

Г. Головинский

ОБ ОСНОВНОЙ ТЕМЕ LARGO ИЗ ЧЕТВЕРТОЙ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА

(К вопросу о новаторстве молодого Бетховена)

Обновление музыкального искусства, свершенное Бетховеном, было, как известно, едва ли не всеобъемлющим, всеохватным: от идей, концепций вплоть до отдельных элементов выразительности и способов использования того или иного инструмента. Обновление шло различными путями — не только отказом от устаревшего (например, от «галантных» мелодических формул или чувствительных задержаний), не только активной разработкой нового (жанр скерцо, «романтические» терцовые тональные сопоставления), но и новой трактовкой традиционного. В настоящей заметке будет на примере одной темы показано, как Бетховен ставит на службу своим художественным задачам давно и прочно сложившиеся приемы и средства, добиваясь неведомых прежде выразительных эффектов.

Среди жанров, привлекавших внимание молодого Бетховена, особое место принадлежит медленным частям фортепианных сонат. Они должны были воплощать не только эмоцию, нередко с самого начала более напряженную, чем у предшественников Бетховена, но и слитную с эмоцией мысль, ее движение, ход сложного, углубленного раздумья. Эта замечательная сторона бетховенского искусства начала формироваться, пожалуй, раньше всего именно в медленных частях сонат.

Новизна цели потребовала выработки соответствующих средств — прежде всего длительно протяженной и целостной мелодической линии, способной передать протекающий процесс, а также создания на основе такой линии насыщенной и значительной темы.

С другой стороны, в медленных частях первых сонат проявляется столь свойственная Бетховену драматичность — течение музыки нередко прерывается неожиданным вторжением резко обостряющих элементов, реально ощутимыми чертами «инструментальной драмы».

Именно поэтому медленные части своей художественной значимостью и новизной выделяются среди остальных частей цикла, и эта их особенность не осталась незамеченной музыкантами. С. Е. Фейнберг, например, отмечал, что «если в ранних произведениях Бетховена эмоциональное средоточие коренится нередко в медленных средних час-

тях, то в дальнейшем, вместе с развитием всех творческих сил, уравновешивается значение отдельных частей сонаты».¹

Четвертая соната (сочинена в 1796—1797 гг.) принадлежит раннему венскому периоду, эпохе счастливого подъема творческих сил, когда неведомое грядущее пока еще скрывает и сокрушающие удары, и тяжелый душевный кризис. Размашистость и энергия первой части с ее замечательными фоническими эффектами, гигантским звуковым диапазоном, удивительное по своему одухотворенному изяществу и благородной пластике финальное рондо (словно запечатлевшее черты молодого, душевно открытого и приветливого Бетховена, черты, трагически исчезнувшие впоследствии), неожиданный сумрак, который вносит трио-Minore в светлую безмятежность третьей части, и среди всего этого — вторая часть, *Largo con gran espressione*.

В основе *Largo* лежит контраст глубокой сосредоточенности — и действенности; размышления, рождающего сильную эмоцию, — и активного движения; свободной декламационной мелодики, сплетающейся с аккордовой хоральностью, — и четкой размеренной кантилены, несущей в себе жанровые черты шестивия. Таковы два образа сложной трехчастной формы. Поскольку подробный анализ музыки второй части не входит в нашу задачу, обратимся непосредственно к начальной теме:



Особая величавая строгость, собранность, даже с оттенком торжественности, отличает тему *Largo* Четвертой сонаты от аналогичных тем

¹ Фейнберг С. Е. 32 сонаты Бетховена. М., Московская государственная филармония, 1945, с. 5—6.


в близлежащих сонатах — мягкой, мечтательно-задумчивой в Adagio Первой, возвышенно спокойной и благородно певучей в Adagio Пятой и Восьмой, исполненной страдания и скорби в Largo Седьмой. Больше всего точек соприкосновения с темами из Adagio Третьей (значение речевого начала, расчлененности) — хотя в ней меньше суровой простоты и значительности, и Largo Второй (полнозвучие хоральных аккордов, общая сосредоточенность) — но она открыто экспрессивна, с первых же звуков подобна вибрирующей, до предела натянутой струне. Художественное же своеобразие данной темы в том, что непосредственное выражение эмоции в ней скрыто и прорывается яркой вспышкой лишь в дальнейшем, в процессе развития, здесь же, в начале эмоция отступает перед мыслью. Но не перед холодным бесстрастным рассуждением (ибо эмоция вовсе не исчезает бесследно) — здесь господствует сложное, внутренне напряженное раздумье. (Такая образная трактовка темы может показаться субъективной, примем ее пока как гипотезу, а доводы в ее подтверждение будут приведены позднее.)

Своеобразием замысла обусловлены многие свойства темы, в частности, новое использование элементов метро-ритма и структуры, что и будет показано в последующем изложении.

В теме замечательно сочетание прямо противоположных качеств. При первом же знакомстве сразу обращает на себя внимание ясная *расчлененность* — однотактовые мотивы, разделенные паузами, кажущаяся квадратность двух намечающихся предложений-четырехтактов. Однако при вслушивании в музыку рождается ощущение *слитности*, непрерывности длящегося движения. Хорошо сказал об этом А. Б. Гольденвейзер: «Первая тема Largo прерывается паузами. Тем важнее для исполнителя обладание чувством «большого дыхания». Большое дыхание — ни в коей мере не игра не «переводя духа»; это — умение чувствовать большую линию, ощущать целое, несмотря на медленное движение и паузы, умение донести целое до слушателя, не разбив его на отдельные кусочки».¹ Но цельность непрерывной линии, интуитивно ощущавшаяся крупным музыкантом, объективно присутствует в самой музыке, и потому приведенное суждение не принадлежит лишь к области «благих пожеланий», — оно имеет под собою весьма прочные, «материальные» основания.

Что же в музыке действует наперекор столь явной дробности?

Прежде всего, это оригинальность общей структуры темы. В самом деле, периодичность в следовании мотивов-однотактов и установившийся тип гармонической «вопросо-ответности» заставляет нас ожидать в четвертом такте определенного завершения — то есть мотива, анало-

гичного второму такту  , и доминантового трезвучия; иначе говоря, по нормам данного стиля должна возникнуть

половинная каден

¹ Гольденвейзер А. Б. 32 сонаты Бетховена. М., 1966, с. 37.

ция, отграничивающая первое предложение. Однако Бетховен вуалирует цезуру: трезвучие заменено неустойчивым секунд-аккордом, кроме того, расчленению препятствует задержание, а разрешение ритмически сдвинуто «вперед» и устремлено к сильной доле пятого такта. В результате, четвертый такт объединяется с последующими, а нормативная квадратность («след» от которой, разумеется, остается, ибо слитный второй четырехтакт тематически отличен от первого) оборачивается структурой 1 + 1 + 1+5. Такого рода неквадратное суммирование способствует слитности.

Той же цели служит и то, что второй четырехтакт отличен от первого, ибо здесь налицо не столько внешний контраст, сколько развитие — в ином ритме, на иной высоте — начальных интонаций.¹

Остаются еще паузы — однако и их, казалось бы, безусловно расчленяющее действие смягчено, сглажено. Бетховен использует дактилическую стопу (—vv), и свойственные ей слабые окончания приносят здесь ощущение непрерывности, создают иллюзию как бы длящегося, непрекращающегося — даже во время паузы — звучания.²

Для того чтобы в полной мере оценить новаторскую сущность подобного метрического оформления мотивов, напомним, что в эпоху зрелого классицизма ладовая централизация достигает высокой степени, подчиняя себе другие элементы музыкального языка, в частности метрическую пульсацию. Смены гармонии подчеркиваются сменами метрических долей, причем устремлению от доминанты к тонике обычно сопутствует движение от слабой доли к сильной. Отсюда — широкое распространение ямбичности в автентических гармонических оборотах (предельное выражение — в бетховенских маршевых темах типа финала Пятой симфонии или побочной темы первой части Пятого концерта), отсюда же — особая любовь Бетховена к доминантовым затактам, которые он нередко вводил в процессе работы над темами.³ Освобождение бетховенской мелодики от задержаний также — помимо всего прочего — вело к большей рельефности гармонических переходов.

Следствием всего этого и ряда других причин была ясность и четкость членения, отграниченность мотивов, фраз, частая цезурность — существенные компоненты выразительности в образах танцевально-маршевого плана, нередко связанные с воплощением энергии, воли, импульсивных толчков, чеканной поступи и т. д.; но для осуществления иных художественных целей те же свойства музыкальной ткани стано-

¹ «Контрастирующие части, — отмечает В. А. Цуккерман, — способны объединяться тем теснее, чем более вторая часть развивается из первой» (Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений, с. 380).

² В. А. Цуккерман считает, что «связующее действие цепи хореических стоп может создавать почву для непрерывного динамического развития» (в широком смысле хореической можно «считать всякую стопу, направленную от сильной доли к слабой»). Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений с. 162, 159 (разрядка автора. — Г. Г.).

³ См. Мис Пауль. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля (сб. «Проблемы бетховенского стиля». М., Музгиз, 1932, с. 209—217).

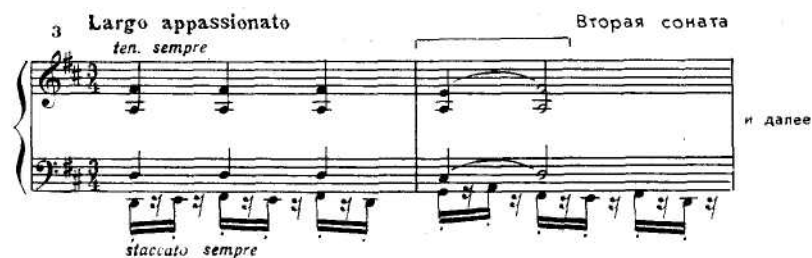
вятся тормозом. Достаточно представить себе рассматриваемую тему с иной, но вполне допустимой в рамках бетховенского стиля, ямбической расстановкой сильных и слабых долей, чтобы тотчас же почувствовать, как усиливается глубина цезур, как обнажается замыкающее действие гармонической «вопросо-ответности» — в очевидный ущерб слитности, непрерывности «дыхания».¹



Замечательно, что именно Бетховен, в чьем стиле возрастает расчлененность музыкальной ткани, для иных целей упорно ищет путей ее преодоления. Видимо, здесь действует некая диалектическая закономерность искусства: едва какое-либо выразительное средство, прием, манера распространяется и вырастает до масштабов всеобщей нормы, как немедленно возникает оппозиционная тенденция к нарушению, отступлению, а затем и к переработке, причем подобная антидогматическая тенденция наблюдается в творчестве того же художника, если он достаточно велик (а не только у художников последующей эпохи, что само собой разумеется).

Среди многообразных способов, помогающих композитору достичь протяженности и непрерывности течения музыкальной мысли, Бетховен уже в ранний период обращался к тому, о чем идет речь, — к хореическому оформлению автентических гармонических оборотов. И тема *Largo* Четвертой сонаты отнюдь не уникальный случай.

В *Largo appassionato* Второй сонаты (т. 2, затем тт. 2—4 репризы двухчастной формы), в *Andante* Девятой сонаты (дополнение к теме вариаций) оборот D—T, заполняющий мотив или замыкающий его, как в первом случае, оформлен хореически:



¹ В предлагаемом варианте тема сразу становится похожей на финал Девятой сонаты (*Tempo di Menuetto*), где ясность и определенность членения, ничем не нарушаемая квадратность так отвечают общему духу размеренной чинности, упорядоченности наивно-простодушного и чуть старомодного танца. Поразительно, что обе темы сочинены примерно в одно и то же время (изданная в 1805 г. Девятая соната возникла еще в 1795—1796 гг.).



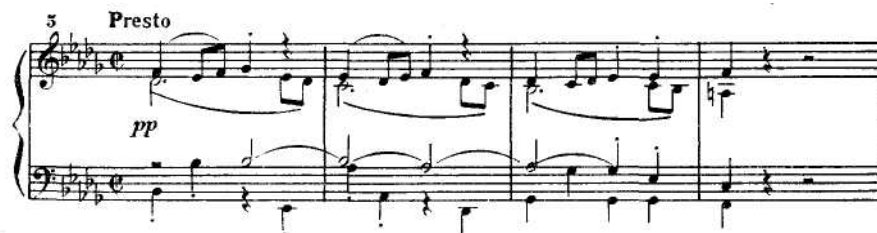
Это способствует выравниванию весомости обоих звуков мелодии, (ведь первый приобретает метрический акцент), а кроме того, помогает преодолеть инерцию восприятия, привычно связывающую разрешение неустоя с остановкой, моментом успокоения: не случайно разрешающий аккорд не только помещен на слабой доле, что, как мы знаем, не благоприятствует членению, но и — как бы в противовес первому — наделен знаком *sforzando*. Бетховен явно стремится к цельности и ровности восходящей линии, максимально возможной в данных условиях (ибо цезуры не уничтожаются, они лишь ослаблены — особенно во втором случае).

Рассматриваемый прием используется композитором и в дальнейшем, например, в поздних квартетах. Так, в *Adagio* шестой части Четырнадцатого квартета (тт. 4, 8 и далее) дактилическая (хореическая в широком смысле) стопа вновь способствует метрическому выравниванию линии, и так же при мелодическом восхождении:

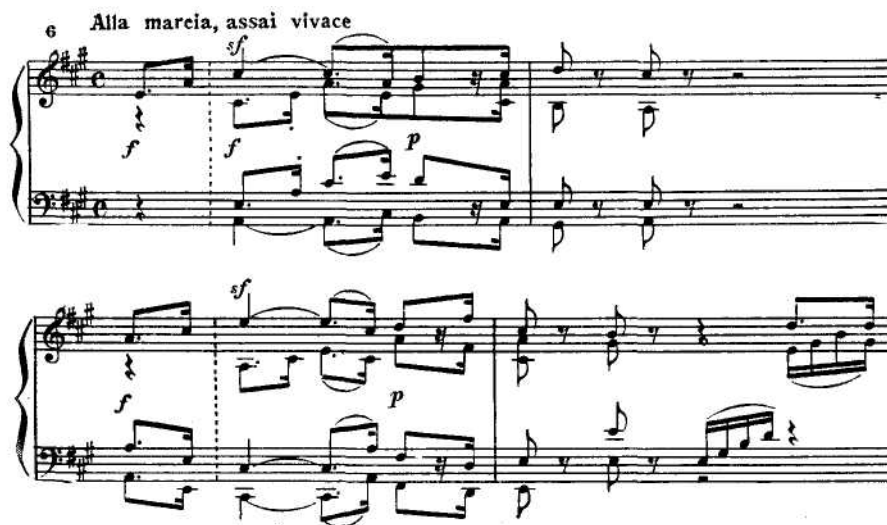


Новые выразительные возможности хореического мотива Бетховен открывает в условиях быстрого темпа и жанра скерцо — возможности тонкой, порою едва уловимой «игры» центром тяжести. В *Presto* Тринадцатого квартета благодаря метрическому оформлению возникает

ровная череда стремительно сменяющихся гармоний, а ожидаемая слу-
хом завершающая тяжелая доля относится на конец четырехтакта,—
таким образом, дополнительно сплачиваются звенья секвенции¹:



Еще более оригинален *Alla marcia* из Пятнадцатого квартета. Чет-
кой ямбической четырехдольности второго четырехтакта темы, так соот-
ветствующей объявленной жанровой принадлежности, предшествует го-
раздо менее ясный в этом смысле начальный четырехтакт. Вслушиваясь,
легко обнаружить в нем скрытую трехдольность, связи с жанром менуэ-
та (см. тактовые черты, показанные пунктиром):



¹ Сильная доля создает своего рода противовес и мелодическому подъему внутри мотива, и естественному устремлению первой гармонии ко второй (слух наш легко истолковывает повторяющееся соотношение T—S как D—T); и, наоборот, елчбое окончание связывает второй аккорд с третьим, окончание мотива с началом сле-
дующего звена. При ямбической же расстановке метрических акцентов

этот противовес исчезает, второй аккорд сразу становится доминирующим центром

притяжения, а цельность мысли ослабляется.



Но Бетховен вовсе не стремился к контрастному сопоставлению двух жанров, двух метров. В пределах единой по характеру темы он добивается гибкой изменчивости очертаний и акцентов, неуловимости переходов, — всего того, что помогает создать объективный образ прихотливо свободной, быстротекущей жизни, своего рода интермеццо между глубоким раздумьем предшествующего Adagio и страстной эмоциональностью финала. В решении этой общей задачи немалая роль принадлежит хореическому началу мотива, как бы несостоявшемуся затакту¹, который берет на себя часть тяжести с последующей синкопы и тем маскирует, затушевывает трехдольность (синкопа в данном контексте «грозит» быть воспринятой в качестве сильной доли — и тогда возникает трехдольность).

Вернемся, однако, к Largo Четвертой сонаты. Отмеченные выше противоположные качества темы (однотактовые мотивы, разделенные паузами, — и дактилическая их трактовка, намеченная квадратность — и неквадратное суммирование), — все это дает в результате замечательное равновесие между расчлененностью и слитностью, черту, едва ли не наиболее оригинальную в данном художественном образе. Сравним, например, с бетховенской темой одну из наиболее близких ее предшественниц (или современниц — создана предположительно в 1794 г., издана в 1798 г.) — тему медленной части известной Es-dur'ной сонаты Гайдна:

¹ Вторая часть темы демонстрирует его превращение в истинный затакт (см. т. 4 примера 6).



Насколько активнее действуют у Бетховена расчленяющие факторы (среди них — рельефность гармонических схем, сглаженных у Гайдна тоническим органическим пунктом), но также и сплавляющие!

Отметим, далее, что в теме *Largo* в равной мере важны обе стороны. Расчлененность способствует значительности, а главное, служит в условиях медленного темпа, относительно ровной (без ярких всплесков) мелодической линии и негромкой звучности одним из важнейших средств выражения мысли. Имеется в виду тот тип размышления — среди других, существующих в музыке, — который начинается с короткого мотива, своего рода вопроса, иногда повторяемого, а далее, «в поисках ответа», может произойти переход к непрерывному изложению, (примеров такого рода много в поздних бетховенских квартетах — вплоть до знаменитого «*Muss es sein?*» в последнем квартете; вспомним также начало «Прелюдов» Листа или оркестровое вступление к Ариозо Ярославны из «Князя Игоря»).

Противоположная же тенденция к слитности передает непрерывность единого, протекающего процесса, и здесь роль стопы хореического типа (сильное начало — слабое окончание), которой мы уделили столько внимания, трудно переоценить.

Помимо метро-ритма и структуры, в создании музыкального образа участвуют и иные выразительные средства. Среди них существен густой, насыщенный тембр плотных аккордов в низком регистре фортепиано (краска, быть может, впервые найденная в *Largo* Второй сонаты), причем аккордовое многозвучие здесь — нечто большее, чем только сопровождение. Хоральный склад в сочетании со средним и низким регистром, используемый Бетховеном в медленных темах (вспомним замечательное *Adagio* Пятого концерта), нередко заставляет мелодию поступиться частью своей выразительности в пользу аккордовой вертикали, без которой она теряет нечто весьма важное, — достаточно представить себе звучание только верхнего голоса в упомянутых образцах. И это,

¹ Интересен в этом смысле вагнеровский комментарий к одному из фрагментов Четырнадцатого квартета, где стремительное движение прерывается медленным восходящим мотивом, неторопливо повторяемым всеми инструментами: «В ми-мажорном *Presto* Бетховен вопрошает жизнь и словно спрашивает себя самого (*Adagio*, должен ли он представить эту жизнь в танцевальной мелодии: краткое, но смутное раздумье, — словно размышляя, он погрузился в глубины своей души...)» (Цит. по кн.: Э р и о Э. «Жизнь Бетховена». М., 1960, с. 312. Разрядка моя. — Г. Г.).

ново для венских классиков, ибо, как справедливо писала В. Д. Конен: «классицистская... тема прежде всего „поется“ . Она, по существу, отождествляется со своей мелодической линией. Последняя, даже без гармонии и инструментовки, рождает яркое представление о художественном образе».¹

В мелодической линии, где «вопрошающие» и «ответные» интонации как бы втягиваются в ход непрерывного и ровного «рассуждения», необычно постепенное устремление вниз, что в данном контексте способствует ощущению углубленности, все большей сосредоточенности.

Итак, изложение темы, как будто, закончено, однако музыкальная мысль еще не исчерпана, ибо в замысле у Бетховена — дать свободу долго сдерживаемому чувству, насытить тему открытой эмоциональностью, вынужденной в начале отступить перед иными свойствами темы (нечто аналогичное происходит в первых девятнадцати тактах Largo Второй сонаты). Этой цели и служит динамическая реприза, вступающая после сравнительно краткой и светлой передышки — середины.

Стремительное секвентное нарастание, продвигающее мелодию все выше, яркий декламационный возглас-кульминация и крутой спад, мысль готова завершиться тихо, мирно. И вдруг неожиданный взрыв, знаменующий вторжение чего-то чуждого, грозного, — оно слышится в мерной поступи мощных, тяжелых аккордов, нарушающих своей отрывистой звучностью непрерывную текучесть музыкальной ткани. Но вторжение кратковременно: очень скоро восстанавливается плавное *legato*, тихая звучность и несостоявшееся завершение наконец происходит:



¹ Конен В. Д. Театр и симфония, с. 107.

Не останавливаясь на многих сторонах такой репризы, в частности на замечательной бетховенской диалектике превращений (контрастирующий «мотив вторжения» вырастает из продолжающего мотива в первоначальном периоде, сравним т. 5 примера 1 с. т. 2 примера 8), сосредоточим внимание лишь на моменте перелома, «взрыва», представляющем особый интерес для темы нашей статьи.¹

Необычайная, почти оперно-сценическая драматургичность перелома, вызываемое им ощущение происходящего значительного события — все это ново для темы медленной части цикла.

Происхождение данного новаторского приема, с нашей точки зрения, таково.

Резкие музыкальные контрасты, обусловленные внезапной сменой сценической ситуации, крутым психологическим поворотом — достижение оперы конца XVIII века, в частности, завоевание великолепных моцартовских финалов. Но и в жанрах фортепианной музыки XVIII века, наиболее связанных с импровизационностью, — фантазиях, каприччио и т. д. — важным средством воплощения драматизма служат неожиданные «обрывы» изложения, вторжения нового тематизма. Аналогичные средства используются и при сдвиге в побочной партии сонатного аллегро (наиболее драматически-«оперный» пример в добетховенской музыке — первая часть «Юпитера»). И в операх и в импровизационных инструментальных произведениях перелом осуществляется с помощью яркого контраста динамики, инструментовки, фактуры, порою темпа; часто используется — для обозначения грани перелома — подчеркнуто резкий, громкий диссонирующий аккорд. Есть еще одна общая черта: момент перелома отнюдь не вытекает из логики тонально-гармонического развития, наоборот, его неожиданность зачастую связана как раз с перерывом, нарушением установившегося типа движения.

С другой стороны, в классическом гармоническом мышлении ко времени Бетховена уже настолько откристаллизовалась каденция как типичная гармоническая формула, с непреложностью знаменующая окончание мысли, что появилась возможность оттяжки, отодвигания заключительной тоники путем замены ее иным аккордом. Этот так называемый прерванный оборот, уже широко употреблявшийся в XVIII веке, обычно не был связан с резким изменением характера музыки, он лишь продлевал изложение, хотя известная психологическая предпосылка такого изменения содержалась в самом факте подмены одного аккорда другим, «обмане» ожидания.

Новаторство Бетховена (первая попытка реализации — в *Adagio* Третьей сонаты) состоит в том, что он с о ч е т а л драматургическую

¹ Диалектика развития у Бетховена с большой конкретностью показана в статье Л. А. Мазеля «Два этюда о Бетховене» («Советская музыка». 1970, №2). Автор отмечает также «разного рода вторжения драматических элементов в лирическую медленную часть» (с. 32), аналогичные по функции перелому и сдвигу в побочной партии сонатного аллегро.

яркость перелома, контрастного поворота «событий» со строго обусловленным моментом его появления, иначе говоря, нашел ему наиболее благоприятное место в рамках строго организованной классической темы. Отсюда — усиление эффекта неожиданности (мы не только не ожидаем самого «события», но и в данный момент ожидаем совсем иного — благополучного и прочного завершения). Отсюда же — концентрированность, сжатость происходящего на малом отрезке времени, рождающая ощущение особой значительности¹.

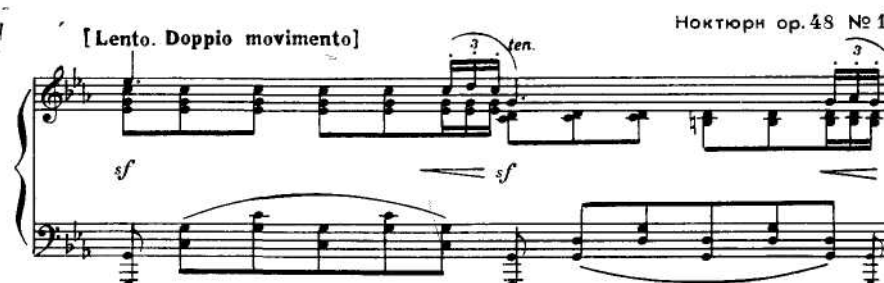
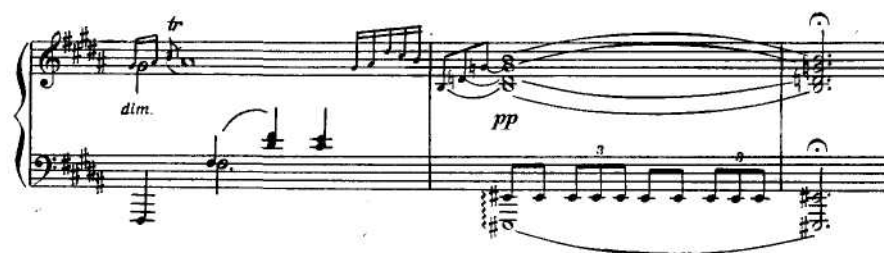
Важнейшим выразительным средством является характер звучания, сам фонизм «аккорда перелома» — он наследует многие черты своих предшественников в операх и инструментальных сочинениях: это диссоциирующий уменьшенный септаккорд, точнее, секундаккорд в низком регистре с октавно удвоенным остроуеустойчивым басовым звуком и вводным тоном вверх (противоположное тяготение крайних голосов усиливает напряженность). Драматический эффект связан и с тем, что, появившись вместо тоники, этот аккорд² действительно «ломает» структуру, тональность, мелодическую линию.

Найденный композитором прием вошел в арсенал средств инструментальной музыки последующих эпох — если отдаленное его воздействие ощутимо, например, в разработке шестой симфонии Чайковского (начальный аккорд-удар), то ближайшим наследником Бетховена был Шопен. Вспомним знаменитые шопеновские аккорды в окончаниях Н-dur'ного и с-moll'ного ноктюрнов — столь разные по динамике и окраске, они в равной мере знаменуют катастрофу (обратим внимание на расположение и удвоение звуков):



¹ Аналогичные, казалось бы, моменты в медленных темах Моцарта не звучат, однако, столь драматично и «театрально», — вспомним, например, тему *Larghetto* из A-dur'ного квинтета с кларнетом (такт 17), — и прежде всего потому, что «событие» происходит в условиях свободно льющейся кантилены и менее регламентированной структуры (квадратный период из неповторяющихся предложений), а отсюда — иное ощущение емкости времени.

² Л. А. Мазель отмечает известную театрализацию, присущую инструментальным произведениям Бетховена, «поскольку резкое выделение уменьшенного септаккорда — типичное средство оперного жанра» (сб. «Бетховен», вып. 1, М., «Музыка», 1971, с. 67)



Нам остается добавить к сказанному еще немного. После того, как полностью очерчен первый образ *Largo*, вступает в действие контраст крупных масштабов формы — контраст, который несет с собой вторая, средняя часть, — эпизод. Общая реприза в основном повторяет насыщенное, богатое «событиями» внутреннее развитие первой части. Реприза и синтетическая, сближающая контрастировавшие образы кода содержат, однако, отдельные замечательные штрихи, предвещающие будущее.

Таков, например, краткий контрапункт в репризе — заполняя «просветы» между неторопливыми аккордами **темы**, он **звучит в** незанятом высоком регистре и намечает своего рода звуковую **перспективу**, «второй план» фактуры (впоследствии, у романтиков, многоплановость фактуры станет, как известно, одним из основных завоеваний фортепианной литературы).

Гениальное гармоническое варьирование в окончании коды, неожиданно смягчающее привычно строгие интонации темы, по-новому трактует традиционнейшее заключительное отклонение в субдоминанту:



Совершенно необычный для венских классиков прием гармонического переистолкования неизменной мелодии и даже минорная краска и хроматизм, сообщающие оттенок элегичности «лирике прощания» (их впоследствии очень любил Глинка и другие русские авторы), все это — прямой «завет потомкам». Не случайно этот эпизод вызывал восхищение А. Рубинштейна, говорившего, что *Largo* стоит целой сонаты.¹

Пройдут годы, изменятся художественные задачи, которые ставил перед собой Бетховен, средоточием драматизма окончательно станет первая часть цикла, но достижения медленных частей первых сонат не пройдут бесследно. Они скажутся и в величавом *Adagio* Семнадцатой сонаты, где удивительное противопоставление регистров преодолевается единством движения, и в острейших контрастах знаменитого диалога оркестра и фортепиано в *Andante* Четвертого концерта, и в не менее знаменитом вторжении фугато в репризу Похоронного марша Третьей симфонии. А затем бетховенский опыт драматизации медленной части цикла будет подхвачен последующими мастерами — и Чайковским (Пятая симфония), и Бородиным (Первый квартет), и Малером (Четвертая симфония) и многими другими, вплоть до Шостаковича.

¹ С. Кавос-Дехтерева. А. Г. Рубинштейн. Биографический очерк и музыкальные лекции 1888—1889. СПб, 1895, с. 203.