкантов и всех любящих музыку. Эту сонату, в частности, чрезвычайно ценили Шопен и Лист (последний составил себе особую славу ее гениальным исполнением). Даже Берлиоз, вообще говоря, довольно равнодушный к фортепианной музыке, находил в первой части «луной» сонаты поэзию, невыразимую человеческими словами.

В России «луная» соната неизменно пользовалась и продолжает пользоваться самым горячим признанием и любовью. Когда Ленц, приступив к оценке «луной» сонаты, отдает дань множеству лирических отступлений и воспоминаний, чувствуется взволнованность критика, мешающая ему сосредоточиться на анализе предмета.

Улыбышев причисляет «луную» сонату к произведениям, отмеченным «нечашью бессмертия», обладающим «самой редкой и самой прекрасной из привилегий — привилегией равно правиться посвященным и профанам, правиться до тех пор, пока будут уши, чтобы слышать, и сердца, чтобы любить и страдать»¹.

¹ Beethoven. стр. 127 - 128.

Серов назвал «лунную» сонату «одной из вдохновеннейших сонат» Бетховена¹.

Характерны воспоминания В. Стасова о молодых годах, когда он и Серов восторженно воспринимали исполнение «луной» сонаты Листом. «Это была, — пишет Стасов в своих мемуарах «Училище правоведения сорок лет тому назад», — та самая «драматическая музыка», о которой мы с Серовым в те времена больше всего мечтали и поминутно обменивались мыслями в нашей переписке, считая ее той формой, в которую должна окончательно обратиться вся музыка. Мне показалось, что в этой сонате есть целый ряд сцен, трагическая драма: «в первой части — мечтательная кроткая любовь и состояние духа, по временам наполненное мрачными предчувствиями; дальше, во второй части (в scherzo) — изображено состояние духа более покойное, даже игривое — надежда возродится; наконец, в третьей части — бушует отчаяние, ревность, и все кончается ударом кинжала и смертью»².

Аналогичные впечатления испытал Стасов от «луной» сонаты позднее, слушая игру А. Рубинштейна: «...понеслись вдруг тихие, важные звуки точно из каких-то незримых душевных глубин, издали, издали. Одни были печальные, полные бесконечной грусти, другие задумчивые, теснящиеся воспоминания, предчувствия страшных ожиданий... я в те минуты был беспредельно счастлив и только припоминал себе, как за 47 лет

¹ А. Н. Серов. Критические статьи, т. I, стр. 671.

² В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Том второй. М., 1952, стр. 381.

раньше, в 1842 году, я слышала эту самую великую сонату в исполнении Листа, в III петербургском его концерте... и вот теперь, через столько лет я опять вижу еще нового гениального музыканта и опять слышу эту великую сонату, эту чудную драму, с любовью, ревностью и грозным ударом книжала в конце — опять я счастлива и пьяна от музыки и поэзии»¹.

«Лунная» соната вошла и в русскую художественную литературу. Так, например, эту сонату играет в пору сердечных отношений с мужем героиня «Семейного счастья» Льва Толстого (главы I и IX).

Естественно, что «луной» сонате посвятил немало высказываний вдохновенный исследователь духовного мира и творчества Бетховена — Ромен Роллан.

Метко характеризует Ромен Роллан круг образов сонаты, связывая их с ранним разочарованием Бетховена в Джульетте: «Иллюзия длилась недолго, и уже в сонате видно больше страдания и гнева, чем любви»². Называя «луную» сонату «мрачной и пламенной»³, Ромен Роллан очень верно выводит ее форму из содержания, показывает, что свобода сочетается в сонате со стройностью, что «чудо искусства и сердца, — чувство проявляет себя здесь как мощный строитель. Единство, которого художник не ищет в архитектурных законах данного отрывка или музыкального жанра, он обретает в законах собствен-

¹ Цит. по Влад. Каренину: Владимир Стасов, ч. I, 1927, стр. 381–382.

² Ромен Роллан, том 7, стр. 46.

³ Там же, стр. 118.

ной страсти»¹. Добавим — и в познании на личном опыте законов страстных переживаний вообще.

В реалистическом психологизме «луной» сонаты — важнейшая причина ее популярности. И прав был, конечно, Б. В. Асафьев, писавший: «Эмоциональный тон этой сонаты нанесен силой и романтическим пафосом. Музыка, первая и возбужденная, то вспыхивает ярким пламенем, то пикнет в мучительном отчаянии. Мелодия поет, плачет. Глубокая сердечность, присущая описываемой сонате, делает ее одной из любимейших и доступнейших. Трудно не поддаться воздействию столь искреннейшей музыки — выразительнице непосредственного чувства»².

«Лунная» соната — блестящее доказательство того положения эстетики, что форма подчинена содержанию, что содержание создает, кристаллизует форму. Сила переживания порождает убедительность логики. И недаром в «луной» сонате Бетховен достигает блестящего синтеза тех важнейших факторов, которые в предыдущих сонатах выступают более изолированно. Это факторы: 1) глубокий драматизм, 2) тематическая цельность и 3) непрерывность развития «действия» от первой части до финала включительно (crescendo формы).

Первая часть (Adagio sostenuto, cis-moll) написана в особой форме. Двухчастность усложняется тут внесением развитых элементов разработки и обширной подготовкой репризы. Все это

¹ Ромен Роллан, том 7, стр. 122—123.

² Цит. по сборнику «Бетховен», М., 1927, стр. 57.

отчасти приближает форму данного Adagio к сонатной форме.

В музыке первой части Улыбышев усматривал «душераздирающую грусть» одинокой любви, подобной «огню без щипца»¹. Ромен Роллан также склонен толковать первую часть в духе меланхолии, жалоб и рыданий.

Нам думается, что подобная трактовка односторонняя и что гораздо более прав был Стасов (см. выше).

Музыка первой части эмоционально богата. Тут и спокойная созерцательность, и грусть, и моменты светлой веры, и горестные сомнения, и сдержанные порывы, и тяжелые предчувствия. Все это гениально выражено Бетховеном в общих границах сосредоточенного раздумья. Таково начало всякого глубокого и требовательного чувства — оно падает, тревожится, с трепетом вникает в собственную полноту, во власть переживания над душою. Признание самому себе и взволнованная мысль о том, как быть, что делать.

Бетховен находит необыкновенно выразительные средства воплощения подобного замысла.

Постоянные триоли гармонических тонов призваны передать тот звуковой фон однообразных внешних впечатлений, который обволакивает мысли и чувства глубоко задумавшегося человека.

Вряд ли можно сомневаться, что страстный почитатель природы — Бетховен и тут, в первой части «лунной», дал образы своих душевных волнений на фоне тихого, спокойного, монотонно звучащего пейзажа. Поэтому музыка первой части легко ассоциируется с жанром ноктюрна (видимо,

¹ Beethoven, стр. 128.

складывалось уже понимание особых поэтических качеств ночи, когда тишина углубляет и обостряет способность мечтать!).

Первые же такты «луной» сонаты весьма яркий пример «органичности» минимизма Бетховена. Но это не церковный орган, а орган природы, полные, торжественные звуки ее миротворного лона.

Гармония с самого начала поет — в этом секрет исключительного тонационно-го единства всей музыки. Появление тихих, затаенных *соль-диез* («романтическая» квинта тонки!) в правой руке (тт. 5—6) — величественно найденная тонация настойчивой, неотвязной мысли. Из нее вырастает ласковая поневка (тт. 7—9), ведущая в ми-мажор. Но кратковременна эта светлая, влекущая мечта — с т. 10 (ми-минор) музыка вновь омрачается.

Однако в ней начинают проскальзывать элементы воли, зреющей решимости. Они, в свою очередь, исчезают с поворотом в си-минор (т. 15), где вслед затем выделяются акценты *до-бекара* (тт. 16 и 18), подобные робкой просьбе.

Музыка затихла, но лишь для того, чтобы вновь воспрянуть. Проведение темы в фа-диез-миноре (с т. 23) — новый этап. Элемент воли крепнет, эмоция становится сильнее и мужественнее, — но тут на ее пути новые сомнения и раздумья. Таков весь период органного пункта октавы *соль-диез* в басу, ведущего к репризе до-диез-минора. На этом органном пункте сначала слышны мягкие акценты четвертей (тт. 28—32). Затем тематический элемент временно исчезает: бывший гармонический фон выступил на первый план — будто произошло замешательство в стройном хо-

де мыслей и шаг их порвалась. Постепенно восстанавливается равновесие, и реприза до-диез-минора указывает на стойкость, постоянство, непреодолимость первоначального круга переживаний.

Итак, в первой части Adagio Бетховен дает целый ряд оттенков и тенденций основной эмоции. Смены гармонических красок, регистровые контрасты, сжатия и расширения ритмически содействуют вычлениванию всех этих оттенков и тенденций.

Во второй части Adagio круг образов тот же, но ступень развития иная. Ми-мажор теперь удерживается дольше (тт. 46—48), и появление в нем характерной пунктированной фигурки темы как будто сулит светлую надежду. Изложение в целом динамически сжато. Если в начале Adagio мелодии понадобилось двадцать два такта, чтобы подняться от *соль-дизз* первой октавы до *ми* второй октавы, то теперь, в репризе, мелодия преодолевает это расстояние в течение всего семи тактов. Такое ускорение темпа развития сопровождается и появлением новых волшебных элементов интонации. Но исход не найден, да и не может, не должен быть найден (ведь это только первая часть!). Кода с ее звучанием неотвязных пунктированных фигур в басу, с погружением в низкий регистр, в глухое и смутное *pianissimo*, оттеняет нерешительность, загадочность. Чувство осознало свою глубину и неотвратимость, но оно в недоумении стоит перед фактом и должно обратиться вовне, чтобы преодолеть созерцание.

Именно такое «обращение вовне» даст *вторая часть* (Allegretto, Des-dur).

Лист характеризовал эту часть как «цветок

между двумя пронастями»¹ сравнение поэтически блестящее, но все же поверхностное!

Нагель усматривал во второй части «картину реальной жизни, порхающей прелестными образами вокруг мечтающего»². Это, думается, ближе к истине, но недостаточно для того, чтобы понять сюжетный стержень сонаты.

Ромен Роллан воздерживается от уточненной характеристики Allegretto и ограничивается словами, что «всякий может с точностью оценить желаемый эффект, достигнутый этой маленькой картинкой, поставленной именно в этом месте произведения. Эта играющая, улыбающаяся грация должна неизбежно вызвать, — и действительно вызывает, — увеличение скорби; ее появление обращает душу, вначале плачущую и подавленную, в фурню страсти»³.

Выше мы видели, что Ромен Роллан смело попытался истолковать предыдущую сонату (первую из этого же опуса) как портрет княгини Лихтенштейн. Непонятно, почему он в данном случае воздерживается от естественно напрашивающейся мысли, что Allegretto «луной» сонаты непосредственно связано с образом Джульетты Гвиччарди.

Приняв такую возможность (нам она представляется закономерной), мы поймем и замысел всего сонатного опуса — то есть обеих сонат с общим подзаголовком «quasi una Fantasia». Рисуя светскую поверхность душевного облика княгини Лихтенштейн, Бетховен заканчивает срыванием светских масок и громким хохотом финала.

¹ Г. е п з, I, стр. 226.

² N a g e l, I, стр. 213.

³ Ромен Роллан, том 7, стр. 125.

В «луной» это не удастся, так как любовь глубоко уязвила сердце.

Но мысль и воля не сдают своих позиций. В Allegretto «луной» создан на редкость жизненный образ, сочетающий обаяние с легкомыслием, кажущуюся сердечность с равнодушным кокетством. Еще Лист¹ отметил чрезвычайную трудность совершенного исполнения этой части ввиду ее крайней ритмической капризности. В самом деле — уже первые четыре такта содержат контраст интонаций ласкового и насмешливого. А далее — беспрерывные эмоциональные повороты, как бы дразнящие и не приносящие желанного удовлетворения.

Напряженное ожидание конца первой части Adagio сменяется будто надеждем покровы. И что же? Душа во власти обаяния, но вместе с тем она с каждым мгновением сознает его непрочность и обманчивость.

Когда велед за вдохновенной, сумрачной песнью Adagio sostenuto звучат изящно капризные фигурки Allegretto, трудно отделаться от двойственного ощущения. Грациозная музыка привлекает, но вместе с тем кажется недостойной только что пережитого. В этом контрасте — потрясающая гениальность замысла и воплощения Бетховена. Несколько слов и о месте Allegretto в структуре целого. Это в сущности замедленное скерцо, и цель его, помимо всего прочего, послужить звеном трех фаз движения, переходом от медлительного раздумья первой части к буре финала.

Финал (Presto agitato, cis-moll) издавна вызывал удивление неудержимой энергией своих

¹ Lenz, I, стр. 227—228

эмоций. Ленц сравнивал его «с потоком горячей лавы»¹, Улыбышев назвал «шедевром пылкой выразительности»².

Ромен Роллан говорит о «бессмертном взрыве финального *presto agitato*», о «дикой ночной буре», о «гигантской картине души»³.

Финал чрезвычайно сильно завершает «лунную» сонату, давая не снижение (как даже в «патетической» сонате), а большой рост напряженности и драматизма.

Не трудно заметить тесные интонационные связи финала с первой частью — они в особой роли активных гармонических фигураций (фон первой части, обе темы финала), в остинатности ритмического фона. Но контраст эмоций — максимален.

Ничего равноценного размаху этих бурлящих волн арпеджий с громкими ударами на вершинах их гребней нельзя найти в более ранних бетховенских сонатах — не говоря уже о сонатах Гайдна или Моцарта.

Вся первая тема финала — образ той крайней степени волнения, когда человек совершенно не способен рассуждать, когда он даже не различает границ внешнего и внутреннего мира. Поэтому нет и четко выраженного тематизма, но лишь неудержимое кипение и взрывы страстей, способных на самые неожиданные выходки (метко определение Ромена Роллана, согласно которому в тт. 9–14 — «неистовство, ожесточающееся и как бы топчущее ногами»⁴). Фермата т. 14 очень правдива: так вдруг на мгновение останавливается в

¹ Ленц, I, стр. 236–237.

² Веетховен, стр. 130.

³ Ромен Роллан, том 7, стр. 125, 127, 128.

⁴ Там же, стр. 125–126.

своим порыве человек, чтобы затем вновь отдаться ему.

Побочная партия (г. 21 и д.) - новый фазис. Рокот шестнадцатых ушел в бас, стал фоном, а тема правой руки свидетельствует о появлении волевого начала.

Не раз говорилось и писалось об исторических связях музыки Бетховена с музыкой его ближайших предшественников. Эти связи совершенно бесспорны. Но вот пример того, как художник-новатор переосмысливает традиции. Следующий отрывок побочной партии финала «лунной»:



в своем «контексте» выражает стремительность и решимость. Не показательно ли сравнить с ним аналогичные по оборотам, но иные по характеру интонации сонат Гайдна и Моцарта (пример 51 — из второй части сонаты Гайдна Es-dur; пример 52 — из первой части сонаты Моцарта C-dur; пример 53 — из первой части сонаты Моцарта B-dur) ¹:



¹ Гайдн здесь (как и в ряде других случаев) ближе к Бетховену, прямолинейнее; Моцарт — галантнее.



Таково постоянное переосмысление интонационных традиций, широко используемых Бетховеном.

Дальнейшее развитие побочной партии усиливает волевой, организующий элемент. Правда, в ударах выдержанных аккордов и в беге крутящихся гамм (т. 33 и д.) страсть снова безоглядно буйствует. Однако в заключительной партии намечена предварительная развязка.

Первый раздел заключительной партии (тт. 43—56) с ее чеканным ритмом восьмых (сменивших шестнадцатые)¹ полон неуправляемого порыва (это решимость страсти). А во втором разделе (т. 57 и д.) появляется элемент возвышенной примирности (в мелодии — кварта тонки, которая главенствовала и в пунктированной группе первой части!). Вместе с тем возвратившийся ритмический фон шестнадцатых поддерживает необходимый темп движения (который неминуемо упал бы в случае успокоения на фоне восьмых).

Нельзя не отметить особенно того, что конец экспозиции непосредственно (активизация фона, модуляция) перетекает в ее повторение, а вторично — в разработку. Это — существенный момент. Ни в одном из более ранних сопратных аллегро в фортепианных сонатах Бетховена нет столь динамичного и непосредственного слияния экспозиции с разработкой, хотя кое-где имеются

¹ Ромэн Роллан очень справедливо указывает на ошибку издателей, заменивших (вопреки авторским указаниям) здесь, равно как и в басовом аккомпанементе начала части, знаки ударения точками (Ромэн Роллан, том 7, стр. 125—126).

предпосылки, «паметки» подобной непрерывности. Если первые части сонат №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 11 (а также последние части сонат №№ 5 и 6 и вторая часть сонаты № 11) имеют вполне «отгороженные» от дальнейшего экспозиции, то в первых частях сонат №№ 7, 8, 9 уже намечены тесные, непосредственные связи экспозиций с разработками (хотя динамика перехода, свойственная третьей части «луной» сонаты, везде отсутствует). Обратившись для сравнения к частям клавирных сонат Гайдна и Моцарта (написанным в сонатной форме), мы увидим, что там «отгораживание» экспозиции кадансом от последующего является строгим законом, а единичные случаи его нарушения динамически нейтральны. Таким образом, нельзя не признать Бетховена новатором на пути динамического преодоления границ экспозиции и разработки; эта важная новаторская тенденция подтверждается более поздними сонатами.

В разработке финала, наряду с варьированием прежних элементов, играют роль новые выразительные факторы. Так, проведение побочной партии в левой руке получает, благодаря удлинению тематического периода, черты замедленности, рассудительности. Парочито сдержанна и музыка нисходящих секвенций на органном пункте доминанты до-диез-минора в конце разработки. Все это — тонкие психологические детали, рисующие картину страсти, которая ищет рассудочного обуздания. Однако после заканчивающих разработку аккордов пианиссимо удар начала репризы¹ возвещает, что все подобные попытки обманчивы.

¹ Этот неожиданный «удар» опять-таки носит новаторский характер. Позднее Бетховен добился еще более потрясающих динамических контрастов — в первой и последней частях «анпаассонаты».

Сжатие первого раздела репризы (до побочной партии) ускоряет действие и создает предпосылку дальнейшего расширения.

Показательно сравнить интонации первого раздела заключительной партии репризы (с т. 137—силовое движение восьмых) с соответствующим разделом экспозиции. В тт. 49—56 движения верхнего голоса группы восьмых направлены сначала вниз, а потом вверх. В тт. 143—150 движения сначала дают перемены (вниз—вверх, вниз—вверх), а затем опадают. Это придает музыке более драматический, чем ранее, характер. Успокоение второго раздела заключительной партии не завершает, однако, *sonus* у.

Возвратом первой темы (кода) выражена неистребимость, постоянство страсти, а в гуле восходящих и застывающих на аккордах пассажей тридцатьвторых (тт. 163—166) дан ее пароксизм. Но и это — еще не все.

Новая волна, начинающаяся тихим проведением побочной партии в басу и приводящая к бурным раскатам арпеджий (три вида субдоминанты готовят каденс!), обрывается на трели, краткой каденции¹ и двух глубоких октавах баса (*Adagio*).

¹ Любопытно, что обороты ниспадающих пассажей каденции восьмых после трели (перед двухтактовым *Adagio*) почти буквально воспроизводятся в фантазии-экспромте *cis-moll* Шопена. Кстати сказать, эти две пьесы (финал «лунной» и фантазия-экспромт) могут служить сравнительными образцами двух исторических этапов развития музыкального мышления. Мелодические линии финала «лунной» — это строгие линии гармонической фигурации. Мелодические линии фантазии-экспромта — линии орнаментальных обыгрываний трезвучий побочными хроматическими тонами. Но в указанном пассаже каденции намечена историческая связь Бетховена с Шопеном. Сам Бетховен отдаст позднее щедрую дань подобным обыгрываниям.

Это изнеможение страсти, достигшей внешних пределов. В заключительном *tempo I* — отзвук тщетной попытки найти примирение. Последующая лавина арпеджио говорит о том, что дух жив и могуч, несмотря на все тягостные испытания¹.

Образный смысл финала «лунной» сонаты в грандиозной схватке эмоции и воли, в великом гневе души, которой не удается овладеть своими страстями. Не осталось и следа от восторженно-тревожной мечтательности первой части и обманчивых иллюзий второй. Но страсть и страдание впились в душу с никогда не изведанной доколе силой.

Окончательная победа еще не обретаена. В дикой схватке тесно, неотрывно сцепилась друг с другом переживания и воля, страсть и разум. Да и кода финала не дает развязки, она лишь утверждает продолжение борьбы.

Но если не достигнута в финале победа, то нет тут и горечи, нет примирения. Грандиозная сила, могучая индивидуальность героя выступают в самой порывистости и неумолимости его переживаний. В «лунной» сонате преодолены, оставлены позади и театральность «патетической», и внешняя героика сонаты ор. 22. Громадный шаг «лунной» сонаты к глубочайшей человечности, к высшей правдивости музыкальных образов обусловил этапное ее значение.

¹ Позднее Бетховен применил еще ярче это крайне выразительное повествование в коде финала «аппассионаты». Шопен трагически переосмыслил этот прием в коде четвертой баллады.

СОНАТА op. 28

(D dur)

Эта соната, сочинявшаяся в 1801 году и опубликованная впервые в 1802 году, посвящена Иосифу Зонненфельсу, венскому писателю и постоянному секретарю венской академии изящных искусств. Вероятным поводом посвящения послужили симпатии Бетховена к просветительской, гуманной деятельности Зонненфельса.

Соната op. 28 была названа автором «Большой сонатой», а позднее, в издании А. Крайца в Гамбурге получила наименование «насторальной сонаты». Это наименование за ней укрепилось, хотя и не так широко, как эпитет «луной» за сонатой op. 27 № 2. Между тем название «насторальной» безусловно отвечает характеру музыки сонаты op. 28. Возможно, что в этом произведении отразились непосредственные летние впечатления Бетховена.

Возникновение подобной сонаты рядом с «луной» отражает обычную любовь Бетховена к эмоциональным крайностям, его глубокую потребность в душевном отдыхе после потрясающих волнений.

Лениц называл сонату ор. 28 «идиллией»¹. Нагель усматривал в ней «влияние спокойной и равномерной жизни, которую приносит с собой пребывание в деревне»². Ромен Роллан относит эту сонату к числу самых «свежих ручьев» Бетховена³ и вместе с тем называет ее «ленивой пасторальной прогулкой... не содержащей ни одной черты страстей»⁴.

Скорее всего, последнее утверждение Романа Роллана чрезмерно. Справедливее другая его формулировка, когда он, отмечая поворот творчества Бетховена после «луной», характеризует «пасторальную» как «наименее страстную из всех сонат, счастливую, залитую солнцем»⁵.

В самом деле, объективным характером своих образов пасторальная соната напоминает пасторальную симфонию (1808); но соната гораздо безмятежнее симфонии.

В *первой части* (Allegro, D-dur) пасторальность выражена и пастушьими попевками, и образами ласковых журчаний, шелестов природы, и постоянными органами пунктами, которые ассоциируются как с монотонными звуками спокойного летнего дня, так и с народными интонациями волюнок.

Ритмический пульс первой части своеобразен и очень содействует развитию ее образов. Дробность ритмических членений естественно сочетается со спокойствием мелодических линий (также составленных из мелких элементов). В резуль-

¹ L e n z, I, стр. 240.

² N a g e l, I, стр. 226.

³ Ромен Роллан, том 7, стр. 109.

⁴ Там же, стр. 118.

⁵ Там же, стр. 128-129.

тате — впечатление контрастного единства — быстроты и плавности движения. Ритмические стержни немногочисленны (ритм фона — четверти и восьмые, в теме же особую роль играют половини с точкой и сочетания половини с четвертями), но они пронизывают всю музыку и придают ей удивительную стройность слияния подвижности с монументализмом.

В целом — чудеснейший образ лирического восприятия природы, в котором все трепещет, переливается, струится и вместе с тем остается как бы неизменным, очаровывает своим постоянством и устойчивостью.

Первая тема (два начальных десятитактных периода), с ее спокойно несходящей и вновь восходящей линией, с ее гармонической полифонией — прообраз плавной, текучей музыки всего *Allegro*. Секундовые «сползания» мелодии, легкие дугообразные линии, гаммовые движения наличествуют повсюду и способствуют чрезвычайной пластичности тем.

Примечательно, как в эту мерную поступь Бетховен постепенно вводит чарующие звучания природы. В тт. 27—28 и 35 прозвучали арпеджио. После пасторальных наигрышей тт. 40—47 узоры немолчных восьмых обвивают долгие ноты — пока движение не замерет на момент перед началом новой темы (тт. 61—62, выдержанная нота *mi* в правой руке).

Эта новая тема (с т. 63) необыкновенно картинно развивает образ. Не устойчивая тональность, а постоянные колебания переменного лада *fis-moll* — *A-dur* (с мимолетными касаниями *Cis-dur* и *D-dur*). Этой гармонической трепетности соответствует и ритмическая — с т. 77 вступает

двухголосный фон тремолирующих восьмых. Постепенно растет и ширится, то усиливаясь, то затихая, шелест леса, дважды прерываемый четырехкратными каскадами звонких сбегających гамм — точно струями быстрых ручьев. А в заключительной партии (с т. 135) все снова затихло, — лишь слабые звуки фогов доносятся изда-лека.

Разработка, почти целиком построенная на материале главной партии, вносит новые оттенки. В первом ее разделе миноры чуть повеяли драматическим колоритом (он и в диалоге дисканта с басом). Но очень скоро драматизм растворяется в великоленной картинности. Быстро приближается, гремит, проносится и затихает вдали кавалькада, сопровождаемая «звоном фогов» (тт. 209—256). Взяв материалом этого эпизода короткую попевку главной партии (состоящую из половины ноты и двух восьмых), Бетховен настойчивыми ее повторениями и секвенциями достигает мощной динамики. Нельзя не заметить, что, несмотря на «охотничьи» интонации, образ уже весьма далек от «охотничьей» музыки XVIII века. Не блеск выездов и облав, а лирическая поэзия леса увлекает Бетховена.

Очень примечателен указанный эпизод и в гармоническом плане. Он ведет к репризе (т. е. к ре-мажору), а дан органиный пункт доминанты си-минора! Суть опять-таки в трепетности гармонических переходов, в переменном ладе (h-D): доминанта си-минора, замирающая в басовых аккордах на фермате, готовит и ре-мажор. А дальше, перед самой репризой очаровательно свежа игра гармонических красок (чередование си-мажора, си-минора и ре-мажора).

Реприза повторяет цикл образов экспозиции. В коде — нередкая у Бетховена вторичная (фрагментарная) реприза и поэтический эффект замедления. Выразительная картина на лоне природы, постепенно разворачивавшаяся перед нами, теперь удаляется, тускнеет и исчезает.

Во второй части (*Andante*, d-moll) А. Рубинштейн находил «веселость и комизм»¹. В самом деле, минор этой части очень бодр, а мажор полон непринужденного юмора.

Кое-что в фактуре подголосочной полифонии напоминает последнюю вариацию из первой части сонаты ор. 26. Да, впрочем, и родство с теми вариациями (несмотря на все различия!) не произвольно. Как и там, тут очевидна живая радость непосредственного соприкосновения с народным музицированием, с инструментальным фольклором. Так и чувствуется восторг, с которым Бетховен, схватив прямодушные и простодушные фольклорные интонации и ритмы, обогащает их своей творческой фантазией, ищет соответствующей четкой и самобытной оркестральности (фаготные стаккато вначале, острота терций флейт и гобоев с подголосками валторны в тт. 9—10 и д., контрасты *tutti* и *solo* в ре-мажорной части, гулкая пустота последних тактов, будто высветанных двумя флейтами на квинте контрабаса).

Варьирование темы фигурами тридцатьвторых также отмечено живым ощущением народной бойкости ритма и мелодического орнамента.

А все *Andante* в целом проникнуто особой терпкостью, пожалуй не имеющей аналогии в других сонатах Бетховена. Любопытно, что сам

¹ Каваос-Дехтерева, стр. 208.

Бетховен, по воспоминаниям К. Черни, ценил эту часть и охотно играл ее в поздние годы, когда охладел ко многим произведениям своей молодости.

Особенно примечательны в *Andante* черты психологической двупланности, того слияния объективного с субъективным, которое так блестяще удавалось Шопену в мазурках. Ясная поступь *Andante* нет-нет да и отзывается отголосками душевных страданий, как, например, в острых диссонансах репризы:



В коде вдруг появляются интонации напряженного ожидания, вопроса (ферматы); за ними краткий порыв тревоги и, наконец, задумчивая печаль.

Третья часть (*Scherzo, Allegro vivace, D-dur*) с ее новыми звуками рогов уже свободна от двупланности второй. Это полное, непринужденное слияние со стихией фольклора. Отголоски душевных страданий, мелькавшие в *Andante*, исчезли. На смену пришла готовность радоваться и веселиться от всего сердца. Тихие черты бетховенских скерцо — резкие смены динамических оттенков и регистров, выразительность пауз и акцентов — сочетаются здесь с особой цельностью простодушной эмоции. Великолепны смелые броски аккордов в тт. 57–60. А трио дает характер-

ный пример гармонической вариации, приемы которой широко применялись в XIX веке при расцвечивании народных мотивов, попевок и интонаций (Шопен, Бизе, Григ и др.).

Финал сонаты (Rondo, Allegro ma non troppo, D-dur) опять рисует образы природы. Но здесь уже нет таинственных лесных отголосков первой части. Ясные, светлые звучности финального рондо гораздо естественнее ассоциируются с просторами полей и лугов. При этом сами темы финала имеют особенно ярко и отчетливо выраженную пасторальность. Это — напоминающая наступший паиграши первая тема и свирельная по регистру, но интонационно близкая к рогам, вторая (т. 28 и д.).

Силошной органной пункти вначале, шеходящие попевки тем, трехдольный метр, роль ритмической группы из четверти и восьмой (аналогия половинной и четверти в первой части) — все это создает много точек соприкосновения финала сонаты с ее первой частью. Но тем более очевидны отмеченные нами иные тенденции, иное образное содержание музыки финала.

Когда вслед за первым изложением первой темы раздается журчащий бег арпеджий шестнадцатых, — в нем уже нет лирики журчаний и шелестов первой части. Фанфарные попевки второй темы звучат исключительно звонко и светло, будто доносясь с больших просторов.

Когда же в третьей теме с ее фугированным стилем мелькают некоторые драматические интонации (особенно с т. 91), то это лишь момент, последнее воспоминание. Буйный раскат ломаных октав на доминанте ре-мажора и сбег извилистой, уступчатой гаммы к фермате (т. 113) воз-

вращают господство строго объективного начала. Затем вторая реприза первой темы.

Знаменательно, что вариационность в этом рондо развита минимально (ср. начала реприз первой темы с ее первоначальным изложением). Это особенно бросается в глаза при сопоставлении данного рондо с рондо ранних сонат Бетховена. Совершенно ясен путь композитора к стилю более монолитному, простому, строгому, лишенному «украшений» и пассивных орнаментов.

Момент, очень важный для понимания образного содержания финала, находим перед его кодой. Здесь (с т. 169) одна из типичных для Бетховена динамических прогрессий, созданных чеканностью ритма в совокупности сintonическим нарастанием. Сначала оstinатный для всего рондо фон и на нем отрывчатые, будто нечто предвещающие терции и секунды правой руки. Затем *crescendo*, где преобразованные интонации второй темы впервые получают подлинный размах перезвука рогов:



ведущего к порывам арпеджий доминанты, фермате ожидания и стремительной коде с ее вариацией первой темы, пронизанной виртуозным бегом шестнадцатых¹.

¹ Любопытна новаторская деталь — заключительный каданс с точкой в мелодическом положении терции

Итак, пастушеское и охотничье тесно сливаются, взаимопроникают в финале сонаты ор. 28. Более того, они объединены третьим элементом — моторностью.

Если в первой части сонаты господствует лирическое созерцание природы, если во второй части сопряжение с фольклором, с деревенским бытом еще сопровождается отображением лич-ных, тревожных эмоций, то в третьей части достигнута победа объективного начала, а четвертая часть дает образный итог, выражает радость действия, движения, радость целостного восприятия природы и народности.

Соната ор. 28 педаром соседствует с «луной». Как и в «луной», тут поражает замечательное единство частей, хотя программная основа совсем иная, во многом даже противоположная. Эти сонаты — своего рода антиподы, но тем лучше характеризуют они в совокупности сложную и многогранную творческую натуру Бетховена.

Три сонаты ор. 31

Из этих сонат две первые были опубликованы в 1803 году, а третья в 1804 году. Они не имеют посвящений.

По воспоминаниям Черни, Бетховен сказал в 1802 году своему приятелю Крумхольцу: «Я не удовлетворен моими прежними работами; отныне я хочу вступить на новый путь». Черни отмечает, что вскоре после этого появились сонаты ор. 31, частично осуществляющие новые намерения Бетховена.

Ромен Роллан характеризует эти намерения и их осуществление следующими словами:

«Круные вещи... начиная с «пеще Weg» (с перемены пути) 1802 года, поражают меня новой широтой конструктивной (и инвентивной) разработки и тонкостью письма (исключая первую часть ор. 31 № 2), стремящимися скорее к заглушенным краскам и смягченным линиям, чем к определенному рисунку и резким противопоставлениям света и тени, характерным для обычного большого стиля Бетховена. Кажется (и я склонен верить этому), что Бетховена стала тяготить монументальность его наполеоновских речей с лапи-

дарными фразами, выбитыми на глыбе ударами колотушки, этот стиль римских надписей, врезанных глубокими квадратными буквами: кажется, что он хочет расправить циклоническую деревянность своих членов и освободиться от своей природы. Он этого достиг... И не только Бетховен, а и вся музыка приобрела свободу новой выразительности, непринужденность, гибкость в суставах...»¹.

Но, по-видимому, дело было не только в поисках нового стиля, а и в живом ощущении изменившегося порядка вещей. В письме к Гофмейстеру от 8 апреля 1802 года Бетховен категорически отказался написать сонату, подобную сонате ор. 22. Такие сонаты, по словам Бетховена, были уместны во время «революционной лихорадки». Но ныне, когда «все снова стремится войти в старую колею и Buonaparte заключил конкордат с папством — такую сонату? — была бы еще *Missa pro Sancta Maria à tre voci*, или *Vesper etc.* — вот тогда я бы взял кисть в руку и принесал бы *Credo* in шип большими фунговыми нотами... Но бог мой, такую сонату в эти новые наступающие христианские времена ого! — это не по мне, из этого ничего не выйдет...»².

Высказывание Бетховена очень характерно. В нем и реалистическое осознание изменившейся обстановки и прощия по адресу Наполеона, резко двинувшегося в сторону реакции. Ясно, что Бетховен не отказывается от своих передовых взглядов. Но он не склонен и к докихотству разрушенных жизнью иллюзий. Бетховен готов временно

¹ Ромэн Роллан, том 7, стр. 168.

² Beethovens Sämtliche Briefe, цит. изд., том 1, стр. 83.

идти окольными путями — но, конечно, так, чтобы при этом развить и обогатить свою творческую индивидуальность.

СОНАТА op. 31 № 1

(G-dur)

Мнения об этой сонате в имеющейся литературе различны. Некоторые исследователи считают ее чрезвычайно мало оригинальной.

Любопытна, в частности, отрицательная оценка, данная А. Рубинштейном. По его мнению, «это, вероятно, самая слабая из сонат Бетховена. В ней видна его личность, но нет полета. Второй мотив¹ человеческий, но не божественный, а мы привыкли у Бетховена к божественному. Все же первая тема и конец изложения (чередование мажора с минором) рисуют его личность. Adagio grazioso — точно балетное, его трели как бы изображают кружащихся на цыпочках балериц. Это Adagio — жертва моде и совсем недостойно Бетховена. Рондо несколько лучше, в нем есть краснота»².

Мнение Рубинштейна характерно как отголосок вкусов музыкантов, несколько односторонне предпочитающих патетически-возвышенного Бетховена. Но есть и другой Бетховен, черты которого, заметные и раньше, очень ясно выступили в сонате op. 31 № 1. Это Бетховен, чрезвычайно внимательный к бытовым интонациям, способный

¹ Рубинштейн имеет в виду побочную тему первой части.

² А. Рубинштейн (Кюн), стр. 35; см. также Кавос-Дехгерера, стр. 208-209.

подхватить популярную песенку, танец, обороты оперной арии, увлечься юмором бытовых сценок.

Подобные стороны сонаты ор. 31 № 1 получили более верную и беспристрастную оценку в наше время.

Ромен Роллан писал, что данная соната «отличается очень подчеркнутым «мимическим» характером. — у меня есть искушение сказать, что это — сознательное подражание итальянскому театру: в первой части есть юмор, шутки, быстрый диалог, лукавый стиль и шутовская *fugia* какой-нибудь сцены из музыкальной комедии. Что же касается *adagio*, всякий безошибочно поймет ее «россиниевское» назначение: это серенада, построенная на аккомпанементе гитары, хотя, само собою разумеется, в середине невольно чувствуется тяжелая и мощная лапа молодого медведя. Но некоторыми ответами она предвозвещает уже лучезарную серенаду из «Цирюльника»¹.

«Итальянизмы» сонаты ор. 31 № 1 несомненны, но не следует их переоценивать. Они не были подражательными, а явились лишь средством выработки той «гибкости в суставах», о которой говорит Ромен Роллан (см. выше). Бетховен, живший в период становления немецкой нации, все более отчетливо и последовательно стремился к формированию национального музыкального искусства, тенденции которого заметны и в сонате ор. 31 № 1.

Характеристика этой сонаты, данная Б. В. Асафьевым, справедливо подчеркивает ее са-

¹ Ромен Роллан, том 7, стр. 136—137. Итальянские черты сонаты ор. 31 № 1 до Р. Роллана отмечали также Леш и А. Б. Маркс.

мобитные, оригинальные черты: «Ярко темпераментное сочинение, полнозвучное и сочное. Богатый четкий рисунок. Выпуклые, легко запоминаемые и врезающиеся в память ритмы и мотивы. Радостно возбужденный тон, переходящий моментами в веселость и страстную устремленность. Вторая часть — медленное движение, в котором господствует широкая, пышно изукрашенная орнаментами мелодическая линия... Третья часть — рондо... с идиллической основной темой, радуется слух красивыми изгибами, поворотами и сплетениями мягких и плавных линий, движущихся веселым хороводом»¹.

Первую часть сонаты (*Allegro vivace, G-dur*), по авторитетному свидетельству К. Черни, изучивавшего эту сонату с самим Бетховеном, следует играть «энергично, причудливо и остроумно». Действительно, музыка первой части изобилует характерными чертами бетховенского «права». Бросаются в глаза синкопы, sforzati, «говорящие» паузы, динамические и регистровые контрасты, чрезвычайная действенность ритма, темпераментность и стремительность переходов от шутовского к серьезному.

Однако в музыке первой части заметны также специфические новые элементы. Господство образов мирной жизни, праздничного блеска не возвращает тут к ранним отзвукам галактичности. Образуется новый, очень выразительный интонационный синтез.

Главная партия построена на двух элементах — бурном порыве шестнадцатых и пунктированных фанфарных группах. Суть порыва, как

¹ Цит. сб. «Бетховен». Л., 1927, стр. 57.

выражения темпераментной жизненности, становится особенно ясной в тт. 30—43 с их лавиной звуков. Не забудем, что в этом потоке мелькают речитативные интонации:



устраивающие возможную мысль об изобразительной, пейзажной трактовке. Второй элемент — «фанфары» пунктированных групп. Что это — охотничьи или военные интонации? В том-то и дело, что ни то, ни другое, а новый интонационный элемент, выросший из претворения ранее имевшихся. В нем нет прежней жанровой замкнутости, он свободнее и образно непринужденнее.

Из совокунности двух элементов, их сопоставлений и чередований возникает контур контрастного, противоречивого характера. Здесь уже не сила и слабость, не уверенность и тревога, как в началах первых частей пятой и восьмой сонат, а стремительность и узда, темпераментность и сдержанность.

В побочной партии¹ — новый образ. Вместо прерывистых фраз — сплошное движение, вместо резких контрастов — плавные переходы.

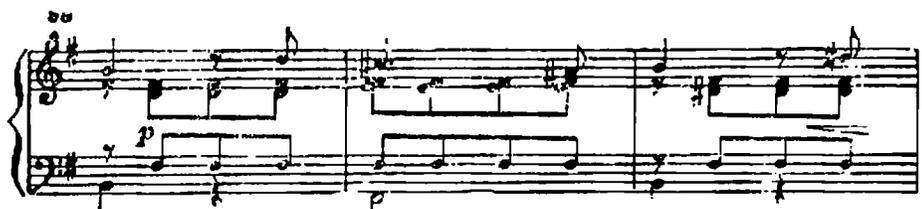
Но различных элементов и оттенков больше, а не меньше, чем в главной партии.

Вначале задорная игривость, очень народная и непосредственная:

¹ Первоначальное появление ее в си-мажоре (а в репризе в ми-мажоре) свидетельствует о созревании пристрастия Бетховена к терцовым отношениям тональностей, которые позднее найдут такое широкое применение у романтиков.



Это танцевальная попевка шокировала А. Рубинштейна, но мы видим в ней смелость реализма Бетховена, не гнушающегося простотой бытовых впечатлений. Видим тем более потому, что побочная партия чудесно развита. С переходом темы в бас и в мжнор она получает серьезный, даже трогательный характер, привлекает на момент внимания настойчивыми, будто упрямивающими интонациями своих эмоциональных акцентов. А затем ее секвенционное наступление разрешается в колеблющиеся краски мажора-мжнора:



где так очевидны интонации лукавого кокетства.

Вот поистине возрождение и развитие (да еще какое яркое!) борьбы «двух принципов», намеченной в сонатах ор. 14. Конечно, можно при желании трактовать всю экспозицию как показ разных сторон одного характера. Но это было бы, пожалуй, менее естественно.

Важно еще то, что все сшествие образов в экспозиции, несмотря на черты психологической «портретности», лишено преобладания лиризма. В музыке господствует объективность, и потому

она легко ассоциируется с обобщенными образами комедии.

В разработке дело не обходится без воспоминаний. Начальные нарастающие фанфары вдруг вносят черту воинственности, а последующий бег шестнадцатых с вскриками нот правой руки несколько тревожен и драматичен. Но это только эпизод — отголоски воспоминаний (с последней беспокойной нотой *ми-бемоль* на доминанте соль-мажора) расцениваются перед репризой.

Последняя не просто повторяет элементы экспозиции. Сократив вначале главную партию, Бетховен переносит сокращенное в конец части. Этим еще более подчеркивается борьба «двух принципов». Как будто первый из них — бурный, мужественно темпераментный — победил. Но в конце он вежливо отступает, лукаво ступшевывается, словно обращая всю борьбу в шутку.

Серенадный характер *второй части* сонаты (*Adagio grazioso, C-dur*), отмеченный, в частности, Ромеом Ролланом, вряд ли подлежит сомнению.

Вся эта часть — типичнейшее рондо с богатой вариационностью, обилием орнаментов и незначительным динамическим развитием. Но миновали те времена, когда Бетховен помещал рондо сходной структуры в финалах своих сонат. В шестнадцатой сонате такое роскошно орнаментированное рондо помещено в середине — и тут оно лишь оттеняет — по контрасту — динамику первой и последней частей. К тому же и это рондо, несмотря на всю сложность и изысканность своих украшений, отмечено исключительной четкостью и, местами, чеканностью ритмики.

Музыка несколько суховата, избегает лириче-

ских излияний. Построение первой темы весьма рационально, спокойно.

Было бы, конечно, неверным отрицать наличие в этой части поэзии бетховенских образов и, в частности, очаровательных звучаний природы. В большом периоде, начинающемся трепетом баса:



и постепенно развертывающем великодушную картину звонких звуковых узоров, Бетховен как бы забывает избранные рамки изящной сдержанности¹. Отметим еще и совершенно изумительную текучесть музыки на всем протяжении части, достигнутую мастерским, неистощимым варьированием ритмики, фактуры, орнамента (поражает, между прочим, долгое и плавное замыкание коды).

Но указанные обстоятельства не отменяют того факта, что вольно-поэтическое все же оказывается скованным известной условностью и манерностью. Надо думать, что именно такие «изящные приличия» оттолкнули А. Рубинштейна и помешали ему увидеть выдающиеся ценные черты *Adagio grazioso*, заключенные в тонком, прихотливом разнообразии его рисунка,

¹ Быть может, именно это место потрясло и увлекло Д. В. Веневицкова (см. «Советская музыка», 1952, № 3, стр. 44, статья А. Хохловкиной: «Бетховен и русская музыкальная культура»).

Чрезвычайная гибкость формы, способность извлекать на свет все новые и новые элементы-оттенки, строить непрерывность развития дают себя знать и в *финале* сонаты (Rondo, Allegretto, G-dur).

К. Черни (очевидно, со слов Бетховена) требовал очень быстрого, стремительного исполнения этой части. При таком исполнении безусловно сглаживаются отдельные галантные обороты рондо и музыка его получает черты особого простодушия.

Характерно, что Бетховен применил тут вариационность скорее динамического, чем орнаментального типа. Это особенно способствует поддержанию *regretium mobile* (постоянного движения) музыки.

Интонации рондо заметно проще и непосредственное интонаций *Adagio*, в них чувствуется опыт пасторальной сонаты.

Как и во второй части, изобретательность фактуры и ритма поразительна, — тем более потому, что музыка развивается на невыгодной основе коротких тематических отрезков. Контрастность слабо выражена, и суть движения, главным образом, — в появлении и исчезновении различных оттенков неутомимой стремительности.

Известная однотонность все же присуща музыке рондо — поиски новых форм пока не обрели полной законченности. На наш взгляд, к данному рондо можно с наибольшим правом отнести то, что Ромэн Роллан говорил о всей сонате ор. 31 № 1 и о финале сонаты ор. 31 № 2, называя их «чудесными упражнениями в гибкости»¹.

¹ Ромэн Роллан, том 7, стр. 168

В связи с подобными поисками и образность рондо сравнительно мало определена.

Обширная кода приносит с собой контрасты раздумий и темпераментных порывов, явственная цель которых — напомнить об образах первой части и замкнуть сонатное целое. Перед концом быстро нарастающий гул восьмых в басу разрешается громкими вскриками аккордов. Затем, перемежаясь паузами, октавы баса и аккорды правой руки затихают с таким же вежливым лукавством, как и в конце первой части. Это снова любимый прием Бетховена ступеневывать финальные коды: тут этот прием носит своеобразный оттенок юмора.

Подчеркнем еще раз, что шестнадцатая соната — сочинение переходного характера. Но рост силы мысли и мастерства Бетховена в ней чрезвычайно ощутителен. Все части шестнадцатой сонаты своеобразны, а ансамбль их очень целостен. Не только в выработке гибких форм следует видеть заслуги этой сонаты. Первая часть замечательна сочетанием блестяще развитого образного психологизма с объективным характером музыки, обращенной к бытовым интонациям. Во второй и третьей частях привлекает внимание синтез пасторального и салонного, стилевых элементов деревни и города.

Наконец, пронизывающая сонату тонкая, но все же явственно уловимая прония прекрасно характеризует личность тридцатидвухлетнего Бетховена, уже чуждого светских иллюзий и твердо определившего истинную цену светского общества.

СОНАТА op. 31 № 2

(*d-moll*)

В отличие от предыдущей сонаты, сочетающей буйную живость со светскостью и прощей, соната op. 31 № 2 насыщена глубокой страстностью переживаний. Не будем удивляться этому — ведь подобные контрасты (в пределах одного опуса) типичны для Бетховена.

Соната *d-moll* — возврат к патетике, но уже на основе психологической гибкости и сложности, завоеванных в результате творческого роста.

Известно, что, когда Шиндлер спросил Бетховена относительно образного содержания музыки сонат op. 31 № 2 и op. 57, композитор ответил: «Прочтите «Бурю» Шекспира».

Исследователи прибегали ко всевозможным догадкам, чтобы истолковать эти краткие слова автора. Думается, что ближе всего к истине подошел Ромен Роллан, указавший, что бетховенское искусство в этот период зрелости своеобразно выражает антитезу «Бури» — антитезу «потока немолчаливой и дикой силы» и «владычества мысли, которая парит в высоте»¹.

По мнению Романа Роллана, соната *d-moll* «представляет один из наиболее поразительных у Бетховена примеров прямой речи в музыке. Это он, он сам!»².

Ромен Роллан очень верно связывает образы сонаты op. 31 № 2 с переломным периодом жизни Бетховена, периодом величайшего душевного напряжения. По словам исследователя, Бетховен мог

¹ Ромен Роллан, том 7, стр. 187.

² Там же, стр. 137.

бы посвятить эту сонату «самому себе. набросок помечен зимой 1801—1802 года, и окончена она была летом 1802 года: значит, она помещается между знаменитым письмом к Вегелеру 16 ноября 1801 года и «Гейлигенштадтским завещанием» (6—10 октября 1802 года). Она напоминает горделивые выражения первого: любовь, скорбь, борьба, экзальтированное восприятие жизни, неукротимая энергия. Она молниями возвещает о мрачном героизме и безнадежных криках второго»¹.

Пылкая любовь к Джульетте Гвиччарди и вера в ее ответную любовь, неуемная жажда счастья и полноты жизни, усиливаемая грозными симптомами роковой болезни, чувство расцвета духовных и физических сил (отсюда девиз «никакого покоя»), гневное и страстное желание преодолеть все препятствия, «схватить судьбу за глотку» — вот главные идеи письма к Вегелеру². Противоположный полюс сурового отречения в Гейлигенштадтском завещании³ оттеняет сильнейшие эмоции, отразившиеся в семнадцатой сонате.

Эта соната есть, в сущности, продолжение и этическое завершение «лунной». Там драма родилась из сосредоточенного раздумья, из трепетного восторга души, прошла через созерцание обманчивой красоты и закончилась великой тревогой и гневом — еще не дающими развязки в пылу борьбы.

¹ Ромен Роллан, том 7, стр. 142.

² Beethovens Sämtliche Briefe, цит. изд., том I, стр. 52—54; письмо здесь неверно (предположительно) датировано 1800-м годом.

³ Там же, стр. 89—92.

Соната ор. 31 № 2 начинается борьбой, напряженностью и страстностью которой весьма превышают соответственные качества финала «луной». Но дальнейшее развитие музыки, по сравнению с «луной», иное. Во второй части драме противопоставлено мудрое, сосредоточенное спокойствие, а финал, несмотря на свою стремительность и тревожность, несет уже гораздо более объективный характер. Это новаторское соотношение частей во многом живо предвещает концепцию «аппассионаты» — вершины всего фортепианного творчества Бетховена.

Первую часть (Largo. Allegro и т. д., d-moll) Ленц справедливо назвал «одной из наиболее страстных пьес, известных в музыке»¹.

По мнению Улыбышева, эта часть не что иное, как «сцена и акт» характера самого благородного, самого величественного и самого страстного... Было бы любопытно собрать все, что драматические композиторы нашего века, включая самых знаменитых, заимствовали у этой сцены, не написанной для сцены»².

Этими словами Улыбышева верно отмечена драматургия первой части сонаты. Следует, однако, помнить, что тут вовсе нет «театральности», которая еще ощущается в «патетической», — нет потому, что ныне Бетховен находит особое богатство оттенков и особую пластичность переходов.

Первые такты (Largo) звучат и как раздумье и как заклинание, вызов заветных образов³. Последующие быстрые фигуры восьмых — необык-

¹ Lenz, I, стр. 251.

² Beethoven, стр. 131.

³ Вспомним посвящение первой части гётевского «Фауста».

повенный по силе образ страстной тревоги. Он создан и беспокойством восходящих интервалов, чередующихся с опадающими, и ритмическими «подстегиваниями» синкопированных аккордов (деталь, облюбованная уже в финале «луной»), и широким размахом всей мелодической дуги.

Дальнейшее развитие главной партии дает весьма яркий образец внутреннего противоречия образа: басовому волевому приказу (вот где раскрылась загадка первоначального тихого заклинания!) отвечает скорбная певучая жалоба:



Но вскоре (с т. 30) жалоба переходит уже в тревожные, резкие восклицания. Крайне напряжена внутренняя борьба пачал в тт. 38—39, использующих надежное драматическое средство — уменьшенный септаккорд:



Это место особенно ясно предвещает стиль «аппассионаты» столь форсированных звучностей не было ни в «патетической», ни в «луной».

Побочная партия вступает незаметно, как результат стремительного развития. Это:



возврат фигур начала главной партии, но теперь еще более беспокойных благодаря паузам (музыка как бы начинает «задыхаться» от волнения)!

Чрезвычайно правдивы и последующие этапы экспозиции — бурный скат в бас, тяжелое торможение спиком, патетический подъем и постепенное затихание, когда от всего порыва остаются лишь отголоски.

Ромен Роллан в своем анализе первой части сонаты² очень верно улавливает ряд психологических элементов ее образов, но, к сожалению, не обходится без известной идеалистической фразеологии и преувеличений трагизма музыки.

На деле перед нами очень реальная и точная передача душевного волнения. Как и в финале «луной», здесь нет внешней изобразительности: интонационные факторы (например, интонации фанфар начала главной партии и ее продолжения) переосмыслены и не вызывают охотничьих или военных ассоциаций. Таким образом, процесс

¹ Невольно приходит на память другой гениальный образ подобной 'взволнованной прерывистости — главная партия первой части сонаты b-ной Шопена.

² Ромен Роллан, том 7, стр. 143 и далее.

психологического углубления образов в сонате ор. 31 № 2 продолжается.

Начало разработки — новый облик «заклинающей» фанфары. Теперь она — тихая, ласковая, окутанная разбегом басовых арпеджий, играющая чудесными красками гармонических сопоставлений, — более всего способна напомнить об образе Просперо, укрощающего стихии.

Но, как писал Бетховен Вегелеру, — «никакого покоя!». В фадиез-миноре (резчайший контраст — от мажора к минору и от *pp* к *fff*!) возобновляется с удвоенной силой борьба страстей. Судорожная «толчея» восьмых (т. 121 и д.) — кульминация, после которой мерно инеходящие в басу аккорды целыми потоками возвещают о наступлении спокойствия и подготовке репризы. Спокойствие это мнимое, и открывающий репризу речитатив *Largo* полон задумчиво-печальных и словно вопрошающих интонаций. Это как бы размышление о сущности и ценности человеческих страстей. Нельзя не заметить влияния выразительных оборотов речитатива:



на послебетховенскую музыку: тут и элементы интонационного зерна «Порыва» Шумана, и интонации речитативов «Лорелен» Листа, и, как отметил Ромен Роллан, будущие обороты из «Валькирии» Вагнера.

Когда после двукратного *Largo* (реприза) раздаются отрывистые удары аккордов, сопровождаемых разбегами арпеджий (*Allegro*, т. 159 и д.),

мы снова попадаем в поток «задыхающей» от волнения музыки.

В самом конце первой части семнадцатой сонаты очень выразителен глухой, мрачный рокот восьмых в басу на тоническом аккорде (печез образ борьбы, остаются и замирают ее отзвуки). Как впоследствии первая часть «аннассонаты», так и эта бурная первая часть рассеивается затишьем. Вот весьма существенная «находка» Бетховена на его пути к высшему пониманию сонаты как единого целого. Вспомним, что в лучшей из более ранних бурных первых частей — в первой части «патетической» заключительный монументальный каданс «отгораживает» эту часть от дальнейшего, нарушает целостность драматургии. Сравнивая конец первой части «патетической» с концом первой части семнадцатой сонаты, мы особенно ясно видим все преимущество второго решения, жертвующего завершенностью части ради нерушимости целого. Аналогичные тенденции, как мы видели, дают себя знать уже в концовках первых частей пятнадцатой и шестнадцатой сонат.

Итак, первая часть сонаты ор. 31 № 2 развивает глубоко волнующую и тонко разработанную в деталях картину борьбы страстей, драматических столкновений волевых и эмоциональных начал. В конце части мы не чувствуем той идеи «борьба продолжается», которой закончился финал «луной» сонаты. Здесь, напротив, борьба глухо замирает. И в глубоко печальном заключительном кадансе целых нот словно звучит вопрос: что-то будет?

Вторая часть (Adagio, B-dur) переносит нас в иной мир образов. Там господствовала страсть, здесь — величавое спокойствие и блаженное со-

зерцание. Там — все в порыве души. Здесь — возрождается способность невозмутимо ощущать обретающее и наслаждаться им. Колдовство, паваждение эмоции распалось, человек вернулся к гармонии своих чувств, ума и воли.

Справедливы слова Романа Роллана по поводу *Adagio*, что «Бетховен редко выказывал себя таким мастером гармонии, в смысле уже не специально музыкальном, но по существу: равновесие искусства, божественная ясность духа...»¹.

А. Рубинштейн видел в *Adagio* семнадцатой сонаты «мечтание при свете луны»². И, действительно, это один из бетховенских поктюрнов.

Интонации первой темы — спокойная, плавная речь, порою возвышающаяся до вдохновенного восторга, но ни на момент не утрачивающая сдержанности и достоинства. Во второй теме (с т. 31) простые, светлые попевки фольклора создают мягкий, но достаточно ощутительный контраст.

Обычная у Бетховена оркестральность фортепианной фактуры здесь особенно ярко выражена. В первых же тактах даны смены «группы» и регистров, в тт. 17—26 — «лигавры» триолой тридцатьвторых и т. д.

Очень примечательно образное «превращение» фона. В первой части сонаты, как уже говорилось, фон всецело «вбирается» эмоцией и отделить внутреннее от внешнего невозможно. Здесь же внутреннее и внешнее разделены. Так, остинатные триоли тридцатьвторых в басу воспринимаются уже как деталь звукового пейзажа, на фоне которого развивается сцена. Пейзажный ха-

¹ Роман Роллан, том 7, стр. 151.

² А. Рубинштейн (Кюи), стр. 35.

ракетер посят и быстрые журчащие переборы ломаных арпеджий в пассажах тридцатьвторых.

Кстати сказать, ключом к пониманию лирической пейзажности *Adagio* служит ряд мелодических и гармонических оборотов, предвещающих лирические пейзажи Шуберта (см. его фантазию «Wanderer» для фортепиано и др.). Это в особенности — обороты, ведущие к репризе первой темы:



Заключение части (тт. 6—5 от конца) звучит ласково рассудительным «уговором». А затем музыка рассеивается, завершаясь двумя одиночными восьмыми на расстоянии четырех октав.

Финал сонаты (*Allegretto*, *d-moll*) Ленц охарактеризовал, как «пьесу воздушную, тонкую, страстную, несмотря на свое пизанство»¹. Улыбывшев усматривал тут образ «страстного влечения к далекому и невозможному»².

Обе оценки не лишены меткости. Пизанная поэзия музыки *Allegretto* побуждала многих исследователей творчества Бетховена относиться с возмущением к свидетельству К. Черни, согласно которому первая, столь часто повторяющаяся на разные лады фраза финала была сымпровизирована Бетховеном под впечатлением галопирующей лошади.

¹ Lenz, I, стр. 252.

² Beethoven, стр. 135.

Возмущение напрасно, так как оно свидетельствует об эстетических предрассудках возмущавшихся.

Во-первых, Черни сопровождает свое свидетельство очень ценными и характерными словами по поводу непосредственных материалов творчества Бетховена: «Многие из его прекраснейших мыслей возникли благодаря подобным случайностям. У него каждый звук, каждое движение становилось музыкой и ритмом»¹.

Во-вторых, дело было, конечно, не только в механическом заимствовании ритмической формулы. Представим себе, как много значил образ скачущей лошади для людей тогдашней революционной и воинственной эпохи. Он говорил и о стремлении к неизведанному, и о радости движения, и о грусти расставания. Как раз в финале сонаты ор. 31 № 2 с его «вечным движением» — интонации и образ скачки могли естественно слиться воедино.

Однако впечатление скачущей лошади оказалось глубоко преображенным — оно превратилось в полет поэтических идей.

Непрерывное движение шестнадцатых строго выдержано, но Бетховен извлекает из этого «однообразия» множество различных эффектов, переменчиво «наполняя» одну и ту же метрическую схему.

Из строгого единства ритмики финала семнадцатой сонаты вытекает его характеристическая черта — все кульминации и спады даны здесь не столько средствами резких ритмических сопостав-

¹ W. Nagel. Beethoven und seine Klaviersonaten. Langensalza, 1905, том II, стр. 36. В дальнейших ссылках сокращено: Nagel, II.

лений и противопоставлений, сколько средствами сжатий и расширений, регистровых, динамических и тональных контрастов, весьма разнообразных, но не нарушающих принципов «вечного движения».

Любопытна и характерна черта тонального плана финала. В нем широко применена игра тональностей, но почти все эти тональности суть тональности минорные (две-три мажорные тональности появляются лишь на мгновение и сейчас же исчезают). Господство минора придаст финалу семнадцатой сонаты специфический суровый колорит (несмотря на все изящество фактуры). Подобное господство, которого еще нет в финале «патетической», уже намечилось в финале «лунной», а позднее торжествует в финале «аппассионаты». Перед нами не случайное явление, а бетховенская намеренная гегемония минора с целью передачи драматических, трагических или печально-напряженных эмоций. Ни в сонатах Гайдна, ни в сонатах Моцарта мы не находим случаев подобной гегемонии.

Но главное, что необходимо отметить в финале сонаты ор. 31 № 2, — это его объективный (по сравнению с первой частью) характер. Он достигнут, разумеется, не только сравнительной сглаженностью и плавностью контрастов, но и качеством интонаций.

Особенно примечательна вся музыка второй темы (тт. 43—87), где явственно чувствуются фольклорные интонации (заметна, в частности, близость к песне «Сурок» того же Бетховена). Но и там, где фольклорность менее заметна (например, в разработках), неуклонно присутствует объективное начало народности, чуждое эмоциональ-

ных крайностей. И эта очень существенная тенденция финала свидетельствует о более или менее осознанной попытке Бетховена разрешить образные противоречия мучительных страстей в строе народного мирозерцания.

Попытка эта не получила вполне ясного осуществления. Нет в конце сонаты и отчетливых выводов. Музыка, как нередко у Бетховена, исчезает¹, оставляя в душе след светлой печали.

Ромен Роллан, споря с Полем, Нагелем, Фримелем, отметил, что равновесию частей в сонате d-moll «чего-то не хватает для того, чтобы дать полное душевное удовлетворение. Слишком тяжел мелодический и психический состав первой части, слишком жидка и прозрачна ткань последней части, сплетенная из воздушных паутинок. Произведение это, не имеющее противовеса, склонно опрокинуться. Без всякого сомнения Бетховен это чувствовал. И исправил в «Appassionata»².

Но если даже признать за словами Романа Роллана значительную долю правды, — остается незамеченная им важнейшая эстетическая и этическая победа концерции сонаты ор. 31 № 2; выход из страстных тревог и страданий, развернутых музыкой «луной» и достигших тут (в первой части) своей вершины, намечен в утверждении народного начала, в слиянии через фольклор с печалью и радостью общества. Педаром семнадцатая соната была одним из любимых музыкальных произведений В. П. Ленина.

¹ Все части семнадцатой сонаты заканчиваются змиранием музыки.

² Ромен Роллан, том 7, стр. 153—154.

СОНАТА op. 31 № 3

(Es-dur)

Эта соната, начало работы над которой следует отнести, по-видимому, к весне или лету 1802 года¹, совершенно лишена драматизма предыдущей. В ней — утверждение радости и спокойного, тяготеющего к народности, объективного начала. Весьма возможно, что непосредственные предпосылки образов сонаты Es-dur следует связывать с тем, по собственным словам Бетховена, «высоким мужеством», подъемом духа, который композитор испытал в Гейлигенштадте летом 1802 года, перед мучительным кризисом знаменитого «завещающего»².

Но значение образов сонаты, конечно, перерастает рамки такого периода духовного подъема. Соната Es-dur подводит жизненные итоги долгих страданий и раздумий Бетховена.

Примечательны также особенности ее формы — возврат четырехчастности и давно не употреблявшегося Бетховеном менуэта, отсутствие (даже при четырехчастном составе) медленной части, двухдольный ритм скерцо, особая сонатная структура формы (включающей элементы рондо) финала. Во всем этом сказываются интензивнейшие творческие поиски на грани будущих великих свершений «Авроры» и «аннассонаты».

А. Рубинштейн отметил, что соната op. 31 № 3 «полна юмора и веселости, особенно в финале. Менуэт оригинален»³.

¹ См. публикацию эскизов сонаты П. Финшманом («Советская музыка», 1952, № 3).

² Ромен Роллан, том 7, стр. 53; Nagel, II, стр. 45.

³ А. Рубинштейн (Кюн), стр. 35.

Довольно пространную характеристику сонаты ор. 31 № 3 мы находим у Б. В. Асафьева. По его словам, эта соната «отличается бодростью тона и ритмически острой поступью. Характер музыки светлый, радужный и открытый. От каждой из четырех частей сонаты веет здоровьем и полнотой жизневосприимчивости; даже спокойный и рассудительный менуэт — третья часть — при некоторой своей (благодушной, впрочем) чопорности и благородной холодности, не лишен все-таки искренности и задушевности. Первая же часть — *allegro* — с ее скачущими ритмами, затем подвижное и динамически эффектное скерцо с ломаными линиями, с неожиданными остановками и столь же неожиданными акцентами-ударами, и, наконец, бурный, огненно-порывистый финал, несущийся словно дикая тарантелла, пронесены сочной, жизнерадостной и одушевленной музыкой, не знающей ни усталости, ни отдыха. Это светлый, кристально чистый горный поток»¹.

В *первой части* (*Allegro, Es-dur*) уже начальные такты приковывают внимание своим интонационным и гармоническим своеобразием.

Интонация нисходящей квинты в пунктированной группе (тт. 1—2) носит характер ласкового убеждения. Но квинтовая интонация дана Бетховеном не на тонике, а на квинтсектаккорде второй ступени (почти романтическое «томление», оттенок которого усиливается хроматизмами тт. 3—6). Однако после ферматы томление сменяется светлым кадансом в ми-бемоль-мажоре (итак, только на восьмом такте появилась тоника!) и легким бегом гаммы триолей.

¹ Сборник «Бетховен», Л., 1927, стр. 57—58.

Опять эпизод томлений и снова ясный, светлый ми-бемоль мажор (т. 17 и д.), где пунктированные группы и короткие нисходящие фразки из двух шестнадцатых получают кокетливый характер.

В т. 25 и последующих появляются интонации настойчивости, уверенности, даже властности. Однако в т. 33 и далее — опять томление, при этом усилившееся. Квинтсекстаккорд второй ступени дан теперь с пониженной квинтой:



И эта типичная для романтиков гармоническая интонация (ср. выше пример 10 и второй пример в сноске на стр. 78) подчеркнута, развита регистровым сопоставлением, восходящей секвенцией. Но в тт. 44-45 темпераментными ударами пот *фа* все томление прогоняется. Музыка побочной партии (с т. 46) — торжество жизнерадостной, слегка насмешливой грации (не без «итальянского» оттенка). А заключительная партия — утверждение оптимистического начала.

Интонационно-образный замысел экспозиции ясен. Великие тревоги и бури в душе пронеслись. Обретоно снова гармонично-просветленное восприятие жизни. Вся экспозиция — как бы игра эмоциональных импульсов, манящих, слегка волнующих и увлекающих, но не способных отнять душевное равновесие. Как и в первой части сонаты ор. 31 № 1, это — своеобразное возрождение «двух принципов», выраженных некогда сонатами

ор. 14. Но здесь достигнута неслыханная ранее гибкость эмоциональных оттенков. Она и в разнообразии мелодических интонаций, и в экспрессивных чередованиях гармоний, и, наконец, в развитии ритма.

Еще Ленц отметил применительно к первой части сонаты ор. 31 № 3 удивительное мастерство Бетховена в обращении с ритмами¹. Действительно, все крупные, мелкие, мельчайшие перемены ритма в экспозиции отличаются чрезвычайной естественностью и свободой — как в сменах фигур, так и в расширениях-сжатиях периодов.

В разработке новые эмоциональные оттенки. Моги́в томления (восходящая цепь аккордов — т. 91 и д.) звучит теперь с оттенком драматизма, в нем нечто угрожающе-серьезное, требовательное. Но с переходом в фа-мажор (т. 101) опять возвращается беспечность. Проведение отрывистых групп из двух шестнадцатых в басу (т. 109 и д.) не лишено юмора, так как увеличенные нисходящие сексты (*си — ре-бемоль, ми — соль-бемоль*) звучат как бы хрипловато. Затем (с т. 122) появляются уверенность и рассудительность, но лишь для того, чтобы перед репризой смениться мечтательными переживаниями арпеджий на сектаккорде первой ступени фа-минора (тт. 131—136), который влед за этим модуляционно переосмысливается в сектаккорд второй ступени ми-бемоль-мажора.

Это очень тонкая деталь образа. Мечтательной мягкостью гармоний Бетховен подчеркивает неистребимость первоначального очарования, прозвучавшего в первых тактах сонаты и возвраща-

¹ Лenz, I, стр. 252.

ющегося шипе вместе с репризой (т. 137 и д.).

В репризе, как обычно, некоторые фрагменты сжаты, другие расширены (так, например, на два такта увеличен однопольный пассаж шестнадцатых и тридцатьвторых в середине побочной партии, что усиливает ожидание возврата игривой темы). В два раза стал больше эпизод с трелями (тт. 194—201), отмеченный своеобразием своих интонаций. Но вслед за заключительной партией опять возвращается главная партия (теперь в лябемоль-мажоре). Сначала эпизод томлений усилен и драматизирован (хроматические секвенции); затем он ослаблен и растворяется в звонких, но несколько формальных фигурах заключительного каданса. Эта «формальность» — новый правдивый психологический штрих: томление не разрешилось, но отмечено, отброшено. Перед нами род «оптимистического разочарования». Чувства, мол, могут быть глубоки, да только они не про вас! — как бы говорит композитор и разом оборачивается к другим жизненным впечатлениям.

Вторая часть (Scherzo, Allegretto vivace, As-dur) любопытна необычным для скерцо двухдольным ритмом. Вряд ли можно согласиться с Ленцем, который полагал это скерцо сугубо фортепианным. На деле в нем постоянно чувствуется обычная «оркестральность» фортепианного мышления Бетховена, любящего пользоваться эффектами регистровых контрастов и имитацией тембров. Сохранившиеся эскизы¹ указывают, как постепенно и настойчиво вырабатывал Бетховен окончательный вариант темы скерцо.

¹ См. указанную выше публикацию П. Финмана и его фундаментальное исследование «Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы». М., 1962.

Если в ряде предыдущих сонат Бетховен упорно и принципиально переводил интонации военных и охотничьих фанфар в психологический план борьбы эмоций, лишая эти интонации первоначальной бытовой конкретности, то в скерцо восемнадцатой сонаты заметна обратная тенденция — быть максимально «объективным», вовсе уйти от себя. Данное скерцо есть, в сущности, кусок праздничной музыки сугубо «духового» звучания. Такого рода музыки немало писалось в XVIII веке; но Бетховен, конечно, обогащает старые образы размахом и блеском, заимствованными из практики воинственной революционной эпохи.

Все скерцо — как бы симфонизация фанфары; в данном плане можно было бы рассматривать его как интонационный этюд к героической симфонии (в конце разработки мелькает и мощный драматизм).

Функциональная образная роль скерцо в сонате очень значительна. Оно решительно уводит от лирических переживаний первой части — чтобы к ним уже более не возвращаться.

Третья часть (Menuetto, Es-dur) не лишена компромиссности. Если в скерцо Бетховен рвется на простор блестящей героики, то тут весьма заметна дань светскости, условному жанру. Но все же мощная индивидуальность композитора не перестает да и показывает себя — особенно ясно в трио (чередования баса *си-бемоль* с уменьшенными септаккордами живо предвещают аналогичные «циклопические» моменты первой части третьей симфонии).

Менуэт, вслед за скерцо, последовательно (хотя и по-иному) продолжает линию развития «объективных» образов сонаты. Среди деталей харак-

терен заключительный каданс коды с минорной четвертой ступенью — один из примеров формирования у Бетховена столь любимых впоследствии романтиками плагальных оборотов.

Финал (*Presto con fuoco, Es-dur*) написан в форме, очень близкой к форме сонатного Allegro, но содержащей, однако, и черты рондо (сонатная структура тут нарушена лишь чрезмерно ярким, самостоятельным выделением главной партии в конце). Выше мы уже приводили слова Асафьева, определившего музыку финала¹ как «дикую тарантеллу». Ленц усматривал в финале род скачки Мазены, «но Мазены веселого»². Пагель считал, что «пламенно стремящийся» финал — «одно из великолепнейших созданий мастера», что «тут все — жизнь и движение»³. В наши дни П. Финман охарактеризовал музыку финала как «яркую музыкальную картину подлинно всенародного праздника»⁴.

Действительно, объективная линия сонаты, начатая скерцо и продолженная менуэтом, превосходно завершается финалом. В соседстве с неудержимой энергией финала менуэт совершенно блекнет. Принцип финала опять-таки — «вечное движение», как и в финалах двух предыдущих сонат. Но в финале сонаты ор. 31 № 1 сдержанная эмоция не чуждалась пасторальной галантности и салонности. В финале сонаты ор. 31 № 2 ясно выдвинулось главенство фольклорных интонаций,

¹ Отметим попутно, что темы финала весьма родственны. Эта родственность представляет как бы опыт монотематизма, который позднее торжествует в первой части «аннасонаты».

² *Lenz*, I, стр. 255.

³ *Paigel*, II, стр. 57.

⁴ «Советская музыка», 1952, № 3, стр. 61.

данных, однако, в покровах тревожно-сумрачного колорита, в образах поэтического полета. Финал сонаты ор. 31 № 3, напротив, весьма «материален» и решительно жизнерадостен.

Начало своим ритмическим фоном восьмых устанавливает тихий, трепетный гул, способный живо напомнить о праздничной толпе (интонация гула тонко создана мелькающим в арпеджиях баса вводным тоном):



Экспозиция образно сдержанна, но уже намечает два интонационных круга. Один из них — интонации легкие, грациозные (первая фраза правой руки — тт. 2—4, порхающие тарателльные фигурки т. 20 и д., т. 64 и д.). Другой круг — интонации, приближающиеся к фанфарности (упорные кадансы тт. 12—20, акценты ноты *фа* в тт. 34—42). Тем не менее характер изящной танцевальности (но весьма спорному мнению Леща — виртуозно-блестящей скачки на цирковом манеже) в экспозиции преобладает.

Не то — разработка. Поворот в соль-бемоль-мажор лишь предвестник нового этапа развития¹. Эпизод, начинающийся высокой октавой *ре* фортепессимо (на фоне бурлящих арпеджий си-минора) и заканчивающийся модуляцией в до-ма-

¹ Кстати сказать, здесь уже бросается в глаза романтическая широта трактовки тональности: соль-бемоль-мажор как альтерированный вариант тоника ми-бемоль-мажора.

жор (тт. 96—120) довольно краток, но очень многозначителен. Это подлинная героика, от ключей которой захватывает дух (особенно великолесна кульминация на терции Des-dur'ного трезвучия). Поразительно ясно чувствуются здесь наброски великодушных призывов героической симфонии. Многообещающе звучит и весь дальнейший период — вплоть до возврата начальной темы. В этом периоде после «замутнения» гармонии (особая роль уменьшенных септаккордов) и краткости ритмических фраз следует широкий разлив чистых гармонических сопоставлений (разливы трезвучия ля-бемоль-мажор, трезвучия фа-минор и доминантсептаккорда ми-бемоль-мажора). Ведь именно подобную драматургию чередований «мутных» и «ясных» гармонических красок Бетховен монументально, величаво развил в первой части героической симфонии.

Последующий ход музыки финала приносит лишь новые оттенки. В конце концов, господствует праздничность тарантеллы, а не героическая воинственность. Два удара задержанных ферматами уменьшенных септаккордов незадолго до конца (тт. 307—308 и 317—318) — любимый прием Бетховена, напоминание о том, что не все безоблачно, не все гармонично. Но не поддавшись сильному (и естественному в контексте данной музыки) искушению закончить финал улетучиванием образов, Бетховен замыкает его сильным, решительным кадансом форте-симо.

Это вместе с тем и завершение всего сонатного цикла ор. 31. В первой из сонат цикла господство проны, порою скрывающейся за светской маской, свидетельствует о том, что композитор, даже желая угодить заказчице и, быть может, уй-

ти от себя, забыться, все-таки сохраняет силу могучей индивидуальности. Во второй из сонат проносятся и замирает в чистой печали народных песенных образов драма глубокой, несчастной страсти. Третья из сонат показывает нам Бетховена готовым, несмотря на все стоящие впереди жестокие испытания, к светлому и мужественному приятно жизни.

ДВЕ СОНАТЫ op. 49

Эти сонаты были опубликованы в 1805 году под названием «Две легкие сонаты». Возникли они, по всей видимости, гораздо раньше (№ 1, возможно, в 1798 г., а № 2 даже в 1795 г.). Скорее всего обе сонаты предназначались для обучения музыке или для любителей. Публикация этих сонат Бетховеном указывает, однако, на то, что композитор считал их достойными обнародования и, возможно, подверг обработке, заново отредактировал. Во всяком случае, обе сонаты несут отпечаток зрелой бетховенской композиторской техники и содержат множество очаровательных подробностей.

Двухчастность сонат op. 49 следовало бы считать только результатом их миниатюрности. Но не работа ли над редактированием этих сонат толкнула Бетховена на мысль о возможности и целесообразности крупных двухчастных сонатных произведений? Ведь уже соната op. 53 оказалась почти, а соната op. 54 — вполне двухчастной.

В сонате op. 49 № 1 (g-moll) первая часть дает редкий у Бетховена пример медленной сонатной формы, а вторая часть имеет форму рондо.

В сонате ор. 49 № 2 (G-dur) первая часть написана в сонатной форме, а вторая — в форме рондо (эта соната особенно примечательна как пример сочетания миниатюризма форм с богатством тематического состава).

Влияние традиций, конечно, очень ощутимо. Оно, например, и в галантных груннетто побочной партии первой части сонаты g-moll, и в щебетаниях рондо той же сонаты, и в старомодных вежливых формулах менуэта сонаты G-dur.

Но оригинальность мышления Бетховена не раз дает себя знать. Такова замечательная напевность первой части сонаты g-moll. В коде этой части можно уловить зародыш выразительной образной идеи, позднее ярко воплощенной кощом Adagio сонаты ор. 10 № 1. Кода финала сонаты g-moll тоже не лишена предвосхищений (вспомним коду финала сонаты ор. 14 № 2).

В сонате G-dur (и в первой части, и в менуэте) немало моментов живой, темпераментной и склонной к динамическим контрастам бетховенской ритмики. А до-мажорное трио менуэта этой сонаты своим грубоватым прямодушием превосходит меру бытовой жанровости Гайдна (не говоря уже о Моцарте).

СОНАТА op. 53

(C-dur)

Эта соната, посвященная графу Вальдштейну, хорошему музыканту, одному из бошских покровителей и друзей Бетховена, была опубликована в 1805 году под названием «Большой сонаты». Ее первоначальные наброски возникли еще в 1800 году, а окончание, по-видимому, относится к 1804 году, когда Бетховен летом жил в Дёбблинге. Соната получила популярное прозвание «Авроры»¹, выражающее роль образов природы в этом произведении.

Обостренное внимание Бетховена к природе² питалось не только потребностью отвлечься от волновавших его страстных переживаний, но и возросшей тягой к одиночеству. Углубившаяся болезнь слуха делала общение Бетховена с людьми все более затруднительным и мучительным. В одиночестве композитор находил желанный отдых, а всегдашняя горячая любовь к природе делала этот отдых увлекательным и творчески плодотворным.

¹ Аврора (римская мифология) — утренний заря.

² См., например, письмо (1807) к Терезе Мальфатти (Beethoven's Sämmtliche Briefe, цит. изд., том I, стр. 205).

В «Авроре» заметно дальнейшее блестящее развитие виртуозного пианизма Бетховена, поднимающего тут на новый уровень принципы тождатности. Эти внешние черты сонаты ор. 53, к сожалению, заслонили от многих исследователей и исполнителей ее возвышенные поэтические образы.

Подобный промах хорошо охарактеризован Роменом Ролланом. «Произведение это, столь знаменитое, — пишет Роллан, — недостаточно понято. Пианистическая перегруженность, которая покрывает его блестящей сеткой виртуозности, часто мешает уловить его низмность. Так привыкли к трагическому лицу Бетховена, к его властному жесту, широкому рисунку, обличающим чертам его страстных мотивов, что когда он якобы бесечно перебирает клавиши своими проворными толстыми пальцами, — как на загородной прогулке короткими погами, — нельзя предположить всей напряженности мечтаний, ноющих под этим легким дождем гамм и пассажей, и твердости воли, бодрствующей в этом сновидении. Эта белая соната в до-мажоре, текущая, как чистая вода, оныянительнейшее восхищение природой, подчиненное разуму»¹.

Если соната ор. 28 явилась первым крупным подступом к «Пасторальной симфонии», то соната ор. 53 — второй подобный подступ.

Но воплощение природы тут уже принципиально иное, чем в сонате ор. 28. На место созерцательности приходит действительность. Бетховен претворяет самую динамику природных явлений. А это — ценнейший результат развития бетховенского реализма, стремящегося преодолеть старую

¹ Ромен Роллан, том 7, стр. 154.

противоположность пасторального и героического, дать новое, активное решение эстетики природы. Кроме того, в «Авроре» углублены связи Бетховена с фольклором (см. ниже).

Начало *первой части* (Allegro con brio, C-dur) — один из удивительнейших примеров выразительности ритмического фона у Бетховена («фон» получает самостоятельное образное значение!). Еще Ленц справедливо отметил, что этот «шорох басов» захватывает внимание и заставляет ждать «самых больших событий»¹. Бетховен с гениальной силой обобщения передал гул жизни, который легче всего ассоциируется со звуками утреннего пробуждения. Вот в такте четвертом послышалось чирканье и сразу возникли контуры картины: мы на лоне природы. Целый хор чирканий раздаётся в тт. 9—11 и вдруг замирает. После ферматы (т. 13) опять проснулся гул... Но теперь он ясен, светел, и вскоре все вокруг начинает струиться, журчать.

Удивительно в этой музыке сочетание острых, четких «графических» линий с тонким колоритом: в рамках «равнорности» тем ярче выступают отдельные красочные пятна и блики с их богатыми, разнообразными оттенками. Они, между прочим, неоднократно дают себя знать и в тональном плане, где примечательна все более узаконивающаяся у Бетховена роль «романтических» альтерированных медиант (побочная партия появляется в минорре)².

Эта побочная партия (с т. 35) — чудесное дополнение одухотворенного пейзажа, радостная,

¹ Ленц, I, стр. 261.

² А в репризе — в ля мажоре.

спокойная песнь от сердца, из глубины души, покоренной очарованием природы. Великолепен и эмоционально-образный контраст с предыдущим. В противовес журчанию, шестам и чиркающим звучат медленные, точно сыгранные деревянными духовыми или органом аккорды «ноющей гармонии», в мелосе которых простодушные и чистые интонации фольклора:



Но непродолжительно раздумье песни. Оно обвивается журчаниями и переливами голосов природы, а затем исчезает в росте радостного тремпета и гомона (с г. 50).

Музыка все ярче, все напряженнее пока не дойдет до звонких вскриков октав и до кульминации пронзительных звуков в верхнем регистре весьма смелого для того времени образного и фактурного эффекта:



Затем — успокоение. Выделяются группы из четвертей и пар восьмых как отголоски пастушьих попевок. Мечтательная созерцательность музыки (главенствовавшая в первой части сонаты ор. 28) здесь оказывается совершенно подчиненной и лишь замыкает жизненно-интенсивнейшую экспозицию.

В разработке первоначальный образ развивается и оттеняется. Движение убыстрилось, стало торопливым в перекличках пятишотных гаммок. Большая фаза арпеджий триолей восьмых, вздымающихся и опускающихся педлинными волнами, — характерный фактор игры гармонических красок (см. выше разбор первой части третьей сонаты). Здесь функция этого фактора представляется так: перед пестротой и изменчивостью звуков природы восторженное восприятие теряется и немест. Едва миновала эта фаза развития, как уже начинается непосредственный подход к репризе — столь бетховенское динамическое нарастание на доминанте¹. Здесь оно подчинено общему выразительно-звучному образу: будто мощный ветер промчался над деревьями, шумно зашелестел кронами. И вот мы в начале репризы (с т. 156), у истоков смутного, приковывающего внимание гула.

В репризе Бетховен щедро обогащает круг первоначальных музыкальных идей. Две ферматы (вместо одной), перебивающие изложение главной партии, усиливают контраст гула и затихнья. Звонче и сочнее звучит теперь побочной партии, а обширная кода с особой силой противопоставляет

¹ Вспомним знаменитый «разгон» скрипок в начале заключительного Presto увертюры «Леонора» № 3».

смутному гулу произительность радостных кличей природы (эпизод с гаммовыми секвенциями).

Еще раз перед концом появляется певучая тема побочной партии — впервые в до-мажоре и на глубоких органичных басах. Теперь она подобна «воспоминанию» (напомним возвраты темы интродукции в первой части «патетической»). Но это воспоминание вместе с тем оттеняет и важнейшую составную часть всего образа — спокойную, светлую, проникновенную радость слияния души с мирной жизнью природы. А жизнь торжествует над всем — краткой, энергичной вешешкой гула, щебетаний и раскатов заканчивается первая часть.

Последующее *Introduzione* (*Adagio molto*, F-dur) можно лишь с натяжкой считать отдельной частью.

Известно, что Бетховен вначале написал обширную вторую часть в виде *Andante grazioso* со-пюло (в фа-мажоре), но затем исключил ее из сонаты (по советам друзей, полагавших, что соната слишком разрослась) и заменил данным «вступлением».

Нельзя не согласиться с мотивами изъятия *Andante*, которые обосновывает Ромен Роллан: «... слишком растянутое мечтание приводило к тому, что терялся самый сюжет мечтаний; оно отрывалось от всего произведения... Между двумя большими картинами начального *allegro* и рондо, переливающегося через обычные рамки, с их залитыми солнцем пространствами, достаточно тени от облака на равнине, несколько мечтательных мазков. Никакой болтовни о себе с собой самим! «Я» вышито природой...»¹.

¹ Ромен Роллан, том 7, стр. 158—159.

Тут же Ромен Роллан отмечает важное обстоятельство — временное исчезновение из фортепианных сонат Бетховена глубокомысленных и сердечных *Adagio* (вылочь до сонаты оп. 106, где *Adagio* снова играет огромную роль в сонатном целом). «Можно подумать, — пишет Ромен Роллан, — что Бетховен в зрелости своего классического периода остерегался своей природной склонности к сентиментальной выразительности. Начиная с сонаты «Аврора» до оп. 106, он сокращает до минимума признания своих *adagio*. Зато оба *allegro*, особенно последнее, расширяются и по длительности и по значительности»¹.

Соображение Романа Роллана очень верно — с той поправкой, что роль *Adagio* падает в фортепианных сонатах задолго до «Авроры». В ряде предыдущих сонат медленные части или недостаточно медленны и сосредоточены (как в сонате оп. 28), или рудиментарны (как в сонате оп. 27 № 1), или избегают глубины душевной откровенности (как в сонатах оп. 31 №№ 1 и 2), или вообще отсутствуют (как в сонате оп. 31 № 3). В этом, безусловно, сказалось стремление Бетховена среднего периода к действительности, подвижности и моторности образов.

Возвращаясь к интродукции финала, отметим, что, не будучи самостоятельной частью по форме, этот фрагмент все же самостоятелен по содержанию и перерастает функцию вступления, как такового. Ромен Роллан уловил тут «состояние бетховенской души среди мирных полей»². И в самом деле, лирическое начало, имеющееся в сонате

¹ Ромен Роллан, том 7, стр. 158.

² Там же, стр. 159.

ор. 53, сильнее всего развито именно здесь. Находясь в пунктированном мотиве:



возможный отзвук ритма криков перенела¹, Ромен Роллан очень верно и метко показывает тесное сплетение во всем *Adagio molto* звуков природы с интонациями человека². Действительно, суть интродукции финала в образе такого состояния души, когда глубокое раздумье сливается с впечатлениями внешнего мира и полнотой ожидания новых — светлых и радостных эмоций. Такое состояние, лежащее между внимательным бдением и блаженным сном, превосходно воплощено и гармонической структурой интродукции (отклонения и повороты все время ласково нарушают покой), и ее гибкой, изменчивой ритмикой. Под конец (на фермате ноты *sol*) все напряженно застывает.

И вот начинается *финал* (*Rondo, Allegretto moderato, C-dur*). Размеры его огромны, колорит светел и диатоничен. Несмотря на сохранение некоторых черт токатности первой части, общий характер фактуры здесь уже иной. В ней больше звонкости, прозрачности и масштабности. Как и в финале сонаты ор. 28 (несмотря на все несходство этих двух произведений), происходит, по сравнению с первой частью, как бы «выход на просторы», расширение перспективы.

¹ Ср. разъяснение самим Бетховеном фигуры крика перенела в конце сцены у ручья из «Пасторальной симфонии».

² Ромен Роллан, том 7, стр. 159–160.

«Широкая равнина с горизонтом, залитым солнцем... Будто летний день. Его всегда не хватает вдвойне!. Меж тем, композитор не прибегал к контрапунктическим или гармоническим приемам построения. Но справедливому замечанию Пагеля, всякий раз, когда он выражает полную силу или высокую радость, он совлекает с себя всякую ухищренность, его музыкальный язык делается гармонически очень простым. Тем более удивляешься, что богатство рисунка, ритма и ударений он сумел извлечь из зерна *Volkslied* (народной песни), привешенного такую жатву на поле этого *rondo!*»¹.

Народность песенно-интонационного материала в финале сонаты ор. 53 настолько очевидна, что ее заметил и Ромен Роллан, относившийся вначале скептически к возможности установить народные корни мелодий Бетховена².

А. Фридлендер считал, что основной мотив рондо заимствован Бетховеном из песни «*Grossvaterlied*»³. В. В. Пасхалов указал на близость этой темы к мелодии одной из русских песен⁴.

Но дело в том, что Бетховен (как Шопен, как Глинка) почти не пользовался готовыми народными мелодиями, а создавал свои собственные

¹ Ромен Роллан, том 7, стр. 167—168.

² Однако впоследствии (в 1943 г.) Р. Роллан писал: «На самом деле субстанция весьма различных народных мелодий (рейских, нижнеавстрийских, русских, хорватских, шотландских, ирландских) текла в многочисленных его сочинениях (инструментальных), созданных преимущественно в последний период творчества...» (цит. по статье А. Альшвайга «Симфонизм Бетховена» — «Советская музыка», 1952, № 3, стр. 52).

³ Ромен Роллан, том 7, стр. 162.

⁴ «Русская книга о Бетховене», стр. 189.

на основе широкого изучения и многостороннего восприятия интонаций народной песни.

Серьезное различие лишь в том, что Шопен и Глинка творили в условиях высоко развитых национальных культур. Подобной национальной культуры еще не было в Германии времен Бетховена. По словам К. Маркса, в отставании единых интересов падали немецкая буржуазия лишь в 40-х годах XIX века дошла «до той приблизительно ступени, на которой французская буржуазия находилась в 1789 году»¹. Формирование немецкой нации отстало чрезвычайно. Поэтому у Бетховена больше народных, чем собственно национальных элементов, и лишь в поздних сочинениях последние начинают яснее складываться. Вместе с тем национальный колорит музыки у Бетховена, конечно, гораздо более отчетлив, чем у Моцарта.

Сравнивая финальное рондо «Авроры» с ее первой частью, мы обнаруживаем, как уже говорилось, и различие планетической фактуры. В первых же тактах достигнута «трехэтажность» (глубокий бас, фон шестнадцатых в среднем регистре, мелодия наверху), предвещающая планизм середины XIX века и делающая обязательным употребление педали². Такая звуковая насыщенность, охват широкого «звукового пространства» — отсутствующие в ранних сонатах Бетховена³ — постоянно имеют место в финале «Авроры»

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Издание второе. Том 3, стр. 185.

² Местами, например в эпизоде трелей — т. 83 и д. (счет тактов — от начала интродукции), «трехэтажность» становится «четырёхэтажностью».

³ Например, даже в финале «луной», несмотря на широкий разбег арпеджий, нет еще равномерного заполнения всего «звукового пространства» с типичным для фортепианной фак-

и, бесспорно, подготавливают фактуру первой части сонаты ор. 106, где принципы нового пианизма будут провозглашены с особой силой и последовательностью.

Примеров «педального» регистрового размаха очень много в финале сонаты ор. 53 — достаточно сослаться на появление темы в октавах на глубоких октавных басах перед репризой первой темы или на мощную, разбросанную по всей клавиатуре аккордику перед заключительным *Prestissimo*.

Господствующее выразительные факторы финала — радостный бег, хороводность, бесконечное счастье в объятиях природы, когда из сердца рвется песнь, сливающаяся с журчанием вод, с шелестом деревьев, травы, с пением птиц. Достигнуто поразительное, редкое единство переживания и пейзажа.

С гениальным мастерством симфониста Бетховен дает многочисленные вариации изложения главной темы, и уже первое трехкратное ее проведение — три ступени расцвета чудесного образа, будто наплывающего издалека и становящегося постепенно все более звонким, все более радостным.

Исход накопившейся энергии дан во второй теме с ее бодрым, народным ля-минором, звучащей по-плясовому.

туры романтиков сосредоточением узких интервалов вверху и широких внизу (ориентация на «обертонное» акустическое благозвучие). Пианизм финала «Авроры» был откровением для своего времени. Член писал, что этот финал может быть хорошо передан лишь «стальными пальцами Листа» (L e n z, I, стр. 260).

И вот после краткого затишья опять летит беззаботный напев первой темы.

Затем новая тема, начинающаяся в до-миноре и фугированная переключками проходящая через фа-минор и ля-бемоль мажор. Это как бы драматизированный танец, призванный лишь сильнее оттенить последующие порывы восторга (на материале первой темы). В этих порывах:



с их широтой и ясными красками тональных чередований (As-dur, f moll, Des-dur) как бы звучит желание объять неизмеримые просторы, побрататься с природой. Сила порывов оттенена не только предыдущим, но и последующим. Бетховен дает двенадцать тактов музыки, в которых хоральные обороты ритмически оживлены точками баса и синкопами:



Церковно-псалмодический характер этой музыки несет в себе нечто от печальных и тревожных воспоминаний. Но они промелькнули, исчезли, — и в быстрых, легких волнах арпеджий правой руки является интермедия:



Вот наиболее изящное место финала, полное уточненной созерцательности, остроты и хрупкости.

Большие септимы (до — си, ре-бемоль — до, ми — ре-диез, фа — ми, соль-бемоль — фа и т. д.) рождают тут очень изысканные мимолетные гармонии.

Однако и это упоение тончайшими звуковыми узорами пронеслось. Постепенно восстанавливается простота тональных гармоний, и смутный гул на доминанте (аналогия гула из первой части) подготавливает вступление новой репризы главной темы.

Дальше все движется к торжественному заключению.

Вслед за изложением главной темы мощный крутящийся поток триолей шестнадцатых долго, неистово журчит и звенит, пока не воплотится в громких, как заклинания, аккордах, разделенных паузами и постепенно замедляющихся.

После ферматы — стремительный, задыхающийся от радости бег заключительного Prestissimo, где главная тема уже не поет, а пляшет. После эпизодических отклонений в «лейтмотивные» тональности финала (As-dur, f-moll, Des-dur), перекличек октав и необыкновенно поэтических трелей (опять окрашенных игрой гармоний — C-dur,

c-moll, As-dur, f-moll)¹ соната заканчивается последним взрывом энергии и парочито наившими «моцартовскими» терциями заключительного каданса.

Финал «Авроры» замечателен не только своим самобытным складом, но и весьма существенными историческими тенденциями. Во многом он гениально предвещает некоторые важнейшие стороны симфонизма Шуберта.

Предвещает и широкой «равнинностью» диатонизма, и мощными расширениями тем (вместо их остродраматического развития), и спокойно-величавым складом изложения, и, наконец, просто рядом фактурных деталей².

Речь идет именно о спокойно-величавом, а не о романтически тревожном и причудливом Шуберте. До-мажорная симфония Шуберта — целая эпоха в становлении западноевропейского народно-этнического песенного симфонизма. И то, что Бетховен в финале «Авроры» так ярко предварил подобный песенно-нейзажрый жанровый симфонизм, лишней раз говорит о великой многогранности и необыкновенной прозорливости бетховенского гения, смело, принципиально и глубоко инициативно открывавшего новые пути искусства.

¹ Примечателен, кстати сказать, весь тональный план финала «Авроры». В нем — полное отсутствие столь любимой ранее Бетховеном доминанты. Вместо тонико-доминантных широко развиты тонические (терцовые) связи медиант и тонико-платальяные отношения. Это новый шаг в сторону тональной логики романтиков.

² Укажу для примера на упоминавшийся выше поток триолей шестнадцатых перед заключительным Prestissimo — сравни триоли из финала большой до-мажорной симфонии Шуберта.

СОНАТА op. 54

(*F dur*)

Эта двухчастная соната, не имеющая посвящения, сочинялась, вероятно, в 1803—1804 годах и была опубликована в 1806 году. Она принадлежит к числу наименее популярных сонат Бетховена. Ленц находил ее «лишь странной», обнаруживающей первые следы третьей манеры Бетховена¹. Нагель полагал, что, ввиду занятости Бетховена сочинением «Фиделио», из сонаты op. 54 «ничего настоящего не вышло»². Ромэн Роллан писал: «...встречаются сонаты, как op. 54 (в фа-мажоре), где Бетховен разрешает главным образом технические проблемы, не заботясь особенно о музыкальной или выразительной мысли...»³. Не находит особенно теплых слов для сонаты op. 54 и Б. В. Асафьев. Характеризуя два движения сонаты, он пишет: «Первое в характере менуэта с величественной и энергичной поступью; второе — в

¹ Ленц, I, стр. 263. По мнению Ленца, «это бесформенное произведение имеет недостатки третьей манеры, но имея ее красоту».

² Na gel, II, стр. 102.

³ Ромэн Роллан, том 7, стр. 140.

характере рондо при непрерывном мерном беге подвижных линий: своего рода регрессию mobile («вечное движение»). В сонате «встречаются прихотливо-капризные, но чеканные ритмы и орнаменты, остроумные варианты и превращения руководящих мотивов»¹.

Не пытаясь целиком «реабилитировать» сонату ор. 54, следует, однако, решительно возразить против попыток трактовки ее как упражнения в пианизме, фактуре, форме, контрапункте и т. д. Соната ор. 54 отнюдь не лишена образности, но только образность эта не слишком рельефна, отчасти загадочна.

В сонате ор. 54 происходит, на наш взгляд, как бы предварительная заготовка образов, поиски новых художественных элементов. Бетховен свободно отдается игре воображения, видимо стремясь зафиксировать еще неустоявшееся и ослабив свою обычную работу над выковыливанием интонаций. Быть может, эта соната — наиболее непосредственная из сонат Бетховена, что придает ей особый интерес.

Первая часть (In tempo d'un Menuetto, F-dur) со своими тремя циклами и кодой почти схематична по структуре. Идея части — новое претворение старых бетховенских «двух принципов».

Первоначально тема менуэта отличается сдержанностью и достоинством, даже некоторой парочитой старомодностью. Правда, интонации увеличенного трезвучия (тт. 9, 11, 13 и д.) нарушают трафарет светскости. Но все же их можно воспринять как особую эксцентричность. Галантные обороты темы менуэта (подобные ряду поклонов),

¹ Сборник «Бетховен». Л., 1927, стр. 58.

ритмические симметрии, группетто — все это полно уравновешенности и как бы вежливой самоуверенности.

Последующая фаза — внушительный контраст. Ленц находил тут «лес октав, нагроможденных один на другие и исключающих всякую мелодическую идею»¹.

Полагаем, что и «нагромождение» и падение мелодичности — преднамеренны. В отличие от темы менуэта здесь все беспорядочно, ритмически нерасчлененно, местами крикливо, местами сухо и жестко по звучности:



(типичная для позднего Бетховена фактура экстравагантных широких расстояний).

Все это — будто докучный, раздражающий шум жизни, вторгшийся в пристанище покоя. Совершив свои «бесчинства», музыка постепенно умолкает и гложет в баяс.

Какова же реакция темы менуэта, каков ответ «первого принципа»? В теме появилось некоторое беспокойство, она варьируется группами шестнадцатых, подголосками, форшлагами, но все же сохраняет характер достоинства и сдержанности.

Тогда следует новый натиск октав. В отличие от первого он совсем короток, но зато оканчивается не замираньем, а громким, фанфарным уг-

¹ Ленц, I, стр. 263.

верждением своей силы и двухтактовым отголоском (тт. 104 -105).

Теперь, в новой репризе темы менуэта, беспокойство постепенно усиливается — пока не доходит до жалобы:



Но жалоба затихла, а после фермат Adagio тема менуэта (в Tempo rito) звучит снова умиротворенно, уверенно, но вместе с тем и преображенно — из нее исчезли галантные «поклоны», появилась напевность и простота. А ритмический фон триолей органичного пункта тонички обволакивает все ощущением покоя.

Тут некоторые примечательные детали. Очень свежо, новаторски звучит увеличенное трезвучие:



Затем появляется эмбрион будущих «мягких» фанфар из медленной части пятой симфонии:



Перед заключительным кадансом Бетховен неожиданно дает резкий диссонанс:



точно неприятное, назойливое впечатление, в последний раз осаждающее душу. Следует спокойный каданс с заключительной тоникой в мелодическом положении терции¹.

Итак, образная содержательность первой части сонаты несомненна. Она дает себя знать в явном столкновении двух кругов интонаций, во влиянии одного круга на другой и в конечных «выво-

¹ Это окончание, когда то звучавшее очень повторяски (когда «пасторальной» сонаты), теперь становится у Бетховена обыденным (финал сонаты ор. 51 также оканчивается тоникой в мелодическом положении терции).

дах». Но дальнейшая словесная конкретизация образной концепции очень затруднительна. Быть может, тут был замысел передать самый процесс творчества, когда настойчивость ищущей и формирующей мысли движется сквозь толщу посторонних, обременяющих сознание идей.

Характер музыки *второй* (и последней) *части* сонаты (*Allegretto*, F-dur) заметно более странен, чем в первой части. На первый взгляд тут есть нечто родственное финалу сонаты op. 26. Однако, если там на фоне «вечного движения» выплывают очень отчетливые темы, то здесь тематизм отсутствует и слуху не за что зацепиться — он все время блуждает по распыленным мелодическим и гармоническим контурам¹.

Это поистине скольжение беспрерывно изменяющихся образов. Порою в них слышны как бы звуки почтового рожка и звон бубенцов, что наводит на мысль о впечатлениях дороги. Но такие «дорожные» образы все же конкретизируются не настолько, чтобы можно было уловить их с полной отчетливостью.

Тем не менее говорить об определенной линии развития можно. Вначале движение долго пребывает в одной эмоциональной плоскости (хотя расцвечено различными тональными красками). В тт. 37—44 (на хроматически-ниспадающих педальных полозиных октавах баса) проносятся осложненные хроматическими обрывками мрачные гармонии (образец колоритно альтерированных субдоминант с модуляцией e-moll — a-moll —

¹ Роль терцевых связей велика. Тонико-доминантные отношения тонут среди обычных модуляций. Неопределенности тематизма соответствует неопределенность гармонии.

G-dur). С переходом в соль-мажор (т. 45) впервые появляется фигура фацфарных синкопированных восьмых:



Едва показавшись, эта фигура исчезает и затем долго не возвращается. Следует много вариантов — перипетий бега. В гг. 65—74 примечательны непрерывные хроматические смены септаккордов, нарушающие на время ощущение тональности¹. В т. 75 и далее остигательные попевки — *си-дубль-бемоль ля-бемоль* в басу парочито назойливы, неотвязны. В т. 89 и далее музыка особенно близка к звукописи звона бубенцов. Затем, после до-мажорного фрагмента и с переходом в фа-мажор (т. 115 и д., органичный пункт разбитых октав левой руки), предварительно намечен исход движения — радостный и светлый. Но вскоре новый перелом. В т. 130 и далее (половинные ноты sforzati в басу) — опять мрачные краски. Вслед за тем движение становится особенно беспокойным и, после нарастания, затихает в очень романтически звучащих, загадочно тревожных фразках:



¹ Особенно велика тут роль септаккорда из двух малых и одной большой терции (о нем см. выше — в связи с примером 65).

Но это печальное затишье лишь оттеняет блеск коды. Вернулся фа-мажор, и ток его света, жизнерадостен и стремителен. Будто движение наконец нашло свою цель и летит к ней. Бег ускорился, фортепиано звенит и рокочет. Перед самым концом возрождается и торжествует фацфарная синкопическая фигура октав (см. пример 78) — теперь на ноте *до*. Она перебрасывается в тоническую квинту баса, и «звоном бубенцов» финал обрывается. Оптимистический вывод сонаты очень ясен — несмотря на приеунце ей черты загадочности, «зашифрованности» образов. В исходе финала, на основе преодоления беспорядочности бега идей, достигнуто единство, целостность действительного мироощущения, которых еще не было в первой части. Выход найден в бодрой, творческой энергии движения!

Обе части сонаты ор. 54 имеют оригинальные формы рондообразного склада. Вот дополнительное свидетельство вложенных в это произведение новаторских поисков композитора.

СОНАТА op. 57

(*f-moll*)

Это несравненное по силе своего драматизма произведение, посвященное горячему почитателю Бетховена графу Францу Брунсвику¹, сочинялось в 1804 году, закончено было, возможно, лишь в 1806 году, опубликовано — в 1807 году.

Название «*appassionata*» не принадлежит Бетховену, оно было дано сонате гамбургским издателем Кранцем. Тем не менее это название хорошо выражает сущность произведения и поэтому прочно за ним закрепилось.

Основной год сочинения сонаты (1804) был годом тяжелых переживаний Бетховена. Душевная реакция после окончания «Героической симфонии», окончательное разочарование в Наполеоне, принявшем императорский титул (а следовательно, и в целой эпохее свободолюбивых иллюзий), болезнь, прогрессирующая и нестерпимая для музыканта глухота, мучительные невзгоды любви и

¹ О нем см.: Ромэн Роллан, том 7, стр. 328. Франц был братом Терезы и Жозефины — двух женщин, которых Бетховен любил. О Терезе см. ниже, в связи с разбором сонаты op. 78.

дружбы, постоянное душевное одиночество — все это создало предпосылки мрачного, трагического произведения. Но мощный дух Бетховена, вдохновленный лучшими, революционными идеями передовой части человечества, вышел из испытаний. Если первые эскизы «аппассионаты» свидетельствуют о преобладании трагического начала, то затем великий композитор и человек обретает в самой трагедии победу воли, энергии, неистребимой силы борьбы со злом.

Уже сотню лет тому назад величие «аппассионаты» было оценено русскими музыкантами. Ленц сравнивал ее с «изверженным вулкана»¹, Улыбышев называл «вулканической сонатой», «композицией одновременно неступленной и возвышенной»².

Если Ленц и Улыбышев еще чувствовали некоторую робость перед бурями «аппассионаты», то последующие поколения приняли эти бури как искусство подлинно родное и близкое.

Нельзя не вспомнить красноречивого свидетельства Н. С. Тургенева в его рассказе «Нещастная». Здесь рассказчик, описывая исполнение «аппассионаты» Сусанной, отмечает: «С самых первых тактов стремительно-страстного *allegro* этой сонаты я почувствовал то оцепенение, тот холод и сладкий ужас восторга, который мгновенно охватывает душу, когда в нее неожиданным палетом вторгается красота. Я не пошевелился ни одним членом до самого конца. Я не хотел и не смел вздохнуть»³.

Музыка «аппассионаты» настолько эмоцио-

¹ Ленц, I, стр. 261

² Вестников, стр. 253

³ Цит. по «Русская книга о Бетховене», стр. 172.

нальна, настолько насыщена страстными переживаниями от первой до последней ноты, что понимание ее образов представляет особые трудности. Сильнейшее волнение композитора передается слушателю, исполнителю, исследователю и порой даже отнимает у него потребность трезвого анализа (не потому ли А. Рубинштейн обошел молчанием «аппассионату» в своих концертах-лекциях по истории фортепианной музыки и ограничился вдохновенным исполнением ее? ¹).

Но безраздельное господство эмоционального начала в «аппассионате» — лишь кажущееся. На деле, как и обычно у Бетховена, чувство и разум, эмоция и мысль находятся тут в единстве. Необыкновенное напряжение страстей в «аппассионате» потребовало и невиданной мощи обуздывающей, покоряющей их логики. Прав был Ромэн Роллан, писавший, что эта соната — «пламенный поток в гранитном русле» ².

Быть может, даже скорее всего, именно титаническая борьба стихии и воли в «аппассионате» заставила самого Бетховена (что мы уже отмечали выше) сказать по поводу содержания ее (как и содержания сонаты ор. 31 № 2): «прочтите «Бурю» Шекспира».

Но если в сонате ор. 31 № 2 острота борьбы ослабевает уже во второй части, то «аппассионата» наполнена борьбой от начала до конца, причем размах борьбы в финале возрастает.

Понятно, что осуществить замысел этого гигантского по масштабам идейно-художественной содержательности произведения не удалось Бет-

¹ А. Рубинштейн (Кюн), стр. 36.

² Ромэн Роллан, том 7, стр. 171.

ховену сразу. Сочинение сонаты растянулось на несколько лет. Зато Бетховен был удовлетворен конечным результатом и, судя по воспоминаниям Черни, считал «аннассонатку» лучшей из своих сонат. Такая оценка стала впоследствии общепризнанной.

Было немало попыток трактовать «аннассонатку» как воплощение личных переживаний, личных страданий Бетховена. К сожалению, и Ромен Роллан в своем вдохновенно порывистом литературном портрете «аннассонаты»¹ отдает дань такому суженному пониманию ее образов. Подчеркивая в особенности необыкновенные страдания героя и противопоставляя их «грубой стихийной силе» финала, его «державной нечеловечности»², Ромен Роллан игнорирует то важнейшее объективно-героическое, народно-революционное начало «аннассонаты», которое только и делает трагедию ее музыки оптимистической, возбуждает, а не подавляет силу воли.

Узнав осенью 1804 года, что Наполеон короновался, Бетховен гневно разорвал лист с посвящением ему «Героической симфонии». И это ознаменовало крупный этап идейного развития Бетховена, пришедшего позднее к образам свободы и всечеловеческого братства в девятой симфонии. «Аннассоната» безусловно выражает страстный порыв Бетховена к более последовательному, чем раньше, пониманию им героики, как героики народной и революционной.

Драгоценное свидетельство именно такого содержания, таких образных тенденций «аннассо-

¹ Ромен Роллан, том 7, стр. 175—194.

² Там же, стр. 189, 193.

паты» мы имеем в известной, чрезвычайно высокой оценке этого произведения, данной В. И. Лениным в первые годы строительства Советского государства.

По воспоминаниям А. М. Горького, Ленин, слушая однажды в Москве исполнение фортепианных сонат Бетховена, сказал:

«Ничего не знаю лучше «Appassionata», готов слушать ее каждый день. Изумительная, пчеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!»¹.

Первая часть «аппассионаты» (Allegro assai, f-moll) носит характер героической лирики. Но эта лирика вмещает и переплавляет в себе широкий круг объективных интонаций. Взять хотя бы первую тему:

60 Allegro assai

The image shows a musical score for the first theme of the first movement of Beethoven's Sonata Op. 106, 'Appassionata'. The score is in F major, 3/8 time, and marked 'Allegro assai' and 'pp'. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction and the start of the first theme. The second system continues the first theme with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

с ее характерной «полой» звучностью двухоктавного унисона. Очевидны здесь интонации пастор-

¹ Сборник «В. И. Ленин о литературе и искусстве». Издание третье, дополненное. М., 1967, стр. 645.

женного ожидания и душевного трепета. В основу первых Бетховен кладет гармонические фанфарные ходы, а в основу вторых — тревожную попевку с трелью. И те и другие свободны от какого-либо натурализма, однако сохраняют отдаленные связи с первичными жизненными прототипами.

Первый образ уже очень широк. Это буря души, обогащенная бурями внешнего мира. Возникают ассоциации и с предгрозовым затишьем, прерываемым ударами грома, и с призывами сражения. В таком богатстве объективных интонационных связей — особая сила музыки «аппассионаты», ставящая ее выше даже сонаты ор. 31 № 2.

Первый порыв бури — лейтмотив «судьбы» из трех нот:



(обретенный в финале пятой сонаты и развитый позднее в первой части пятой симфонии) — промчался и замер на фермате.

Новый порыв (с т. 17) уже грохочет тяжелыми аккордами, образующими резкий контраст с трепетностью трелей. Все дальнейшее развитие (вплоть до вступления побочной партии в т. 35) дано на ритмическом фоне триолей восьмых (таким образом, триольная фигура «судьбы» становится навязчивой мыслью). Ромен Роллан усматривает здесь мольбы и порывы отчаяния. По нашему мнению, тут слышны, скорее, кличи тревоги, причем именно в данном плане напряженный высокий регистр весьма выразителен (вспомним прототипы такого интонационного регистрового эффекта в первой части сонаты ор. 31 № 2).

Побочная партия (как и связующая) выступает на ритмическом фоне восьмых, только фон тут становится иным по характеру — плавно колеблющимся. Уже начало побочной партии (т. 35 и д.) обнаруживает ее чрезвычайную ритмическую и интонационную близость к главной. Хотя подобная близость — явление единственное среди аллегро фортепианных сонат Бетховена, нельзя считать его случайным, несущественным. Напротив, перед нами лишь высшее выражение вообще типичного для Бетховена единства тематизма, проявление которого мы встретили уже в сонате ор. 2 № 1. Это единство не есть тождество, не есть результат вариационного монотематизма, поскольку побочная партия с ее ласково-рассудительными, убеждающими интонациями противоположна по смыслу главной партии.

Момент отрады, привнесенный началом побочной партии, быстро несякает в горестном раздумье и сменяется новой бурей, где свирепый рокот шестнадцатых прорезан фанфарами «судьбы». Тем печальнее звучит затихающий каданс в лябемоль-миноре с его расстоянием в пять октав между правой и левой рукой (т. 65). Трудно представить более выразительный эффект растворяющегося, затухающего звука.

Это — конец экспозиции, которая не повторяется (вопреки обыкновению), а непосредственно переходит в разработку.

Вот еще характерная особенность данной части: разработка дает почти полный тематический цикл. Но смысл образов пов. Сначала, вслед за нарастающим решительностью в эпизодах с трелями (т. 71 и д.), в мотиве главной партии получают развитие героически-фанфарные интонации (с т. 79;

это, в сущности, прототип вагнеровского «полета Валькирий»). Связующая партия (на фоне триолей восьмых) становится из тревожной светлой и уверенной. Наконец, побочная партия теряет свой умиротворенно-ласковый характер и, поднимаясь по ступеням в высокий регистр¹, звучит восторгом борьбы. Подход к этой кульминации, освобождение из тесни тревоги и скорби — вот суть, итог всего предшествующего движения разработки. Но на самой вершине, когда вот-вот должно прийти желанное разрешение, Бетховен обрывает развитие побочной партии. Восхождение кончилось, развязки нет, тема исчезла. И лишь яростно, безучастно, как стихия, вздымаются и опадают на протяжении семи долгих тактов бурные пассажи уменьшенного септаккорда. Когда же он скатывается в бас, властной драматической фанфарой звучит лейтмотив из трех восьмых и четверти. Надежды на быстрый, лучезарный исход оказались преждевременными — суровая действительность вступает в свои права и ведет к начальному образу — к репризе.

Но реприза — не просто повторение. Бетховен находит гениально простое средство показать изменившееся положение вещей. Все изложение главной партии дано на ритмическом фоне триолей восьмых (на органном пункте доминанты), то есть на навязчивой идее мотива «судьбы». Вместе с тем одним штрихом выделена и утраченная вера в возможность радостной, торжественно-светлой развязки: вторичное проведение главной партии сопровождается теперь ударами не фа-

¹ Широко развитые регистровые *crescendi* — одна из особенностей всех частей «аппассионаты».

минорного, но фа-мажорного аккорда (тт. 152—153)!

Впрочем, это опять-таки лишь момент. Фа-минор вскоре возвращается, и реприза повторяет в новых тональных соотношениях ряд фаз экспозиции. Развязка вновь не найдена, ибо нельзя считать его печально замирающей кадансе в фа-миноре (т. 204), аналогичный соответствующему ля-бемоль-минорному кадансеу конца экспозиции.

Однако велед за этим непосредственно начинается грандиозная кода первой части, представляющая самостоятельный цикл. Движение, замершее было на миг в упомянутом кадансе, постепенно, но быстро оживает вновь. Новое развитие побочной партии (тт. 210—217) пронизано стремительным нарастающим тревогой. Затем обрыв темы (т. 218) и буйный разгул пассажира¹, простирающийся на целых семнадцать тактов!

Но как показательно сравнить эту каденцию с каденцией уменьшенных сентаккордов в конце экспозиции! Там оборвалось лучезарное нарастание и из потока спадающих арпеджий возникла грозная тема «судьбы». Здесь арпеджи стремятся выше и выше — как порыв окрепшей в борьбе воли. И когда они после бурных раскатов прервались (т. 235), тема «судьбы» звучит приглушенно, издали, будто отброшенная и потускневшая.

Более того, Бетховен поистине «хватает судьбу за глотку», когда заставляет ее лейтмотив прогнать утверждающим кадансом, который вводит в последнюю стадию коды — *Fin Allegro*.

Опять звучит побочная партия — теперь максима-

¹ Формально это — каденция.

маленько преобразованная. Ромен Роллан, как уже говорилось, недооценил глубокое общественное содержание «аннассонаты». Но он с подлинной чуткостью уловил суть интонаций последнего раздела коды, найдя тут «фанфары» «Марсельезы»:



Дело, конечно, не в том или ином буквальном совпадении, а в наличии общих интонаций революционной песни, которые здесь совершенно преобразуют первоначальную умиротворенную лирику побочной партии и дают ясный вывод — счастье и задача жизни не в отдыхе от бурь и страданий, а в неустанной борьбе.

Заключение коды первой части изумительно смелостью, простотой и драматической характерностью. Сначала неумолимые удары аккордов, затем затихание на тремоло правой руки. Равнодушно проползает через несколько октав и замирает в глубоких басах тема главной партии. Она стала теперь лишь фоном, тогда как побочная партия (как мы видели) чрезвычайно обогатилась и развилась. Звучность последнего такта с его квинтой тоники в мелодии¹ и трехоктавным расстоянием между руками — унылая, пустынная, неопределенная². Развязки нет, драма не завершилась, а только развернулась; исход ее пока неясен.

¹ Даже романтики употребляли в кадансах квинтовые положения значительно реже терцевых.

² Вспомним, что аналогичная унылость была уже в заключительном кадансе первой части сонаты ор. 31 № 2.

Форма первой части «аппассонаты», столь превосходно выражающая ее содержание, уникальна. Здесь черты рондо (почти равнозначные циклы экспозиции, разработки, репризы и кода) сочетаются с исключительным драматизмом сонатного Allegro. Бетховен отказывается от традиционного повторения экспозиции, в силу чего обширная (построенная по образцу экспозиции) разработка становится большей по размеру, чем экспозиция (обычно разработка в два, а то и более раз меньше экспозиции). Кроме того, кода, развивая тенденции более ранних больших код, достигает поистине грандиозных размеров (почти что размеров экспозиции).

Четыре цикла (экспозиция, разработка, реприза и кода) дают четыре этапа становления основной драматической коллизии. Таким образом, в первой части «аппассонаты» Бетховен, доводя до высшего напряжения динамику сонатной формы, стремится в то же время преодолеть условность триадного построения сонатного Allegro. Небывалая мощь логики, экономия средств и единство замысла делают первую часть «аппассонаты» исключительной даже в творчестве Бетховена.

Во второй части (*Andante con moto, Des-dur*) найден, с обычной для Бетховена силой, крайний эмоционально-образный контраст.

Если в первой части все было страстью, то здесь все — покой и благостное созерцание. И в густом хоральном звучании начальных тактов, и в синхронизированных шагах первой вариации, и в мерном покачивании второй вариации, и в звонких, как ручейки, орнаментах тридцатьвторых (третья вариация) тема сохраняет чудесную невозмутимость.

Этот процесс расцветания образа необыкновенно обаятелен — цель его, конечно, в том, чтобы показать неубитость души страданиями, ее способность наслаждаться созерцанием красоты, вкушать блаженный мир мечтаний. Но с величайшим чувством художественного такта Бетховен не переступает здесь границ чрезвычайной эмоциональной сдержанности. После серебрястых звуностей третьей вариации вся часть замыкается возвратом темы в несколько измененном облике.

Мир прекрасен, зло преходяще — таков глубокий эмоциональный вывод второй части. И это сознание красоты необыкновенно укрепляет душу и сердце, заставляет преодолеть мучительные тревоги, порывы отчаяния. Вместе с восторгом души крепнет воля, обостряется разум. Действительность неумолима — она не позволяет долго отдаваться сладости созерцаний. Так мужественный воин бросает внимательный и ласковый, но сдержанный и беглый взгляд на закат солнца, возвещающий приближение боевой ночи. Нежная ласка природы, говорящая о неотразимом обаянии и прелести жизни, делает душу более стойкой перед лицом испытаний.

Озадачивающе и загадочно прозвучал в конце *Andante* уменьшенный септаккорд. Затем он же — громко и вызывающе.

И вот раздались вступительные, подобные боевому кличу фанфары *финала* (*Allegro ma non troppo, 1-moll*). Им отвечают сначала робкие сбегги гамм, затем бурление басов, разливающееся в начало неистово-мрачного «вечного движения».

В финале много общего с первой частью: начало в глухом, гудящем басовом регистре, резкие выразительные контрасты верхов и низов, господ-

ство драматического минора (еще более последовательное, чем в первой части); сходны некоторые особенности фактуры и гармонии, самая форма¹. Таким образом ясно выступает идея сюжетного возврата, продолжения сюжетной линии (ни в одной из предыдущих сонат подобного возврата-продолжения нет).

Но характер, общий тонус финала уже иной, чем характер первой части. В финале, несмотря на силу выражения мучительно-тревожных эмоций, все же торжествует объективное начало, непреклонность движения и борьбы. Нецарь, думается, Ромен Роллан, услышавший в финале «аппассионаты» лишь бешенство стихии и крики подавленного ею человека. Напротив, уже первая тема финала, с ее энергичными призывами и четкими кадансами, звучит необыкновенно решительно, содержит элементы быстрых маршевых революционных песен. Страстной тревогой борьбы пронизана тема в си бляоль-миноре:



Направление развития финала едино. Если уж говорить о криках и воплях, то они скорее чувствуются в следующем отрывке:

¹ Тут по-прежнему, чем в первой части, но также достигнуто слияние сонатности с рондовостью. Циклы сменяются разработками и появлениями новых тем. Как и форма первой части, форма финала максимально индивидуализирована и смело преодолевает схематические рубежи. Роль доминанты в тональном плане финала значительнее, чем в тональном плане первой части.



Но это лишь эпизод, поглощаемый и уносимый мощным потоком.

Важнейшим, хотя и кратким образным фрагментом финала является начало заключительного Presto, которое почему-то вовсе не привлекло внимание Романа Роллана. Имеем в виду героический марш:



Продолжительность его всего 32 такта. Но это — подлинный символ борьбы и победы — особенно в своей второй, триумфально звучащей, лябемоль-мажорной половине. Героический марш как бы венчает волевые, объективные по своему характеру штурмы финала. Свирепое бушевание коды не затмевает образ его чеканной поступи.

Итоговые выводы финала очень суровы, но мужественны. Как и в исходе финала «лунной», можно сказать, что «борьба продолжается», однако в «аппассионате» масштабы образов весьма расширились и получили социальный размах. Финал не приносит победы, но он категорически утверждает необходимость и великую, многообещающую этическую ценность сопротивления.

Не вполне восприняв революционные идеи финала «аппассионаты», Ромен Роллан, однако, очень верно схватил связь этой музыки с образами стихий, с картиной «разъяренного океана». Особенно метко в данном плане характеризует Ромен Роллан окончание финала, находя тут «словно ряды наступающих волн, которые разбиваются о скалу покуда не сокрушат и не потонут ее»¹.

Подобное слияние и взаимопроникновение человеческих и природных образов в финале «аппассионаты»² не представляет ничего удивительного или противоестественного. Революционным мечтателям, подобным Бетховену, освободительная борьба человечества обычно рисовалась в формах стихийно действующих сил, которые тем легче ассоциировались с могучими стихиями природы.

Но именно поэтому следует особенно высоко оценить подчиняющие стихию властные призывы революционной воли в финале «аппассионаты».

Даже гений Бетховена смог создать произведение такой драматической мощи, как «аппассионата», лишь один раз. Было бы несправедливым поэтому подходить к остальным фортепианным сонатам Бетховена с высшим критерием «аппассионаты». Но необходимо улавливать в них зачатки или (позднее) отголоски тех качеств, которые в «аппассионате» получили высшее, свободное и грандиозное развитие.

¹ Ромен Роллан, том 7, стр. 192.

² Кстати, тут достигнуто совершенно исключительное (даже в плане бетховенского творчества) единство фигурации и темы, мелодии и сопровождения. Трудно в ряде мест отделить фанфары темы от бега фигураций, мелодические обороты последних от их фонового рокота. Активно-мелодическое понимание гармонии бросается в глаза, мелогомофоническая пасцеленность фактуры на планы избегнута.

СОНАТА op. 78

(*Fis-dur*)

Эта соната была закончена в октябре 1809 года и опубликована в 1810 году. Несколько лет отделяют ее от «аншассонаты» — и каких лет! За эти годы возникли три симфонии (четвертая, пятая и шестая), увертюра «Корнолан», скрипичный концерт, четвертый фортепианный концерт, квартеты op. 59, посвященные Разумовскому, трио op. 70.

На пути сонатного фортепианного творчества Бетховена «аншассоната» явилась переломным моментом крайнего напряжения страстей, которое затем уже не повторилось.

В музыке Бетховена начинают проскальзывать черты углубленной созерцательности, черты мечтательного отречения от страстей.

Эти особенности уже весьма заметны в первой части сонаты op. 78. Соната посвящена графине Терезе Брунsvик¹, замечательно одаренной женщине и, по определению Романа Роллана, «великой мечтательнице». Обстоятельства взаимоотношений Бетховена и Терезы остались доньше во

¹ О ней см. Роман Роллан, том 7, стр. 312—332.

многое невыясненным, но есть все основания говорить о серьезной взаимной душевной привязанности, в которой любовь органически сочеталась с дружбой. Тереза была превосходной музыкантшей, натурой задумчивой и вместе с тем страстной. Из числа женщин, встреченных Бетховеном на его жизненном пути, она, вероятно, явилась той, которая глубже всех смогла понять и оценить его¹.

Сам Бетховен очень любил сонату op. 78. По свидетельству Отто Яна, композитор сказал однажды Карлу Черни: «Всегда говорил про сонату *cis-moll*. Однако я, поэтине, написал нечто лучшее. Это соната *Fis-dur*...»².

Тем не менее соната op. 78 не получила широкой популярности. Характерно, например, что Менц считал ее незначительной, малосодержательной, недостойной гения Бетховена.

В наше время соната *Fis-dur* более ценится. Так, Б. В. Асафьев, отмечая «особенно интимный, нежный характер музыки, присущий этой сонате», пишет, что «рисунки основных тем и орнаментация отличаются художественным благородством и утонченной отделкой, наряду со склонностью композитора к возможно большей лаконичности и ясности изложения»³.

Лаконизм сонаты op. 78 выражается не только в небольших размерах частей, но и в двухчастности целого, воплощающего контраст двух несходных эмоций

¹ Ромэн Роллан приводит ряд мыслей Терезы (из ее обширного «Дневника»), поразительно сходных с мыслями Бетховена.

² Н. Riemann и цит. соч., том III, стр. 141.

³ Сборник «Бетховен». Ленинград, 1927, стр. 58.

Первая часть (Adagio cantabile, Allegro ma non troppo, Fis-dur) — один из редких в фортепианных сонатах Бетховена примеров весьма сдержанного по тону сонатного Allegro. Форма отличается чертами «регрессивности» и напоминает отчасти крайние части сонаты op. 10 № 2, отчасти скерцо сонаты op. 31 № 3 (а также — сонатные формы И. Гайдна).

Интонационное содержание музыки, напротив, носит очень новаторский характер. Быть может, даже вероятно, — это портрет одной из сторон душевного облика Терезы — ее самоуглубленности и мечтательности.

Ласковая, неторопливая задумчивая речь — вот основа ряда главных мелодических интонаций первой части сонаты. Выделяется роль «романтических» терций и квинт, примечательны пластичные линии образа (обычные для Бетховена «говорящие паузы», выразительные регистровые сопоставления).

Но это еще не все. К интонациям речи присоединяется важнейший компонент образности и хоральности, дополняющий образ чертами благоговейной задумчивости. То одна, то другая сторона образа выступают на первый план¹. Временами они полностью сливаются. А временами остается лишь фон — таинственное журчание шестнадцатых и краткие отголоски фразок и аккордов (так — в большей части разработки или в конце репризы).

Сладостное забвение, отрешенность от скорбей и тревог в светлой созерцательности — вот

¹ Так, эмоциональная напряженность господствует в т. 18 и далее, где использован верхний регистр и экспрессивные хроматизмы секундаккордов.

основа содержания первой части сонаты ор. 78. И недаром так текучи границы тематических групп, так смягчены тематические контуры. Повсюду — переливы, а не противопоставления!

Даже предполагая возможность портрета, не следует, конечно, ни в коем случае забывать о самом художнике. Он не только изображает, но и выражает свои чувства, свою душевную настроенность.

Не показательно ли сопоставить четыре этана лирики Бетховена? В первой части сонаты ор. 14 № 2 юная душа жизнерадостно смотрит на мир, упоиваясь счастьем любви и не ведая ее страданий. В «луной» сонате глубина чувств приносит с собой великую скорбь и мужественный гнев. В сонате ор. 31 № 2 указан путь героического преодоления. А в первой части сонаты ор. 78 чувства, умудренные испытаниями и несчастьями, ищут блаженного мира, прекрасной иллюзии. Некогда Бетховен призывал к полноте жизни, страстно восклицал «никакого покоя!». Теперь (в одном из писем, относящихся к весне 1808 г.) композитор замечает о самом себе: «...для тебя, бедный Бетховен, нет никакого счастья извне, ты должен все создавать в себе самом, только в идеальном мире находишь ты радость»¹.

В этих тягостных раздумьях о невозможности реального счастья, конечно, своя опасность — утратить жизненный нерв, прийти к религии.

Но *вторая часть* сонаты (*Allegro vivace, Fing.*) прогоняет все мечтания первой. Перед нами, вероятно, опять-таки и портрет другой стороны

¹ Beethovens Sämtliche Briefe, цит. изд., том I, стр. 220.

душевного облика Терезы, и вместе с тем выражение противящихся умиротворенной созерцательности жизненных начал самого Бетховена. Мы уже упоминали отмеченное Роменом Ролланом сходство душевных стремлений Бетховена и Терезы Брунsvик в годы возникновения сонаты op. 78; вернее всего считать эту сонату выражением такого созвучия душ.

А. Рубинштейн находил в финале «удивительный лаконизм и юмор, про которые Лист говорил: «Эта скудность очень богата»¹.

В самом деле, финал сонаты op. 78 — одно из весьма ярких вдохновений Бетховена, образец непринужденного остроумия, блестящей шутки.

Добавим, что музыка этой части с ее порхающим движением, женственной грацией и кокетливостью линий принадлежит к числу наиболее изящных пьес, написанных Бетховеном. Если в финале сонаты op. 27 № 1 Бетховен беспардонно посмеялся над светскостью, как бы введя мужика в гостиную, то здесь он некрепко увлечен обаянием поэтически-кокетливого танца² (вспомним, что Тереза была блестящей танцовкой, «королевой» салонов и балов).

Разумеется, финал — не бытовой танец, а именно поэтизация танцевальности, перерастающая в образ живого, нескромного характера. Перед самым концом, в настоячивых группах пунктированных восьмых:

¹ Кавос-Дехтерева, стр. 210. У Кюи записано: «скудность богача» [А. Рубинштейн (Кюи), стр. 36].

² Любопытно, что в финале Бетховен обильно применяет, вообще говоря, нелюбимую им ретационную технику изящно изогнутых фразок.



дан тонкий намек на то, что в изображаемом характере есть воля, убежденность, упорство. Но это только намек. После двух фермат и вспорхнувшего пассажа квинтолей шестнадцатых финал заканчивается веселой непринужденностью.

В итоге нам представляется необходимым рассматривать сонату ор. 78 как результат духовного сближения Бетховена с Терезой Бруненик. Бетховен не только портретирует, но и выражает себя. Однако руководимый глубоко сочувственным вниманием к объекту, он выражает лишь те свои стороны, которые считает общими. Искать тут Бетховена в его целом (того, который дан в «лунной», в «Авроре», в «аппассионате», а позднее в сонате ор. 106) было бы тщетным.

СОНАТА op. 79

(G dur)

Эта соната, названная в некоторых изданиях сонатиной¹ и не имеющая посвящения, была опубликована в 1810 году. О времени ее происхождения велись споры. Но если даже она возникла не в 1809 году, а значительно раньше, вряд ли можно отрицать факт серьезной позднейшей обработки. Скорее всего мы имеем тут одно из произведений, в которых Бетховен зрелой поры, как бы ища творческого отдыха, обращается к несколько старомодным традициям классицизма, окрашивает их своеобразием своей мысли, некоторой долей иронии² и вместе с тем пет-пет да и заглядывает в будущее. Подобным произведениям присуща особая прелесть.

А. Рубинштейн отмечал, что соната op. 79 (как и предыдущая) «тоже лаконическая и юмористическая. Тема финала поразительно похожа на популярную у нас одно время песню «Ванька с Танькой», только с фигурами»³.

¹ Сам Бетховен отметил ее уменьшенные размеры.

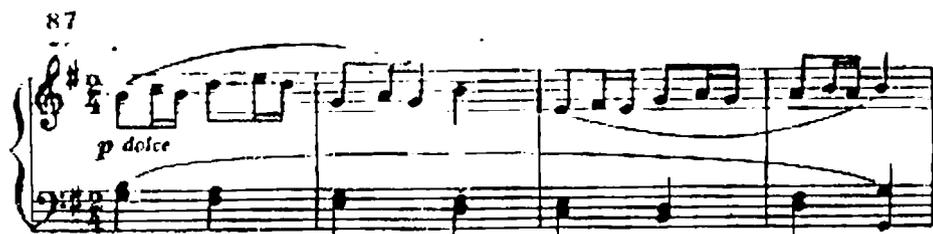
² Вспомним хотя бы ряд моментов восьмой симфонии.

³ А. Рубинштейн (Кюн), стр. 36.

Первая часть (Presto alla tedesca, G-dur) обращена к тем мелодическим и ритмическим элементам немецких танцев, которые были прелестно воплощены еще Моцартом, а позднее так поэтично расцвели у Шуберта. В разработке выделяются остинатные терции скачков левой руки; из-за этих терций, напоминающих давно неиспользованный в музыке крик кукушки, вся соната получила прозвище «Куккиеккссоната». Однако перед нами отнюдь не поэтическая кукушка природы, которую можно услышать в конце «сцены у ручья» из шестой симфонии. Это лишь механическое отображение крика кукушки в музыке, ставшее основой размеренного тонко-доминантового и доминантово-тонического каданса, так хорошо организующего фигуры танца.

Напротив, во *второй части* (Andante, g-moll) чувствуется тихая, успокаивающая ласка мерных колыбаний и журчаний природы, на фоне которых льется задумчивая, чуть сентиментальная песня. Еще тонки, но уже ясно заметны нити, ведущие отсюда к песенности Шуберта, Шумана, Мендельсона. Волнообразный аккомпанемент шестнадцатых (с т. 10) предвещает переход к романтической фактуре обволакивающих мелодию звуковых фонов.

В *третьей и последней части* (Vivace, G-dur) опять торжествует хороводность и танцевальность. Главная тема финала:



вызванная у А. Рубинштейна русские ассоциации, весьма фольклорна (что подчеркнуто и типом ее вариаций).

Своим простодушным финалом органично замыкает сонату, богатую народными элементами.

Эта тенденция народности и национальности, конечно, не случайна. Она отражает неравномерный, сложный, часто противоречивый, но неуклонный рост демократических и патриотических элементов у позднего Бетховена — в связи с процессом становления немецкой нации, происходившим в столкновении с захватническими притязаниями Наполеона.

Своеобразный отклик Бетховена на политические события национальных войн мы находим в следующей сонате, имеющей объявленную автором программу.

СОНАТА op. 81a

(*Es-dur*)

Эта соната, сочинявшаяся в период с весны 1809 года до начала 1810 года, посвящена ученику Бетховена по композиции эрцгерцогу Рудольфу. Бетховен назвал ее «большой характеристической сонатой» и предносил отдельным частям программы заглавия: Прощание, Отсутствие, Свидание (*Der Abschied, Die Abwesenheit, Das Wiedersehen*)¹.

Когда Брейткюф и Гертель опубликовали сонату в 1811 году с заглавием *Sonate caractéristique: Les adieux, l'absence et le retour*, — Бетховен был недоволен переводом своей программы на французский язык, что смазывало патристические тенденции сонаты².

¹ См. *Beethovens Sämtliche Briefe*, том I, стр. 304, 316, 333.

² Там же, том II, стр. 39. Начиная с этой сонаты, Бетховен нередко дает в своих фортепианных сонатах немецкие обозначения темпов и характера исполнения. В сонате op. 81a они еще соопутствуют итальянским, но в сонате op. 90 уже вытесняют итальянские. В позднейших сонатах попеременно господствуют то немецкие, то итальянские обозначения. При всех этих колебаниях национальный акцент немецких обозначений несомненен.

При этом Бетховену хотелось особенно подчеркнуть, что соната посвящена эрцгерцогу Рудольфу не попросту, но в связи с отъездом его из Вены и возвращением обратно. Поэтому рукопись первой части сонаты носила авторскую пометку: «Прощание, Вена, мая 1809 при отъезде его императорского высочества, почитаемого эрцгерцога Рудольфа», а рукопись финала соответствующую пометку: «Прибытие его императорского высочества, почитаемого эрцгерцога Рудольфа, 30 января 1810».

Отъезд эрцгерцога был непосредственно связан с военными событиями австрийской кампании Наполеона, который 13 мая 1809 года вступил в Вену после бомбардировки. Еще до занятия Вены наполеоновскими войсками австрийскую столицу покинули многие знакомые Бетховена (прежде всего из среды аристократии). 1809 год оказался тяжелым для Бетховена не только в плане переживания войны; этот год принес композитору множество жизненных злоключений, болезнь, серьезные материальные трудности.

Вместе со всем австрийским населением Бетховен пережил тяготы наполеоновского нашествия, что углубило в нем ненависть к оккупантам.

В связи со все более ясно обнаруживающейся реакционной сущностью наполеоновских войн, приведших к подавлению целых государств (в том числе — Австрии и Германии), в этих странах наблюдался рост национального самосознания, призывающего дать отпор врагу. Мировоззрение Бетховена также проникалось крещущими элементами патриотизма.

Развитие этих элементов протекало противоречиво. Несмотря на глубоко прогрессивный, свобо-

долгобывший образ мыслей в целом, Бетховен не был чужд порою идеализации немецкого и австрийского образа правления. Чрезмерная симпатия к эрцгерцогу Рудольфу отразила как раз подобные иллюзии Бетховена и придала сонате ор. 81а черты двойственности. Но подлинная, ценная сущность патриотических тенденций творчества Бетховена лежала, конечно, за пределами его личных иллюзий и политических промахов.

«Симфонический» размах сонаты ор. 81а был признан уже Ленцем¹; признал его и Улыбышев², несмотря на непонимание им смелых интонаций этого произведения.

Образность сонаты ор. 81а особенно высоко (пожалуй, чрезмерно высоко!) оценил А. Рубинштейн. Он пишет: «...соната так выразительна, я так сжился с этой музыкой, что мог бы подписать слова под каждым тактом и указать в ней все ощущения, даже все жесты при прощании, и взгляды, и объятия. Но... *du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*³, и мы этот шаг не переступим... Нет мотива более задумчивого, как первая тема последней части. Она является во всех тонах, как действительно при встрече; быстрые пассажи изображают порывы радости; отрывистые удары в октаву на аккордах грезвучия точно нетерпеливые расспросы и т. д...»⁴.

Первая часть («Прощание». Adagio. Allegro, Es-dur) начинается интродукцией, в которой уже

¹ Ленз, I, стр. 276.

² Веетховен, стр. 253.

³ «от возвышенного до смешного только шаг» (франц.).

⁴ А. Рубинштейн (Кюн), стр. 36. См. также Ка-вос-Дехтерева, стр. 211--212.

выражена идея прощания. Музыка вступает характерным «валторновым» ходом (последовательность из нисходящих терции, квинты и сексты). Надписав над этим ходом слово «прощай!», Бетховен подчеркивает интонационный замысел: звуки рогов являются как бы символом дороги. Поход, начавшийся в ми-бемоль-мажоре, разрешается сразу в до-минор, чем оттеняется грустный характер прощания:



Этот грустный характер выражен и дальнейшим развитием музыки интродукции, где велика роль интонаций вздохов (особенно выразительны они в последних пяти тактах, где восходящие фигурки шестнадцатых заставляют вспомнить о некоторых моментах интродукции «патетической» сонаты). Кроме того, вторичное проведение лейтмотива прощания (тт. 7—8) озадачивает поворотом в до-бемоль-мажор.

Но всем этим временно заканчивается выражение печальных эмоций.

Последующая экзозиция *Allegro* посвящена образам движения, дороги. Здесь широкие, размашистые фигуры темы (фортенцианная фактура носит новаторский характер и ближе всего предвещает Шумана ¹) —

¹ Обращает тут внимание и гармонический мажор.

89

cresc. *f* *fp*

ритмы, подобные цоканию копыт (т. 39 и д.), «звон бубенцов» и т. п. — рисуют яркую и жизне-радостную картину стремления вдале. Некоторые детали привлекают особое внимание — например, разбитые увеличенные трезвучия (тт. 58—60) или следующий фрагмент (т. 62 и д.):

90

p

где звуки тонки си бемоль-мажора обыграны пла-гальными тонами трезвучия второй ступени¹.

¹ Впоследствии такое обыгрывание станет типичным для Шопена.

Примечательно, что в чередовании различных тематических элементов экспозиции нет той ясной, чеканной контрастности, которая свойственна тематизму более раннего Бетховена. Подобное «затуманивание», «сглаживание» тематических границ в ряде поздних сонат менее всего случайно. Оно отражает определенную эволюцию позднего бетховенского творчества.

Разработка возвращает печальные эмоции. Однако звучат целые потоки интонаций рога, чередующиеся с порывами восходящих фигур восьмых (заимствованных из первых двух тактов *Allegro*). Беспокойны хроматические движения гармоний. Очень выразительны интонации мольбы у верхнего голоса. В т. 94 и далее звучность постепенно замирает в унылом до-миноре.

Но вскоре начинается реприза. В ней нет существенных изменений. Зато крайне любопытна обширная кода, сочетающая черты «конспективности» (типичной и для ряда код более ранних сонат) с чертами особенно рельефной программной изобразительности.

Изложение главной партии в коде оттенено суровой окраской миноров (фа-минор и ми-бемоль-минор). Затем вновь торжествует жизнерадостность ми-бемоль-мажора, в котором широко развит лейтмотив «*Lebe wohl!*», проходящий через разные регистры, расцвеченный звонкими фигурациями, дающий контрапунктические столкновения гармоний, которые столь шокировали Улыбышева¹:

¹ Beethoven, стр. 253—254.



и, наконец, замирающий в басах. Тихо звенят высокие восходящие гаммы правой руки. Заключительные громкие аккорды — концовка поэтической картины удаления.

Итак, печальные эмоции прощания в первой части подчинены бодрому, жизнерадостному образу дороги. В этом дает себя знать общий оптимистический замысел.

Вторая часть («Отсутствие». *Andante espressivo*, *c-moll*) относительно более развита, чем средняя часть сонаты ор. 53, но функция ее остается сходной. Это функция связующего звена, не вполне самостоятельного и поэтому непосредственно перетекающего в финал (отчасти таковы и вариации из «аннасонаты») ¹.

По характеру тематического материала эта часть близка к интродукции первой части. Интонации начальной темы очень выразительны. В гармониях восходящих вздохов (т. 21—22) выделяется роль уже оцененного нами выше (см. пример 65 и др.) септаккорда из двух малых и одной большой терции. Вторая тема (с т. 15 и с т. 31) значительно более ординарна.

Третья часть («Свидание». *Vivacissimamente*, *Es-dur*) очень ярко и живо передает эмоции радости. Однако вряд ли можно согласиться с оцен-

¹ Примеры связующих частей можно найти в фортепианных сонатах Гайдна.

кой А. Рубинштейна. Перед нами скорее внешняя, чем внутренняя сторона радости, — стремительность речи, торопливость и порывистость движений, но не задушевность переживания.

В связи с этим находится и выбор интонационных выразительных средств — бурный раскат доминантсептаккорда вначале, фанфарность (первая тема), отрывистые трубные звуки:



и последующие широко развитые радостные «щебетания». Многое в характере фактуры и образов предвещает тут темпераментную, но несколько внешнюю поэзию фортепианных пьес Вебера.

Разработка сравнительно очень невелика (одна из тенденций фортепианных сонат Бетховена, написанных после «аппассионаты», состоит в «неоклассическом» сокращении разработки). Замедление в репризе перед концом сонаты (*Roco Andante*) не слишком оправдано, поскольку не дает принципиально нового, привлекающего внимание материала.

В итоге, несмотря на ряд ярких моментов, чрезвычайную доступность программного замысла и многие особенности новаторства фактуры и гармонии, соната ор. 81а производит все же двойственное впечатление.

Видно, Бетховен с обычным упорством искал в этой сонате психологически правдивых образов и соответствия формы содержанию. Но именно

при этом место колебания композитора характерны. Нагель¹ приводит первоначальный вариант темы второй части, в котором любопытны «плачущие» хроматизмы:



Вариант был, очевидно, отброшен Бетховеном как слишком чувствительный и заменен более сдержанным, но и более внешним.

Думается, что колебания Бетховена и известная «скованность» конечных результатов вытекли из двойственности самого замысла. Создать максимально доходчивое, выражающее массовые переживания произведение, посвященное в то же время личности эрцгерцога Рудольфа, — было трудно, чтобы не сказать невозможно². Доходчивость, выпуклость образов были достигнуты, но глубины эмоций не оказалось. Музыка сонаты получила отпечаток эмоциональной поверхностности, совершенно чуждой лучшим произведениям Бетховена

¹ Nagel, II, стр. 175.

² В этой двойственности проявилось одно из противоречий идейной личности Бетховена, хорошо освещенных Ромею Ролланом (см. R. Rolland. Beethoven. Le chant de la résurrection. Paris, 1937, стр. 35).

СОНАТА op 90

(e moll)

Эта соната, посвященная графу Морицу Лихновскому¹, была сочинена в 1814 г.² и опубликована в 1815 году. Наличие в произведении всего двух частей выражает тенденции лаконизма, присущие ряду поздних фортепианных сонат Бетховена. Ленц охарактеризовал эту сонату как последнюю в рамках «второго стиля». Так или иначе, следует особо отметить значительный временной пробел (более 4½ лет) между этой сонатой и предыдущей. Но если учесть до известной степени поверхностный характер сонат op. 79 и op. 81a, следует рассматривать op. 90 как продолжение тенденций, наметившихся в op. 78.

Грандиозная очищающая буря «аппассионаты», промчавшись, уже не повторится. Но она оставила в душе Бетховена неизгладимый след. В наиболее экспрессивных из своих поздних сонат Бетховен предстает нам чаще всего умудренно-сдержан-

¹ Мориц Лихновский (брат князя Карла Лихновского, которому посвящена «патетическая соната») был хорошим музыкантом, учеником Моцарта.

² Закончена 16 августа 1814 г.

ным. Страсти уже не бушуют, но полнота и глубина чувств необыкновенны.

Созерцательности и шутливой резвости ор. 78 противопоставлено эмоциональное прямотушение и ласковость ор. 90.

Известен рассказ Шиндлера об образном содержании сонаты ор. 90.

Граф Мориц Лихновский полюбил певицу придворного театра Штуммер, но внешние обстоятельства (разница социального положения) долгое время препятствовали их браку, который под конец все же состоялся. Получив посвященную ему сонату, Лихновский заподозрил в ней сюжетное содержание и спросил об этом Бетховена. Бетховен ответил, что первая часть сонаты рисует «борьбу между рассудком и сердцем», а вторая — «разговор с любимым».

Рассказ этот ничем не был доказан, но он вполне правдоподобен. Музыка обеих частей хорошо согласуется с программой. В первой части господствует борьба начал, во второй — мир спокойных, счастливых эмоций. Кроме того, подобная идея замысла имела, как мы видели, прецедент в борьбе «двух принципов», о которых Бетховен говорил применительно к сонатам ор. 14¹.

Вдохновившись, возможно, историей любви Лихновского и Штуммер (а идея побеждающей препятствия любви могла вдохновить!), Бетховен, однако, в образах сонаты ор. 90 высоко поднялся над случайным, единичным и создал музыку большой обобщающей силы.

¹ Кстати сказать, ритмика и характер музыки начала первой части сонаты ор. 90 имеют свой прообраз в Allegretto из сонаты ор. 14 № 1.

Обе части сонаты снабжены только немецкими основными обозначениями темпов и манеры исполнения¹.

Первая часть (Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck², e moll) вся построена на эмоциональных контрастах мелких и крупных масштабов.

В начальных восьми тактах волевым порывам отвечают робкие, неуверенные отголоски (велика роль мелодических положений терции и квинты в гармониях!). Но все это построение в целом находит последующий контраст (тт. 9—24), где слышны интонации спокойной, нежной речи, убеждающие и упрямивающие.

С т. 24 важный поворот (начало связующей партии). Порыв становится бурным и дважды иссякает. Поворот в си-бемоль-мажор (тт. 36—39) звучит озадачивающе, подобно вопросу о сущности и цели эмоции. Но она не медлит. С переходом в си-минор и появлением ритмического фона аккордов восьмых чувствуется быстрый, стремительный, прерывистый рост страстного чувства. Едва достигнув вершины (т. 53), оно шкнет к началу побочной партии (т. 55) в печали и тревоге, снова пытается подняться и снова шкнет. А трепет широких фигур шестнадцатых (в левой руке) подобен бичениям потрясенного сердца.

Заключительная партия (тт. 67—81) — пред-

¹ Политические события 1813—1815 годов, приведшие к освобождению немецких стран из-под ига Наполеона, вызвали дальнейшее развитие национальных тенденций у Бетховена. Он, в частности, писал Моцелю о своем намерении не употреблять итальянских терминов и заменить слово *Fortepiano* словом *Haarstrich-Klavier*.

² «С живостью и непременно с чувством и выражением».

варительный вывод страстного столкновения чувств. Сурово (как волевой жест) звучат басовые октавы, взбегающие к септимере *фа-диез*. Им отвечают грустные и слабеющие вздохи правой руки. В тт. 79—81 они стали короткими, отрывистыми выдохами. Экспозиция закончилась и не повторяется — слишком печерывающе, при всем лаконизме, были выражены эмоции.

Необыкновенно правдиво начало разработки (т. 82 и д.). Пусто, одиноко звучит тон *си*. И вот на вернувшемся фоне восьмых, в высоком регистре начинает вырисовываться развитие попевок главной партии. Это как бы воспоминание, а может быть, попытка отдалить эмоцию и бесстрастно разглядывать ее¹. Но тема быстро оживает, наполняется новым порывом чувства, теперь уже качественно иного (разработка первоначального мотива главной партии, состоящего из четверти с точкой и двух восьмых, выдвигает элемент пастойчивости и упорства). Однако и тут решение не пришло — с т. 100 нарастающие распыляются в перекликающихся и постепенно затихающих ударах правой и левой руки. Порыв сломен, разбит, осталось одно смущение и озадаченность.

Вторая фаза разработки развивает картину борьбы эмоций. Теперь взят напевный, упрашивающий, умоляющий элемент главной партии. Идея ясна — показать, что и в этом проявлении нежного чувства заложена большая эмоциональная си-

¹ Ромен Роллан чутко заметил, что воспоминания у Бетховена почти всегда даются в высоком регистре (R. Rolland. Beethoven. Le chant de la résurrection, указ. изд., стр. 442). Интонационный смысл понятен — он в стремлении освободить тему от напевности, эмоциональной насыщенности среднего регистра фортепиано.

ла. Со страстной настойчивостью, неудержимо растет новый порыв, поднимаясь из баса на журчащем фоне шестнадцатых правой руки¹.

Но с какой безошибочностью психолога находят Бетховен исход порыва. Если «сильный» элемент главной партии потерпел поражение, то тем более должен потерпеть его элемент «слабый». И действительно, вторая (последняя) фаза разработки заканчивается удивительно выразительной ритмической перебивкой правой и левой руки (тт. 132—143) — крайне правдиво рисующей смятению, растерянность.

Как неизбежное следствие приходит реприза (с т. 144). Предшествующее развитие эмоций, несмотря на лаконизм, было так сложно, ветвисто, противоречиво, что теперь прямая задача репризы — показать основное соотношение чувств и образов, восстановить его. Эта задача репризой и выполнена. Итог коды первой части — неразрешенность борьбы. Печальные вздохи заключительной партии, расширяясь, переходят в воспоминание главной. Музыка замирает.

Первую часть сонаты ор. 90 следует отнести к числу высших творческих достижений Бетховена. Эмоциональная сила образов сочетается тут с необыкновенной стройностью и немногословием формы².

¹ Как и предыдущие фоны первой части, этот фон как бы поглощен эмоцией.

² Кстати сказать, даже для Бетховена поразительно мастерство ритмического развития в этой части. Из скупых элементов Бетховен путем ритмических превращений извлекает огромное разнообразие сжатий, расширений, торможений, ускорений, связей, разъединений и т. д., выражающее различные оттенки эмоций. Очень развиты в данной части и тенденции бетховенской фортепианной оркестровки — выразительной игры регистров и «тембров».

Кроме того, первая часть сонаты ор. 90 примечательна обостренным психологизмом, который находит еще более широкое развитие в ряде позднейших сонат Бетховена. Вряд ли где раньше интонации речи (а шире — вообще интонации человеческого голоса, непосредственного выражения эмоций) получали у Бетховена такое разностороннее и обобщенно-прекрасное воплощение, как в первой части сонаты ор. 90.

Вторая часть (Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen¹, E-dur) глубоко отлична от первой отсутствием резких контрастов (остаются лишь следы их), господством спокойных, ясных, радостно-умиротворенных эмоций.

По ритмической структуре эта часть принадлежит к типу музыки «вечного движения»: фон шестнадцатых² выдержан на протяжении почти всей части и лишь изредка прерывается ритмом триолей и дуолей восьмых. Однако это — наиболее умеренное по темпу и динамике «вечное движение» среди всех аналогий подобного рода в бетховенских сонатах.

Интонации разговора, речи, столь типичные для первой части сонаты ор. 90, показательны и для ее финала, музыка которого чрезвычайно поэтична. Но в смысле богатства содержания финал, конечно, не может быть сравнен с первой частью. Он заметно более однопланен, хотя и имеет свои линии развития.

Так, например, за безмятежно ласковой первой

¹ «Исполнять не слишком быстро и очень певуче».

² Здесь (в отличие от первой части) это именно фон, заставляющий не раз думать о журчании, шелестах, щебтаньях внешнего мира. Фон тут не поглощен эмоцией, а сосуществует с ней.

темой¹ следует эпизод волнений и как бы споров (т. 32 и д.), быстро разрешающийся в светлые, мягкие краски си-мажора (с т. 41). А дальше встречаем неоднократные отклонения то к большей решительности, то к задумчивой мечтательности (эпизоды с триолями восьмых в басу, начало коды)². Но все эти отклонения очень плавны и не нарушают общего уравновешенного тона музыки.

Основа интонационной сферы финала сонаты ор. 90 — пасторальность. Но это не та реально жизненная пасторальность, что была, скажем, в финале сонаты ор. 28, а пасторальность отвлеченная, идеализированная, превращенная в мечту о счастливой Аркадии. Тут, думается, корень образного замысла всего финала.

Чине Бетховен воспринимает любовь и природу как бы со стороны — мечтательно-нежно и чуть-чуть прощески. Прощия — результат глубоких разочарований и созревшей мудрости — убивает мечтательности; истоки грез — в непереносимой поэзии великой души.

Сознав недоступность манившего его счастья, Бетховен не ожесточается, но, напротив, особенно бережно, особенно любовно лепит прекрасные и хрупкие образы своего воображения. Свидетельство тому мы находим и в последующей сонате, построенной, впрочем, совсем иначе и дающей совсем иной исход.

¹ Кстати сказать, как и в первой теме первой части, здесь выделяется роль терций в мелодии, придающих музыке «романтический» интонационный колорит.

² Последние такты — новое претворение давно любимого Бетховеном выразительного эффекта исчезновения, испарения музыки.

СОНАТА op. 101

(1 dur)

Эта соната сочинялась в 1815—1816 годах и была опубликована в начале 1817 года. Она открывает собой группу так называемых «последних сонат» Бетховена, объединенных известным единством творческих тенденций.

Соната посвящена баронессе Доротее Эртман (жене австрийского офицера) — весьма даровитой пианистке, занимавшейся под руководством Бетховена и, по свидетельству современников, прекрасно исполнявшей его сочинения. Сам Бетховен очень высоко ценил исполнительский талант Эртман и недаром называл ее Доротеей-Цецлией¹. Со своей стороны, Доротея весьма ценила произведения Бетховена и активно содействовала их пропаганде.

Соната op. 101, вначале благожелательно принятая современниками, впоследствии не раз возбуждала споры, сущность которых была связана с тем или иным пониманием последнего периода творчества Бетховена вообще.

¹ Цецлия — мученица из христианской мифологии, считавшаяся покровительницей музыки.

Так, например, Ленц в своей характеристике сонаты ор. 101¹ сочетал некоторые похвалы с резкими критическими замечаниями. За это он был высмеян Серовым², который, как известно, особенно высоко ставил последний период творчества Бетховена. Много позднее о сонате ор. 101 весьма отрицательно высказывался Лев Толстой, прямо связавший свою оценку этой сонаты с оценкой последнего периода творчества Бетховена в целом³.

Подобные споры о сонате ор. 101 понятны, поскольку именно в ней впервые (применительно к фортепианному сонатному творчеству Бетховена) выразились весьма существенные тенденции последнего периода, характеризующиеся и импровизационной свободой форм, и господством углубленных созерцаний, и особенным вниманием к полифонии, контрапункту, и предвосхищенном черт романтического искусства (однако, разумеется, в специфических формах бетховенского мышления).

Серьезный, вдумчивый анализ содержания сонаты ор. 101 дал в свое время В. Нагель⁴, подчеркнувший ее психологизм и широко развитую в разных направлениях и оттенках борьбу начал: дерзания и отречения, мужества и просветленной печали, скорби и юмора.

В наши дни интересную попытку разгадать в

¹ Lenz, II, стр. 9—12.

² А. Н. Серов. Критические статьи, т. I, стр. 228.

³ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. Том 30. М., 1951, стр. 144—145.

⁴ Nagel, II, стр. 206—217.

целом и в деталях содержание сонаты ор. 101 предпринял Ромен Роллан¹.

Основой анализа Романа Роллана берет сохранившиеся краткие сведения об оценке сонаты ор. 101 самим Бетховеном. Ленц (в своей немецкой книге о Бетховене) передает свидетельство Шиндлера, согласно которому Бетховен дал четырем частям сонаты ор. 101 следующие программные толкования. Первая часть — «мечтательные чувства»; вторая часть — «призыв к действию»; третья часть — «возврат мечтательных чувств»; четвертая часть — «действие». Кроме того, сохранилось другое свидетельство Шиндлера: Бетховен, поручая исполнение сонаты ор. 101 пианисту Фельсбургу, определял ее как «богатое поэзией и необыкновенно трудно исполнимое произведение».

В своем разборе сонаты ор. 101 Роман Роллан безусловно преувеличил элементы отречения и созерцательной пассивности, которые он вообще склонен был находить у позднего Бетховена. Отсюда, например, положение Романа Роллана, что в сонате ор. 101 Бетховен, отказавшись от роли трибуна, «обращается лишь к самому себе и к своему богу»².

Однако Роман Роллан очень чутко уловил лирическую основу ряда образов сонаты ор. 101, убедительно связав их с событиями и стремлениями тогдашней духовной жизни Бетховена.

Роман Роллан определяет общий круг образов

¹ R. Rolland. Beethoven. Les grandes époques créatrices. Le chant de la résurrection. Paris, 1937, глава III. Дальнейшие ссылки на эту книгу даются сокращенно: R. Rolland, с указанием главы или страницы.

² R. Rolland, стр. 115.

сбнаты ор. 101 как сдержанное и богатое оттенками *mezza voce* (вполголоса), как «атмосферу между дождем и солнцем», краски переменчивого, подернутого дымкой дня¹. В основе — мечты Бетховена о спокойствии, о счастье, о миротворности природы. Но все это окрашено незаинтересованностью, бескорыстной поэзией воспоминаний, все это отмечено мудрым и слегка печальным взглядом в прошлое и будущее.

В первой части сонаты, по словам Романа Роллана, «все пребывает в полутени некоей *Sehnsucht*², в ее улыбке и ее вздохах, без морщин на лбу, без судорожно искривленного рта, всегда живой, свежей и ласкающей»³. Мечта о счастье появляется в начале, проходит свои стадии созерцаний, волнений, беспокойств и желаний, пока не вернется к нежной грезе, как будто получившей свое осуществление.

Во второй части, этом призыве к действию, Роман Роллан находит вновь полутона, сдержанность оттенков. Это словно усилия птицы, пытающейся лететь с грузом, который тянет ее к земле. В конце цель лишь минимally достигнута. А в целом это только «тень марша, тень действия и победы»⁴.

Относительно третьей части (строго говоря, это вступление к финалу) Роман Роллан предполагает, что она, вероятно, была написана Бетховеном после сочинения всей сонаты как психологическая и логическая связка между маршем и

¹ R. Rolland, стр. 114.

² Страстное желание, томление (*нем.*).

³ R. Rolland, стр. 117.

⁴ Там же, стр. 127. Роллан сочувственно ссылается на А. Б. Маркса, который определил марш второй части как «более духовный, чем телесный».

финалом. Такое предположение очень правдоподобно. Содержание третьей части печаль, томление, возврат грезы к прошлому, обескураженная усталость, затем борьба волевых, светлых, торжественных и мучительных чувств.

Ромен Роллан сомневается в возможности определить образы финала как воплощение «действия», поскольку и тут — экономия динамических средств, господствуют полусвет, скрытность, сдержанность. Не действие, а скорее «игра в действие», не порывающая до конца с грезой при переходе от меланхолической и педантной мечтательности к лукавому юмору. В фуге Ромен Роллан усматривает «конструктивную игру». Лишь местами тут проскальзывает непосредственная, детская радость, и мы узнаем «собственные черты облика Бетховена в часы юмора — сердечного, забавного, немного угрюмого, как в играх деревенских детей, которые преследуют и толкают друг друга до потери дыхания, нанося веселые удары»¹.

Всю сонату ор. 101 Ромен Роллан характеризует как «день внутренней жизни. День позднего лета. Сорок пять лет. Полет времени приостановился. В годы 1815—1816 душа Бетховена колеблется в нерешительности между прошлым и будущим, между тоской и надеждой»².

Мечты о поездке на родину, о путешествиях, о том, чтобы поселиться в деревне и наслаждаться любимой природой, воспоминания множавших привязанностей (а почему счастье не может еще прийти?).

«Это последний час, спокойный и улыбочивый,

¹ R. Rolland, стр. 137—138.

² Там же, стр. 141.

перед тем, как придет болезнь... Бетховен грезит и от души смеется своим грезам. Посмеемся вместе с ним и насладимся хорошенько этим последним часом! Его очарование еще увеличивается от того, что под грацией и веселостью мы чувствуем хрупкость»¹.

Итак, в своем анализе сонаты ор. 101 Ромен Роллан прощпательно улавливает лирические зерна, из которых выросли ее образы. Однако действительный образный круг сонаты ор. 101 Роменом Ролланом все же сильно сужен. Ромен Роллан весьма недооценивает в этой сонате давнее но по-новому выраженное внимание Бетховена к народной песенности, к фольклору.

В сущности, соната ор. 101, помимо своего лирического подтекста, своеобразно намечает ту дилемму субъективного и объективного, лирического и фольклорного, речитативного и песенного, которая позднее станет типичной для искусства Шуберта и отчасти Шумана.

Начало *первой части* (*Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*², A-dur) очень песенно и носит характер народной объективности; подголосочная полифония лишь оттеняет спокойную ясность темы.

Однако уже в следующем периоде (т. 7 и д.) появляются лирические акценты:



¹ R. Rolland, стр. 142.

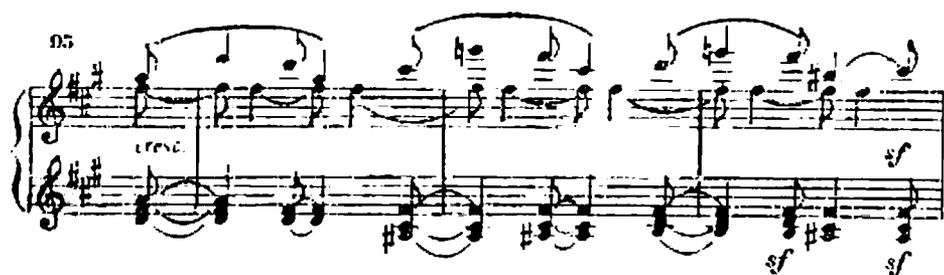
² «Довольно оживленно и с задумчивейшим чувством».

а с т. 16 начинается диалог, где ласково вопрошающие интонации все время сопровождаются мягко утвердительными. Движение постепенно утихает и уже едва пульсирует на синкопированных аккордах (т. 29 и д.)¹.

Образный смысл этой бесконфликтной экспозиции очевиден. Песня побуждает к лирической откровенности, и душа замирает в восторге перед возможностью счастья, чудесной гармонии чувств.

На примере тт. 7—25 можно наблюдать рождение новой, тишиной для эпохи романтизма «длинной» мелодии. Рельефные (из отдельных «кирпичей») построения даже протяженных мелодий Бетховена ранней и средней поры начинают уступать место текучим, трудно расчлениваемым, «непрерывным» мелодическим линиям, стремящимся воплотить даящиеся и переливающиеся друг в друга оттенки развития эмоции.

Начало разработки — на тихом трепете синкоп — выделяет в басу обороты начальной песенной темы. Но теперь роль ее еще меньшая, чем в начале экспозиции. С т. 41 нарастает чувство уже вполне «романтической» по интонациям тоски, которая после томительных вздохов и стонах:



¹ Подобные «застревания» аккордов любил Шуберт (см. например, вторую часть фортепианной сонаты D-dur op. 53).

завершается (в тт. 50–52) страстным, тревожным порывом, где предчувствуются обороты Шуберта и Шумана:



Затем «незаметный» переход к репризе. Не показательно ли, что первоначальная песенная тема появляется в репризе в сильно измененном виде? Объективно-паневный элемент, вызвавший из души эмоции, теперь вытеснен субъективным. Зато повторяются и диалог, и трепетное затихание сиккоп, которое, однако, неожиданно переходит в «шубертовские» (по интонационному смыслу душевного омрачения) уменьшенные септаккорды на тоническом басу (тт. 85–88). По-«шубертовски» свежо и светло звучит также дальнейший переход к тонике ля-мажора через альтерированный септаккорд второй ступени (тт. 89–90).

Вся часть заканчивается блаженным покоем, растворением звуков в просторах широких регистровых расстояний. Таким образом, разработка и реприза продолжают и укрепляют выразительные тенденции экспозиции. От песни к лирической эмоции, к грезам о счастливом согласии, затем к тревогам и волнениям, а под конец — снова к миру чудесной мечты.

Касательно *второй части* (Lebhaft, Marschmässig¹, F-dur) соображения А. Маркса и Р. Роллана

¹ «Оживленно. Маршеобразно».

достаточно верны, но требуют все же уточнений и дополнений.

Стремясь передать «призыв к действию», Бетховен, естественно, использует классический бытовой жанр, являющийся символом всяческой активности, — марш. Но тут формулы марша как раз лишены ритмической чеканки, мелодической и гармонической рельефности. Они все время стоят на грани между ясным и расплывчатым рисунком. Перед нами марш «идеализованный», переводящий бытовое в область отвлеченного, дающий не столько конкретные образы, сколько идеи движения. Эта отвлеченность усугубляется полифоническими эпизодами и фугато средней части с ее каноническими перекличками интонационно нейтральных фигур и таинственно приглушенными фанфарами.

Надо думать, что именно такова была задача Бетховена — воплотить «призыв к действию» не через конкретность бытового образа, но через отблеск бытового в самостоятельном (даже отчасти самодовлеющем) развитии музыкальных идей. Эта задача свидетельствует, конечно, об особых чертах мышления композитора в поздний период его творчества, когда непосредственная живая слуховая опора на интонации внешнего мира стала для Бетховена невозможной.

Во *вступлении финала* (*Langsam und sehnsuchtsvoll*¹, a-moll) мы имеем типичную для ряда бетховенских сонат зрелой поры замену настоящего *Adagio* укороченной медленной интермедией, которой, однако, приданы функции самостоятельной (хотя и весьма лаконичной) части.

Это — раздумье, богатое мимолетными отце-

¹ «Медленно и тоскливо».

ками печали, резиньяции, тревоги, но разрешающееся в светлый аккорд ми-мажора с лучезарно звучащей каденцией. Музыка Adagio очень бетховенская, но вместе с тем обнаруживает ясные следы влияния Себастьяна Баха, которым Бетховен в это время все больше увлекался. Элементы «баховской» суровой сосредоточенности сказываются здесь в общем характере развития образов.

Итак, после счастливых мечтаний первой части марш зовет к жизни, к действию, но дает лишь некие отвлеченные, умозрительные выводы. Adagio — уже не мечты, а погружение в реальные печали и тревоги. Но оптимистическое начало велико — оно сквозит в нежной звонкости ми-мажора. Дальнейшее развитие финала показывает всю глубину и органичность замысла Бетховена.

Вслед за каденцией в ми-мажоре появляется реминисценция начальной, песенной темы первой части сонаты. Это — случай, не имеющий прецедента в фортепианных сонатах Бетховена и исторически подготавливающий основы циклической формы, основанной на монотематизме. Но суть не в особенности формы, а в содержательном значении возврата первоначальной песенности, которая в первой части была поглощена лирическими излияниями.

Бетховен как бы начинает сначала и... дает совсем иное продолжение! Вместо изысканной музыки первой части — веселье и юмор *финала*, начинающегося задорной трелью и ударами доминантсентаккордов (*Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit*¹, A-dur).

Не раз пыгалась объяснить полифонические

¹ «Быстро, однако не слишком, и с решительностью».

опыты позднего Бетховена стремлением назад, к теням прошлого. Споры нет, в полифонии поздних произведений Бетховена имеются черты суховатости и абстрактности, порой черты исключительного и одностороннего культа разума (об этом ниже). Не совсем неправ был Г. А. Марош, считавший контрапункт сравнительно слабой стороной Бетховена (несмотря на солидное мастерство великого композитора в данной области).

Однако при всем этом полифонические опыты позднего Бетховена нельзя попросту свести к дани традициям, к более или менее удачной подражательности.

Эти опыты имели своей основой попытки расширения старых форм фуги, наполнения их новым поэтически-образным содержанием, а главное — попытки разработки народной песенности.

Как и Глинка, Бетховен стремился к слиянию песенности с контрапунктом, и, надо думать, именно эти его стремления явились одной из причин любви к позднему Бетховену со стороны русских музыкантов.

Финал сонаты ор. 101 как раз дает нам яркий пример подобного слияния, взаимопроникновения фольклорного и полифонического.

Весь финал — жанровая картина живого народного веселья с звонким гомоном толпы и танцами. Полифонические переключки даны уже в первых тактах:



Затем эти задорные переключки разнообразно развиты и им чудесно противопоставлены спокойные мелодические переливы шарманки:



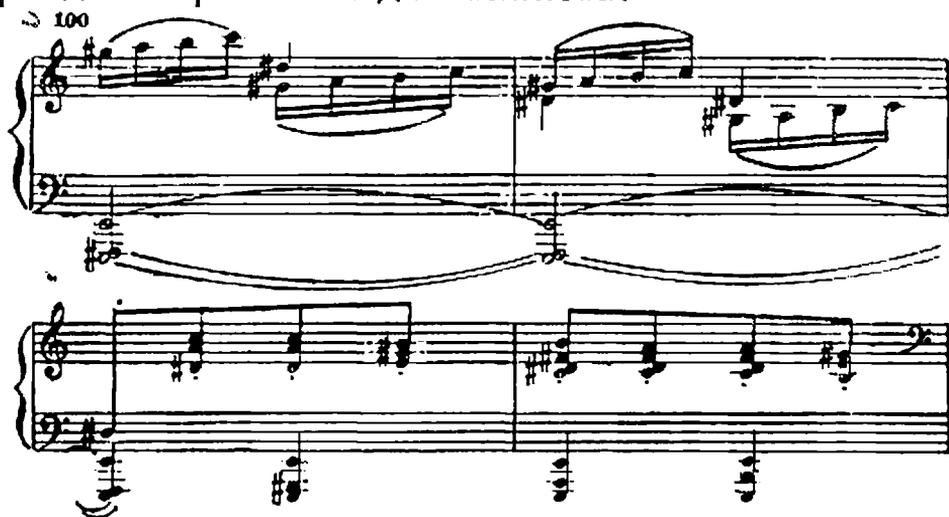
И вот главные контуры жанровой картины обрисовались. Теперь остается дополнять и обогащать ее красками. В т. 91 и далее мы уже слышим бойкое приплясывание:



которое стремительно переходит в бурный танец и обрывается. Доносятся отголоски. Экспозиция закончена.

Фуга разработки оживляет жанровую картину постепенным, все нарастающим гомоном голосов. Вот поистине реалистическое понимание полифонии как средства воплотить многоголосие челове-

ческой толпы!¹ Сначала слетающиеся и спорящие голоса глухи и тусклы, затем они становятся все более звонкими, шумными и крикливыми, — пока не дойдут до весьма выразительных в своей правдивой резкости диссонансов:



Этот разгул криков ведет к репризе, где повторяются основные фазы экзекюции.

Очарователен новый эпизод с удаляющимися и замирающими звуками шарманки:



¹ Вышеприведенное рассуждение Романа Роллана о толкающих друг друга деревенских детях стоит лишь на полдороге к истине.

Всё затихло вдали. Но в конце опять начинаются какие-то споры. Однако они негромки и непродолжительны. Под конец слышен лишь смутный гул басовой трели и обрывки фраз правой руки. Заключительное форгиссимо неожиданно, и смысл его, как концовки, лежит уже за пределами образа.

Народная жанровость финала сонаты ор. 101 представляет знаменательный итог всей ее концепции. Начавшись песней и пройдя затем через круг нежных лирических эмоций, через умозрительные идеи действия и через скорбное раздумье, музыка сонаты завершается жизнерадостным теплом народного веселья, говора и танца. Стоит ли подчеркивать, насколько глубок и оптимистичен этот программный замысел и как велико его будущее в истории послебетховенской музыки!

СОНАТА op. 106

(*B-dur*)

Эта крупнейшая из фортепианных сонат Бетховена, посвященная (как и соната op. 81a) эрцгерцогу Рудольфу, сочинялась с конца 1817 года¹ и была опубликована в сентябре 1819 года под названием «Большой сонаты для клавира с молоточками». Указание на клавир с молоточками (*Hammer-Klavier*) появилось уже в заглавии предыдущей сонаты (op. 101). Однако именно соната op. 106 показала с особой силой огромные пианистические и выразительные возможности вытесняющего клавесин и клавир фортепиано. Поэтому она и получила сохранившееся до наших дней прозвище «*Hammer-Klavier*».

Бетховен превосходно сознавал исключительные новаторские качества сонаты op. 106. В письме к издателю Артарна он писал, что эта соната

¹ Первые эскизы сонаты относятся приблизительно к сентябрю-ноябрю 1817 г. Окончание — к январю 1819 г. Большая часть сонаты была написана весной и летом 1818 г. в Мёдингге, где Бетховен пользовался прекрасным фортепиано фирмы Бродвея (в шесть октав), тогда как до этого у Бетховена был только старый Эрар.

доставит пианистам «много хлопот», что играть ее будут через 50 лет.

В самом деле, даже теперь, после полутора-векового развития фортепианной культуры, исполнение сонаты ор. 106 представляет пианистический подвиг, так как требует от пианиста огромного напряжения творческой воли. Редкость концертных исполнений этой «симфонии для фортепиано», в свою очередь, мешает росту ее популярности.

Соната ор. 106 вызвала и продолжает вызывать немало споров. Лейб удивлялся грандиозности ее масштабов, но оценил ее далеко не полностью. Улыбышева соната явно отпугивала.

Напротив, Серов отзывался о сонате ор. 106 восторженно. «...При появлении ее в свет, — писал Серов в 1854 году, — на нее смотрели очень дико, как на бред великого музыканта, «помешанного» от старости и глухоты. Все пианисты, от Мошеле-са до нынешних, находя в ней для себя камень преткновения на каждом шагу (трудности технические в ней действительно колоссальны, как и все ее размеры), объявили ее просто «неисполнимою»; так она и осталась заброшенной в пыльные потные магазины. Мастерское исполнение этой сонаты г-м Мортье де Фонтеном¹ перед публикою в Вене и Лейпциге было замечательнейшим музыкальным событием... Только со времени этого мастерского исполнения все музыканты, с толковым взглядом на искусство, вдруг уразумели, какое «сокровище» для музыкального света хранилось в пероглифах этого великолепного аллегро,

¹ Мортье де Фонтен (1816—1883) — выдающийся пианист, живший в 1853—1860 гг. в Петербурге. — Ю. К

этого сардонического scherzo, этого глубочайшего, безбрежного adagio и этой заключительной фуги, ни с чем не сравнимой по глубине содержания и по совершенству технической формы. Теперь только музыканты, сочувствующие вполне последней симфонии Бетховена (величайшей и совершеннейшей — это 9-я, с хором, на шиллерову оду «к Радости»), догадались, что и в фортепианных сочинениях бетховенова последнего стиля есть такой же «колосс»: это последнее слово фортепианной музыки, как девятая симфония есть последнее слово музыки симфонической»¹.

Впоследствии Серов не раз возвращался к оценке сонаты op. 106 по различным причинам: то полемизируя с Улыбышевым, то восхищаясь исполнением этой сонаты Инетом, то попросту относя ее к числу «высших сонат Бетховена»².

Оценку сонаты op. 106, данную Серовым, в сущности, повторил А. Рубинштейн, говоривший, что это «исполни, колосс соната», «девятая симфония» для фортепиано»³.

Такое понимание сонаты op. 106 впоследствии укрепилось. В год столетия со дня смерти Бетховена (1927) Б. В. Асафьев писал о сонате op. 106: «Это гигантское произведение можно считать симфонией для фортепиано... Сила звучности, грандиозность замысла и неслыханный до того размах творческого воображения в пределах камерной музыки указывают на исключительную одаренность Бетховена и на непомерно богатый запас жизненной энергии. Разработка мотивов и развитие ру-

¹ А. П. Серов. Критические статьи, т. I, стр. 369.

² Там же, т. II, стр. 796, 1005, 1130—1131.

³ А. Рубинштейн (Кюн), стр. 37.

ководящих идей в данной сонате происходят на громадном протяжении, не теряя при этом ни в интенсивности, ни в богатстве и разнообразии приемов изложения. Пустых, органически несвязных и случайных моментов здесь нет: каждое звучание стройно и последовательно вытекает одно из другого. В сонате четыре основных «движения»: бодрое энергичное *allegro*; подвижное, ритмически прихотливое *скерцо*; насыщенное глубоким, страстным, но сдержанным чувством *adagio* — гениальное по своей одухотворенности и душевной пронзительности медленное движение сонаты; и, наконец, заключительное *allegro risoluto*, которому предшествует импровизационного характера введение (*largo*, переходящее в *allegro*). Упомянутое только что финальное *allegro* представляет собою фейерверк звучностей. При всей сложности тематической игры и ритмических перестановок, оно слушается с неслабым интересом и вниманием и оставляет сильнейшее впечатление, благодаря своей организованности и конструктивной спаянности. Непосредственность фантазии соперничает здесь, как и во всей сонате, с несокрушимой энергией творческой воли и активностью разума»¹.

Осенью 1817 года Бетховен, больной и преследуемый мрачными идеями, испытывал упадок творческих сил. 21 августа он писал Цмескалю, что считает себя потерянным²; в письме к нему же от 28 октября называл себя «бедным, несчастным человеком»³.

¹ Сборник «Бетховен». Л., 1927, стр. 58–59.

² Beethovens Sämtliche Briefe, том III, стр. 193.

³ Там же, стр. 202.

Враги Бетховена уже поговаривали о том, что творчество его иссякло и не даст больше ничего ценного. А между тем среди страданий титанический дух Бетховена готовил победы сонаты ор. 106 и девятой симфонии.

Ромен Роллан предпринял подробный разбор сонаты ор. 106, отмеченный обычной для него тонкостью деталей психологического анализа¹.

К сожалению, некоторые важные позиции Романа Роллана в отношении этой сонаты оказались еще более спорными, чем его позиции в отношении сонаты ор. 101.

В первой части сонаты ор. 106 Ромен Роллан видит борьбу слабых и сильных сторон души, приводящую к победе волевого начала. В скерцо — попытку вырваться из борьбы. В третьей части — трагический диалог души с судьбой, поиски религиозного утешения и конечную меланхолическую покорность. В финальной фуге — обретение религиозного сознания и единение с богом.

Две существенные тенденции Романа Роллана бросаются в глаза. Во-первых, в разборе им эмоционального содержания образов сонаты ор. 106 он пользуется предвзятыми представлениями о «религиозной отрешенности» позднего Бетховена. Во-вторых, Ромен Роллан все время исходит из субъективного начала (переживаний Бетховена), игнорируя выраженную в сонате ор. 106 концепцию внешнего мира.

Между тем данная соната, подобно девятой симфонии, резко выделяется (по преимуществу своей первой частью) из числа углубленно-созерцательных произведений позднего периода бетхо-

¹ См. R. Rolland, гл. VII.

вешского творчества и представляет грандиозное обобщение широкого взгляда на мир (что, конечно, не исключает наличия в ней целого ряда страниц непосредственной лирики).

Если раньше Бетховен отказался от первоначально развивавшейся им четырехчастности сонатного целого ради трехчастности, как максимально динамической формы, то теперь, в сонате ор. 106, четырехчастность возвращается уже как потребность «симфонической» полноты и обстоятельности.

С другой стороны, если в сонате ор. 81а посвящение эрцгерцогу Рудольфу наложило на весь замысел известный отпечаток случайности и принужденности, то здесь посвящение тому же лицу оказывается в отношении музыки лишь внешним фактором¹, поскольку весь огромный круг образов сонаты никак не уместается в рамках какого-либо личного посвящения.

Первая часть (Allegro, B-dur) весьма замечательна уже общим характером своих образов. В прошлом «узловые» сонаты Бетховена (пятая, «патетическая», «лунная», семнадцатая, «аппассионата», двадцать седьмая) постоянно содержали в своих первых частях лирико-драматические образы, связанные с личностью героя. Лишь в таких сонатах, как одиннадцатая и «Аврора», выступил преобладающе-объективный характер первых частей («воинский» жанр в одиннадцатой, народный пейзаж в «Авроре»).

Первая часть сонаты ор. 106 вновь «объективна», но по-иному — это целая эпопея монумент-

¹ Хотя сохранившиеся эскизы и показывают родство интонаций первой части с набросками канона в честь эрцгерцога.

тальной народности. Прав был Лениц, полагавший, что данная часть могла бы «принадлежать героической симфонии для фортепиано»¹.

Начало первой темы:



с его звонким фанфарным призывом оказывается лейтмотивом всей первой части. Контрастное продолжение первой темы (с т. 4) не вносит никакой раздвоенности. Это лишь более мягкое выражение радостных, ликующих чувств. Стремление в верхний регистр, оттененное шедоющим направлением баса (т. 9 и д.), отмечено звонкостью, тишиной для всей первой части. С т. 17 великоленен размах фанфар и блестящий парад возможностей фактуры Пашнер-Клавиер'а. После мощной кульминации музыка, возвратившись к исходному лейтмотиву, стихает.

Помимо сказанного, примечателен интонационный характер всей экпозиции главной партии. Фанфарность здесь постоянно сочетается с мелодической напевностью (отсюда особая роль диатонических и хроматических обыгрываний). Такое слияние фанфарности с песенностью высоко знаменательно, так как свидетельствует о кристаллизации образов монументального народного эпоса. Не непосредственный отклик на события (как в

¹ Л. е. v z, II, стр. 18.

первой части сонаты ор. 22), а переделка героических воспоминаний в строй величавых обобщающих форм.

Одна сторона образа дана. С поворотом в соль-мажор (побочная партия, т. 45 и д.) начинает развиваться другая сторона. Сначала звонкие фигуры восьмых в высоком регистре подобны разливу весенних ручьев. Затем (с т. 63) появляются интонации марша, но вскоре исчезают в еще более порывистых разливах:



В т. 91 и далее опять прорвалась фауфарно-героическая поступь марша. А затем, когда (с т. 100) на плавно колышущихся триолях четвертей левой руки возникают прозрачные выдержанные аккорды правой, когда триоли превращаются в восьмые и раздается радостная трель (с т. 106), — перед нами знакомые образы «Авроры». Фауфарная концовка экпозиции (тт. 112—120) естественно завершает ее.

Оглядываясь на экпозицию в целом, нельзя не заметить, что в ней дано новое, оригинальное претворение ряда важнейших интонационных элементов прежнего Бетховена. Речь идет прежде всего о сфере героического и сфере пасторального. Но, взаимопроникая, сливаясь и перетекая в новые пластические формы, эти основные интонационные элементы формируют и новые образы. Перед нами единство героической народности в при-

роде и природы в народности, монументальное утверждение могучей жизни народа и природы.

Фугато разработки (построенное на нитонациях главной партии) насыщено героикой борьбы. Это будто неуклонно наступающая армия, мощь которой беспредельна. Все ближе, все громче, все звучнее призывы труб, пока не разразится с необыкновенной, безудержной силой:



Докатившись до уменьшенных септаккордов (т. 193 и д.), фанфары стихают, чтобы уступить место нежности певучих звучаний природы (замечательны хроматические обыгрывания в тт. 209—212 — один из образцов нового, детализированного орнамента Бетховена). Возврат полифонических фанфар кратковремен и вливается в репризу.

Последняя в деталях отлична от экпозиции, но в целом воспроизводит ход развития ее образов. В коде — энергичный рост и последующее затихание фанфар на гулком, рекочущем фоне баса. Это нечто аналогичное коде финала сонаты ор. 101. Но гам — удаление звуков жанрового праздника, здесь — призывных труб героического эноса.

Быть может, этим *decreasing* оттенено желание показать, что все происходящее — события «минувших дней», придать мягкие заключительные контуры образам воспоминаний. Но тут же и иная функция — подготовить переход к музыке скерцо.

Монументализм форм первой части сонаты ор. 106 уже весьма близок эпическому народному монументализму Шуберта (симфония C-dur, фантазия «Wandereger»), зачатки которого мы отмечали в финале «Авроры»¹. Можно найти и целый ряд детальных сближений с Шубертом в пианистической фактуре, гармонии, ритме, трактовке полифонии. При этом образы Бетховена, конечно, гораздо более активны и действенны, а с другой стороны, менее напевны, чем образы Шуберта.

Тональный план первой части с его особой ролью субдоминанты и терцевых соотношений (B-dur — G-dur... B-dur — Ges-dur — B-dur) находится в русле формирующейся романтической гармонии.

Вторая часть (Scherzo. Assai vivace, B-dur) получила в литературе ряд различных толкований.

Ленин усматривал здесь «совершенно фантастическую картину», напоминающую эпизод скачки Фауста и Мефистофеля на черных конях².

Ромен Роллан, ссылаясь на эскизы, где рядом с нотами записаны мечты Бетховена о тихой жизни, о спокойном одиночестве в маленьком домике, связывал с этими словами образы скерцо. В них,

¹ Соната ор. 103 написана за четыре года до шубертовской фантазии «Wandereger» и за 10 лет до симфонии Шуберта C-dur.

² Ленин, II, стр. 18 - 19.

по мнению Романа Роллана, выражены усилия вырваться из борьбы¹.

Трактовка Романа Роллана представляется нам натянутой. Ближе к истине Ленц (и Серов, назвавший это скерцо сардоническим).

Если в первой части сонаты присутствуют подступы к романтическому эпосу народности и природы, то здесь дает себя знать подступ к другой стороне романтизма — причудливой фантастике. В более ранних сонатах Бетховена ничего подобного этому скерцо нет. Ритмические и мелодические обороты его предвещают Шумана, а самое понимание жанра скерцо как фантастической поэмы Шопена.

Суть замысла скерцо — чередование и порой неожиданное вклинивание летучих, мелькающих слуховых образов.

Первый из них (тт. 1—45) капризен, неопределенен, что подчеркнуто и беспокойными женскими окончаниями, и синкопами, и асимметрией тактовых периодов (семитакты вначале). Это — род фантастического менюэта.

Второй образ (тт. 46—80) уныл и мрачен; нельзя не согласиться с Ленцем, находившем в нем «невыразимую тоску»². На фоне триолей дана попеременно то в правой, то в левой руке тема, движущаяся по аккордовым гонам (в переменном ладу *b-Des*). Музыка балладна, она действительно напоминает жуткую почтовую скачку.

Третий образ (*Presto*, тт. 81—111) своим неожиданным вторжением разом меняет колорит. Он остается печальным, тревожным, но вместо фан-

¹ R. Rolland, стр. 233, 253, 294.

² Lenz, II, стр. 19.

тастики интонации народного пляса, четко и простодушно ритмованные.

Затем стремительный взбег гаммы (*Prestissimo*, т. 112), краткое тремоло (*Tempo 1*)¹ — и приходит реприза первого образа. Но простым повторением его дело не ограничивается. В коде скерцо дан очень выразительный и смелый эффект перемежающихся ударов октав (на *си* и *си-бемоль*)², подобных грубому вмешательству чего-то назойливого и неприятного. Краткая концовка *пиашиссимо* (на материале первой темы) завершает причудливую музыку скерцо.

После первой части с ее ясными, четкими и глубоко объективными образами скерцо вводит в область переменчивых, беглых впечатлений, как бы стоящих на рубеже объективного и субъективного, на грани яви и сна. Эпический тонус первой части совершенно разрушен, и тем самым подготовлен следующий шаг — к проникновенной лирике гениального своими «прозрениями» в будущее *Adagio*³.

Третья часть (*Adagio sostenuto, Appassionato e con molto sentimento, fis-moll*) издавна получила признание как одна из наиболее замечательных медленных частей в творчестве Бетховена.

Лениц слышал в ней «безмерную жалобу на развалинах всего счастливового»⁴. По словам А. Ру-

¹ Это уже чисто романтический эффект внезапной «перемены декорации».

² Своеобразный пример многократного мелодического модуляционного сдвига.

³ В оригинальном лондонском издании сонаты *Adagio* оказалось второй частью (см. об этом Nagel, II, стр. 277); такой порядок следует признать мало удачным.

⁴ Lepz, II, стр. 19.

бинштейна, это адagio — «одно из самых великих, когда-либо написанных. Тут и слов не найти, чтобы выразить, как это глубоко»¹.

По мнению Р. Роллана, развитие Adagio ведет, как уже упоминалось, к покорности и меланхолии. Напротив, В. Нагель полагает, что в этой части сонаты выражена «сила, та глубокая нравственная сила, которая не предаст себя безудержно грызущей скорби, но в борьбе с могуществом демонических начал закаляется и в сознании себя самой находит утешение и мужество жизни»². И в той и в другой трактовке присутствует доля истины.

Первый такт Adagio был принят по просьбе Бетховена уже после окончания части и сдачи всей сонаты в печать. Эти две ноты превосходно вводят в разлив широко песенной и столь печальной первой темы. Мелодия все время опирается на квинты и терции аккордов, а насыщенность фактуры отражает тенденции позднего пианизма Бетховена. Уже в первом разделе части (тт. 1—26) дан выразительный контраст. Он в противопоставлении эмоциональной глубины страстных, скорбных интонаций фа-диез-минора (где велика роль хроматизмов и уменьшенных септаккордов) и светлых, диатонических оборотов соль-мажора (как второй, альтерированной ступени фа-диез-минора, тт. 14—15 и 22—23). Этим контрастом даны два полюса ступенца и разрежения эмоции скорби и просветленной созерцательности.

Все дальнейшее развитие части построено на борьбе указанных двух начал.

¹ А. Рубинштейн (Кюн), стр. 37.

² Nagel, II, стр. 289.

С т. 27 скорбное начало обостряется и получает вместе с тем нарочито односторонний характер жалобы. Здесь не только образцы новаторской, романтической фортепианной фактуры, но и замечательные прозрения романтически выразительного орнамента, в котором «эмоциональная вибрация» обыгрываний опорных точек ясно предвещает Шопена:

105

pp

106

107

108

Жалоба переходит в порыв (тт. 36—38), в настойчивые уверения (т. 39 и д.), где знаменательна опять-таки роль мелодических обыгрываний.

Этому кругу эмоций противопоставлен другой — размеренное, будто зовущее к «шрипане» колышание шестнадцатых в ре-мажоре (с т. 45), на фоне которых перекликаются фигуры споконной кварто-терцевой темы:



Невозмутимость, равнодушие интонаций этой темы так же противостоят предыдущему движению чувства, как вышеупомянутый соль-мажорный фрагмент первой темы ее началу.

Затем новые этапы борьбы начал — нарастающие (тт. 53—56), глубокие, томительные вздохи всей грудью (тт. 59—60), умиротворяющие кадасы в ре-мажоре (тт. 63—67), тревога хроматизмов (т. 78 и д.)¹.

Все указанное подготавливает новое проведение первой темы (с т. 88). Формально это — орнаментальная вариация, а в плане развития образа — высшая стадия скорби, которая переходит здесь в рыдания, выраженные с потрясающей силой.

Дальше — повторение прежних моментов с новыми оттенками, с характерными «шубертовскими» длиннотами, исчерывающей полнотой высказываний.

Лишь в коде появляются принципиально новые тенденции. Возврат темы в облике, близком к первоначальному (т. 166), знаменателен. Это — напоминание о постоянстве эмоции. Но теперь подчеркнуто новыми средствами светлое начало. Оно уже не «безлико», как раньше. В ласкающее тепло фа-диез-мажора (обретенного в т. 10 от конца части после трепетных узоров предыдущих тактов) Бетховен вкладывает словно облегченный вздох наболевшего сердца.

¹ Здесь многое предвещает романтиков, в частности Листа.

Но и это не конец. Опять вернется на момент фа-диез-минорная тема, и снова разрешается в тихий, ласковый фа-диез-мажор.

Мелодическое положение квинты в последних аккордах (с их новаторскими децимами!) оттеняет томительную неустойчивость просветленного перехода. Это, конечно, не победа воли и не торжество счастья. Но это и не покорное, меланхолическое отречение. Это утверждение душевного мира через отказ от страстей — шаг к тем выводам, которые восторжествуют в последней части последней фортепианной сонаты Бетховена.

Adagio sostenuto сонаты op. 106 совершенно изумительно исторической прозорливостью своих интонаций, фактуры, гармонии¹. Оно содержит не один и не два, а великое множество элементов музыкального будущего, предугадывает важные черты музыкального мышления романтической эпохи.

Финал сонаты, состоящий из вступления (*Largo. Un poco più vivace. Tempo I. Allegro. Tempo I. Prestissimo* и т. д.) и огромной трехголосной фуги с двумя темами (*Allegro risoluto, B-dur*), вызывал и вызывает наибольшее число споров.

Если мнение Лепца и Улыбышева, полагавших эту фугу «кошмаром»², можно объяснить тогдашней новизной музыки, то нельзя пройти мимо гораздо более поздних критических высказываний.

Так, например, А. Рубинштейн заметил по поводу этой фуги: «Работа такая, о которой не по-

¹ Кратко сказать, тональный план также весьма показателен множеством мелких отклонений (при тональной устойчивости стержневой темы!) и большой ролью субдоминанты (доминанта развита весьма незначительно).

² Lepz, II, стр. 20; Beethoven, стр. 284.

мышлял даже сам Бах, а на что уж он был мастер своего дела... Но звучит fuga странно и некрасиво. Фортепиано было недостаточно для столь широко задуманной задачи. Сам мотив великолепен»¹.

Еще более критически отзываясь о fugе (как и вообще о полифонии сонаты ор. 106) Ларош². Весьма отрицательные мнения о данной fugе не раз высказывались и в наше время.

С другой стороны, мы уже приводили восторженный отзыв о fugе Серова и гораздо более сдержанный, но все же положительный отзыв Асафьева.

Как уже говорилось, Ромен Роллан попытался дать образам финальной fugи сонаты ор. 106 религиозную трактовку.

Такая версия, на наш взгляд, натянута. Правда, во вступлении fugи схематически проведенная и замыкающаяся цепь терцевых сопоставлений моментами получает хоральные оттенки. Правда, в изложении ре-мажорной темы fugи наличествуют молитвенно-отрешенные интонации. Однако эти и подобные им частности не определяют характера fugи в целом — основа ее образов иная.

На всем просторном развитии fugи в рамках почти непрерывного «вечного движения» шестнадцатых Бетховен достигает значительного разнообразия, пользуясь всевозможными средствами игры регистров, ритмов и соотношений голосов. Но громадная изобретательность и фантазия, к сожалению, не приводят к вполне убедительным художественным результатам. Финальная fuga сонаты ор. 106 в этом отношении резко отличается

¹ А. Рубинштейн (Кюи), стр. 37.

² «Русский вестник», 1884, декабрь

от выше разобранных жанровой фуги из сонаты ор. 101 или картинного фугато разработки первой части разбираемой сонаты.

В фуге сонаты ор. 106 чрезвычайно велика роль умозрительных приемов, абстрактность темы усугубляется качествами окружающих ее интонаций противосложения, а обилие мельчайших модуляций и отклонений не позволяет (за немногими и краткими исключениями) сформироваться тонально устойчивым периодам формы¹.

Идею финальной фуги сонаты ор. 106 надо, думается, искать совсем не в религиозной идее, а в попытке Бетховена обратиться к разуму, как верховному судье восприятия и творческого претворения мира.

И в самом деле, показать активность разума, рассудительной, изобретательской и организующей способности Бетховену в этой фуге блестяще удалось.

К тому же стремительное, неуклонное, неумолимое движение фуги поражает своей чисто бетховенской энергией. Но это все-таки движение лишь ради обнаружения сил ума и творческой воли.

Можно ли считать подобное решение финала сонаты ор. 106 промахом Бетховена? Полагаем, что нет. Это был не простой промах, а результат сознательно проведенной односторонней идеи?

Дав в первой части весьма объективные образы народного эпоса, Бетховен во второй части остро противопоставил им капризность сменяющихся, осаждающих сознание впечатлений, а в

¹ Основные тональные соотношения (си-бемоль-мажор — соль-мажор, си-бемоль-мажор — ре-мажор) носят пассивно-терцевый, тоналеский, по функции, характер.

третьей части необыкновенно сильно развернул эмоции скорби, приводящие к отказу от страстей. Это был путь от общественного к личному, путь обратный развитию «ашассионаты».

Но Бетховен и тут мучительно искал мужественной, жизнеутверждающей развязки. Так естественно родилась идея финала, как апофеоза разума¹ и воли. Идея была по-своему последовательна, но мало применима в музыке, поскольку эмоциональность необходима ей более, чем какому-либо другому искусству.

Нельзя, конечно, отрицать наличие эмоций в финальной фуге. Но эти эмоции, как и образы в целом, аскетичны, отвлечены — несмотря на весь свой динамический напор².

Гигантская фуга уводит от подлинного завершения сонаты ор. 106 в область мыслительно-волевых абстракций. И скорее всего именно тут лежит одна из важных причин, в силу которых соната ор. 106, содержащая такие изумительные по силе образности части, как первая и третья, не завоевала себе широкой популярности.

¹ Вспомним, попутно, культ разума у деятелей и современников французской революции!

² Даже Г. Нейгауз, очень высоко оценивающий фугу из сонаты ор. 106, говорит в связи с ней: «Душа уже ничего не чувствует, эмоции застыли, их сковывает ледяной холод, что же осталось от жизни? Ничего, кроме холодного ума, способности мыслить...» (Г. Нейгауз, «О последних сонатах Бетховена», «Советская музыка», 1963, № 4, стр. 69). Отметим еще раз и фактор воли.

СОНАТА op. 109

(E-dur)

Эта соната, посвященная Максимилиане Brentano, сочинялась в 1820—1821 годах и вышла в свет в конце 1821 года. С семьей Brentano Бетховен был очень близок, и посвящение сонаты явилось знаком дружеского расположения. Посылая сонату Максимилиане, Бетховен писал ей, что посвящение не пустая формальность, но выражает «дух, объединяющий благороднейших, лучших людей на земном шаре, тот дух, который никакое время не может разрушить»¹.

В отличие от предыдущей сонаты соната op. 109 — произведение по преимуществу лирическое, дающее яркие примеры интимной романтики позднего Бетховена.

В своем разборе сонаты op. 109 Ромен Роллан² рассматривает первую часть как выражение поэтической мечтательности, а вторую как контрастный порыв бурной энергии, переходящий в стремительный танец с «ударами башмаков». Третья часть, согласно Ромену Роллану, состав-

¹ Beethovens Sämtliche Briefe, том IV, стр. 123.

² R. Rolland, гл. IX.

ляет основу концепции всей сонаты. Это — «песнь сердца»; и недаром интонации первой темы заимствованы из бетховенского песенного цикла «К далекой возлюбленной». По словам Ромена Роллана, в музыке вариаций — прежняя тоска по любви, но высказываемая теперь *mezza voce*, как бы самому себе¹.

В разборе вариаций Ромен Роллан выделяет многообразные и тонкие оттенки переживаний, видит итог их развития в том, что «душа неприспособленно сохранила воспоминание, но в нем нет уже ничего скорбного и раздражающего»².

«Мечта. Мечта... Возвышенные, недвижные споведания витают над днями... Ветер осени приносит мертвые листья и ароматы минувшего. Но эти воспоминания утратили свои пины; из их воска и из их темного, золотистого меда дух строит свой улей и свои соты. Дух — владыка того, что его очаровывало, того, что его ранило; он свивается в центре вселенной, которую он создал». Соната ор. 109 — «игра мечты и любви»³.

Попытки Ромена Роллана обнаружить лирическое содержание образов сонаты ор. 109, на наш взгляд, естественны.

Между прочим, ссылаясь на намерения самого Бетховена, Ромен Роллан делает важное указание касательно того, что первая и вторая части сонаты должны исполняться без перерыва (это не отмечено в изданиях сонаты).

Относительно *первой части* (*Vivace, ma poco troppo. Sempre legato* и т. д., *E-dur*) Ромен Роллан справедливо заметил, что ни одно сочинение

¹ R. Rolland, стр. 131.

² Там же, стр. 437.

³ Там же, стр. 438.

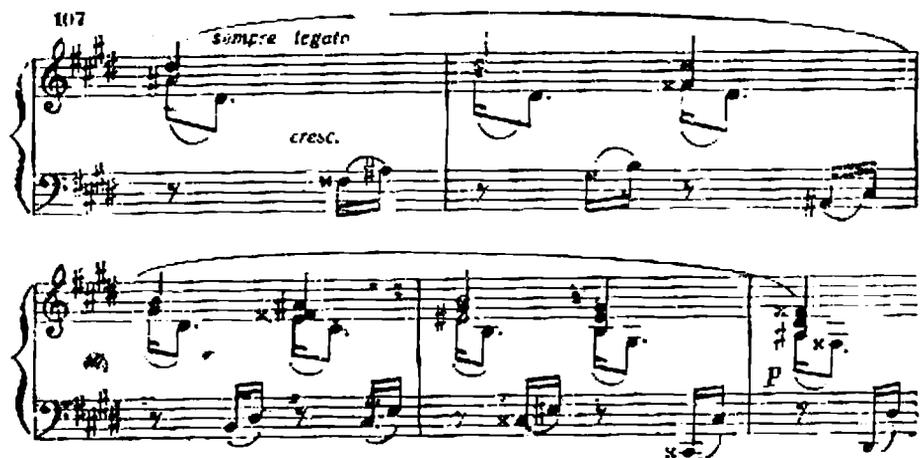
Бетховена нельзя назвать «более гибким и более свободным»¹.

С необыкновенной четкостью, рельефностью и лаконизмом формы противопоставляет Бетховен два выразительных начала.

Первое из них легко, воздушно излагается в характерном пунктированном ритме², с выделением терций и квинт аккордов в мелодии; образное содержание этого начала пока не развернулось, но в нем уже улавливается нечто среднее между акцентами речи и звукописью природы.

Второе выразительное начало появляется с т. 10 (*Adagio espressivo*). И это начало противоречиво. В первых трех тактах — почти речитатив, в следующих тактах — пейзажность стремительных арпеджий, мелких фигур и гамм.

В репризе первой темы (*Tempo I*) противоречия ее развиваются. С т. 23 углублена эмоциональность — просто и сердечно звучат словно упрашивающие интонации в соль-диез-миноре, уже близкие лирике Шумана:



¹ R. Rolland, стр. 425.

² Шестнадцатая и восьмая с точкой. Этот ритм имеет обширную традицию от клавеснистов до Дебюсси.

Вслед за этим — лирический подъем (где опять показательна опора на терции и квинты аккордов в мелодии). Но далее эмоциональный характер музыки ослабляется. Слышны лишь звонкие щебетания в высоком регистре и гулкие отголоски басовых разбитых октав.

Возврат *Adagio espressivo* повторяет противоречивые моменты второго начала, но пейзажно-изобразительный момент развит сильнее.

В заключительном возврате *tempo I* эмоциональность вначале совсем замещена «щебетаниями». Но им противопоставлена чудесная по выразительности хоральная вставка (тт. 80—88), смысл которой — утвердить выводы светлой, спокойной созерцательной лирики. Затем концовка первой части. Чрезвычайно примечательны в последних тактах плагальные обыгрывания тонов тонки, звучащие совершенно по-шопеновски. Часть завершается звонким щебетанием и, после паузы, тихим, ласкающим слух отголоском:

Эти такты поразительно предвосхищают будущую музыку романтиков.

Первая часть сонаты ор. 109, по-видимому, сочинялась Бетховеном в спокойное и счастливое для него лето 1820 года. Думается, что отмеченные нами характерные черты чередования и развития образов этой части естественно вытекают из ее замысла. Это — слияние души с природой, нежные переливы переживаний и ощущений, радостное растворение в прекрасном бытии.

Но природа уже лишена тут весомости, плотности, материальности, какими она обладала в «Авроре». Образы ее идеализированы, превращены в тончайшую поэтическую эссенцию. В такой идеализации выступает одно из характернейших качеств позднего периода творчества Бетховена.

Вторая часть (*Prestissimo, e-moll*) резким контрастом и очень по-бетховенски ломает строй первой части. Там — созерцание и радость, здесь — волнение и тревога.

Вот один из характерных образных моментов у Бетховена, когда стремительная, активная эмоция ищет выхода. Сильно взволнованный человек не способен предаваться созерцанию и растворять свое «я» в объективном мире. Но не способен он и удержаться в пределах «я». Его влечет к движению, к бегу, к танцу.

Именно такое состояние выражено во второй части. Вся экспозиция представляет ступенчатое развитие подобной активной эмоции.

Сначала (тт. 1—8) два первых решительных порыва. Затем (тт. 9—22) порывистость будто притаилась, ушла в глубь души и исподволь накапливает свои силы. Переход в бас (тт. 25—28) еще более обманчив — это лишь краткое, мимолетное успокоение. С т. 33 начинается новый период роста, ознаменованный бегом триолей вось-

мых. Темперamentному подъему (тт. 40—42) отвечают рассудительные интонации (тт. 43—48), так что эмоция на миг пропадает в смутных отголосках (тт. 51—54). Но затем она всыхивает с неведомой дотоле силой резких акцентов и ударов (т. 55 и д.)¹.

Далее (с т. 70) замечательный своей правдивостью период успокоения. Еще тревожно бьется сердце, но бурный страстный порыв уже прошел:



Вскоре прекращаются и «бисеня» (с т. 83). Музыка постепенно замирает в тоскливом ожидании и перешитительно обрывается. Но сразу влед — начало репризы. Теперь еще сильнее порывы эмоции, еще необузданнее рвется она к действию. А в самом конце, после мгновенной слабости и покорности, заключительные аккорды утверждают обычное бетховенское *stato* воли и мужества.

Итак, вторая часть, полярно противоположная первой, насыщена действительностью. Но это — не конечный вывод сонаты.

¹ Вспомним, что эмоции самого Бетховена в жизни отличались чрезвычайной действительностью внешних своих проявлений.

Финал (*Andante molto cantabile ed espressivo* и др., E-dur) дает, в отличие от первых двух частей, максимальное разнообразие экспрессивных тенденций, но сводит их в конце концов не к действию, а к созерцанию.

Изложение темы вариаций Бетховен сопровождает, помимо итальянского обозначения, обозначением немецким: *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*¹. Этим подчеркнута особая значительность образа, даваемого темой.

И действительно, шестнадцать (с повторением — 32) тактов темы полны мечтательно ласкового и мудро-сдержанного нения души. «*Mezza voce*» — отмечает Бетховен требуемый характер исполнения. Движение медленно, степенно, но трехдольность придает ему поступательный импульс. Романтичны выделяющиеся интонации терции и квинты аккордов.

В первой вариации (*Molto espressivo*) появляется ритмическая формула вальса. Образ получил бытовую конкретность, связывается с очарованьем былых встреч и увлечений. Роль квинты тоник вновь показательна.

Во второй вариации (*Leggieramente*) заметна связь с легкими узорами первой части сонаты. Связь к тому же шире, поскольку многократные переходы от внешнего к внутреннему, от «шебесташий» к лирике имеют место и там и тут. Ромен Роллан прав, характеризуя эту вариацию, как рассеянность чувства, обращающегося то к впечатлению, то к переживанию. Отметим попутно, что фактура перемежающихся аккордов шестнадца-

¹ «Певуче, с задушевнейшим чувством».

тых у правой и левой руки нашла широкое применение в пианизме XIX века.

В третьей вариации (*Allegro vivace*) Ромен Роллан нашел нечто подобное вымышленно темы возлюбленной у Берлиоза (финал «Фантастической симфонии»). На наш взгляд, такое толкование натянуто. Гораздо естественнее говорить о типичной для Бетховена стыдливости чувств. Желая скрыть их, композитор вдруг переходит к шумной, темпераментной и нарочито грубоватой бутаде двухголосных контрапунктов.

В четвертой вариации (*Etwas langsamer als das Thema*¹) мечтательность возвращается. Вначале слышны как бы тихие, далекие звуки органа. Затем появляется почти романтическая трепетность:



И вновь, уже сильно, торжественно, звучит орган и затихает.

Пятая вариация² (*Allegro ma non troppo*) метко оценена Роменом Ролланом. По его словам, «воля здесь утверждает себя, доказывает свое первенство, подчиняя бесцеремонно тему любви, приспособляя ее к требованиям контрапунктической конструкции»³. Это фугато принадлежит к числу лучших полифонических опытов позднего

¹ «Немного медленнее, чем тема».

² В рукописи Бетховена пятая и шестая вариации не имеют обозначения вариаций.

³ R. Rоллан, стр. 436.

Бетховена. В нем исключительная свежесть, естественность ритма и фактурного развития. Размах музыки нарастает, но не дает торжественного каданса, а снова идет на убыль. Это отступление воли и энергии перед обаянием мечты закрепляется в шестой вариации (*Tempo primo del tema*).

Начавшись тихим, спокойным хоралом, шестая вариация постепенно развивается в чудесный поэтический образ лирического пейзажа — трепетных шелестов и танцевальных отголосков той идеализированной природы, которая чарует уже в первой части сонаты. Невыразимо прекрасна вторая половина вариации, где на басовой трели пробегают хрустальные переливы мелодизированных обыгрываниями арпеджий, где затем трель переходит в верхний регистр¹ и неумолчно звенит, обрамленная журчаниями баса и «канельками» высоких отрывистых поток стаккато.

А под конец — возврат темы в ее первоначальном облике. Мечта воспоминаний прошла ряд стадий и вернулась к самой себе. Она утверждает свою неизменность.

Очевиден весьма значительный сдвиг творческого мышления Бетховена в сонате ор. 109. Соната ор. 101 закончилась обращением к образам народной жизни. В финале сонаты ор. 106 мы видели попытку провозгласить господство разума и воли. Соната ор. 109 снимает проблему действительности финала. Действенное начало перенесено в среднюю часть, а в финале оно лишь местами проглядывает. Вывод — не действительность, но созерцательность, красота умиротворенной мечты.

¹ Обе трели — на ноте *си* и, таким образом, вновь выделяют квинту тоник. Звучанием квинты пронизана вся вариация — с первых же ее тактов.

СОНАТА op. 110

(As-dur)

Эта соната, не имеющая посвящения¹, была окончена в декабре 1821 года и издана в 1822 году.

Как и предыдущая, соната op. 110 очень «романтична» и содержит весьма характерные в данном плане частности: они особенно бросаются в глаза рядом с некоторыми отзвуками былой активности бетховенской «драматургии».

Наброски сонаты op. 110 возникли в счастливое для Бетховена лето 1820 года (тогда же, когда родились первые эскизы сонаты op. 109, сонаты op. 111 и неосуществленной сонаты B-dur).

Однако дальнейшее сочинение сонаты op. 110 совпало с новыми жизненными испытаниями Бетховена, с периодом тяжелых моральных и физических страданий.

В своем разборе сонаты op. 110 Ромен Роллан² отмечает, что безоблачное начало первой части, как бы продолжающее самые умиротворенные из

¹ Бетховен предполагал посвятить ее (равно как и последующую) матери Максимилианы - Антонии Брендано, но затем не исполнил своего намерения.

² R. Rolland, гл. IX.

образов сонаты ор. 109, было, очевидно, написано Бетховеном без предвидения того, что за ним последует.

В первой части сонаты Ромен Роллан усматривает столкновение светлых лирических воспоминаний с печалью, заботами и мрачными тенями действительности. В конце — смиренная робость, отречение. Вторая часть выражает «резкость, грубоватость, привычные Бетховену в его крутых и кратких забавах»¹. «Люди страстные, возвышенные имеют часто, как Бетховен, «двойника», другое «я», очень отличное, персонаж, исполненный иронии и насмешки, с которым они, освободившись от чрезмерного груза серьезности, проводят часы отдыха»². Конеч скерцо — вопросителен; что ждет дальше — радость или скорбь — неизвестно. «Это скорбь», — лаконично отвечает Р. Роллан характеризуя *Adagio*, в котором он находит реализм звуков души душевного страдания. Начало фуги подобно «дружескому рукопожатию». Два приступа горя сопровождаются двумя как бы подкрепляющими репликами фуги. В конце концов произведение, исполненное страданий, «завершается победой»³.

«Представим, восклицает Ромен Роллан, — что бы написал Бетховен под натиском подобных побуждений десятью годами раньше! Какие это были бы акценты необузданной скорби и ярости!.. Мудрость пришла на старое, изможденное чело. Мы соберем ее прекраснейший плод в Ариэте из ор. 111»⁴.

¹ R. Rolland, гл. IX, стр. 449.

² Там же, стр. 450.

³ Там же, стр. 463.

⁴ Там же, стр. 464.

В первой части сонаты (Moderato cantabile molto espressivo, As dur) начальные такты своей хоральностью (и опять $\frac{3}{4}$) действительно как бы продолжают музыку темы вариаций из ор. 109. Но с пятого такта — новый образ прекрасной поэтической мечты, как бы блаженно-просветленного «подушена»:



Ничего подобного нельзя найти в других фортепианных сонатах Бетховена. Изысканный колорит музыки создается и высоким регистром, и мягкими гармоническими диссонансами, и ритмическим несоответствием фигур правой и левой руки. Мелодия плывет в обволакивающих ее звучаниях¹. Последующий поворот в субдоминанту (т. 9 и д.) приносит еще более светлые краски, а переход к струящимся через четыре октавы извилистым арпеджиям знаменует один из столь любимых Бетховеном скачков от внутреннего к внешнему. Это опять баюкающая маска благодатной идеализованной природы — пожалуй, еще более нежная и

¹ Повиная образа тем более примечательна, что мелодия не нова — она заимствована Бетховеном из одной его ранней сонаты для скрипки (см. N a g e I, II, стр. 342).

легкая, чем в первой части и финале сонаты ор 109.

Но вот уже в тт. 17—18 начинает вслед за «бестелесностью» формироваться «плоть» — сознание идет от грезы к действительности. Отсюда настоячивые, все более властные акценты, отсюда и уплотнение фактуры, пока в тт. 28—30 не появится тяжелая и громкая поступь с резкими вскриками. Но порыв иссяк, и заключительная партия уже рассудительно, спокойно беседует, а затем растворяется в пустых октавах *ми-бемоль, ре-бемоль* (тт. 38—39).

Эти октавы — переход к разработке; грань перехода почти незаметна (секундовый сдвиг). Разработка сравнительно коротка и однотонна (тт. 40—55), но образная роль ее весьма существенна. Если в начале экспозиции безраздельно торжествовала светлая мечта, то здесь господствует меланхолическая задумчивость с едва заметными элементами драматизма. Однотонность (постоянство ритмов, интонаций, регистров) — не недостаток, а достоинство, так как она выполняет определенную функцию развития содержания.

Разработка переходит в репризу еще незаметнее, чем экспозиция в разработку. Эта текучесть переходов новое и симптоматичное явление. Вспомним, что Бетховен средней поры (особенно в «аннассонате») динамически преодолел «отгороженность» экспозиции от разработки и разработки от репризы — столь свойственную сонатам *аллегро* Гайдна и Моцарта. Но гам (у Бетховена средней поры) связь была именно динамической, основанной на ясном различии и специфичности этих трех разделов сонатного *Allegro*. Здесь же мы имеем другое — связь получает нас-

сивный характер, свидетельствует о сглаживании, растворении внутренних драматургических границ сонатной формы.

Из увильных размышлений разработки мы неприметно попадем в репризу с возвратом первоначальной, лучезарной мечтательности. Но теперь тема сразу выступает на журчащем фоне, а далее расцветается тональными красками — ре-бемоль-мажора, до-дизз-минора и ми-мажора.

Повторяя и развивая образы экспозиции, реприза приходит к хоральному эпизоду (тт. 100—104). Смысл его аналогичен смыслу хорального эпизода перед концом первой части сонаты ор. 109 (см. выше). Но тот эпизод эмоционально насыщенный, этот — холоднее и прозрачнее. Вслед за ним новые переливы вьющихся арпеджий и концовка, в которой Р. Роллан вряд ли основательно слышал отречение, робость, смирение. Музыка концовки умиротворенна, спокойна, а диссонансирующие задержания в двух предпоследних тактах призваны лишь подчеркнуть, что печаль, скорбь отступили, но не исчезли.

Итак, первая часть сонаты ор. 110, начавшись поэтической мечтой, пройдя затем стадии порыва к действию и уныния, заканчивается спокойно и светло. Как и в сонате ор. 109, мечтательность этой части выступает на основе слияния эмоций и впечатлений природы, данных в формах изящной идеализации.

Вторая часть (*Allegro molto, f-moll*) противопоставляет возвышенной и бесплотной мечте первой части угловатые контуры реального быта. Некоторые исследователи полагают, что в следующей попевке (тт. 17—18) Бетховен использовал интонации сilesской уличной песенки:



В том и другом случае (т. е. имел или не имел место факт непосредственного использования) несомненно, что интонационный круг *Allegro molto* тесно связан с песенными бытовыми интонациями. Здесь — тоже «ярмарочность», как и в финале сонаты ор. 101. Но если там было любовное развитие жанровой картины во множестве деталей, то тут — лишь краткое, афористическое и притом скорее несочувственное изложение образов бытовой суеты, суеты и даже шутовства (средняя часть с пассажами восьмых)¹. Образы, взятые из быта, конечно, перерастают его рамки, становятся обобщенным выражением какой-то грубой силы, разрушающей чудесные грезы. Поэтому, чтобы изжить, отдалить этот шумный наскок, потребовались выдержанные аккорды коды, разделенные гекзаметрическими паузами. Они подобны оградкам, за которые не должна проникнуть крикливая музыка *Allegro molto*. Печально, сосредоточенно звучит этот каданс в фа-миноре, а неожиданный фа-мажор действительно воспринимается как вопрос: что-то будет?

В *финале* сонаты (*Adagio ma non troppo* и др., *As-dur*) чередуются фрагменты *Adagio* с фрагментами фуги.

А. Рубинштейн, высоко ценивший сонату ор. 110, говорил по поводу этого финала: «Нет ни одной арии ни в одной опере, кем бы она ни была

¹ «... как будто казатский плясун танцует над площадью, наполненной парочком» (Г. Сейгауз, «О последних сонатах Бетховена», стр. 68).

подписана, в которой было бы выражено такое глубокое страдание, как в мелодии *Adagio*. Слова здесь были бы помехой. Бетховен придал этому *Adagio* характер арии. Сначала слышно как бы оркестровое вступление, потом речитатив, аккорды аккомпанемента и, наконец, мелодия арии. После следует fuga, прерываемая тем же *Adagio*; после божественной мелодии — ум. Можно усмотреть как бы горькую прощью со стороны Бетховена в этом желании показать, что и fuga ему доступна, и fuga хитрая, с обращенной темой и проч.»¹.

Очень верно характеризуя *Adagio*, Рубинштейн, однако, по нашему мнению, натянуто истолковывает fuga. На самом деле, fuga выступает в финале сонаты ор. 110 не как прощеское, а как жизнеутверждающее начало.

Вступление финала действительно отражает практику оперных форм и тем самым свидетельствует о стремлении Бетховена насытить инструментальную музыку вокальным началом. Интонации вступления чрезвычайно выразительны своими «говорящими» оборотами. Они гораздо более гибки и переменчивы, чем речитативы сонаты ор. 31 № 2. Эти гибкость и переменчивость отражены также в модуляционной подвижности первых тактов (тональное беспокорство и неустойчивость — одна из характерных тенденций позднего Бетховена).

Музыка *Arioso dolente* с ее мерным и постоянным аккомпанементом аккордов триолой шестнадцатых, в сущности, тоже речитативна, вернее, стоит на грани речитативности и ариозности. Шестнадцать тактов *Arioso* могут служить превосход-

¹ А. Рубинштейн (Кюп), стр. 37—38.

ным примером того, как разнообразное внутреннее «наполнение» лишает «правильный» ритмический период его симметрии и делает очень свободным.

Все подчинено движению и фразам мелодической линии, воплощающей перипетии мучительно-печального чувства. Мелодия пытается подняться и укрепиться в мажоре. Но инерция скорби все время гнет ее вниз и заставляет под конец спуститься на полторы октавы ниже начала. Заключительный унисонный каданс *Adioso* звучит как безнадежное утверждение, как эпитафия.

Тут-то и начинается fuga. У нее нет жанрового характера фуги из финала сонаты op. 101, но она выгодно отличается и от полифонических конструкций финала сонаты op. 106.

В теме фуги¹ найдена простейшая формула поступенно восходящих квартовых питонаций, хорошо выражающая волевою настойчивость. Развивая и усложняя эту формулу, Бетховен строит яркий «наступательный» образ.

Но он, не завершившись, обрывается возвратом *Andoso* — теперь уже не в ля бемоль-миноре, а в соль-миноре². Этот возврат *Andoso* сам Бетховен отметил характерными ремарками: «*Ermattet klagend. Perdendo la forza, dolente*»³. Здесь скорбь еще более сильна и непосредственна, вздохи и стоны разрывают мелодическую линию многочисленными паузами.

¹ Питонационным составом (но не характером) она близка вступительной теме первой части.

² Секундовые связи тонального плана, любимые позднее романтиками, примечательны для финала (as As g -G), G-moll и G-dur становятся важными центрами, тогда как доминанта (Es) отнесена на задний план.

³ «Неизбежно жалобно. Теряя силы, скорбно».

А дальше — возрождение надежды и шествие победы над злом. Мажорные отрывистые аккорды в басу предвещают поворот действия. Начинается обращенная fuga в соль-мажоре. Движение темы fugи теперь направлено вниз, а не вверх. Но это лишь ненадолго, видимо, с целью контрастно оттенить будущие парастания. Ремарка «*proi a roi di noxo vivente*» требует именно нового постепенного оживания. Уже с появлением шестнадцатых в fugе возникают почти танцевальные ритмы. А с *Meno allegro* — быстрые, радостные переключки, переливающиеся в праздничный перезвон:



С переходом шестнадцатых в бас (т. 183) фактура становится по преимуществу гомофонной. Победа непосредственного эмоционального порыва над умозрением, конечно, весьма показательна для исхода финала. Странновата фактура в тт. 200—207 (тт. 13—6 от конца) с несколько жидким звучанием верхнего регистра на фоне гудящего отда-

ленного баса¹. Но идея замысла совершенно ясна — это уже не абстрактные усилия разума и воли, как в финале сонаты ор. 106, но торжество целостного, радостного восприятия жизни. И так, музыка сонаты ор. 110, миновав образы поэтической мечтательности, бытовой тривиальности и глубокой скорби, приходит к утверждению оптимизма.

¹ Впрочем, сама задача очень трудна. Аналогичное «песнякание» *crescendo* мы находим и в последнем нарастании скерцо Шопена b-молл.

СОНАТА op. 111

(*c-moll*)

Эту сонату, оконченную в январе 1822 года и опубликованную в 1823 году, Бетховен, как уже упоминалось, предполагал вначале посвятить Антонию Брентаню; однако впоследствии соната вышла с посвящением эрцгерцогу Рудольфу. При сочинении сонаты Бетховен использовал ряд ранних эскизов, но совершенно переосмыслил их.

Последняя соната Бетховена — произведение в высшей степени замечательное остротой противостоящих друг другу контрастных элементов и рельефностью, обобщенной силой образов.

Серов отнес сонату op. 111 (наряду с сонатой op. 106) к числу «высших сонат» Бетховена¹.

Кюп писал, что «достоинства Allegro делают эту сонату одной из самых сильных бетховенских фортепианных сонат».

Находя, что «Allegro превосходно и в высшей степени замечательно», Кюп гораздо ниже ставил вторую часть, утверждая, что «тема довольно

¹ А. Н. Серов. Критические статьи, т. II, стр. 1130—1131.

красива, проста и спокойна, но вариации скучны и однообразны...»¹.

А. Рубинштейн, в отличие от Улыбышева и Кюи, высоко ценил вторую часть сонаты ор. III. По словам Рубинштейна, эта соната «исключительно душевная, без учености. Ариетта в ней — полет в облака, душа возносится в высшие сферы».

Б. В. Асафьев дал следующую характеристику сонаты ор. III: «В первой части композитор снова возвращается к так характерным для него могучим, мятежным порывам. Небольшая интродукция (*maestoso*) начинается трагическими возгласами, переходящими после минутного успокоения в вихреобразный порыв, рождающий главную тему *allegro*. В дальнейшем вся первая часть подобна буре, в которой бушуют вырвавшиеся из оков стихии; только по временам они на короткие миги утихают и уступают место более спокойным звучаниям. Вторая часть — *arietta* — вариации на крайне простую задумчивую тему, появляющуюся в многообразных формах среди затейливой звуковой ткани. В конце части тема появляется снова в своем первоначальном мелодическом рисунке, окруженная прозрачной, как небесная синева, тремолообразной гармонией и трепетными трелями»².

Подробный анализ содержания сонаты ор. III, сделанный Роменом Ролландом³, во многом penetrating, но содержит и весьма спорные положения.

¹ Ц. А. Кюи. Избранные статьи. Л., Музгиз, 1952, стр. 58. Подобное же мнение о неравноценности частей сонаты ор. III было высказано еще Улыбышевым (*Beethoven*, стр. 284--285).

² Сборник «Бетховен». Л., 1927, стр. 59.

³ R. Rolland, гл. IX.

В сонате ор. 111 Ромеи Роллан видит произведение «возвращенной силы», обнаруживающее «полноту могущества и полноту безмятежности». Двухчастность необходима, — это вопрос и ответ. В конце первой части нет успокоения, нет отдыха. Душевный мир не завоеван, победа ускользает. Но в этой сдаче оружия таится и надежда, источник обретения мира. А в Ариэте Бетховен «ноддичный владыка жизни». Здесь «бесконечная греза», «высочайшее спокойствие», «безмятежность, могущество которой скрыто под почти неподвижной улыбкой Будды»¹. Последнее сравнение не оригинально, поскольку еще Ганс Бюлов сопоставил образную концепцию сонаты ор. 111 с принципами индуистской религии².

Подобные сопоставления все же искусственны³, так как уводят от понимания реальных основ бетховенских образов. Думается, что в сонате ор. 111 Бетховен лишь логически развивает круг идей, намеченных предыдущими сонатами.

Первая часть (Maestoso. Allegro con brio ed appassionato и т. д., c-moll) своей структурой смело ломает традиции. Сильное развитие главной партии в разработке и сжатие ее в репризе, незначительность побочной партии в экспозиции при «всепроникающей» роли тематического ядра главной партии, разработка побочной партии в репризе — все это при неясности, текучести тематических границ весьма характерно. Музыка первой части ор. 111 отличается от музыки предыдущих сонат напряженным, стремительным драматизмом.

¹ R. Rolland, стр. 482 и 483.

² Nagel, II, стр. 378.

³ Их нельзя оправдать и фактом интереса Бетховена к индуистской философии и религии.

что не мешает ей носить типические черты последнего периода бетховенского творчества.

В первых двух тактах вступления бурный внутренний тематический контраст напоминает о былом Бетховене (каданс с трелью даже определенно близок аналогичному кадансу из первой темы «Анна-Спонааты»). Но тут уже нет монументальной величавости прежних тем Бетховена. Эмоция в ее крайних чертах порывов и замираний судорожно нервна, а господство уменьшенных септаккордов усугубляет присущую ей мрачную тревожность. С т. 6 мы уже всецело в области позднего Бетховена: начавшееся было «действие» прерывается отступлением к созерцанию; характерны и мелкие фигуры ритма и колористическая игра гармоний.

В т. 10 возвратилась энергия движения. Акцентированные восьмые подготавливают т. 11 с его типично бетховенскими *sforzati* и экспрессивными секундами. Затем все затихает, а рокошущая трель баса заставляет напряженно ждать.

И вот в третьем такте начавшегося *Allegro con brio* (т. 19) появляется тема главной партии:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It is marked with a dynamic of *ff* and includes a *tfa* marking above the first measure. The second system also consists of two staves with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It is marked with a dynamic of *mezzo piano* and a tempo marking of *meno mosso*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Песмотря на всю ее ритмическую энергию, перед нами, конечно, поздний Бетховен. Это не вольный широкий размах прежнего героического тематизма (чаще всего построенного на аккордовых тонах), но ползущая извилистость линий, столь пригодных для полифонической разработки. Эмоция не открытая, но подавленная и скованная предписаниями рассудка, все время мучительно стремящаяся к непосредственности и не находящая ее.

Развитие главной партии — волнующий образ борьбы, попыток разорвать путы сплетающихся, как змеи, имитаций — пока все не докатится до криков (тт. 48—49) и не оборвется внезапно вступлением нарочито наивной по интонациям побочной темы (т. 50 и т. д.). Этот неожиданный переход к побочной партии принципиально отличен от высших принципов бывшего Бетховена — принципов «аппассионаты»: дана простая антитеза.

Идилличность краткой побочной партии:



даже едва воспринимается настолько слух полон предыдущим. Но в этом и своеобразие замысла. Идиллия промелькнула, вызвала мечтательный отголосок (Adagio) и сразу тонет в возврате светливого водоворота (Tempo I)

Конец экспозиции с его ля-бемоль-мажором как будто показывает возможность жизнерадостной развязки; но она поставлена под сомнение непрекращающейся тревожностью ритмов и хроматизмов. Кстати сказать, в тт. 67—68:



образец обильных хроматических обыгрываний — совершенно в духе романтиков (тоны обыгрываемого трезвучия отмечены на примере кружками). Начало разработки обнаруживает придавленность главной партии, которая здесь тихо и уныло несет секвенциями. Дальше — фрагмент полифонии и кульминация на разработке хода главной партии (т. 86—90), где особенно выделяется роль тревожно звучащих уменьшенных септаккордов¹.

Развитие репризы (с т. 92) по-новому повторяет и претворяет старые моменты. Но теперь нет просветленного ля-бемоль мажора. После того как оборвался на верхнем *до* взбегающий поток шестнадцатых (т. 13 от конца части), раздаются отрывистые удары аккордов, замечательно правдиво передающие несяканье порыва.

Нельзя не обратить особого внимания на последующий плагальный кадансовый оборот с ходом на терцию тоникки:



¹ Здесь, кстати сказать, использованы все три возможных вида уменьшенных септаккордов. Это приближение к технике трактовки данных гармоний романтиками.

Он очень близко предвещает соответственный каданс этюда Шопена op. 10 № 12. Дело тут не в случайном совпадении, а в родстве образов, в новом приближении Бетховена к романтическому мышлению. Как Шопен в конце своего этюда, так Бетховен в конце первой части сонаты op. 111 создает выразительный образ крушения, гибели бурных порывов, отзвуки которых растворяются в печально просветленном мажоре. Таков заключительный «приговор» Бетховена отголоскам былых бурь в этом скорбном и трагическом Allegro.

Прежнего Бетховена здесь уже нет. Старое переосмыслено и приводит к совсем новым выводам. Характер и строй мышления чрезвычайно изменились¹.

Финал сонаты (Arietta. Adagio molto semplice e cantabile, C-dur) содержит типические черты вариационной техники Бетховена. Но все тут окрашено особым колоритом последнего периода бетховенского творчества. Примечательны: роль терций и квинт аккордов в мелодии, «хоральность» многих звучаний, характерная «ритмическая замедленность» (и в связи с этим применение особых метров: $\frac{9}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{12}{32}$), широкое развитие «пустых», «полых» регистровых расстояний между дискантом и басом (уже у темы звучность очень отвлечена или, наоборот, прозрачайших красок высокого регистра, обилие моментов почти полной статичности (как бы любований тонкими, медлительными звуковыми переливами), применение мелодических обыгрываний и проходящих хроматизмов, ритмическая дробность структуры.

¹ Что опять-таки сказывается и в тональном плане. Доминанта играет лишь ничтожную роль.

В эмоционально-образном смысле вторая часть антипод первой. Если первая закончилась крахом и исчезновением всего драматически-страстного, то во второй части Бетховен потрясает нас «очищенным» от страстей, глубоко печальным, но светлым лиризмом созерцания.

Пезачем обращаться к индусской религии, чтобы понять сущность образов финальной Ариэтты? Они используют излюбленный поздним Бетховеном круг интонаций фольклора и природы.

Панев темы Ариэтты — дань простодушию и задумчивости народной песни, а последующее развитие вариаций развертывает перед нами образы природы, сходные с теми, которые мы слышали еще в «насторальной» сонате и в «Авроре». Но теперь и народный панев и разнообразные журчания, гулы и щебетания особенно идеализированы.

Развязка последней сонаты Бетховена чрезвычайно ярко воплощает одну из сторон позднего периода его творчества — попытку отдаться изящному поэтическому миру мечты, уйти от мучительных дум о том, что лучшие идеалы молодости уничтожены, опозорены, подавлены торжествующей реакцией. Но, видя определяющие социальные импульсы поэтической мечтательности позднего Бетховена, нельзя забыть и о его глухоте, породившей глубокую, безысходную грусть расставания с живым миром звуков.

Тем более волнуют своей просветленной скорбью, своим воспеванием красоты образы финала последней сонаты. Ограниченные и слабые, изнеможенные в борьбе умы обращались к религии; Бетховен остается «на земле» до конца. Перед силой такого гения и мужеством такого человека остается только преклониться.

Заключение

Громадная популярность лучших фортепианных сонат Бетховена вытекает из глубины и разнообразности их содержания. Меткие слова Серова о том, что «Бетховен каждую сонату создавал не иначе, как на заранее обдуманый сюжет» находят свое подтверждение при анализе музыки.

Как уже говорилось выше, фортепианное сонатное творчество Бетховена уже по самой сути камерного жанра особенно часто обращалось к лирическим образам, к выражению личных переживаний. Но верный высоким гражданским идеалам, Бетховен и в своих фортепианных сонатах всегда связывал лирику с основными, самыми существенными этическими проблемами современности.

Об этом ясно свидетельствует уже широта интонационного фонда бетховенских фортепианных сонат.

Многое Бетховен, конечно, мог почерпнуть у своих предшественников — прежде всего у Себастьяна Баха, Гайдна и Моцарта.

Чрезвычайная интонационная правдивость Ба-

ха, с неведомой до того силой отразившего в своем творчестве интонации человеческой речи, человеческого голоса; народная пашевность и танцевальность Гайдна, его поэтическое ощущение природы; пластичность и тонкий психологизм эмоций в музыке Моцарта — все это было широко воспринято и претворено Бетховеном.

Вместе с тем Бетховен сделал много решительных шагов вперед по пути реализма музыкальных образов, равно заботясь и о реализме интонаций и о реализме логики.

Интонационный фонд фортепианных сонат Бетховена весьма обширен, но отличается необычайным единством и стройностью.

Интонации человеческой речи в их разностороннем богатстве, всевозможные звуки природы, военные и охотничьи фанфары, пастушьи наигрыши, ритмы и гулы шагов, воинственных скачек, тяжелых движений людских масс — все это и очень многое другое (конечно, в музыкальном переосмыслении), вошло в интонационный фонд фортепианных сонат Бетховена и послужило элементами строительства реалистических образов.

Будучи сыном своей эпохи, современником революций и войн, Бетховен гениально сумел сконцентрировать в ядре своего интонационного фонда самые существенные элементы и придать им обобщающий смысл.

Постоянно, систематически пользуясь интонациями народной песни, Бетховен, однако, не цитировал их, но делал основополагающим материалом для сложных, разветвленных образных построений своей философской по складу творческой мысли.

Так, например, именно Бетховен с необычно-

венной силой и рельефностью выразил в столкновениях интонаций насущную этико-психологическую проблему эпохи — мужество или робость, борьба или подчинение? Внутренняя схватка противоречивых интонационных начал становится движущей пружиной целого ряда бетховенских концепций. Вокруг главной дилеммы сопротивление или покорность, — решавшейся им в пользу сопротивления, героической борьбы со злом, Бетховен струнировал и развил необыкновенное богатство интонаций, выражающих гнев, нежность, порывистость, ласку, мольбу, упреки, стойкость, отчаяние и т. д.

Но Бетховен не ограничился воплощением человека, он задался целью передать и фон событий. Бетховен настойчиво стремился к полноценной реалистической многосторонности музыкальных образов, к выражению не только характеров, но и обстоятельств.

Так, например, посредствующее звено героики было найдено композитором в фанфарных и маршевых формулах, связывающих героическую личность с обстановкой великих событий. От интонаций фанфар и маршей Бетховен шел к монументальной звуковой движенью людских масс.

Другая важнейшая тенденция интонационных истоков музыки Бетховена дала себя знать в звуках природы — то есть той области, которая обаянием своего поэтического мира особенно решительно противостояла воинственной героике и дополняла ее.

Постоянно сталкивая или сочетая эти два начала, сплавления фанфарное с речевым, маршевое с пейзажным, выразительное с изобразительным и т. д. и т. п., Бетховен достигал исключительного

многообразия и потрясающей жизненности музыкальных образов.

Рельефность и выразительность интонаций Бетховена смогли проявиться только на основе его могучей и чрезвычайно глубокой музыкальной логики, оразившей передовое мышление эпохи, проникнутой пониманием необходимости борьбы, существования действительных, движущих вперед противоречий.

В результате стремления Бетховена сделать свои фортепианные сонаты максимально содержательными и образными рождалась и развивалась их программность.

Реалистические основы программности не были до конца осознаны композитором, да этого и нельзя было требовать от человека, жившего в условиях господства немецкой идеалистической философии. Бетховен еще несколько опасался последовательного утверждения программных принципов.

Однако творческий гений Бетховена настойчиво и неуклонно влек его по пути фактического развития и укрепления программности — в том числе и в фортепианных сонатах.

Не человек, как таковой, но человек, данный в конкретной обстановке, на фоне внешнего мира, — вот наиболее существенная реалистическая тенденция бетховенских фортепианных сонат.

В центре творческого внимания Бетховена постоянно оказывались человек, человеческое общество, быт и природа. Строя свои концепции, Бетховен всегда показывал отношение человека к внешнему миру, всегда стремился дать субъект не в отрыве, а в единстве с объектом, с окружающей его действительностью.

Разумеется, бетховенские фортепианные сонаты

не дают полного представления о сущности, путях и итогах развития бетховенского творчества в целом. Однако по ним все же можно достаточно ясно судить не только о главных этапах, но и о многочисленных оттенках этого развития.

Причина — богатый материал фортепианных сонат, представляющих различные периоды бетховенского творчества, и высокая художественная ценность этих сонат, большинство которых относится к числу лучших сочинений Бетховена.

Одним из наиболее замечательных достижений Бетховена в трактовке сонаты явилось стремление к ее образной цельности, к ее сюжетно-программному единству. На этом пути Бетховен, решительно преодолевая старые традиции сюитности, весьма далеко уходит вперед. Лучшие сонаты Бетховена (а в известной мере — все его сонаты) отличаются чрезвычайным единством сюжетного замысла. В таких сонатах, как «лунная», семнадцатая, «аппассионата» и другие, мы с начала до конца следим за неуклонным развитием образов инструментальной драмы и развязку находим лишь на последней странице. Эта настойчивая забота Бетховена о содержательности формы и о максимальной оформленности содержания обусловила его необыкновенные заслуги в истории музыки.

Обозревая эволюцию форм фортепианных сонат Бетховена в целом, мы видим, что все факторы этой эволюции явственно отражают развитие содержания сонат. Перед нами открываются чрезвычайное упорство, многосторонность, планомерность и гибкость творческих исканий Бетховена, всячески избегающего каких-либо готовых схематических решений, выковывающего такие формы, которые с максимальной силой, ясностью, ес-

тественностью способны выразить и данную совокупность образов, и основные тенденции данного этапа развития творческой мысли композитора вообще.

Исключительно смелым новатором явился Бетховен и в области фортепианного стиля, пианизма своих сонат.

В частности, замечательным достижением пианизма Бетховена стало legato, певучесть, глубина и насыщенность тона, достигаемые и соответственным употреблением фортепианных регистров, и характером окутывающей мелодию аккордовой фактуры. В пианизме Бетховена сформировалось и развилось искусство педали как могучего выразительного средства.

Но певучее legato — лишь одно из завоеваний Бетховена, особенно бросающееся в глаза в силу связи с существеннейшими качествами теплой, задумчивой, проникновенной бетховенской лирики.

Пианизм Бетховена в целом отличается чрезвычайным разнообразием своих сторон. Наряду с legato Бетховен широко разработал всевозможные другие стороны и приемы выразительной игры на фортепиано. Путем контрастных смен и чередований legato и staccato, певучести и отрывистости, путем многообразной и тонко нюансированной фразировки Бетховен добивался новых, неслыханных до того выразительных эффектов, ставших впоследствии всеобщим достоянием.

Особо следует отметить роль «оркестральности» в пианизме Бетховена. Пыlkое, богатое оркестровое воображение никогда не покидало композитора — оно переливалось и в фортепианные его образы. Отсюда новаторская многопланность бетховенской фортепианной фактуры, вос-

производящей своими средствами многопланность оркестра с его игрой регистров и тембров. Развитием такой «оркестральности» Бетховен необыкновенно обогатил ресурсы пианизма, открыл перед ним широкие возможности.

Сопоставляя пианизм Бетховена с пианизмом его предшественников и пианизмом его последователей, мы наглядно видим всю огромность бетховенского вклада в развитие фортепианной игры, в историю фортепианной музыки.

Бетховен жил в переломную эпоху, и это в значительной мере определило пути развития его творчества. Революционные бури, питавшиеся движением широких народных масс, выдвинули на первый план проблему становления нового человека. Идея свободы, равенства и братства призывали разрушить систему порядков и этических установлений феодального строя, утвердить разумную человечность, основанную на началах добра и справедливости. Но тут же стало ясно обнаруживаться, что эти передовые идеи не соответствуют реальным возможностям совершившегося и совершающегося буржуазного переворота, что неизбежно — или отказаться от них, или отодвинуть их осуществление в далекое будущее.

Поскольку Бетховен принадлежал к числу самых передовых и самых гуманных, притом наиболее действенных, волевых и светло мыслящих художников своей эпохи, он, конечно, не смог удовлетвориться отказом. Утверждение великих начал человечности и отстаивание этих начал в тисках мучительного конфликта желанного с возможным являлось основным моральным подвигом Бетховена.

Творческий путь Бетховена в его фортепиан-

ных сонатах оказался сложным и богатым этапом.

В ранних сонатах уже формируется круг творческих идей характерно бетховенского склада. Мы видим, как выковывает Бетховен интонации героинки и интонации природы, как он борется за интонационное богатство образов, вырабатывает реалистические основы передачи переживаний, добивается психологической глубины и драматизма музыки.

Вместе с тем в раннем периоде еще очень заметны влияния традиций. Примечательно, например, что героинка бетховенских тем еще обнаруживает порой связи с охотничьими фанфарами, а пасторальность не свободна от идиллических пережитков XVIII века. Не вполне порваны и связи Бетховена с иллюзиями аристократических салонов, с обманчивыми красотами блеска светской жизни. Увлекает Бетховена и наполеоновская героинка, полная показной импозантности и кажущегося свобододолюбия. Но, внимательно вслушиваясь в музыку ранних сонат Бетховена, можно уже тут заметить, что колебания и иллюзии Бетховена никогда не приводят его к сдаче позиций, что в самых своих уступках он сохраняет энергию их преодоления, силу подлинно принципиального и последовательного движения вперед.

Глубокие разочарования личных привязанностей заставляют Бетховена с особой силой утверждать ценность привязанностей вообще, ценность подлинного, сильного и цельного человеческого чувства. Разочарование в «освободительной» героинке буржуазных войн и в главном их герое — Наполеоне не отгалкивает Бетховена от героизма вообще. Напротив, Бетховен ищет нового, выше-

го героизма. Он стремится познать и претворить революционный героизм масс, он чувствует и творчески приветствует формирование немецкой нации, мечтая в то же время о единении всего человечества, мужественно отстаивая своей музыкой идею свободы, равенства и братства, которые все более решительно отбрасываются формирующимся буржуазным обществом.

Бетховен среднего периода, на последней грани которого высятся колоды «аннаессионаты», предстает перед нами во всей необычайной мощи своего творческого мышления. Тут Бетховен полностью стоит на рубеже двух эпох — эпохи разума и эпохи чувства, олицетворяя революционную страсть, вооруженную великими идеями. Необыкновенная эмоциональная насыщенность и колоссальная сила логики — вот два качества, которые в своей совокупности определяют своеобразие облика Бетховена, творчество которого не может быть отнесено ни к классицизму, ни к романтизму.

Классическая стройность, гармоничность уже нарушены Бетховеном, нарушены неумным кипением его эмоций. Но это кипение еще не растекается романтическими порывами — оно оковано стальной броней воли и разума.

В среднем периоде достигают высшего развития все стороны динамики бетховенского музыкального мышления. Они и в бетховенском мелосе, неразоторжимо сочетающем страстность с конструктивностью, и в его гармонии, где многообразие красок подчинено функциональной стройности, и в его несравненном ритме, столь жизненно реальном и вместе с тем столь способствующем ясности, кристаллической четкости развития форм.

В творчестве позднего Бетховена появляются новые тенденции. События гражданской истории показывают Бетховену с каждым годом все яснее неосуществимость в ближайшее время лучших человеческих идеалов его жизни. Но Бетховен не изменяет этим идеалам; напротив, в своей девятой симфонии он доходит до их высшего, наиболее отчетливого и последовательного выражения.

Однако действительность неумолимо развивается своим чередом и вовлекает Бетховена в свое русло. Тяготая в душе к подлинному слиянию национального с народным, к демократическому патриотизму, Бетховен временами колеблется, отдавая вынужденную дань почитанию сивльных мира сего или официальному славословию побед («Веллингтон у Виттории»).

При всех необыкновенных качествах своей титанической индивидуальности Бетховен, конечно, не может совершенно выйти из эпохи со свойственным ей падением революционного энтузиазма, с появлением и быстрым развитием тенденций, отделяющих чувство от разума, эмоцию от воли, побуждающих не катарсис одохиновения, предаваться разочарованию.

Страшный враг Бетховена — глухота — чрезвычайно осложняет положение вещей, так как непосредственные связи Бетховена со звуковой реальностью утрачиваются.

Творчество позднего Бетховена обнаруживает нарушение того необыкновенного единства рационального и эмоционального начал, чувства, разума, воли, которое столь типично для Бетховена средней поры.

Разумеется, это не дает права для вывода, что поздний Бетховен покидает свои идейные пози-

ции. Творчество позднего Бетховена — мужественный итог деятельности ослабевшего борца, не находящего поддержки своим стремлениям, но преданного им с прежней силой и, более того, обретшего мудрость большого жизненного опыта.

Как мыслитель Бетховен в своих поздних сонатах стоит даже выше, чем Бетховен среднего периода. Он достигает чрезвычайной дифференциации и многосторонности образов, исключительного тонкого психологизма оттенков. Но прежней монолитности эмоционального, интеллектуального и волевого тут уже нет. Ход развития общества влечет Бетховена в сторону формирования основ романтического искусства, и Бетховен поразительно предвосхищает различные тенденции творчества Шуберта, Шумана, Шопена. Однако отрыв от слуховых впечатлений не позволяет Бетховену свободно отдаться кренущему потоку романтики. Необходимость жить слуховой памятью и слуховым воображением накладывает на мышление позднего Бетховена печать отвлеченности, хотя Бетховену и удается преодолеть болезнь и достигать совершенной цельности всех средств выражения.

И все же — трагизм позднего Бетховена в основе своей оптимистичен, так как свидетельствует не о разрыве глухого музыканта с действительностью, но о величаво-героических попытках его восполнить потерю слуха всеми возможными средствами мышления в целом и остаться композитором, идущим во главе века.

Этот подвиг был Бетховеном совершен, и мир признал его любимым своим героем — не только в области искусства, но и в области высших достоинств духа вообще.

Фортепианные сонаты — одна из лучших, драгоценнейших частей гениального наследия Бетховена. В длинной и волнующей веренице их великодушных образов перед нами проходит вся жизнь великого таланта, великого ума и великого сердца, не чуждого ничему человеческому, но именно поэтому отдавшего свои блага самым дорогим, самым священным идеалам передового человечества.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От издательства</i>	2
<i>Введение</i>	3
Три сонаты ор. 2	30
Соната ор. 2 № 1	31
Соната ор. 2 № 2	43
Соната ор. 2 № 3	50
Соната ор. 7	59
Три сонаты ор. 10	67
Соната ор. 10 № 1	67
Соната ор. 10 № 2	75
Соната ор. 10 № 3	79
Соната ор. 13	89
Две сонаты ор. 14	101
Соната ор. 14 № 1	102
Соната ор. 14 № 2	106
Соната ор. 22	112
Соната ор. 26	122
Две сонаты ор. 27	133
Соната ор. 27 № 1	133
Соната ор. 27 № 2	139
Соната ор. 28	156
Три сонаты ор. 31	165

Соната ор. 31 № 1	167
Соната ор. 31 № 2	176
Соната ор. 31 № 3	188
Две сонаты ор. 49	198
Соната ор. 53	209
Соната ор. 54	214
Соната ор. 57	222
Соната ор. 78	237
Соната ор. 79	243
Соната ор. 81а	246
Соната ор. 90	255
Соната ор. 101	262
Соната ор. 106	276
Соната ор. 109	295
Соната ор. 110	304
Соната ор. 111	314
<i>Заключение</i>	322

Индекс 9-1-2

Кремлев Юлий Анатольевич

ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА

Редактор Т. Соколова
Худож. редактор В. Антипов
Художник М. Шлобберг
Техн. редактор Л. Курасова
Корректор Ю. Фельдман

Подписано к печати 21/IX 1970 г. А-10467 Формат бумаги 70 × 100/16 Печ. л. 10,56
(Усл. п. л. 13,62) Уч.-изд. л. 12,5 (с вкл.) Тираж 20 000 экз. Изд. № 1732
Т. п. 70 р., № 553 Зак. 851 Цена 94 к. Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
Москва, набережная Морская Тереза, 30

Московская типография № 6 Главиздграфирма
Комитета по печати при Совете Министров СССР,
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.