

*Вопросы истории, теории, методики*

Т. ГАЙДАМОВИЧ

Виолончельные  
сонаты  
Бетховена

Методические советы  
исполнителям

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»  
МОСКВА 1981

*Рецензент*  
профессор Г. С. КОЗОЛУПОВА

Гайдамович Т.  
Г14 Виолончельные сонаты Бетховена: Методические советы исполнителям. — М.: Музыка, 1981. — 71 с., нот.

Автор рассматривает принципы и методику исполнения виолончельных сонат Бетховена. Книга содержит сведения из истории создания и концертного исполнения сонат. Предназначается для музыкантов-профессионалов, студентов музыкальных вузов, учащихся музыкальных училищ. Издается впервые.

Г 90205—235 534—81 4905000000  
026(01)—81

78

Тридцать две — десять — пять — таково соотношение фортепианных, скрипичных и виолончельных сонат Бетховена. Быть может, именно «малочисленность» в какой-то мере объясняет известную ограниченность виолончельной бетховенианы. Некоторые фактические сведения о сонатах приведены в справочниках и словарях, отдельные упоминания есть в трудах А. Альшванга, В. Корганова, В. Ленца, Р. Роллана, Э. Эррио. Между тем знакомство с историей создания, основными чертами стиля, а также традициями исполнения бетховенских виолончельных сонат представляет значительный интерес.

Появление виолончельных сонат совпадает с основными этапами эволюции стиля композитора: 1796 год — соч. 5, 1807—1808 — соч. 69, 1815 — соч. 102. В сонатах отражены типические черты каждого периода: светлые, жизнерадостные образы юности, мужественная энергия зрелых лет, сложнейшие философские концепции позднего периода. Но сонаты интересны не только тем, что в них воплощены характерные черты стиля композитора. Волей судьбы они каждый раз возникают на стыке психологических и житейских событий биографии Бетховена. Так, соч. 5 относится к наиболее благоприятному периоду жизни, внезапно обрывающемуся с первыми симптомами тяжело-го заболевания композитора — глухоты. Еще весной 1797 года Бетховен писал: «Дела мои идут хорошо, и я могу даже сказать — все лучше»<sup>1</sup>. Однако в письме, написанном в конце того же года, ощутимо предчувствие надвигавшегося грозного недуга: «Мужество! Вопреки всем телесным немощам, мой дух должен господствовать»<sup>2</sup>.

Рубежной была и соната ля мажор, соч. 69. Она вышла из печати в апреле 1809 года, последние месяцы которого биографы композитора определяют как кризисные для душевного состояния Бетховена<sup>3</sup>. В одном из писем мы читаем: «Что Вы скажете об этом мертворожденном мире? От нынеш-

<sup>1</sup> Письма Бетховена. 1787—1811. М., 1970, с. 102—103. Далее: Письма Бетховена, I.

<sup>2</sup> Там же, с. 103 (примеч. к письму № 20).

<sup>3</sup> Эррио Э. Жизнь Бетховена. 2-е изд. М., 1975, с. 159.

него века я более не жду ничего прочного, и ни на, что, кроме слепого случая, твердо полагаться нельзя»<sup>4</sup>.

Две сонаты соч. 102 были написаны в тяжелый для Бетховена 1815 год, когда на смену признанию пришли месяцы и годы творческого и человеческого одиночества. Не случайно главу, повествующую об этом периоде жизни композитора, Э. Эррио в своей книге назвал «Miser et pauper»<sup>5</sup>.

Трудно переоценить значение виолончельных сонат в развитии ансамблевого исполнительского искусства. По своей известности они не уступают другим камерно-инструментальным ансамблям Бетховена. Традиции их интерпретации создавались крупнейшими музыкантами мира. С большой вероятностью можно предположить, что многое в трактовке сонат (особенно в первой половине XIX века) основывалось на откликах современников Бетховена, слышавших его игру.

Гениальный пианист и импровизатор, Бетховен обогатил фортепианную выразительность конкретностью образных характеристик, неожиданностью тембровых сочетаний. Слушателей удивляла свобода обращения Бетховена с фортепиано, вызвала восхищение «его богатая творческая изобретательность»<sup>6</sup>, особый характер звукоизвлечения. Большое внимание уделял Бетховен полноте и насыщенности фортепианного тона.

«Исполни среди пианистов»<sup>7</sup>, как называли Бетховена некоторые его почитатели, отвергал распространенную тогда манеру изящного музицирования. Его акценты и sforzandi напоминали приемы искусного и страстного оратора. Запомнилась современникам и манера Бетховена сочетать динамическое нарастание с замедлением темпа<sup>8</sup>.

Обозначения педали в бетховенских сонатах весьма скупы. И все же не следует пренебрегать словами К. Черни о том, что «он [Бетховен] пользовался педалью очень часто, гораздо чаще, чем обозначено в его произведениях»<sup>9</sup>. Нередко у Бетховена педаль «способствует созданию контраста, выполняет роль регистра»<sup>10</sup>, — прием, несомненно, новаторский по отношению к аналогичным указаниям Моцарта и Гайдна.

Даже эти, весьма неполные, сведения об основных принципах творческой манеры Бетховена позволяют в какой-то мере представить, что требовал «Великий Венец» от участников ка-

<sup>4</sup> Письма Бетховена, 1, с. 344.

<sup>5</sup> «Несчастен и беден» (лат.).

<sup>6</sup> Письма Бетховена, 1, с. 98 (примеч. 2).

<sup>7</sup> Thayer A. W. Ludwig van Beethovens Leben. Lpz., 1917—1923. Bd. 1, S. 73.

<sup>8</sup> См.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. 5-е изд. М., 1977, с. 222.

<sup>9</sup> Neues Beethoven-Jahrbuch. Bd. IX. Braunschweig, 1940, S. 71.

<sup>10</sup> Грундман Г. и Мис П. Как Бетховен пользовался педалью? — В кн.: Музыкальное исполнительство. Вып. 6. М., 1970, с. 231.

мерных ансамблей. Профессиональное мастерство — обязательное, но далеко не единственное условие подобных совместных музицирований. В не меньшей степени ценились глубина тона, умение добиваться разнообразия красок и незаурядное воображение. Нетерпимо реагируя на проявление исполнительской инициативы, когда под этим понималось изменение авторского текста, Бетховен не отрицал права на сотворчество. Его ученик К. Черни вспоминал, что Бетховен призывал играть «точно, причудливо, с фантазией, часто давал сам меткие словесные характеристики музыкальных образов»<sup>11</sup>. Показательно в этом отношении письмо Бетховена французской пианистке Марии Биго по поводу исполнения одного из его произведений: «Это не совсем то, что мною задумано, — пишет он, — но продолжайте в том же духе: если это не вполне я, то тут есть нечто лучшее, чем я»<sup>12</sup>.

Вероятно, в такой позиции Бетховена можно увидеть косвенную причину того предпочтения, которое оказывал он искусству своих современников — виолончелистов А. Крафта и И. Линке. Близкая принципам венского музицирования, раскованная и чуткая к колебаниям душевных настроений, артистическая манера этих мастеров была весьма привлекательна. Не мог Бетховен не оценить и того, что в стиле игры А. Крафта ощущались черты чешской исполнительской культуры, столь близкой художественному *credo* мангеймцев, как известно, оказавших влияние на Бетховена.

После кончины великого композитора (1827 год) сонаты для виолончели и фортепиано продолжали исполняться. К этому времени относятся и их переложения для различных составов и инструментов<sup>13</sup>. Об интересе к виолончельным сонатам (особенно популярной среди них стала соната ля мажор) свидетельствуют и неоднократные их переиздания. До 1847 года было осуществлено 17 публикаций общим тиражом в тысячу экземпляров. Сонаты выходят в Англии, Германии, Франции. Во Франции, после исполнения в 1828 году всех симфоний Бетховена, повысился интерес к его личности и к творчеству. В одной из статей Берлиоз отмечает, что значительная часть французской публики, к сожалению, еще не ведает о существовании многих камерных сочинений Бетховена и что «си-бемольное трио все целиком, *Adagio* из трио в тоне ре и виолончельная соната в тоне ля должны были бы доказать тем, кто их знает, что знаменитый композитор был далек от того, чтобы вложить в оркестр все сокровища своего гения»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Thayer A. W. Ludwig van Beethovens Leben, Bd. V, S. 316.

<sup>12</sup> Письма Бетховена, I, с. 258.

<sup>13</sup> Бетховен возражал против переложений его произведений, называя это «противоестественной манерой». См.: Письма Бетховена, I, с. 157.

<sup>14</sup> Берлиоз Г. Несколько слов о трио и сонатах Бетховена. — Избр. статьи. М., 1956, с. 209.

Но проходят годы. Утрачиваются авторские традиции исполнения сонат. Возникают новые художественные течения, новые музыкальные тенденции. О них красноречиво свидетельствуют появляющиеся в конце XIX века редакции сонат. Среди наиболее известных, оказавших несомненное влияние на стиль исполнения, — редакции, осуществленные Ф. Грюцмахером, Н. Сальтером и И. ван Лиером. Последние две снабжены словесными методическими рекомендациями. Несмотря на то, что с позиций современного исполнительства они несколько устарели, а иногда, отвечая вкусам своего времени, приносили в характер и манеру исполнения «излишества», чуждые стилю Бетховена, знакомство с ними может представить известный интерес. И все же лучше обращаться непосредственно к Urtext'у, как принято называть текст академического издания сочинений Бетховена в 25 сериях, осуществленного во второй половине прошлого столетия издательством Брейткопфа и Гертеля (Лейпциг)<sup>15</sup>. Сонаты для виолончели и фортепиано входят в 13-ю серию указанного труда (№ 105—109).

В предисловии к последнему по времени советскому изданию сообщается, что в его основу «положен текст академического издания»<sup>16</sup>. Оно же используется и автором настоящей работы во всех примерах и ссылках.

Особую популярность сонаты для виолончели и фортепиано приобрели в наше время. Вряд ли есть исполнители (виолончелисты, пианисты), которые бы не включали их в свой репертуар. Сонаты входят в учебные программы консерваторий и училищ. Факт сам по себе весьма радостный — как еще одно свидетельство роста мастерства и культуры молодых музыкантов. Однако было бы неправильным считать, что исполнение сонат не требует музыкально-исполнительской зрелости и технической подготовленности.

Будем надеяться, что предлагаемая работа, не претендуя на значение исчерпывающего труда, поможет молодым исполнителям, обратившимся к виолончельным сонатам — этой бессмертной сокровищнице гения Бетховена, — лучше осуществить свои намерения. В этом случае автор сочтет свою задачу выполненной.

---

<sup>15</sup> В 1959—1971 годах напечатано четырнадцать дополнительных серий.

<sup>16</sup> Бетховен. Сонаты для виолончели и фортепиано. М., 1970. Издание подготовил к печати Л. Евграфов.

## Сонаты соч. 5

Последние семь лет (1792—1799) уходящего XVIII века были для Бетховена годами надежд и свершений. Приехав в 1792 году вторично в Вену<sup>1</sup>, он быстро завоевывает признание: «Бетховен — музыкальный гений, — утверждает в 1796 году обозреватель популярного „*Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag*“, — с некоторого времени он достиг вершин в искусстве. Его игра отличается необычной точностью, вкусом, чувством»<sup>2</sup>.

В этот период Бетховен энергичен и деятелен. Чаще всего он в хорошем душевном состоянии. Его привлекают новые знакомства. Он горячо откликается на общественно-политические события. Его волнуют страстные призывы «равенства и братства» Великой французской революции, идеи совершенствования человечества. Через несколько лет (1801), как бы обобщая свои переживания, он напишет: «Твердо скажу вам лишь то, что вы меня увидите при встрече действительно выросшим; вы убедитесь, что я не только достиг большей зрелости как артист, но стал лучше и совершеннее как человек. И если к тому времени благосостояние нашей родины поправится, то пусть мое искусство проявляет себя единственно с целью облегчения доли бедняков»<sup>3</sup>. В этом высказывании легко усмотреть воздействие отдельных положений философов-энциклопедистов, в частности рассуждений Дидро о роли и обязанностях художника в обществе: «Почему ты не хочешь также занять место среди учителей человеческого рода, утешителей в бедствиях жизни, карающих пороки и вознаграждающих добродетель!»<sup>4</sup>

Произведения Бетховена получают все больший отклик. Они звучат в музыкальных салонах и «академиях»<sup>5</sup>, привлекают внимание крупного венского нотоиздательства Артариа. В 1793 году там печатаются его двенадцать вариаций для фор-

<sup>1</sup> Первый раз Бетховен приезжал в Вену в 1787 году.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: *Prod'homme* J. G. *La jeunesse de Beethoven*. Paris, 1921, p. 184.

<sup>3</sup> Письма Бетховена, I, с. 138.

<sup>4</sup> Дидро Д. Опыт жизни. — Собр. соч. в 10 т. М.—Л., 1935—1947. Т. 4, с. 55.

<sup>5</sup> Так назывались тогда концерты артистов.

тепиано и скрипки на тему Моцарта, через два года выходят в свет три фортепианных трио соч. 1. В эти же годы произведения Бетховена издаются фирмой Зимрок в Бонне.

8 февраля 1797 года «Wiener Zeitung» оповестила любителей музыки об издании «Двух больших сонат для клавесина или Piano — Forte с виолончелью облигато. Сочинены и посвящены Фридриху Вильгельму II, королю прусскому Людвигом ван Бетховеном, соч. 5»<sup>6</sup>. Это было не первое произведение композитора для виолончели и фортепиано, но, несомненно, самое значительное<sup>7</sup>.

Обратимся к истории. Известно, что Гайдн и Моцарт писали сонаты для фортепиано и скрипки или трио, которые могли послужить гениальными образцами для молодого Бетховена. Иная картина возникает, когда мы обращаемся к сонатам для виолончели. Сочинения Боккерини, Вивальди, Корелли вряд ли были для Бетховена убедительными примерами: при всем обаянии старинных сонат сфера их эмоциональных образов весьма ограничена. Недостаточно равноценно и соотношение инструментов: фортепиано, выполняя функцию аккомпанемента, почти не имеет самостоятельного значения в развитии замысла. В значительно большей степени могли заинтересовать Бетховена камерно-инструментальные сочинения Ф. Э. Баха или отдельные образцы сонатного жанра композиторов мангеймской школы, творчество которых хорошо знал и ценил Бетховен.

Не преуменьшая возможного влияния предшественников на молодого композитора, следует с уверенностью сказать, что в соч. 5 (как и во многих других сочинениях этих лет) Бетховен не столько следовал традициям, сколько предварял будущее. Это усматривается в объемности идейно-эмоционального содержания, в трактовке формы, в приемах развития музыкального материала и, наконец, в соотношении партий обоих инструментов. Композитор отказывается от элементов развлекательности, почти традиционных для камерного жанра XVIII века, резко порывает с миром благодушных настроений, позволяющих даже лучшие произведения ансамблевой музыки того времени сравнивать с беседой приятных людей<sup>8</sup>. Принципиально новым становится не только образное содержание музыкального сюжета, но и средства его воплощения. Два инструмента, как два равных по значению «действующих лица», ведут диалог.

В работах, анализирующих фортепианные сочинения Бетховена, обычно отмечается новаторство в использовании цело-

<sup>6</sup> Цит. по кн.: Kinsky G. Das Werk Beethovens. München, 1955, S. 14.

<sup>7</sup> В 1796 году были написаны и вскоре изданы (1797) двенадцать вариаций для фортепиано и виолончели соль мажор на тему из оратории Генделя «Иуда Маккавей».

<sup>8</sup> См.: Стендаль. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазиио. — Собр. соч. в 15 т. Т. 8. М., 1959, с. 36.

го ряда средств: многоплановость фактуры, объемность звучания, богатство тембровой палитры, «оркестральность» регистров, что с большим основанием объясняется тем, что сам Бетховен в совершенстве владел этим инструментом. Но где искать истоки столь же царственного в своей свободе обращения композитора, казалось бы, с чуждым ему инструментом — виолончелью? В какой-то мере ответом на этот вопрос может быть напоминание о том, что Бетховен владел струнным инструментом (играл на альте, брал уроки скрипки), был близок с выдающимися исполнителями-виолончелистами. И все же это может служить лишь частичным объяснением. Партия виолончели в сонатах — пример гениальной интуиции композитора. Бетховен открыл новые выразительные возможности инструмента и, на много десятилетий обогнав творческое воображение артистов, утвердил виолончель наравне с фортепиано и скрипкой на концертно-камерной эстраде<sup>9</sup>.

В сонате фа мажор, соч. 5 № 1 принцип равноправия обоих инструментов заявляет о себе уже в *Adagio sostenuto*. Сдержанной энергией насыщен первый совместный возглас виолончели и фортепиано. Исполнителям необходимо обратить внимание на выразительность интонирования хода мелодии на кварту и сексту, точность выполнения тридцатьвторой и шестнадцатой.

Начальные шесть тактов *Adagio* — это своего рода вступление во вступлении. Последующее развитие представляет цепь построений в различных тональностях, неустойчивость которых можно оттенить внезапными сдвигами динамики, небольшими изменениями основного темпа (здесь и далее в нотных примерах в квадратные скобки заключены исполнительские обозначения, рекомендованные автором статьи):

1 [Adagio sostenuto]

Violoncello

Piano

<sup>9</sup> Напомню, что в Тройном концерте для фортепиано, скрипки, виолончели с сопровождением оркестра до мажор, соч. 56 партия виолончели необычайно сложна.

The image displays a musical score for piano and bassoon. It is organized into two systems. The first system features a bassoon staff at the top and a piano staff below it. The bassoon part begins with a [rit.] marking and a *pp* dynamic. The piano part starts with a *p* dynamic. The second system continues the bassoon part with *sf* dynamics and a [a tempo] marking. The piano part also features *sf* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Кульминация совпадает с развернутой фортепианной каденцией, привнесенной сюда из концертного жанра. Она сообщает новые, импровизационные черты развитию музыкального материала, использует новые виртуозные приемы игры. Волевым потоком нисходящих пассажей, насыщенная динамика, изобилие *sforzandi* ясно указывают на характер исполнения. Можно только рекомендовать пианисту добиваться метрической точности игры и чистоты педализации.

Взволнованность вступления контрастирует с более спокойным обликом главной темы сонатного *allegro*, изложенной в экспозиции в трехчастной форме. Мелодия звучит поочередно у обоих инструментов, как бы следуя принципу повторности у солиста и оркестра в жанре концерта. Светлый колорит музыки подчеркнут диатоникой, опорой на устойчивые звуки лада. Ритмическая мерность сопровождения (*ostinato*) способствует ощущению уравновешенности эмоциональной атмосферы.

Все сказанное не подразумевает одноплановости в характере основного образа. Несмотря на общий спокойный облик, главная тема, как и большинство тем ранних сочинений Бетховена, не однородна. Например, такты 3 и 4 значительно активнее первых двух. Оживление вносит триоль. Эта ритмическая фигура, здесь как будто «случайная», настойчиво напоминает о себе в связующей партии:

2<sup>a</sup> [Allegro]

Violoncello

Piano

2<sup>b</sup> [Allegro]

Violoncello

Piano

Играя главную тему, партнеры должны стремиться к общности понимания характера штрихов. Надо не только противопоставлять в каждой партии *legato* и *staccato*, но, учитывая специфику каждого инструмента, находить наиболее близкие им варианты певучего и отрывистого звукоизвлечения.

Подчеркивая интонационные связи в темах первой части, следует небольшими *tenuti* и характером вибрации (у виолончели) оттенить активность интервала квинты, знакомого нам по *Adagio*:

3 [Allegro]

Violoncello

В драматургии сонатного *allegro* большую роль играют темы побочной партии<sup>10</sup>. Их две, каждая имеет индивидуальный мелодический характер, свою эмоциональную сферу. Своеобразие мажоро-минорных колебаний (до мажор, ре минор, до мажор), синкопированный ритм, прихотливость динамики отличают первую тему от второй, более распевной, гармонически устойчивой и динамически уравновешенной.

Зависит от драматургии сонатного *allegro* и исполнительская перспектива. Раскрытие «взаимоотношений» побочных тем занимает при этом далеко не последнее место. Намерение от-

<sup>10</sup> Это характерно для раннего стиля Бетховена, «позволяющего считать побочную партию центром устремления в экспозиции». См.: Протопопов В. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена. — В кн.: Бетховен. Вып. 1. М., 1971, с. 164.

метить различие в настроениях приведет к некоторому дроблению лирической сферы, ее делению на «сюжеты для небольших рассказов». Однако это вполне компенсируется возможностью с наибольшей полнотой и тонкостью раскрыть каждый «сюжет». Грациозные штрихи, характерные *tenuti*, капризность динамики подчеркнут хрупкость, присущую первой теме, сблизят ее с изящными темами музыки рококо. Вторую тему следует оттенить плавностью *legato*, единством динамики (*p*), красивым певучим тоном виолончели.

Есть и другой вариант интерпретации. Более необычный, он может вызвать возражения. Однако вряд ли целесообразно совершенно от него отказываться. Он основывается на сближении контрастных настроений двух образов: поиск единства в их противоположности. Это поможет воспринять музыкальное развитие как более цельное и приведет к одной, основной кульминации.

Осуществляя второй вариант интерпретации, исполнителям следует быть более внимательными к нюансу *piano* в первой из побочных тем; несколько ограничить *forte*, предшествующее появлению второй; сохранить максимальное напряжение динамики для кульминации; «уравновесить» штрихи: утяжелить *staccato* и смягчить плотность *détaché*.

В разработке три раздела. Начинается она «транспонированной главной темой»<sup>11</sup>. В этом приеме, редко встречающемся у Бетховена, еще чувствуется влияние гайдновской трактовки сонатной формы. Эмоционально этот раздел не вносит нового в сложившийся в экспозиции образ.

Значительно интереснее для исполнителей центральный раздел. Основанный на своеобразном сплаве отдельных мелодических зерен темы главной партии с ритмическим рисунком первой из побочных тем, он представляет собой цепь дробящихся построений. Частые тональные отклонения усиливают взволнованный характер диалога. Однако большого развития эта тенденция не получает. В сонате фа мажор тяготение к квадратности построения, многочисленность кадансов исключают возможность открытого столкновения противоречивых настроений, неудержимого нарастания волевого импульса, присущих следующей сонате.

Исполнителям необходимо ясно представлять трудности, связанные с соразмерностью ансамблевого звучания. Еще не так давно, всего два-три десятилетия назад, виолончель часто называли инструментом одной яркой по тембру струны Ля. Не это ли мнение, перекочевавшее к нам из XIX века, привело в первой четверти XX столетия к оскудению виолончельного репертуара, ограничению диапазона его образной сферы лирико-

<sup>11</sup> Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970, с. 51.

элегическими настроениями? Даже Бетховена не миновали упреки в том, что он не понимает возможностей инструмента. В частности, объясняя редкое обращение исполнителей к первой сонате, ссылались на глуховатость, «невыигрышность» среднего регистра, в котором написана большая часть партии виолончели. Однако надо думать, что мы имеем дело не с недооценкой технологических особенностей, а с предслышанием композитора, уловившего в «невыгодном» тембре особую выразительность: голос виолончели в регистре более низком, чем фортепиано, часто привносит в партитуру неповторимое своеобразие.

Бетховен привержен к среднему и низкому регистру не только у виолончели (вспомним тему медленной части фортепианной сонаты соч. 10 или распевную тему *Adagio cantabile* сонаты соч. 13). Об этом говорит и Сигети, отмечая в сонатах для скрипки и фортепиано «изумительную последовательность»<sup>12</sup>, с которой Бетховен вводит партию скрипки как средний голос в трехголосную ткань *Adagio* сонаты соль мажор, соч. 96.

Аналогичным примером может служить и центральный раздел разработки сонаты фа мажор, соч. 5. Партия струнного инструмента изложена здесь в среднем, а чаще басовом регистре. Виолончелисту следует максимально использовать насыщенное звучание инструмента и по возможности интенсивное *vibrato*. Можно посоветовать пианисту применять минимум педали там, где отсутствует тематический материал.

Заслуживает особого внимания исполнителей заключительный раздел разработки: структурно — это развернутый доминантовый предыкт к репризе. В нем наиболее ярко выражены драматические тенденции первой части. Исчезает непрерывность моторного движения, музыкальная ткань прерывается паузами. Снижает энергия высказывания. Происходит остановка развития, то торможение мысли, которое во многих симфонических и камерных сочинениях зрелого периода творчества Бетховена будет предшествовать либо новому разделу сонатного *allegro*, либо внезапному взрыву эмоций.

Многократно повторяемые в партии виолончели ходы секунд (в дальнейшем поддерживаемые фортепиано) словно стремятся установить доминантовую гармонию. Тем неожиданнее оказывается тональный сдвиг в ре-бемоль мажор. На фоне тревожного гула «литавр», чуть «хрипловатого», глухого баса виолончели (его можно исполнять *senza vibrato*) выразительно звучат «валторновые» последовательности аккордов фортепиано, напоминая об «охотничьих» интонациях музыки XVIII века. В этой ранней сонате они обретают явно драматический смысл:

---

<sup>12</sup> Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача. М., 1969, с. 274.

4 [Allegro]

Violoncello

Piano

*pp*

[senza vibrato]

[meno mosso]

[non legato]

В репризе главная тема сокращена. По форме она тождественна первому разделу разработки. Лаконизм изложения сообщает образу собранность и строгость. Меняется и характер сопровождения. Во втором предложении размеренность оstinатного движения уступает место взволнованной пульсации шестнадцатых. Как отголоски пережитых в разработке «событий» возникают в связующей партии новые, более активные фразы фортепиано. От внимания исполнителей эти изменения не должны ускользнуть. Их рельефный показ позволит воспринять репризу главной темы не как повтор экспозиции, а как новый этап эмоционального раскрытия образа.

Высказанное ранее положение о том, что темы побочных партий являются «центром устремления» экспозиции, подтверждается и в репризе. Обе темы сохраняют свои размеры, манеру изложения, настроение. Исполнители могут это оттенить теми же, что и в экспозиции, приемами игры, градациями динамики, штрихами.

Кода сонатного allegro опирается на отдельные элементы главной темы и центрального раздела разработки. Особое внимание следует уделить выразительности исполнения Adagio, неожиданно вторгающегося в этот раздел формы. Являясь своеобразным откликом на настроения вступления, оно вносит элементы драматизации.

Напомним, что так же построена кода в трио до минор, соч. 1. Естественно, что в обоих случаях возвращение в заключитель-

ном разделе формы к образу вступления еще не несет в себе того обобщенно-философского содержания, которое появится в поздних сочинениях (соната ля мажор, соч. 47, соната соль мажор, соч. 96). Однако было бы неверным и приуменьшать значение подобного факта. Он подтверждает стремление Бетховена к образному единству сонатного цикла, к симфонизации камерного жанра.

Завершение коды воспринимается как окончательное утверждение светлого начала музыки. Бетховен уделял большое внимание красочности отдельных тональностей. По его мнению, каждая из них «имеет свою определенную сферу настроений»<sup>13</sup>. Тональность фа мажор станет в дальнейшем тональностью многих лирически-просветленных сочинений: сонаты для скрипки и фортепиано № 5 соч. 24 («Весенней»), первого струнного квартета соч. 18, симфонии № 6 соч. 68 («Пасторальной»). Среди ранних сочинений Бетховена соната для виолончели и фортепиано выделяется как один из наиболее ярких образцов, раскрывающих оптимистически-светлую окраску фа мажора.

Первая соната соч. 5 двухчастна. Этим она как бы продолжает традиции некоторых камерных сонат Гайдна и Моцарта. В русле традиций и форма финала: рондо-соната. Этим можно ограничить дальнейшие сравнения, так как если сонаты соч. 5 и не свидетельствуют о решительных изменениях в этом жанре, то, бесспорно, содержат немало новых черт по сравнению с добетховенской школой венского классицизма. Композитор словно «на ощупь» пробует пластичность материала, его способность к воплощению различных замыслов. Во взрывчатости настроений отдельных эпизодов, индивидуальности характеров основных тем, в приемах их развития угадывается стремление композитора придать музыкальному сюжету напряженность. Этим *Allegro vivace* близко тем финалам ранних сонат Бетховена, где наряду с традиционными отзвуками галантного стиля явно ощущается и тенденция его драматизации<sup>14</sup> (сонаты соч. 2 № 1 и соч. 7).

Подобную особенность *Allegro vivace* исполнители должны ощутить и найти необходимые средства ее передачи. Здесь представляется немаловажным стремление оттенить светлый, радостный тонус темы главной партии изяществом штриха *staccato*, четкостью акцентов, единством динамики (*piano*). Субъективно-лирический диалог в теме побочной партии требует гибкой пластичности *legato* и мастерства исполнения *sforzandi*.

Своеобразны два эпизода, заменяющие разработку. Жанровая природа первого несомненна. Она подтверждается куплетной повторностью восьмитактных предложений и характером

<sup>13</sup> Беккер П. Бетховен. Вып. 1. М., 1913, с. 87.

<sup>14</sup> См.: Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. 2-е изд. М., 1970, с. 65.

фигурации сопровождения. Отдельные мелодические обороты напоминают о песнях Бетховена, в частности популярном «Сурке» на слова Гёте:



Желательно обратить внимание на выразительность имеющегося *sforzando* и четкость исполнения форшлага. Он несет не только «украшательскую» функцию, но и мелодическую. Движение основного тона вверх к терции и обратно весьма распространено в сочинениях этого периода (*Largo* из квартета соль мажор, соч. 18).

Второй эпизод — новое эмоциональное состояние, на этот раз более сумрачное и строгое. Смена тональностей (соль-бемоль мажор — ре-бемоль мажор), изменение рисунка фактуры подчеркивают драматизм. Несомненно, в развитии сюжета этот образ играет немаловажную роль. Вместе с ним в радостную сцену народного праздника (такое сравнение допускает характер музыки) проникают глубоко человеческие мотивы. Бетховену с первых сочинений чуждо объективное благодушие пасторалей. Острота музыкальных характеристик, сосуществование образов, полярных в своей эмоциональной сущности, напоминает манеру живописи Питера Брейгеля. Близко композиционным принципам Бетховена и стремление нидерландского художника к единству целого при индивидуальности каждой детали. И еще одна, быть может, спорная аналогия. В своей живописи «Брейгель почти никогда не изображал улыбающихся лиц. Хохот, пожалуй, гримаса хохота, но улыбка — нет. Таким был его характер. Таким было время, когда он жил, а главное, так он это время воспринимал»<sup>15</sup>. Но ведь и современники Бетховена неоднократно с удивлением отмечали, что они почти никогда не видели его улыбки. Зато как пугал их, возникая всегда неожиданно, громкий смех композитора, когда он сочинял или играл на инструменте...

Вернемся к сонате фа мажор. Кода финала по ряду признаков структурно и тематически близка коде первой части. Она также основана на музыкальном материале главной темы (ее четвертое проведение) и элементах разработки, также возвращается к темпу *Adagio*. Пусть это лишь два такта, но краткость не уменьшает их значимости. Как замечает В. В. Прото-

<sup>15</sup> Львов С. Питер Брейгель Старший. М., 1971, с. 112.

попов, «такие коды встречаются только в двух произведениях раннего периода — фортепианном трио № 3 и виолончельной сонате № 1»<sup>16</sup>. Важно и то, что *Adagio* и следующее за ним *Tempo I* с утверждением в нем светлого начала возвращают нас к концепции коды первой части. Эта общность своеобразным пунктиром намечает некоторые черты будущего сквозного построения формы Бетховеном, когда цикл слагается из развития единой мысли в «многоактной пьесе»<sup>17</sup>.

Характер интерпретации заключительных разделов первой части и финала в какой-то мере может определить исполнительский замысел в целом. Стремление раскрыть драматизм *Adagio*, противопоставить его светлому тону *Allegro vivace*, несомненно, заострит конфликтность музыкального сюжета.

Другой план трактовки можно назвать более объективно-повествовательным. Его отличают меньшая экспрессия высказывания, желание смягчить остроту ситуаций. Вероятно, основная задача исполнителей — найти точное соотношение между различными элементами образного содержания. Гармоничность намерений должна определяться главным фактором, раскрывающим стиливые особенности сочинений: ясной уравновешенностью мыслей, свойственной музыке венского классицизма, и их чисто бетховенской динамизацией.

\* \* \*

Удивительно, как созданные одновременно, одинаковые по жанру и составу инструментов, близкие по форме произведения могут быть столь различны между собой по замыслу и характеру драматургии, как две сонаты соч. 5. Творческим устремлениям молодого Бетховена отвечает эмоциональный колорит сонаты фа мажор с преобладанием в нем светлых красок, с мгновенными «вспышками» грозových зарниц. Напряженная борьба контрастных образов первой части сонаты соль минор — в русле концепций зрелого периода.

Оригинальна и ладовая окраска сочинения. Как известно, минорная тональность редко встречалась в камерном жанре не только в XVIII, но и в начале XIX века. Нарушив это правило в одном из первых трио до минор, соч. 1 № 3, Бетховен и в виолончельной сонате продолжает линию драматизации в произведениях для ансамбля.

Своеобразием мелодики, напряженностью ритмического пульса медленное вступление сонаты соль минор напоминает *Grave* фортепианной сонаты соч. 13 («Патетической», 1799). Объединяет их и присутствие в музыке театрально-драматических элементов. Выразительный диалог двух инструментов можно

<sup>16</sup> Протопопов В. л. Принципы музыкальной формы Бетховена, с. 78.

<sup>17</sup> Там же, с. 321.

отнести к тем «диалогам душ... связанных и противоположных», которые, по словам Р. Роллана, «представляют поразительные образцы бетховенских диалогов, подлинных сцен из драмы чувств»<sup>18</sup>. Сравнения можно продолжить, если вспомнить, что оба *Allegro molto* героичны по характеру, насыщены острым, конфликтным содержанием. Наконец, принцип моноинтонации, существенный для музыкального языка «Патетической сонаты», ощутим и в виолончельной сонате. Во все темы ее сонатного *allegro* проникает поступенный мелодический ход *Adagio*:

6<sup>a</sup> *Adagio sostenuto ed espressivo*

Violoncello

Piano

6<sup>b</sup> *Allegro molto più tosto presto*

Violoncello

Piano

6<sup>b</sup> [*Allegro molto più tosto presto*]

Violoncello

Piano

<sup>18</sup> Роллан Р. Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Аппassionата». — Собр. музыкально-исторических соч. в 9 томах. Т. 7. М., 1938, с. 79, 35. Далее: Роллан Р. Собр. муз.-истор. соч., т. 7.

Его ритмическая формула напомнит о себе и в до-мажорном эпизоде финала:

Violoncello

[Allegro]

Piano

*simile*

7

[VI]

Мужество и скорбь. Так условно можно назвать один из возможных вариантов исполнительского толкования *Adagio*. Следует обратить внимание на указание, предпосланное его характеру: *sostenuto ed espressivo*. Как известно, подробные эмоциональные «расшифровки» лишь изредка встречаются в ранних сочинениях Бетховена. Чаще он ограничивался только указанием темпа. Тем ценнее для нас желание автора подчеркнуть экспрессию вступления. Не нарушая строгости ритмической основы, следует предельно выразительно интонировать каждую фразу. Оба исполнителя особое внимание должны уделять точности соотношения шестнадцатых и тридцатьвторых, а также единству штрихов (эпизод ми-бемоль мажор) и логике их смен: *staccato*, *legato* по две и четыре ноты; *non legato* (такты 20, 21, 22). Пианисту можно рекомендовать полупедаль при исполнении *legato*, дабы лучше связать каждый предыдущий звук с последующим (такты 1 и 3).

Душевная неустойчивость, сопутствующая образу главной темы *Allegro molto più tosto presto*, существенно отличает ее от большинства главных тем камерных сочинений раннего периода. Своеобразие придает ей и начальная ладогармоническая неустойчивость темы с тяготением в сферу субдоминанты (до минор), и поступательность гаммообразного рисунка мелодии при симметрии ее подъема и спада (по два такта), лишенная ярко выраженного волевого импульса. Настойчиво звучащая интонация секунды напоминает о настроении *Adagio*. Эти особенности характера желательно учитывать исполнителям. Очень важен темп первой части. Он должен быть быстрым, без поспешности, мешающей внутренней сосредоточенности. Гибко, пластичным *legato* играет главная тема. Рельеф фразы можно усилить динамикой (< >). Небольшим *tenuto* подчеркнуть лейтинтонацию секунды. Должен запомниться и нисходящий терцовый интервал, завершающий тему и оттеняющий ее лирически-мягкий облик.

Короткий, как «вызов», возглас виолончели возвещает о на-

чале связующей партии. Чеканный ритм триольного сопровождения, скачки мелодии, изменение динамики, лаконизм фраз подчеркивают волевой импульс музыки, целеустремленность страстного порыва. В подобного рода темах Р. Роллан отмечал отсутствие «кошачьей гибкости, характерной для Моцарта и его подражателей; она (тема. — Т. Г.) пряма и проведена уверенной рукой; она представляет кратчайший и широко проложенный путь от одной мысли к другой — большие дороги духа»<sup>19</sup>.

Связующую партию желательно исполнять энергично, с четкой атакой каждого звука. Пианисту следует играть триоли отчетливо и достаточно «сухо». Это позволит более убедительно выявить волевою активность «возгласов» в партиях обоих инструментов. Важно ощутить и типичное для Бетховена рельефное распределение пауз.

Интонации связующей партии проникают в побочную тему и заключительный раздел экспозиции, становятся основой разработки, изменяют образ главной темы в коде, где главная партия предстает в ином волевом аспекте, в неожиданном для себя освещении (гармонический мажор).

Мажорная тональность побочной темы (си-бемоль мажор), ее песенный характер требуют иных, более светлых и мягких тембровых красок. Здесь вполне уместна грациозность исполнения морденто и форшлагов. Изящество штрихов, оттенив капризно-чувствительные интонации, вызовет в памяти черты галантного стиля.

Неожиданно в лирическую атмосферу побочной темы вторгаются интонации и ритм связующей партии. Смятенно, словно противясь потоку стремительного движения триолей, возникают и отдельные попевки главной темы. В значительно более сложном контексте, нежели в Allegro сонаты фа мажор, взаимодействуют контрастные силы, переплетаются противоречивые душевные движения. Это потребует и в исполнении графически-рельефных характеристик основных образов, четкого разграничения средств их воплощения, большого внимания к акцентам и многочисленным sforzandi.

Бетховен смело нарушает условные границы традиционного для XVIII века камерного звучания. Вряд ли можно представить себе, что музыка Allegro создана для исполнения в небольших залах, для избранного круга слушателей. Страстная полемика двух напряженно звучащих инструментов, яростные «всплески» эмоций воспринимаются как отзвуки бурных событий окружающей композитора действительности.

В первом разделе разработки все подчинено активности энергичного движения. Здесь в полной мере ощущается «орга-

<sup>19</sup> Роллан Р. Собр. муз.-истор. соч., т. 7, с. 108.

низованная и организующая сила»<sup>20</sup> музыкальной стихии Бетховена. Неизменным остается триольный ритм сопровождения. Настойчиво звучат в партиях обоих инструментов волевые возгласы: именно в их многократности заключена непреклонность поступательной энергии музыки. Для исполнителей тут (как и в разработке предыдущей сонаты) возникают трудности в достижении яркого и соразмерного звучания обоих инструментов. Можно пожелать пианисту не злоупотреблять педалью, виолончелисту — добиваться четкого и полновесного штриха *tag-telè*.

Второй раздел разработки (ре минор) усиливает сферу лирических образов. В характере изложения мыслей, приемах их развития (с явным стремлением к принципу повторности) сказались особенности сонатного *allegro*: по требованию автора в нем повторяются все разделы формы (до коды). Конечно, это можно объяснить и традициями. Однако известно, что приемы повторения разделов форм сохраняются и в более поздних сочинениях — в сонате для фортепиано фа мажор, соч. 10, сонате для скрипки и фортепиано ля минор, соч. 23, в первой части трио ре мажор, соч. 70. Напомним слова А. Рубинштейна о том, что в сонате соч. 10 «эти повторения у Бетховена не каприз и не привычка — как потом, например, у Шуберта, — они составляют сущность самого сочинения. Первая половина (изложение) повторяется для того, чтобы лучше врезались в память темы, на разработке которых основана средняя часть. Другие же повторения у Бетховена вызываются необходимостью округлить, пополнить, сделать более рельефным известный эпизод и т. п. Поэтому у него следует соблюдать указанные повторения»<sup>21</sup>. К сожалению, в исполнительской практике эти повторы почти полностью упразднены. Быть может, Бетховен стремился не только сделать рельефнее основные разделы виолончельной сонаты, но, отделив от них коду, отдалив ее появление, хотел подчеркнуть и философский аспект содержания. Триольный ритм связующей партии напоминает здесь о минувшей борьбе. В хоральной последовательности аккордов, строгости их движения угадывается некоторая отрешенность. «Последнее слово» остается за главной темой. Возникая в новой тональности (соль мажор), она как бы утверждает светлое начало музыки *Allegro*. Однако изменчивость ладовых светотеней (мажорная тоника и минорная субдоминанта) не оставляет места для однозначного вывода. Желательно, чтобы характер коды во всей его эмоциональной сложности нашел отражение в исполнении. Там, где преобладает нюанс *riano* (на-

<sup>20</sup> Асафьев Б. Бетховен (1827—1927). Опыт характеристики. — Избр. труды, т. IV. М., 1955, с. 399.

<sup>21</sup> История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна. 1888/89. Составил Ц. Кюи. Спб., 1889, с. 33.

чало раздела), следует обратить внимание на выразительность sforzandi, совпадающих с лейтинтонацией секунды. Энергично должны прозвучать в партии фортепиано триоли в басу (forte). Хорошо, если пианист ощутит оркестральность их окраски. В хорале (такты 47—55) можно посоветовать виолончелисту играть не только pianissimo, но и senza vibrato, пианисту — использовать левую педаль.

Думается, что было бы неверным смены настроений коды иллюстрировать изменениями темпа. Незначительное ritardando (хотя его нет у автора) допустимо лишь в тактах 55—58, предваряющих появление главной темы (a tempo, fortissimo). Волевая атака смычка и энергия удара «вертикальных пальцев» сообщают дополнительное напряжение sforzandi, подчеркивающим минорную субдоминанту.

В финале, как и в сонате фа мажор, Бетховен вновь избирает форму рондо-сонаты. Радостный тон музыки определяется не только грациозной танцевальностью главной темы, но и лирической напевностью побочной. Даже появление знакомой секундовой лейтинтонации не затемняет светлого колорита. Кажется, что, воплотив в музыке первой части обуревавшие его переживания, Бетховен уходит в мир уравновешенных мыслей и чувств. Ре-минорный эпизод, несомненно, более взволнован. Более строг и характер мелодии.

Центральный эпизод финала (до мажор) может служить примером проникновения в инструментальную музыку Бетховена приемов, характерных для вокальной музыки композиторов эпохи Великой французской революции. Куплетная повторность, жанровость энергичной песенной основы близки героическим ариям опер Гретри и Керубини.

Весьма развернутая кода необычна по содержанию. Внезапная контрастность настроений, декламационный тон высказывания сообщают ей некоторые черты разработочности. Значительно ярче, нежели в коде финала первой сонаты, здесь проявляется бетховенский характер развития, стремление к расширению границ музыкальной мысли.

В манере толкования рондо наблюдаются весьма существенные отличия. Иногда внимание исполнителей направлено на выявление жанровых особенностей. Это влечет за собой достаточно сдержанный темп, плотность штрихов, тяжеловесность отдельных акцентов, поддерживающих элементы танцевальности, и «грубоватость» народного юмора.

Распространено и исполнение рондо в стремительном темпе, с небольшими отклонениями от основного движения лишь в центральном эпизоде. В таком случае игра тембров, поиски колорита преобладают над раскрытием характера музыкальных образов.

Возможна и такая манера интерпретации, при которой словно возрождается клавесинная звучность, а тембр виолончели

приобретает мягкие «гамбовые» тона. В целом воссоздается поэтичная картина *tempo passato*. Художественный такт должен уберечь от излишней стилизации. Тогда умеренный темп, певучесть штрихов, почти полное отсутствие акцентов сообщат музыке рондо черты идиллического повествования: быть может, несколько однопланового, но не лишенного поэтичной одухотворенности.

Такие «полярные» тенденции трактовки не должны удивлять. Каждая из сонат Бетховена значительностью содержания, своеобразием формы представляет безграничные возможности интерпретации.

## Соната соч. 69

В годы, когда гений Бетховена рождает «свои наиболее совершенные создания: классическую трагедию, какую является симфония до минор, и божественный сон летнего дня, именуемый „Пасторальной симфонией“»<sup>1</sup>, Бетховен сочиняет сонату для виолончели и фортепиано ля мажор, соч. 69. Куда устремлен замысел этого сочинения? Претворяется ли в нем тенденция к симфонизации драматургического развития, сказавшаяся с такой силой в скрипичной сонате ля мажор, соч. 47 («Крейцера»)?

Чтобы полнее почувствовать атмосферу, в которой создавалась виолончельная соната, напомним некоторые факты этого периода жизни Бетховена. По-прежнему с огромным успехом проходят концертные выступления. «Он играл, унося нас то на недостижимую высоту, то повергая в самые сокровенные глубины своего искусства», — восторженно восклицает Рейхардт, познакомившись с композитором в 1808 году<sup>2</sup>.

Радует и преданность друзей. Со многими из них Бетховен связан еще с Бонна. Среди них и виолончелист Игнац Глейхенштейн. Ему, «любителю всего прекрасного и возвышенного»<sup>3</sup>, посвятил композитор сонату соч. 69. Известно, что незадолго до этого Бетховен намеревался посвятить своему другу фортепианный концерт соч. 58. Вынужденный переадресовать его эрцгерцогу Рудольфу<sup>4</sup>, композитор в письме к Глейхенштейну, извиняясь, уведомляет его, что вскоре «выходит дружное произведение, воздающее должное тебе — или нашей дружбе с тобою»<sup>5</sup>.

8 июня 1808 года в письме к нотоиздателю Готфриду Гертелю в Лейпциге Бетховен предлагает «следующие сочинения: две симфонии, мессу и сонату для фортепиано с виолончелью»<sup>6</sup>. Дальнейшая переписка с издательством подтверждает,

<sup>1</sup> Роллан Р. Жизнь Бетховена. — Собр. соч. в 14 т. Т. 2. М., 1954, с. 29.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Ноль Л. Бетховен, его жизнь и творения. Т. 1—2. М., 1892, с. 459.

<sup>3</sup> Письма Бетховена, I, с. 288.

<sup>4</sup> Один из меценатов, выплачивающих Бетховену субсидию.

<sup>5</sup> Письма Бетховена, I, с. 290.

<sup>6</sup> Там же, с. 282.

что Бетховена занимала судьба камерного сочинения. После того, как была отправлена сверенная копия с автографом — «Большая соната для фортепиано и виолончели, моему другу, королевско-императорскому письмоводителю, музыканту, барону фон Глейхенштейну. Посвящает Людвиг Бетховен»<sup>7</sup>, — композитор изменял и уточнял первоначальный вариант посвящения. В письме от 7 января 1809 года Бетховен просит: «Из титула сонаты, посвященной барону Глейхенштейну, уберите, пожалуйста, то, что он является к[оролевско]-и[мператорским] письмоводителем, так как это ему нежелательно»<sup>8</sup>. В письме от 28 марта Бетховен снова возвращается к тексту: «Если титул виолончельной сонаты не напечатан, то можно добавить: „моему другу, барону“ etc»<sup>9</sup>. Пожелание осталось невыполненным. В окончательном виде на титульном листе первого издания значилось: «Большая соната для фортепиано и виолончели, сочиненная и посвященная господину барону Глейхенштейну Людвигом ван Бетховеном»<sup>10</sup>.

В апреле 1809 года в «Intel-Blatt» № VIII появляется сообщение о выходе сонаты в свет. 29 апреля «Wiener Zeitung» уведомляет любителей музыки, что в продаже осталось еще несколько экземпляров. В конце апреля (или начале мая) Бетховен дружески пеняет И. Глейхенштейну: «В самом деле? Ты приехал? Нехороший, нечестный, непостоянный, вероломный и беспечный друг! Да и друг ли еще? Последуй я влечению сердца, я поспешил бы к тебе, невзирая ни на горечь обиды, ни на возгоревшийся гнев, — но нет — надо взять себя в руки, ибо вы, бездушные люди, нас осмеете. Ведь ты не принес даже дани уважения автору, не откликнулся на посвящение»<sup>11</sup>.

Известно, что к этому времени настроение Бетховена, как и окружающие его события, резко изменились к худшему. Ситуация, при которой «весь мир замер в ожидании новых походов Наполеона»<sup>12</sup>, становится трагической для жителей Вены. Столица подверглась осаде и была сдана французским войскам: «Скопление бедствий, пережитых нами за последнее время, было столь велико, — пишет Бетховен, — что начиная с 4 мая<sup>13</sup> мной не произведено на свет почти ничего взаимосвязанного <...> Мое существование, недавно едва лишь устроившееся, зиждется на шаткой основе <...> Какое кругом разрушение и опустошение жизни! Ничего, кроме барабанов, канонад и всяческих людских страданий!»<sup>14</sup>

<sup>7</sup> Kinsky G. Das Werk Beethovens, S. 164.

<sup>8</sup> Письма Бетховена, I, с. 301.

<sup>9</sup> Там же, с. 313.

<sup>10</sup> Kinsky G. Das Werk Beethovens, S. 164.

<sup>11</sup> Письма Бетховена, I, с. 323.

<sup>12</sup> Гарле Е. Наполеон. М., 1942, с. 176.

<sup>13</sup> 4 мая 1809 года — день капитуляции Вены.

<sup>14</sup> Письма Бетховена, I, с. 329.

Но и в этих условиях композитор возвращается к уже изданной виолончельной сонате. В письмах к Гертелю он тщательно отмечает опечатки и просит объявить через газету, «что каждый, кто приобрел сонату, может получить и перечень имеющихся в ней опечаток»<sup>15</sup>. Несомненный интерес представляет и еще одно письмо Бетховена: «Смейтесь над моей композиторской суматошностью! Представьте, вчера обнаружил, что, исправляя ошибки в виолончельной сонате, я сам понаделал новые. Итак, *fortissimo* в начале скерцо (*Allegro molto*) и в других таких же местах остается в силе, как было указано ранее. *Piano* выставляется только перед первой нотой девятого такта и соответственно в обоих других случаях — в девятом такте после смены ключевых обозначений с трех дизезов на три бекара. — Вот так-то. — Вы можете сделать из этого вывод, что я и впрямь уже дошел до состояния, когда остается сказать: „Господи, прими мою душу в свои руки!“»<sup>16</sup>.

Сохранились сведения, что в конце лета 1809 года, получив исправленное издание сонаты, Бетховен собственноручно передал И. Глейхенштейну ноты с надписью «*Inter Lacrimas et Luctum*»<sup>17</sup>. Можно предположить, что это восклицание вызвали у композитора и его переживания в дни осады, и трагически совпавшая с ними смерть Гайдна, и личные неурядицы: «Дай только боже, — пишет Бетховен, — чтобы я снова не оказался выбитым из колен каким-нибудь ужасным событием. — Кто может, однако, испытывать тревогу за себя, разделяя нынешнюю участь стольких миллионов!»<sup>18</sup>

Исполнителям сонаты соч. 69 следует учитывать сложность душевного состояния Бетховена в период создания сочинения. Драматургия его основана на стремительности сменяющихся «событий», внезапности эмоциональных откликов «от автора». Органично связаны напряженная страстность музыкального развития, одухотворенность поэтических отступлений, мятежные взрывы энергии и периоды ее торможения. Нерасторжимость моментов статики и динамики, лирических откровений и конфликтности, присущая бетховенскому симфонизму, претворяется в драматургии сонаты, расширяя возможности жанра.

Главную тему первой части можно сравнить с афоризмом, считающимся едва ли не лучшей формой для изложения философских суждений. В гармоничном единстве слились в основном образе сонатного *allegro* два, казалось бы, противоречивых

<sup>15</sup> Письма Бетховена, 1, с. 330. В примечаниях к этому письму Н. Л. Фишман замечает, что «объявление об опечатках не было напечатано ни в венской, ни в лейпцигской газетах» (см. с. 332).

<sup>16</sup> Там же, с. 337.

<sup>17</sup> «Среди слез и печали» (лат.). См.: Kinsky G. *Das Werk Beethovens*, S. 165.

<sup>18</sup> Письма Бетховена, 1, с. 328.

и одновременно дополняющих друг друга начала: энергия и мечта.

Главная тема оригинальна и по манере первоначального изложения. Она звучит сначала у виолончели solo, как «чистая эссенция тематической основной мысли без всяких добавлений»<sup>19</sup>. В камерно-ансамблевых сонатах Бетховена немного случаев подобного инструментального монолога.

Распевная мелодия (*piano, dolce*) достаточно активна по движению (*Allegro ma non tanto*). Ее начальный квинтовый интервал (своеобразный призыв к действию) растворяется в мягкой пассивности заключительной фразы. Это позволяет играть главную тему весьма свободно (*rubato*). Следует заметить, что квинтовый интервал в дальнейшем становится лейтинтонацией сонатного *allegro*. Она уверенно заявит о себе в связующей партии, определит интонационную характерность фактуры во второй из побочных тем. При исполнении значительность лейтинтонации можно подчеркнуть небольшим *crescendo*. Повтор главной темы поочередно в партиях обоих инструментов (прием, знакомый по сонате фа мажор, соч. 5) придает основному образу черты эпического повествования.

Насыщенность активного звучания (*forte, sforzandi*), энергия фактуры сопровождения (триоли), квинтовая интонация характерны для связующей партии. Подобно главной теме, она неоднородна по настроению. Минорная тональность (ля минор) затемняет общий светлый колорит (минорные тональности характерны и для разработки).

Из двух тем побочной партии первая предвосхищает инструментальные диалоги поздних бетховенских сонат. Ее образ несет в себе черты романтической мечтательности. Имитации в сопровождении подчеркивают выразительность отдельных фраз, своеобразие их музыкального содержания. Предлагаем следующую фразировку:

<sup>19</sup> Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача, с. 275.

First system of musical notation. The top staff is a vocal line with a [v] marking above it. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

86

Violoncello

[Allegro ma non tanto]

Piano

Second system of musical notation. The top staff is for Violoncello and the bottom two staves are for Piano. The tempo marking is [Allegro ma non tanto]. The key signature remains two sharps.

Third system of musical notation. The top staff is a vocal line with a [v] marking above it. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature remains two sharps.

Fourth system of musical notation. The top staff is a vocal line with [v] markings above it. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature remains two sharps. Dynamic markings include [poco rit.] and [a tempo].

Иной облик у второй побочной темы. Волевой тонус высказывания, метричность сближают ее с мелодиями Бетховена, навеянными песнями периода Великой французской революции.

Эмоциональный порыв, ощущение несокрушимой убежденности, патетика высказывания напоминают о страстных речах трибунов. Напряженность музыкального языка темы создается тональными отклонениями, приемом возвращения к одному и тому же звуку (*ми*), хроматизмами.

При всей оригинальности второй побочной темы, в ней можно обнаружить и связи с предыдущими разделами экспозиции. Интервал сексты — граница ее первой фразы — напоминает о начале главной темы. Триольный ритм сопровождения словно заимствован у связующей партии. ПИАНИСТУ здесь надо быть предельно чутким к соразмерности ансамблевого звучания (особенно в тех случаях, где партия виолончели изложена в среднем или низком регистре). Выразительна заключительная партия. Это момент нерешительности, поиска, ожидания, столь важных для драматургии части. Так проявляют себя два начала музыкального сюжета в процессе развития экспозиции.

В разделах, близких по образам, вполне допустима некоторая идентичность исполнительских средств выразительности: незначительные замедления темпа и *rubato* в главной и первой побочной темах, *legatissimo*, помогающее ощутить непрерывность мелодического дыхания.

Энергичные штрихи (*marcato*), отчетливость исполнения каждой фразы, насыщенное звучание, многочисленные *sforzandi* способствуют воплощению другой контрастной группы образов (связующая и вторая побочная тема).

Наибольшего драматизма достигает противопоставление двух контрастных начал в разработке<sup>20</sup>. Как отмечает В. В. Протопопов, ее основу составляет вариационная трансформация главной темы<sup>21</sup>. В многочисленных тональных отклонениях преобладает минор (фа-диез минор, ми минор, соль мажор, си минор, до-диез минор). Каждое изменение тональности, сообщая знакомым образам иную окраску, влечет за собой новый характер изложения темы, переосмысливает фактуру сопровождения, динамику. Так, элементы активного начала достигают кульминации в ми миноре. Волевая поступь октавных ходов фортепиано, взволнованная фигурация шестнадцатых в партии виолончели, предельная звучность (*fortissimo*)

<sup>20</sup> По сравнению с Allegri сонат соч. 5, Allegro ma non tanto сонаты соч. 69 значительно компактнее. Это происходит за счет сокращения размеров экспозиции и репризы. Одновременно возрастает значение разработки, что вполне отвечает принципам построения формы в среднем периоде творчества. Для наглядности ниже приводится соотношение отдельных разделов сонатного allegro (в тактах):

	Экспозиция	Разработка	Реприза
Соната фа мажор	126	60	121
Соната соль мажор	172	100	166
Соната ля мажор	94	57	81

<sup>21</sup> См.: Протопопов В. л. Принципы музыкальной формы Бетховена, с. 190.

усиливают стихийный взрыв чувств. Но, и это типично для сонаты, возникнув внезапно, порыв столь же неожиданно уступает место противоположным настроениям. Скорбные жалобы диалога виолончели и фортепиано (до-диез минор, *riano*) возвращают к лирическому образу душевного томления.

В драматургии Бетховена классического периода не столь часто встречается подобного рода неустойчивость эмоциональных состояний. Однако было бы неправильным и полностью ее отрицать. В виолончельной сонате, в соответствии со спецификой жанра, на первом плане психологическое раскрытие душевного мира человека, образы, связанные с лирическими переживаниями «героя». Отсюда и большая прихотливость в сменах настроений: страстный диалог сменяется философским монологом, а эпизод, полный народного юмора, уступает место лирическому раздумью.

Драматургический замысел первой части во многом зависит от того, как расставит исполнитель эмоциональные акценты, что он определит для себя как кульминацию разработки — «порыв бурь мятежных» (эпизод ми минор) или «лирическое *lamentato*» следующего раздела (до-диез минор). Логическим следствием первого варианта становится дальнейшее обострение конфликтной ситуации не только в репризе, но и в коде. Следует учесть и фактор внезапности (*subito*), часто сопутствующий изменениям динамики. Противопоставление *fortissimo* — *piano* (или *pianissimo*), возможно, связано с ощущением Бетховеном контрастов, свойственных звучности симфонического оркестра.

Иной вариант интерпретации придаст высказыванию более спокойный, объективный тон: темы не противопоставляются, а как бы дополняют одна другую. В конце разработки (последние двенадцать тактов) вполне правомерно небольшое *tempo mosso*. Оно не только подготовит более сдержанную манеру игры в репризе, но и усилит в предшествующем каноне интонации скорби. Смягчаются (оставаясь в русле авторских указаний) подъемы и спады силы звука.

Условно намеченные два плана толкования разработки ни в коей мере не являются исчерпывающими. Они только наиболее распространены, а потому и имеют право быть упомянутыми прежде других.

В репризе тема главной партии сокращена: она проходит один раз. Исполнителям следует обратить внимание на то, что возникшие в сопровождении триоли смягчают основной характер, создают более светлую, умиротворенную атмосферу. Эмоционально это сближает главную тему с побочной, усиливая сферу лирических настроений первой части. Характерно, что подобному сближению помогает и сжатие связующей партии (усекается одно построение).

Раскрывая музыкально-образное содержание коды, жела-

тельно учесть его особенность: последовательность утверждения светлого, энергичного образа как итога предшествующего процесса. В этой связи следует обратить внимание на возрастающую гармоническую устойчивость мелодической сферы, связанной с главной темой. В начале раздела она появляется в субдоминантовой окраске, но с особой императивной силой звучит впоследствии в основной тональности. Интересно и постепенное сокращение размеров главной темы (от восьми до двух тактов). Пользуясь наблюдением В. В. Протопопова, можно сказать, что в подобного рода «сжатии» заключено у Бетховена «все то же утверждение образа... заключена сила обобщения»<sup>22</sup>.

Соответственно замыслу должен видоизменяться и характер интерпретации коды. При первом проведении главной темы можно использовать «засурдиненную» звучность инструментов (левая педаль у пианиста; прием *senza vibrato* у его партнера). В дальнейшем более желателен иной, теплый и насыщенный колорит. Он сообщит и дополнительную выразительность диалогу инструментов, в основе которого полифонические приемы имитации (такты 5—9).

Последующее *crescendo* и возникшие в партии фортепиано триоли иногда вызывают повышенную экспрессивность игры, а также ускорение движения. Этого бы хотелось избежать. Постепенность подхода к кульминации основного образа, неуклонно растущее в музыке напряжение требуют строгости исполнения, единства ритмического пульса и длительности динамической волны.

С наибольшей силой и пафосом утверждения должна прозвучать главная тема в пятиголосном унисоне (*sempre fortissimo*). Виолончелисту здесь можно рекомендовать указанное в первом такте *legato* заменить плотным *détaché* соответственно штрихам в партии фортепиано.

Как и во всей части в коде изложение светлого образа сменяется моментом торможения, ухода в сферу хрупких душевных колебаний. Уже говорилось, что подобное чередование приливов и отливов эмоциональных волн составляют основу драматургии первой части (да и всей сонаты в целом). Внимание к ним должно лежать в основе всего характера исполнения.

В коде изменение строения важно оттенить *pianissimo*, затемненностью тембрового колорита виолончели, небольшими *tenuti*, подчеркивающими выразительность повторяющихся попевок темы. Пианисту следует при «глубине» звучания басов сохранить в правой руке четкость и прозрачность в исполнении фактуры. Внезапность (*subito*) яркой звучности (*forte*) в

<sup>22</sup> Протопопов Вл. Причины музыкальной формы Бетховена, с. 240.

заключительных тактах обязательна. Она совпадает с возвращением активного начала.

Скерцо как самостоятельная часть камерно-инструментального сочинения впервые появляется у Бетховена в трио ми-бемоль мажор и соль мажор, соч. 1, в сонате для фортепиано соч. 2 № 2. К этой форме обращается композитор и в сонате для скрипки с фортепиано фа мажор, соч. 24. Но в этих сочинениях, как и в более поздней по времени скрипичной сонате до минор, соч. 30 № 2, скерцо воспринимается как момент эмоциональной разрядки. Своим остроумно-шутливым характером эта часть цикла на время отстраняет философские раздумья, преобладающие в предшествующих медленных частях. Иная драматургическая роль у скерцо виолончельной сонаты соч. 69. По содержанию, масштабу отдельных разделов, яркости образов оно не только не уступает сонатному *allegro* первой части, но и может считаться одной из драматически-напряженных кульминаций цикла. Возможно, что в какой-то мере значительность замысла скерцо побудила Бетховена назвать это сочинение «Большой сонатой».

Как и многие скерцо Бетховена, *Allegro molto* написано в сложной трехчастной форме с трио (А В А В А). В. В. Протопопов отмечает, что композитор иногда «выписывает повторение трио и репризы»<sup>23</sup>. Этому принципа он придерживается и в скерцо виолончельной сонаты.

Серьезность содержания, напряженность развития позволяют эту часть камерного цикла сравнить со скерцо (*Allegro*) пятой симфонии до минор, соч. 67. В известной степени сходны формы обоих сочинений. Несомненную роль в эмоциональном облике их основного образа играет энергичное движение четвертями. Подобно своеобразному ритмическому *ostinato*, оно подчеркивает активность музыкальной мысли, непрерывность процесса ее изложения. Но главное, что сближает оба *Allegro*, — это минорная их окраска, довольно редко встречающаяся у Бетховена в скерцо. Она усиливает драматические тенденции содержания (конечно, в каждом из названных случаев в пределах возможностей жанра).

Вероятно, дальнейшее сравнение могло бы показаться несколько нарочитым: слишком различны масштаб этих сочинений и средства художественного воплощения. Но исполнители, тактично пользуясь приемом аналогии, могут многое почерпнуть для обогащения своего замысла. Здесь и понимание значительности содержания скерцо виолончельной сонаты, и ощущение драматически-мятежного характера ее основного образа, и художественная необходимость тембрально оттенить минорный лад, и, наконец, «оркестральность» красочной палитры, возни-

<sup>23</sup> Протопопов В. Л. Принципы музыкальной формы Бетховена, с. 271.

кающая от противопоставления и слияния регистров инструментов.

К одним из обязательных условий исполнения скерцо можно отнести устойчивость его ритмического пульса. Однажды найденный, он должен оставаться неизменным на протяжении всей части. Смещения единицы движения лишат музыку ее волевого посыла. Следует ощутить и драматургическую роль пауз. Они либо снимают энергию предыдущего изложения, либо подготавливают «взрывную волну» последующей фразы: значимость пауз нужно учесть при выборе темпа.

Однако следует заметить, что в исполнительской практике темп скерцо не имеет устойчивых традиций. Авторское *Allegro molto* толкуется и как *Presto* («на раз»), и как *Allegro* («на три»). Конечно, здесь вряд ли уместен категорический тон в рекомендациях. Все зависит от чутья исполнителей. И все же думается, что более сдержанное движение убедительнее выявляет волевой импульс музыки, активность отдельных фраз.

В этой связи для понимания поступательной энергии движения скерцо важны и имеющиеся сведения о настойчивых поисках Бетховеном лучшего варианта темы:

*♩ Scherzo. Allegro molto*



«...Вершина изолирована, однако здесь мешает полная симметрия в обоих четырех тактах:

*10 Allegro molto*



Второй эскиз вносит исправление, но теперь спуск с вершины заторможен:

*11 Allegro molto*



В окончательной редакции это устранено, и в связи с этим появляется вторая каденция в виде явного контраста к первой»<sup>24</sup>.

В процессе исполнения следует рельефно показать одну из важнейших особенностей скерцо: ни один из его разделов не

<sup>24</sup> М и с П. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля. — В кн.: Проблемы бетховенского стиля. М., 1932, с. 225.

обладает завершенностью, каждый ведет к кульминации, единой для всей части. Совпадая с последним проведением основной темы, кульминация становится главным звеном в «цепи метаморфоз»<sup>25</sup>, чем по существу и является *Allegro molto*.

Тем, кто знаком с Urtext'ом, известно, что скерцо — единственный пример в сонате, где Бетховен собственноручно указал аппликатуру в партии фортепиано. Видимо, это связано с появлением нового тогда приема игры с «подменной пальца»:



Характер музыки основного раздела требует плотного штриха *détaché* (поп legato у пианиста), определенности в манере атаки звука и небольшой, но характерной акцентировки. Очень желательно точное и убедительное выполнение градаций динамики, особенно важно подчеркнуть внезапность их противопоставления (*piano* — *forte* — *piano*).

В среднем разделе (ля мажор), сохраняя тот же ритмический пульс, хорошо оттенить жанровые истоки музыки, искрящийся в ней юмор. Смягчение (чуть-чуть нарочитое) *staccato* первой четверти, едва ощутимое *tenuto* второй доли придают танцевальному образу элемент шутливости. Большое внимание следует уделить характерной для среднего раздела (но далеко не типичной для скерцо в целом) последовательности в изменениях силы звучания, плавности переходов от *piano* — *crescendo* к последующему *forte*. Важно донести до слушателей и ритмическую остроту, и свежесть *sforzandi*, возникающих в конце раздела.

Как в отношении темпа, так и в отношении динамики или характера штрихов каждый исполнитель, несомненно, имеет право на свое решение. Но при этом нельзя ограничиваться только индивидуальностью вкуса или интуицией. Они должны опираться на комплекс знаний, на эрудицию исполнителей, широту их художественных ассоциаций. Сведения о стиле, эпохе, в которой создавалось сочинение, необходимы так же, как знакомство с творчеством композитора в целом: его симфониями, концертами, фортепианными сонатами, квартетами и другими сочинениями. Только в этом случае творческие устремления исполнителей, избегнув «анархии», пойдут по пути успешного от-

<sup>25</sup> Пользуясь выражением А. Серова. См.: Серов А. Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл. — Избр. статьи. Т. 1. М.—Л., 1950, с. 433.

бора средств выражения, «соответствующих поэтическому представлению»<sup>26</sup> Бетховена.

В развитии музыкального сюжета сочинения *Adagio cantabile* играет роль плавного перехода от страстных порывов скерцо к более умиротворенным настроениям финала.

Замена в цикле медленной части небольшим по размеру вступлением к заключительной части встречается в этот период и в других произведениях Бетховена: в сонате для фортепиано до мажор, соч. 53, струнном квартете фа мажор, соч. 59.

Краткость *Adagio cantabile* (один период) не уменьшает его значительности. Полнокровная певучая мелодия покоряет поэтической одухотворенностью чувства. Тональность ми мажор воспринимается как доминантовый предыкт перед тоникой финала, свидетельствуя о наличии в цикле тональной драматургии<sup>27</sup>.

Жизнерадостна и грациозна главная тема *Allegro vivace*. Мягкие завершения пластичных фраз, прозрачность фактуры, жемчужная россыпь пассажей в связующей партии напоминает об ансамблевых сонатах Моцарта. И вместе с тем главная тема финала обнаруживает несомненное интонационное родство предыдущим тематическим материалом. По существу она может рассматриваться как свободный вариант лирического элемента главной темы *Allegro ma non tanto*.

Показать подобные примеры интонационной близости — задача не легкая, но интересная для исполнителей. В указанном примере ее лучше решить, используя аналогичные штрихи (*legato*), единый характер движения (*alla breve*) и сходные градации динамики (*piano* — *pianissimo*). Можно посоветовать подчеркнуть сходство и небольшими *tenuti*:

13<sup>a</sup> *Allegro ma non tanto*

Violoncello

13<sup>b</sup> *Allegro vivace*

Violoncello

Если главная партия финала несколько традиционно празднична, то с появлением побочной партии события приобретают более лирический характер, гармоническая неустойчивость

<sup>26</sup> Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960, с. 239.

<sup>27</sup> См.: Протопопов В. Л. Принципы музыкальной формы Бетховена, с. 319—321.

лишь усиливает душевное томление. Эту, весьма непростую, роль побочной темы в общей драматургии части следует оттенить исполнением. Интересно найденные средства художественной выразительности помогут «высветить» в сложной эмоциональной гамме то, что окажется наиболее важным и близким творческой индивидуальности артистов. Можно противопоставить фразы фортепиано репликам виолончели с их настроением одиночества. Но возможен вариант, при котором оба «действующих лица» в едином устремлении преодолевают наступившую остановку в музыкальном развитии сюжета.

В разработке ясно ощущается тенденция к драматизации эмоциональной атмосферы. В первом эпизоде минорный лад окрашивает в сумрачный колорит вычлененные попевки. Затаянность звучания (*piano* — *pianissimo*) в партии фортепиано, своеобразное ритмическое *ostinato* нагнетают тревожную неопределенность.

Следующий эпизод — до мажор — как бы провозглашает возвращение светлых сил. Но окончательного преимущества они не получают. Это становится очевидным, если вспомнить, что в репризе главная тема благодаря изменению фактуры приобретает по сравнению с экспозицией значительно более взволнованный облик.

Неустойчивостью эмоционального состояния охвачены побочная партия репризы и кода. Импровизационная по характеру изложения материала, кода интересна еще и потому, что в ее основе лежат попевки главной темы. Возникая во всех разделах формы, они подчеркивают единство музыкально-образного содержания, а здесь служат фактором «завершающего характера»<sup>28</sup>. В соответствии с принципом развития цикла это завершение наступает после борьбы контрастных элементов. Секундовые интонации побочной темы вплетаются в ткань главной, лишая ее привычной ясности. Впервые в финале сосуществуют в такой непосредственной близости оба противоречивых начала. Их «встреча» — момент наибольшего обострения ситуации. Таков принцип драматургии всего цикла: сменяется спадом подъем жизненных сил, неустойчивость душевного состояния уступает место уравновешенности мироощущения. Свет и тени музыкальных образов сонаты вызывают к жизни, как мы уже говорили, стремительные смены *forte* и *piano*, императивные *sforzandi*, волевые акценты, поющие *tenuti*, *dolce*. Подчеркнутые автором, они должны найти у исполнителей свое выражение в силе и характере звука, выборе штриха, приеме вибрации, искусстве владения педалью.

Говоря о содержании сонаты в целом, вряд ли следует заострять внимание на том, какой образ преобладает. Ведь своеобразие музыкально-драматургического замысла этого сочине-

<sup>28</sup> Протопопов В. Л. Принципы музыкальной формы Бетховена, с. 288

ния не в преобладании одних образов над другими, не в противопоставлении мыслей и чувств, а в их слиянии. Именно это сообщает концепции удивительную гармоничность, когда страсти теснятся, не возбуждая бури, чувства рвутся наружу, не ослабляя душевных сил, и надежда окрашивает все ощущения мягким, внушающим бодрость светом.

Как и большинство камерных сочинений Бетховена, соната в русле сложных путей его симфонизма. Отдельные элементы мы уже отмечали. Остается подчеркнуть важнейшие факторы: конфликтность образов сонаты и стремление к их единству, выросшая (по сравнению с соч. 5) психологическая глубина переживаний и масштабность их воплощения.

И еще одно... Если согласиться с Альшвангом, что одним из важнейших признаков бетховенского симфонизма является тяга к программности<sup>29</sup>, то сделанное Бетховеном указание к сонате «*Inter Lacrimas et Luctum*», возможно, следует воспринимать подобно авторскому заглавию, предпосланному третьей симфонии ми-бемоль мажор, соч. 55 («Героическая») или названиям отдельных частей фортепианной сонаты соч. 81а и поздних квартетов: ля минор, соч. 132 и фа мажор, соч. 135. Ведь известно, что Бетховен, стремясь к предельной выразительности и доходчивости в передаче своих творческих идей<sup>30</sup>, был обеспокоен тем, чтобы содержание его инструментальных сочинений было понятно слушателям. В конце жизни композитор выразил желание опубликовать свои «указания к симфониям и произведениям для фортепиано»<sup>31</sup>. Исполнителям виолончельной сонаты соч. 69 (да и всех сонат в целом) следует учесть это пожелание великого композитора и с глубоким вниманием и любовью отнестись к дошедшим до нас авторским указаниям.

<sup>29</sup> См.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен, с. 236.

<sup>30</sup> Там же, с. 236.

<sup>31</sup> См.: Роллан Р. Бетховен. Великие творческие эпохи. Незавершенный собор. — Собр. соч. в 14 томах. Т. 12, с. 213. Далее: Роллан Р. Собр. соч., т. 12.

## Сонаты соч. 102

Закончились празднества Венского конгресса. Хитроумная дипломатия его решений на долгие годы омрачила общественно-политическую атмосферу Европы. Деспотизм австрийского императора, реакционность его первого министра Меттерниха — одного из вдохновителей конгресса — позволили Бетховену сравнить политику Австрии со «стоячим болотом»<sup>1</sup> и несколько позднее высказать горькое предположение о том, «что самое худшее... нас еще ждет впереди»<sup>2</sup>.

Официальный успех, выпавший на долю его патриотически-парадных сочинений — симфонической пьесы «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории», соч. 91 и кантаты «Славное мгновение», сменился годами невзгод, творческого одиночества. Произведения композитора исполняются редко и привлекают мало слушателей. Новые имена и музыкальные течения позволяют критикам считать, что «Моцарт и Бетховен — старые педанты, их превозносила глупость прежней эпохи»<sup>3</sup>. Подобные высказывания не были случайностью и выражали отнюдь не единичное мнение. В 1820 году «Wiener Zeitung» отмечала, что «имена Моцарта и Бетховена изгнаны из концертных программ»<sup>4</sup>.

Прогрессирует болезнь Бетховена — глухота. Именно состояние здоровья заставляет его окончательно проститься с концертной эстрадой, а в общении с людьми пользоваться записными книжками. Уходят из жизни или покидают Вену многие горячие почитатели Бетховена: умирают К. Лихновский и Ф. Лобковиц, старый друг — В. Крумпхольц. Уезжает в Англию Ф. Рис; прекращает на время свою деятельность квартет Шуппанцига. Даже неизменно преданный Н. Цмескаль подавлен обрушившимися на него болезнями. «Можно сказать, — пишет Бетховен, — что в этом крупнейшем городе Германии я живу

<sup>1</sup> См. Письма Бетховена, 1812—1816. М., 1977, с. 373. Далее: Письма Бетховена, 2.

<sup>2</sup> Там же, с. 394.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Роллан Р. Жизнь Бетховена. — Собр. соч., т. 2, с. 37.

<sup>4</sup> Корганов В. Д. Бетховен. Биографический этюд. СПб., 1909—1910, с. 572.

почти один, так как вынужден вести свою жизнь в почти полном отчуждении от всех, кого люблю и кого мог бы любить»<sup>5</sup>.

Сохранившиеся в музыкальном архиве Бетховена документы (записная книжка и книга эскизов) позволяют с полной уверенностью определить время создания сонат соч. 102: апрель — август 1815 года. Чтобы быть совершенно точными, можно добавить, что первая из сонат (до мажор) была завершена в конце июля, а вторая (ре мажор) в начале августа 1815 года<sup>6</sup>. И хотя письма Бетховена, относящиеся к этому периоду времени, дают понять, что обе сонаты создавались для М. Эрдеди, надпись на титульном листе первого издания (опубликованного у Зимрока в Бонне в 1817 году) гласила: «Две сонаты для фортепиано и виолончели, соч. 102 Людвиг ван Бетховена»<sup>7</sup>. И лишь через два года, в 1819 году, сонаты вновь издаются уже в Вене, у Артариа. И к первоначальной надписи прибавляется строка: «Посвящены графине М. Эрдеди, урожденной графине Ниски»<sup>8</sup>.

Почему посвящение появилось лишь во втором издании? Ответить на вопрос помогают некоторые факты биографии композитора. В период с 1809 по 1815 год отношения с М. Эрдеди, как бывало и с другими дружескими связями Бетховена, под влиянием обстоятельств неоднократно прерывались. Об этом свидетельствует и письмо от 20 февраля 1815 года, восстанавливающее до этого полностью прекратившуюся переписку: «С большим удовлетворением, дорогая графиня, — пишет Бетховен, — прочел я Ваше письмо и воспринял Ваше намерение возобновить со мной дружбу»<sup>9</sup>. Вполне допустимо предположить, что композитор, закрепляя высказанное пожелание, посвятил Эрдеди только что созданные сонаты соч. 102. Однако в мае 1816 года он уведомляет графиню, что «в посвящении виолончельных сонат произойдет изменение, что не изменит, однако, ни Вас, ни меня»<sup>10</sup>.

Причиной, вызвавшей такое решение, послужил приезд в Вену летом 1815 года Чарльза Нита — одного из основателей Лондонского филармонического общества. Поклонник музыки Бетховена, английский гость предлагал приобрести у композитора ряд его сочинений с тем, чтобы исполнить и издать их в Лондоне. В знак расположения Бетховен дарит Ниту и авторизованную копию сонат соч. 102. На рукописи первой из них — до мажор (она хранится сейчас в Британском музее) —

<sup>5</sup> Письма Бетховена, 2, с. 272.

<sup>6</sup> Там же. См. предисловие и комментарии Н. Л. Фишмана, с. 12 и 294.

<sup>7</sup> Knisky G. Das Werk Beethovens, S. 283.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Письма Бетховена, 2, с. 260—261.

<sup>10</sup> Там же, с. 361.

имеется надпись: «Соната для фортепиано и виолончели (sic), сочиненная и посвященная моему другу г. Чарльзу Ниту»<sup>11</sup>.

Последующие отношения между ними сложились для Бетховена тяжело. Не все из обещанного он посылает в Лондон, чем разочаровывает издателей и Ч. Ниту. Но и последний весьма невнимателен к просьбам Бетховена. Это убедительно подтверждает письмо композитора Ч. Ниту от 18 декабря 1816 года: «Что могу я ответить на Ваши искренние извинения? Прошлые обиды должны предаваться забвению... Ваша непричастность к делам ф[илармонии] в течение последнего сезона, когда в Ваших руках находились все отданные Вам мною еще не изданные произведения, принесла мне большой ущерб... Что касается обеих сонат для фортепиано и виолончели, то я хотел бы увидеть их проданными как можно скорее, потому что в Германии я получил на них ряд запросов, удовлетворение которых всецело зависит от меня»<sup>12</sup>. Не получив ответа и на этот раз, Бетховен передал сонаты нотоиздателю Зимроку. В соответствующем документе сообщается, что им получены «от г-на Людвига ван Бетховена за гонорар в 70 голландских дукатов две сонаты с сопровождением виолончели»<sup>13</sup>. Позднее, при повторном издании, Бетховен собственноручно вписал в посвящение имя Марии Эрдёди.

Сонаты соч. 102 относятся к позднему периоду творчества. Возникнув в годы, когда Бетховен открывает горизонты искусству будущего<sup>14</sup>, в то же время оставаясь верным установленным законам, виолончельные сонаты позволяют проследить и связи с сочинениями так называемого «классического периода» и тенденции последующего «романтического» стиля. Заметим, что имеющееся в рукописи сонаты до мажор обозначение «Freie Sonate für Klavier (und Violoncell)»<sup>15</sup> как бы указывает на желание автора избежать традиционности. Напомним, что созданную в это же время сонату для фортепиано до мажор, соч. 101 Бетховен называет «Новой сонатой». Подобные наименования, ранее нигде не встречавшиеся, не только указывают на некую общность упомянутых сочинений, но и подтверждают новые творческие устремления композитора.

Соната до мажор, соч. 102 двухчастна. Но какое изменение в понимании возможностей этой формы, в характере ее музыкально-образного содержания, если сравнить с также двухчастными сонатами соч. 51. Иные аспекты лирической сферы переживаний, сферы самоуглубленных размышлений, психологически сложных и хрупких, приводят к тому, что «в конце своей

<sup>11</sup> Kinsky G. Das Werk Beethovens, S. 283.

<sup>12</sup> Письма Бетховена, 2, с. 424.

<sup>13</sup> Там же, с. 397.

<sup>14</sup> Роллан Р. Собр. соч., т. 12, с. 141.

<sup>15</sup> Свободная соната для фортепиано (и виолончели). — Kinsky G. Das Werk Beethovens, S. 282.

дствительности Бетховен создает новый тип лирической, камерной сонаты-фантазии, во многом „обгоняя“ сонатные формы не только Шуберта, но и Шумана»<sup>16</sup>. Этот процесс, прослеживаясь и в более ранних сочинениях (соната для фортепиано соч. 90, соната для скрипки и фортепиано соч. 96), ярко и интересно заявляет о себе в «Свободной сонате», ставя перед исполнителями сложные и увлекательные проблемы интерпретации.

Allegro vivace первой части предваряется Andante, которое, и это весьма типично для позднего периода, становится «исходным этапом широкой монотематической формы и объединяет медленное вступление и Allegro в раскрытии общего им художественного замысла»<sup>17</sup>. Родство темы Andante с главной темой последующего Allegro vivace — в общности диапазона (октава) и поступенности движения. Различны тональность и лад. Более того, эмоционально и тематически Andante не только влияет на замысел первой части, но весьма существенно вмешивается и в последующий ход музыкальных событий цикла. Напомним, что во второй части в Adagio звучит нисходящая мелодическая попевка Andante. Она же составляет и интонационную основу главной темы заключительного Allegro vivace:

14<sup>a</sup> Andante  
*teneramente*

V<sup>o</sup> Violoncello  
*P dolce cantabile*  
[ II ]

14<sup>b</sup>

Violoncello

Adagio

Piano  
*p*

<sup>16</sup> Николаева Н. Бетховен и романтизм. — Сов. музыка, 1960, № 12, с. 45.

<sup>17</sup> Протопопов Вл. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена. — В кн.: Бетховен, вып. 1, с. 166.

Violoncello

14<sup>B</sup>

*p*

**Allegro vivace** (♩=120)

Piano

*p*

*p dolce*

Сохранившиеся эскизы сонаты<sup>18</sup> позволяют проследить за тем, как Бетховен, исходя из характера музыки и используя мелодическое зерно, стремится усилить активность поступательного движения в теме финала. Отсюда возникает и «затакт» — как средство обострения доминантового тяготения:

15<sup>a</sup>

15<sup>b</sup> [Allegro vivace]

Соната соч. 102 № 1

В еще большей степени сквозная драматургия подтверждается возвращением темы *Andante* в медленном разделе второй части.

Ни *Andante*, ни *Adagio* не обладают завершенностью. Как различные эмоциональные аспекты одного лирического образа, они дополняют друг друга. Характер интерпретации *Andante* подсказывают авторские указания: *teneramento*, *piano*, *dolce cantabile*. Как и в сонате соч. 69, музыка начинается виолончельным *solo*. Этот краткий напев трепетно и нежно вовлекает в спокойно-просветленную атмосферу. Для его исполнения можно предложить несколько вариантов аппликатуры. Большинство из них имеется в указанных редакциях и связано с переходом на струну *Ля* в конце первого такта.

Привлекателен, на наш взгляд, и менее распространенный вариант, когда тема целиком звучит на одной струне *Ре*. В этом случае известную трудность представляют переходы из одной позиции в другую (они должны быть предельно незаметными). Однако это технологическое неудобство окупается не-

<sup>18</sup> М и с П. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля. — В кн.: Проблемы бетховенского стиля, с. 210.

сомненным художественным преимуществом: вся тема окрашена единым «сомбрированным» колоритом (см. пример 14а).

Краткие мотивы поочередно имитируются в партиях обоих инструментов. Они как бы в равной степени участвуют в создании образа *Andante*. Выявлению этого способствует мягкое звучание виолончели (*legato*), рельефный показ каждого из голосов фортепианной фактуры, чуткое выполнение динамических градаций.

Между *Andante* и *Allegro vivace* следует избегать большой паузы — она может нарушить цельность цикла. Указанная в тексте фермата вполне достаточна для того, чтобы дать почувствовать остроту наступающего тонального перелома и обрести необходимую энергию исполнения. Главную партию следует играть сдержанно по темпу, мужественно по характеру. Здесь в одинаковой степени важны и устойчивый ритм, и плотные, широкие штрихи.

Отметим во многом новый (по сравнению с предыдущими сонатами) характер взаимоотношений тем сонатного *allegro*. Смягчается противопоставление разделов экспозиции. Контрасты между частями цикла привлекают Бетховена больше, нежели контрасты внутри одной части<sup>19</sup>. Это сказывается в общности интонационного строя главной и побочной тем первой части. Побочная партия утрачивает присущие темам ранних побочных партий черты песенности, сближается с главной темой устремленностью движения, ритмической активностью.

Идейно-смысловая общность главной и побочной партий обязывает к исполнению их на «едином дыхании», к строгому соблюдению основного движения. Исключение может составить небольшое *tempo mosso* связующего эпизода. Он как бы олицетворяет лирическое начало экспозиции. Отсюда значительно большая (нежели в побочной теме) распевность мелодии и указание на ее характер — *espressivo*.

Среди признаков нового в музыкальном языке сонаты можно отметить и терцовые соотношения между отдельными частями сонаты и разделами внутри одной части. Напомню, что после до мажора *Andante* ля минор *Allegro vivace* сообщает энергичной главной теме неожиданный ладовый колорит. До мажор начала разработки, сменив ми минор заключительной партии, воспринимается подобно яркой световой вспышке. Известно, что терцовые соотношения тональностей, столь типичные для поздних сочинений Бетховена, получают дальнейшее развитие в творчестве композиторов-романтиков (в этом же русле и тенденция к концентрации разработки *Allegro vivace* и к сокращению ее масштабов).

<sup>19</sup> Подобный принцип драматургии найдет свое дальнейшее развитие в творчестве Шуберта и особенно Шумана.

В разработке известную трудность для исполнителей представляют такты 5—13. Имеющиеся в них имитации следует играть, соразмеряя силу и колорит звучания обоих инструментов. Желательно, чтобы штрих *détaché* был предельно четким и внятным. Выразительности *fp* (типичных для бетховенской музыки) могут способствовать агогические акценты (*tenuti*).

Заслуживают внимания исполнителей полифонические приемы развития. Имитации лежат в основе главной темы. Ее сокращенное проведение в репризе осуществляется с помощью канонических имитаций.

В коде интонации главной темы утрачивают волевой характер. Этому способствуют: тональная неустойчивость (ре минор, си-бемоль мажор), резкий перепад динамики (*forte* — *piano*), впервые возникающий в изложении основного зерна главной темы штрих *legato*. В силу этого кода не воспринимается исчерпывающим итогом первой части. Драматургически она как бы подготавливает последующее развитие музыкальных событий.

*Adagio* представляет собой философскую кульминацию цикла. Здесь должен измениться повествовательный тон высказывания, сопутствующий исполнению *Andante*. Эмоциональному содержанию музыки *Adagio* больше соответствует углубленно-сдержанная манера игры. В первых трех тактах желательно минимальное использование педали и колорит фортепианного звучания «под орган». В дальнейшем с разнообразием градаций динамики (*crescendo*, *forte*, *piano*), появлением *sforzandi* на слабой доле такта усложняются и приемы педализации. Но и в этих случаях они в значительно большей степени должны способствовать выявлению полифонической ткани, нежели созданию гармонического фона.

Было бы интересным подчеркнуть и некоторые ладогармонические особенности. Выразительными *tenuti*, изменением манеры вибрации, характером педализации исполнители могут оттенить и оригинальность мажоро-минорных колебаний, и последовательность отклонений в различные тональности (до мажор, ре минор, ре мажор, соль мажор). Этому способствуют и многочисленные септаккорды, усиливающие напряженность музыкального языка. Интенсивность импульса требует насыщенного, глубокого звучания (даже в *piano*), смелой динамики, декламационной свободы высказывания. Вполне допустимы и некоторая скандированность в подаче мелодии (особенно там, где имеются обозначения *sforzandi*), и *rubato*, способствующее выразительности отдельных интонаций, подчеркиванию тональных отклонений. Реминисценция *Andante* возвращает к манере игры, передающей настроения медленного раздела первой части сонаты.

Создавая исполнительскую концепцию «Свободной сонаты», можно представить, что сфера настроений медленных разделов связана с музыкально-образным содержанием следующих за

ними сонатных *allegri*. Так, тепло и свет *Andante* порождает лирически-нежные эпизоды *Allegro vivace* первой части. Философским размышлениям *Adagio* отвечает жизненная активность *Allegro vivace* финала. Оба сонатных *allegri* обозначены *Allegro vivace*. Однако метрономические указания, проставленные Бетховеном только в этой сонате, свидетельствуют о том, что автор для каждой из быстрых частей предполагал индивидуальную единицу движения ( $\text{♩} = 144$  и  $\text{♩} = 120$ ).

Необходимо соблюсти органичность перехода от *Adagio* к финалу. Как и в первой части, не следует «передерживать» фермату. Некоторую трудность может представить исполнение трели, завершающей медленный эпизод. Здесь можно вспомнить, что в подобных случаях известный скрипач и педагог К. Флеш рекомендовал прекращать трель раньше времени, а из ее заключения, создав некое подобие «затакта», пластично «войти» в следующий раздел (*Allegro vivace*)<sup>20</sup>.

Тематическое зерно главной темы финала «обрастает» полифоническими подголосками, подобно хороводу, который в свой праздничный круг постепенно вовлекает все большее число участников. Этот прием непрерывности полифонического насыщения позволяет усмотреть сходство с народным праздником. Правомерность подобного сравнения подтверждает и характер побочной темы: мужественная, она напоминает грубоватый крестьянский танец. В басовом регистре партии фортепиано звучат короткие выразительные попевки, как бы вскрывающие эмоциональный подтекст темпераментного тяжеловесного движения. Интонационно они близки тем песням Бетховена, которые носят название «компанейских» и связь которых с темой «Оды к радости» несомненна<sup>21</sup>:

16a *Allegro assai*

Симфония № 9, соч. 125



Единую для тем финала энергию исполнения в побочной партии необходимо усилить, уплотнив штрихи, придав большую весомость каждому звуку. Весьма убедительным может быть и агогическое отступление в конце экспозиции: более сдержанный темп заключительных четырех тактов придает дополнительную выразительность синтезу элементов главной и побочной тем. Следует умело противопоставить «грузноватое» по звучанию *tracato* баса (у виолончели) изящным попевкам в верхнем регистре (у фортепиано).

В сонате до мажор — «общая полифонизация всех разделов, начиная от главной темы и кончая кодой»<sup>22</sup>. Финал буквально насыщен многоголосной фактурой: фугато — центральный раздел разработки, есть оно и в коде.

Обращают на себя внимание две небольшие связки, предшествующие разработке и коде. Их неожиданные тонально-колористические колебания (ми-бемоль мажор, фа мажор, ре-бемоль мажор), оттеняя жанровый характер музыки (чему способствует и стилизованное «волыночное» звучание виолончели), служат приемом разработки тематического материала. Следует искать для каждой новой тональности иной тембровый колорит. Своеобразие звучанию может придать и чередование приемов игры *con* и *senza vibrato*, «внезапность» изменений градаций динамики.

Как можно усмотреть из предлагаемого анализа, в финале есть несомненные черты жанровости. Однако было бы неверным на этом основании создавать несколько одноплановую концепцию картины «живого народного веселья с звонким гомоном толпы и танцами»<sup>23</sup>. Думается, что подобные ассоциации больше применимы к финалам некоторых более ранних сонат (в частности, виолончельной фа мажор, соч. 5 и скрипичной соль мажор, соч. 30).

Начиная с фортепианной сонаты соч. 101, сцены «народного веселья» приобретают у Бетховена значительно более сложный характер, не лишенный конфликтных психологических нюансов. Здесь, если говорить языком живописи, «бытовые детали» отодвинуты на второй план. На первом месте — создание глубоко индивидуального характера каждого действующего лица, раскрытие внутренней, духовной сущности. В этой связи в сонате до мажор обратим внимание на эпизоды, которые мы условно обозначим эпизодами «полинастроений». В них одновременно сочетаются две или несколько различных тем-образов, «носителей» различных душевных состояний. Исполняя эти эпизоды, не

<sup>22</sup> Протопопов В. л. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена, с. 247.

<sup>23</sup> Подобную концепцию предлагает Ю. Кремлев для финала сонаты соч. 101, весьма сходного с финалом сонаты до мажор. См.: Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена, с. 272.

следует стремиться к слиянию конкретных настроений или подчинению одних чувств другими. Все должно развиваться параллельно. Богатство психологических оттенков, их одновременность (как в жизни) — безусловно, нововведение в музыкальной драматургии камерно-инструментальных сочинений начала XIX века. Осуществленное Бетховеном, оно нашло свое продолжение в музыке позднего романтизма (Брамс, Франк) и стало типичным для сочинений современных композиторов (напомним ансамбли Прокофьева, Шостаковича, Бриттена).

В сонате до мажор исполнители рельефностью музыкального рисунка, проникновенностью игры должны донести до слушателя красоту психологической правды подобного приема композиционного мышления. К таким эпизодам в коде относятся такты 13—17. В них одновременно звучат мотивы главной темы и связующей партии, фугато из разработки и предшествующие ей «жанровые» попевки.

При определении исполнительской концепции финала следует обратить внимание на размеры коды и на характер ее развития<sup>24</sup>. В коде, подобно кадрам кинохроники, стремительно излагаются один за другим (а иногда и одновременно) важнейшие образы, как бы напоминая о минувших событиях. Сжатые во времени, они приобретают здесь большую конфликтность и «взрывчатость» эмоционального тона, обнажая напряженность психологического подтекста, что делает еще более спорным толкование *Allegro vivace* как «жанровой сцены». Косвенно это же подтверждает и многозначность ощущения композитором «сферы настроений», присущих тональности до мажор. Здесь нет характерной для ранних сочинений устойчивости светлых чувств (первая симфония соч. 21, фортепианный концерт соч. 15.) При всей энергии музыки четвертой сонаты (особенно ее финала) в ней нет и того стремления «схватить судьбу за горло»<sup>25</sup> или той «помпезной силы»<sup>26</sup>, которые отмечает Р. Роллан почти как обязательные компоненты художественных образов в ранних сочинениях Бетховена, написанных в до мажоре. Так, гений Микеланджело в белоснежной глыбе карарского мрамора с равной силой провидел и яростную динамику «Дня», и суровую мудрость «Моисея»<sup>27</sup>.

Важно учесть, что новые приемы формобразования или развития музыкального содержания возникают у Бетховена под воздействием изменившихся творческих представлений, новых философских концепций, окружающего мира. Указание Бетховена — «Свободная соната», авторские определения эмоцио-

<sup>24</sup> Кода составляет 50 тактов при экспозиции в 55 тактов и разработке в 32 такта.

<sup>25</sup> Роллан Р. Собр. муз.-истор. соч., т. 7, с. 142.

<sup>26</sup> Там же, с. 108.

<sup>27</sup> Названия скульптур Микеланджело.

нальных состояний, раскрытие единой линии монотематизма, ощущение полифонии как основы развития музыкального материала — вот что должно определить приемы исполнения. В осмыслении позднего бетховенского письма обретут исполнители «ключ» к раскрытию текучести музыкального сюжета, показу сфер «полинастроенных», обогащению тембровой палитры, разнообразию динамических градаций и штриховых приемов. Это ни в коей мере не подразумевает поисков специальных «новаторских» средств игры. Будем исходить из положения, высказанного Онеггером, что чаще всего «наиболее простые средства, примененные особым способом, оказываются и наиболее воздействующими»<sup>28</sup>.

\* \* \*

Объединенные временем создания, сонаты соч. 102 (до и ре мажор) отличны друг от друга по форме и содержанию. Особенность эту мы отмечали в соч. 5. Типична она и для фортепианных сонат соч. 2, 31 и сонат для скрипки и фортепиано соч. 30.

По сравнению со «Свободной сонатой» форма сонаты ре мажор лаконичнее и строже; большинству ее тем соответствует графичность мелодического рисунка; в крайних частях цикла (особенно в финале) интеллектуальное начало преобладает над эмоциональным.

Музыкально-образное содержание сонатного *allegro*, концентрированное и динамичное, как в «капле воды», отражено в главной теме. Ее четыре начальных такта, активно-волевые по характеру, основаны на мотиве, встречающемся и в других произведениях композитора: таковы, например, главная партия второй симфонии (первая часть) ре мажор, соч. 36, главная тема первой части сонаты для скрипки и фортепиано до минор, соч. 30:



<sup>28</sup> Онеггер А. Я — композитор. Л., 1963, с. 85.

17<sup>6</sup> Allegro con brio Симфония № 2, соч. 36

17<sup>B</sup> Allegro con brio Соната соч. 30 № 2

Piano

Однако эмоциональная напряженность этого мотива в сонате ре мажор выражена значительно откровеннее. Способствует этому активный взлет мелодии (при повторе возрастающий до децимы). По силе взрывной энергии первый элемент главной темы ре мажор не только выделяется среди других тем виолончельных сонатных *allegri*, но и относится к наиболее жизнеутверждающим темам позднего периода творчества Бетховена. Исполнять начальные такты сонаты желательно строго ритмично,

выдерживая длинные ноты (♩). Для этого надо ощутить

в них пульсацию предыдущих шестнадцатых.

Следующие четыре такта, значительно более спокойные и мягкие, завершают главную тему. Значит ли это, что в ее основе имеются два начала, противоположные устремления которых определяют драматургию всей части (как это было в сонате соч. 69)? Думается, что оригинальность образного содержания главной темы не в противоречии составляющих его эмоциональных компонентов, а в их глубоком внутреннем интонационно-психологическом единстве, усиленном общностью интонационно-гармонического склада: «Тут и всплывает одно из новых свойств бетховенской главной темы, — отмечает В. В. Протопопов, — контраст рождается как вариация первоэлемента»<sup>29</sup>.

Эту особенность необходимо учитывать и исполнителям. Им можно посоветовать играть всю партию главной темы в одном движении. Подчеркнем, что на протяжении всего *Allegro con brio* нет ни одного авторского указания, относящегося к изменению темпа. Это еще одно немаловажное подтверждение

<sup>29</sup> Протопопов Вл. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена, с. 175.

необходимости сохранять в теме и во всей части единство музыкального дыхания<sup>30</sup>.

Общность темпа ни в коей мере не должна приводить к механичности исполнения. Избежать ее поможет разнообразие штрихов. В главной теме они весьма различны: от четкой токатной артикуляции каждого звука в начальном звене до *legatissimo* виолончельной кантилены.

Встречающиеся в партиях обоих инструментов повторы одной и той же мелодической фразы (такты 13—14, 18—21) рекомендуем играть возможно приближенно по штриху и характеру выразительности. Однако не следует забывать об «оркестральности» мышления Бетховена. Поэтому вполне допустимы в этих же тактах противопоставления тембровых красок, присутствующих каждому из регистров.

Последующие темы экспозиции связаны с развитием элементов главной темы. На ее лирических интонациях построена побочная тема; волевая энергия начала *Allegro con brio* характерна для связующей и заключительной партий. Отсюда необходима идентичность штрихов (в первую очередь маркированного *détaché*).

В значительно большей степени, нежели в *Allegro vivace* первой части четвертой сонаты, сказались здесь тенденции к слиянию связующей и побочной партий. Последняя улавливается не сразу: доминантовые гармонии, установившиеся в конце связующей, сохраняются и в начале побочной партии. Нет большого контраста и в мелодическом развитии этих разделов; побочная тема «как бы обобщает движение связующей партии»<sup>31</sup>.

Исполнители успешно подчеркнут «слияние» тем, сближая характеры штрихов: более тяжелым, «поющим» может быть *staccato* в связующей партии, а *tenuti* на опорных звуках мелодии побочной темы сообщат ей известную декламационность.

Полновесное звучание басового регистра фортепиано оттенит появление органного пункта в связующей партии, подготавливающего тональность побочной темы (ля мажор). Следует обратить внимание на четкость исполнения форшлага. Этот выразительный мелизм впоследствии перейдет в разработку.

Заключительная партия значительно активнее побочной темы. Ее исполнение требует энергии и насыщенного звучания. Особое внимание надо уделить акцентировке нот, обозначенных *sforzandi*.

Следует отметить и многочисленные изменения градаций динамики (семь в 12 тактах).

Но едва ли не самым главным для исполнителей является

<sup>30</sup> Напомним, что в сонатных *allegri* четвертой сонаты имеются авторские указания замедления темпа.

<sup>31</sup> Протопопов В. Л. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена, с. 196.

показ полифоничности фактуры, раскрытие ее роли как стимулятора музыкальной мысли, что в большой степени определяет конструктивные принципы экспозиции.

Короткая разработка — 36 тактов при экспозиции в 104 такта (учитывая знак повтора, предписанный Бетховеном) — построена на полифоническом развитии отдельных мотивов главной темы. Сменяя друг друга, они образуют объемную, «стереофоническую» выразительную музыкальную ткань. Большую роль играют линейно-мелодические приемы многоголосия, канонические имитации, обычно возникающие в моментах «торможе-ния действия».

Лаконизм разработки не уменьшает ее значительности для драматургии *Allegro con brio*, но требует от исполнителей яркой образности музыкального мышления, точности отбора средств выражения.

Следует обратить внимание на тембровые краски открытых и закрытых струн виолончели. Так, в начале разработки уместна звенящая звучность открытых струн *Ля* и *Ре*. Повторение этого мотива в *piano* рекомендуем сыграть целиком на струне *До*.

В каждом новом варианте фактуры участников ансамбля должна занимать проблема эмоционального нагнетания, а не «объективность» показа мелодических линий. Очень важно и ощущение «волнового» характера секвенций. Устремляясь к репризе, они подготавливают возвращение основного образа, которое совпадает с кульминацией части.

Надо учесть еще одну особенность сонатного *allegro*: сначала возникает тематическая реприза — проводится главная тема в тональности субдоминанты (соль мажор), затем наступает собственно реприза — тематическая и тональная<sup>32</sup>. Исполнение репризы усложняется тем, что в обоих случаях появлению главной темы сопутствуют почти одинаковые градации динамики и приемы исполнения (*forte*, *sforzando*, *détaché*). Художественное чутье должно подсказать такое решение, при котором ложная и подлинная репризы будут восприниматься по-разному, глубоко индивидуально. Последние пять тактов разработки (ложная реприза) нужно отделить от предшествующего цезурой, а основное звено подлинной репризы должно быть подготовлено током шестнадцатых, сыгранных неукоснительно метрично, *molto crescendo*.

Пианисту можно посоветовать ограниченное использование педали, четкую фиксацию звучания шестнадцатых и восприятие

---

<sup>32</sup> В. В. Протопопов считает этот прием свидетельством дальнейшей «эволюции самой сонатности позднего Бетховена. А в ней есть определенная тенденция к усилению субдоминантовости, плагальности и преодолению доминантовой прямолинейности». См.: Протопопов В. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена, с. 229.

каждого sforzando как момента вступления разных «оркестровых» групп.

Воля к победе, страстность чувств, не оставляющих места для «ума холодных наблюдений», определяют смысловой тонус репризы. Благодаря сжатию главной темы она еще более, нежели экспозиция, устремлена в своем движении<sup>33</sup>. Тем неожиданнее воспринимается драматизация коды. И хотя заключительные такты возвращают к основному образу, возникшее новое душевное состояние ждет своего продолжения.

В Вене, в доме у крепостной стены, где жил Бетховен, хранятся два его изображения. Одно — портрет кисти В. Й. Мэлера, написанный за несколько лет до создания сонаты соч. 69 (1803—1804). С полотна глядит молодой человек, одетый весьма тщательно, по моде. Отдавая дань времени и собственному вкусу, художник изобразил его с лирой в руке на фоне романтического пейзажа. Но запоминаются не эти детали, а напряженная устремленность фигуры, энергичный взлет правой руки, колючая настороженность взгляда.

Мраморный бюст работы скульптора Антона Дитриха, датированный 1821 годом, не имеет ничего дополняющего, мешающего ощутить трагическую силу бетховенского лица. Невысказанная горечь в складке судорожно стиснутых губ. Сдержанный гнев в глубоких морщинах мощного лба. Неукротимая воля в слегка откинутой назад голове. Мудрость, скорбь, мужество. Все заставляет вспомнить облик пророка Иеремии в росписях плафона Сикстинской капеллы. Подобные ассоциации не случайны. Они позволяют лучше ощутить изменения характера лирики Бетховена в разные годы его творчества.

Музыка второй части сонаты — *Adagio con molto sentimento d'affetto* — поражает силой сосредоточенного чувства: каждый прием предельно выразителен и вместе с тем строг. Участникам ансамбля следует определить для себя средства исполнения основных компонентов образного содержания *Adagio*. Начальный восьмитакт первого раздела сложной трехчастной формы напоминает скорбный хорал. Его затаенный характер можно оттенить приемом *senza vibrato* у виолончели и предельно собранным звучанием *una corda* фортепиано. Это позволит точно выполнить предписанное автором *mezzo voce*. Колебания силы звука внесут нежелательную экспрессию, предваряя манеру исполнения основной темы. Ее мелодическое зерно с характерным группетто и восходящим ходом на терцию пронизывает всю музыкальную ткань *Adagio*<sup>34</sup>. Следует отметить и динамический принцип изложения темы.

<sup>33</sup> Сжатие главных тем в репризе нередко встречается у Бетховена в этот период творчества.

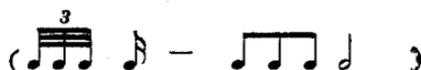
<sup>34</sup> В теме *Adagio* есть несомненное интонационное родство с темой медленной части сонаты для фортепиано соч. 101.

При исполнении необходимо учитывать значение отдельных интонаций. Своеобразным противовесом активному взлету мелодии на сексту вверх (*си-бемоль — соль*) можно считать «безвольное падение» на уменьшенную септиму вниз (*си-бемоль — до-диез*), предваряющее возвращение хора (первому сопутствует *crescendo*, второму — *diminuendo*). Свободной, декламационной манере исполнения темы (*rubato*) следует противопоставить суровую объективность остиной ритмической фигуры. Контрапункт настроений влечет за собой усложнение музыкального языка. Настойчивее дают себя почувствовать новые, красочные гармонии. Возрастает сфера субдоминантовых отклонений. Хроматические секвенции по уменьшенным вводным септаккордам усиливают остроту томительных нагнетаний. Способствует этому и неустойчивость секундовых интонаций.

Драматургически своеобразна роль среднего раздела. Возвращение основной тональности сочинения (*ре мажор*), напоминая о первой части, вместе с тем предвосхищает тональную атмосферу финала. Происходит некоторая разрядка скорбных настроений. Взволнованность музыкального высказывания подтверждается обилием авторских указаний характера игры (*dolce, espressivo*), градаций динамики (*piano, crescendo, diminuendo*). На двадцать шесть тактов приходится двадцать одна ремарка. Иной образ — иная сфера переживаний. Она определяет и взволнованность диалога фортепиано и виолончели, и выразительность «взлетов» мелодического рисунка. Художественный такт, чувство меры могут подсказать некоторое отступление от основного темпа.

В динамической репризе *Adagio* происходит дальнейшая драматизация музыкального повествования. На фоне хора, здесь целиком переданного в партию фортепиано, звучат новые реплики виолончели, усиливая настроение «мрачной, безвыходной, пронзающей печали»<sup>35</sup>.

В ином эмоциональном ключе раскрыта основная тема. Бетховен отказался от диалогического принципа ее изложения. Отданная виолончели, она приобретает характер философско-обобщенного монолога. Его психологический подтекст раскрывают страстные реплики в партии фортепиано. Ритмическое *ostinato*, трансформируясь, приобретает некоторое сходство с ритмом «темы судьбы» из пятой симфонии до минор, соч. 67

 • Заключительные девятнадцать

тактов — последовательное утверждение основного, скорбного состояния. Заметим, что на протяжении всей части нет ни од-

<sup>35</sup> Серов А. Н. Письма о музыке. — Избр. соч., т. 2. М., 1957, с. 109.

ного авторского указания forte: за crescendo неизменно следует diminuendo либо subito piano. Умело проявленная исполнительская инициатива может быть вознаграждена наиболее полным раскрытием величия музыкальной поэзии Adagio — этого удивительного по силе чувства бетховенского lamento.

«Где брал он эти сумрачные звуки  
Сквозь плотную завесу глухоты,  
Соединенье нежности и муки,  
Ложащееся в нотные листы?»<sup>36</sup>

Финал сонаты — один из примеров высшей ансамблевой трудности. Он требует не только высокого профессионального мастерства каждого из исполнителей, но и сложившихся навыков совместного музицирования.

Следующие за Adagio (attacca) пять тактов Allegro играют существенную роль в драматургии цикла. Гаммообразный мелодический ход поочередно звучит у обоих инструментов, создавая ощущение незавершенности. Его усиливает внезапная остановка на доминанте и пауза, продленная фермой. Возникает впечатление, что автор на мгновение позволил проникнуть стороннему взгляду в тайну своего творчества, дав «подсмотреть» такой сложный, такой ускользающий процесс поиска художественного образа<sup>37</sup>. Но вот решение принято. Вновь у виолончели solo звучит, казалось бы, тот же мелодический ход. Но теперь он значительно более устремлен в своем движении. Его определенность подчеркнута акцентами. Исчезает указание *leggiero*.

Приемы полифонии и ее высшая форма — fuga<sup>38</sup> в сочинениях последнего периода служила Бетховену средством «нарастания драматической напряженности»<sup>39</sup>. Действительно, что могло следовать за трагедийным повествованием Adagio? Какие эмоции могли стать их достойным завершением? Лишь наиболее философско-обобщенная форма музыкального мышления — fuga — предстает апофеозом интеллекта, достойным апофеоза чувств — Adagio.

<sup>36</sup> Рождественский Всеволод. Из новых стихов. — «Нева», 1975, № 4, с. 22.

<sup>37</sup> Напомним, что в этой сонате принцип поиска темы фуги едва намечен. Более ярко он проводится в финале фортепианной сонаты си-бемоль мажор, соч. 106, где Бетховен «пробует» и «отвергает» три варианта, чтобы затем остановиться на четвертом, окончательном.

<sup>38</sup> Фуга как форма финала циклического произведения возникает у Бетховена впервые в квартете до мажор, соч. 59. Затем через фугато третьей и седьмой симфоний, четвертого фортепианного концерта, фугу квартета соч. 95 и сонаты соч. 102 № 2 Бетховен приходит к гигантским полифоническим построениям в фортепианных сонатах соч. 106 и 110, квартете соч. 133, финале девятой симфонии соч. 125.

<sup>39</sup> Протопопов В. Л. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965, с. 260.

*Allegro fugato* представляет двойную фугу с отдельной экспозицией. Первая ее тема — мужественная, динамичная, четкая по ритму; вторая — лирическая, певучая.

Ниже приводится схема фуги.

I раздел. Экспозиция темы «А» (4 проведения), дополнительные проведения (5—7), перемежающиеся интермедиями.

II раздел. Разработка темы «А» (8—19 проведения). Тема в обращении (11—12 проведения), стретта прямого обращения (13—19 проведения).

III раздел. Предыкт и изложение темы «В».

IV раздел. Реприза. Тема «А» в контрапункте с темой «В» — стретта.

V раздел. Заключение.

В каждом новом проведении темы «А», в ее разработке в интермедиях исполнителям необходимо утверждать волевою динамикой образа. В этом несомненную роль играет подчеркивание квартовой интонации: она повторяется, преграждая путь стремительному потоку мысли, аккумулируя энергию, провоцируя неизбежность последующего «взрыва». Здесь уместен и волевой штрих *marcato*, и характерная «цепкость» акцентов. Непременным условием является строгая метричность игры.

Не меньшее значение в драматургии фуги имеет ее вторая тема «В». В развитии сюжета — это момент отрешенного раздумья. Подчиняясь ему, замедляется движение. Новый образ влечет за собой коренные изменения фактуры, тембровых приемов, динамики (*pianissimo*). Вполне отвечает этому и звучание виолончели *senza vibrato*.

Контрапункт тем в репризе, наиболее драматичном разделе финала, дает возможность средствами многоголосия создать впечатляющую картину «полинастроений» — один из ошеломляющих результатов бетховенской полифонии, гениальное предвидение современного нам характера мышления с типичными для него наслоенностью эмоций и событий, одновременностью их действия.

В последнем (V) разделе фуги нет места нерешительности. Мощный музыкальный поток устремлен к апофеозу заключительных тактов. Предельная самостоятельность голосов, их индивидуальность, колорит создают богатую звуковую палитру. Диапазон регистров:



амплитуда динамики (*pp—ff*) вызывают средствами двух инструментов ощущение красочной цветовой массы. Под-



## Из истории исполнения

Пять сонат для виолончели и фортепиано уже при жизни Бетховена привлекали внимание исполнителей. Они звучали в «академиях», музыкальных собраниях. В конце 1796 года сонаты соч. 5 были сыграны впервые автором и Бернгардтом Ромбергом. Бетховен был знаком с Ромбергом со времени их совместной службы в оркестре боннской капеллы. Продолжали они встречаться и в Вене: «Бетховен снова здесь, — пишет Ленц Брейнинг, — он играл в концерте Ромберга. Это наш старый друг, и я доволен, что Ромберг и он примирились»<sup>1</sup>.

Ромберг, в совершенстве владеющий инструментом, принадлежал, однако, к тому типу интерпретаторов, которые прежде всего заняты собой. Они подчиняют любой музыкальный замысел своему вкусу, своим привычкам. Да и круг эстетических представлений артиста был весьма ограничен. Вряд ли Бетховен мог удовлетворить исполнительский стиль, о котором с сожалением сказал Стендаль: «Какими упоительными наслаждениями были бы мы обязаны виолончели Ромберга, если бы вместо непорочности и простодушия доброго немецкого бюргера у него была страстная душа Вертера»<sup>2</sup>.

Весной 1797 года, готовясь к предстоящей концертной поездке в Прагу, Дрезден и Берлин, Бетховен берет с собой и сонаты соч. 5. Есть сведения, что в Праге композитор играл их с кем-то из чешских виолончелистов<sup>3</sup>. Два концерта в Берлине завершили многомесячное турне. Здесь, при дворе прусского короля, Бетховен играл сонаты в ансамбле с выдающимся французским виолончелистом Жаном Пьером Дюпором. Работая долгие годы в берлинском придворном оркестре, последний снискал себе известность как артист, чье искусство не имеет равного себе в Европе<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Schäfer H. Bernhard Romberg. Sein Leben und Wirken. Lublen, 1931, S. 36.

<sup>2</sup> Стендаль. Жизнь России. — Собр. соч. в 15 томах. Т. 8, с. 558.

<sup>3</sup> См.: Prod'homme J. G. La jeunesse de Beethoven, p. 204.

<sup>4</sup> См.: Schubart C. F. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Wien, 1806, S. 92.

Исполнители и сочинения встретили горячее одобрение. Автора наградили подарком (золотой табакеркой) и деньгами.

Первым исполнителем сонаты соч. 69 был чешский виолончелист Антонин Крафт. Живя в Вене, он на протяжении ряда лет играл в составе известного квартета Шуппанцига — первого исполнителя большинства квартетов Бетховена. Крафт — участник «премьер» трио соч. 1 и 70. «Крафт ненароком выразил готовность участвовать сегодня в исполнении, — писал Бетховен. — Отказать ему было бы неучтиво, тем паче что я сам — так же, как и Вы, конечно, — не могу не признать, что игра его все же доставляет всем нам наивысшее удовольствие»<sup>5</sup>. К апрелю 1809 года относится еще одно письмо Бетховена — свидетельство его требовательности к исполнителям: «Я сыграю охотно, очень охотно, — пишет он Н. Цмескалю. — Прилагаю виолончельную партию. Если чувствуете, что по силам, — играйте, если же нет — то предоставьте играть старой силе»<sup>6</sup>. На мастерство Крафта рассчитана и партия виолончели в Тройном концерте соч. 56.

Первыми исполнителями сонат соч. 102 были ученик Бетховена, известный пианист Карл Черни и виолончелист Йозеф Линке, сменивший в 1808 году А. Крафта в квартете Шуппанцига. Й. Линке пользовался уважением венских любителей музыки. Отклики современников характеризуют его как артиста, в совершенстве владевшего инструментом и «игравшего с предельной выразительностью»<sup>7</sup>. Бетховен остается неизменно благожелательным к Линке, с дружеским участием отзывается о его игре, доверяет ему исполнение своих камерно-ансамблевых сочинений.

Среди наиболее горячих пропагандистов бетховенского творчества в России мы находим имена двух меценатов, отличных виолончелистов — Матвея Юрьевича Виельгорского (1794—1866) и Николая Борисовича Голицына (1794—1866). В исполнении квартета А. Львова, систематически выступавшего в музыкальных собраниях, звучали все квартеты Бетховена. Исполнялись и трио — чаще си-бемоль мажор, соч. 97, фортепианные и ансамблевые сонаты. С именем Н. Голицына, как известно, связана премьера «Торжественной мессы» в России в 1824 году. Ему посвятил Бетховен три квартета соч. 127, 130 и 132. «Я очень жаден ко всему, что выходит из-под Вашего пера, — писал Бетховену любитель-виолончелист, — и у меня есть все, что Вы до сих пор сочинили как для фортепиано, так и для других инструментов. Я даже позволяю себе удовольствие в свободные часы аранжировать в квартеты некоторые из Ваших прек-

<sup>5</sup> Письма Бетховена, I, с. 322.

<sup>6</sup> Там же. Игра слов: «Die alte Kraft» — «старая сила». «Der alte Kraft» — «старый Крафт».

<sup>7</sup> Thayer A. W. Ludwig van Beethovens Leben, Bd. V, S. 409.

расных сонат»<sup>8</sup>. Голицын переложил и скерцо из сонаты соч. 69. Оно стало финалом так называемого «голицынского квартета». Для первой части Голицын обработал сонатное allegro фортепианной сонаты соч. 53, в качестве медленной части использовал Largo из сонаты соч. 7.

С годами интерес к сочинениям Бетховена в России возрастал. Так, за восемнадцать сезонов (1863—1881 годы) состоялось 149 камерных концертов, где из 450 исполненных произведений четвертая часть принадлежала музыке Бетховена<sup>9</sup>.

Непревзойденный исполнитель сонат для виолончели и фортепиано — А. Г. Рубинштейн (его партнером чаще других был К. Ю. Давыдов). Великий артист своим искусством не только утверждал виолончельные сонаты на большой концертной эстраде, но и создавал отечественные традиции интерпретации. Известно, что А. Рубинштейн считал фортепианные сонаты Бетховена «полными драмами, трилогиями и тетралогиями, которые, конечно, требуют драматической правдивости, реализма и жизненности от исполнителя»<sup>10</sup>. Так же воспринимал он и интерпретировал ансамблевые сонаты, сообщая им особую масштабность и эмоциональную наполненность.

Исполнительский стиль А. Г. Рубинштейна оказал влияние не только на его современников, но и на многие последующие поколения. Не случайно русские критики прежде всего обращают внимание на выразительность и яркость интерпретации сонат Бетховена, на экспрессию игры.

1 сентября 1866 года, в день открытия Московской консерватории, в торжественном концерте прозвучала соната ля мажор, соч. 69. Ее исполняли Н. Г. Рубинштейн и немецкий виолончелист Бернгард Косман. Рецензенты многих газет, откликнувшихся на это знаменательное событие, отмечали глубину, содержательность игры виолончелиста, соответствующие искусству его партнера.

В. И. Сафонову и К. Ю. Давыдову принадлежала честь первыми сыграть в Москве в одном концерте сразу три сонаты (сезон 1889 года): «Три большие сонаты (соль минор, соч. 5, ля мажор, соч. 69 и до мажор, соч. 102) не только не утомили слушателей, как того иные опасались, но, наоборот, чудесная музыка, притом переданная с редким мастерством, настолько наэлектризовала публику, что она по окончании концерта настойчиво стала требовать bis'ов, и исполнители повторили скерцо из сонаты ля мажор»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Цит. по кн.: Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Кн. 2. М., 1957, с. 229.

<sup>9</sup> Хохловкина А., Яковлев В., Попов С. Музыкальная Москва и Бетховен. — «Русская книга о Бетховене». М., 1927, с. 151.

<sup>10</sup> Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 2. Л., 1962, с. 297.

<sup>11</sup> «Московские ведомости», 1889, № 26.

Об этом же концерте оставил свои воспоминания и крупнейший советский музыкант М. М. Ипполитов-Иванов: «...Исполнение ими виолончельных сонат Бетховена было изумительным и явилось подтверждением того, что все гениальное просто, понятно и доступно даже самому неподготовленному слушателю... Для нас, музыкантов, это был величайший праздник!»<sup>12</sup>

Постоянно играл сонаты Бетховена и А. В. Вержбилович. Музыкальный критик Н. Д. Кашкин отмечал, что дуэт П. А. Пабста и А. В. Вержбиловича вполне заслужил «те единодушные, неумолкаемые одобрения, которыми награждали их восхищенные слушатели»<sup>13</sup>. «Поэтической поэмой» назвал другой известный критик — С. Н. Кругликов — исполнение той же сонаты А. Вержбиловичем совместно с А. Есиповой<sup>14</sup>.

Одним из знаменательных событий в истории исполнения виолончельных сонат стали совместные выступления П. Казальса и А. И. Зилоти (сезон 1910 года, Москва—Петербург): «Все, что играл Казальс, — вспоминал А. Я. Штример, — приобретало особую значимость, особый колорит: каждая фраза, каждый даже второстепенный голос в ансамбле оставляли у слушателя неизгладимое впечатление. Строгость стиля Казальс сочетал с поразительной теплотой и артистической свободой»<sup>15</sup>.

Подобно А. Г. Рубинштейну в России, П. Казальс на европейской эстраде своим замечательным искусством, непререкаемым артистическим авторитетом создавал традиции исполнения сонат. Сейчас среди крупнейших исполнителей (пианистов, виолончелистов) вряд ли есть хоть один, кто не играл бы сонат Бетховена. Однако, как говорил Казальс, ни один композитор «не только не возразит против разнообразия трактовок, но даже одобрит их, если они будут исходить от истинных артистов»<sup>16</sup>.

Анализ различных исполнительских стилей позволяет судить о высочайшем мастерстве, глубине и оригинальности понимания музыки Бетховена. Интерес представляет и тот факт, что некоторые из рассматриваемых записей отражают противоположность позиций интерпретаторов в определении своих задач<sup>17</sup>. Великий Пабло Казальс был едва ли не первым (во

<sup>12</sup> Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934, с. 54.

<sup>13</sup> «Русские ведомости», 1880, № 75.

<sup>14</sup> «Музыкальное обозрение», 1887, № 25.

<sup>15</sup> Гинзбург Л. Пабло Казальс. 2-е изд. М., 1966, с. 172.

<sup>16</sup> Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом, с. 256.

<sup>17</sup> В настоящей главе использованы записи всех пяти виолончельных сонат, осуществленные дуэтами П. Казальса и Р. Серкина («Columbia» ML 4878, ML 4876, ML 4560), Г. Пятигорского и Ж. Саломона (кабинет звукозаписи Московской консерватории. Маг. 2110/А, 2111/А, 2112/А, 2113/А), Д. Шафрана и А. Гинзбурга («Мелодия», СМО 2797—799), а также записи первых четырех сонат в исполнении П. Фурнье и Ф. Гульды («Deutsche Grammophongesellschaft» SLPM 18601, SIGM 1137) и пятой в исполнении

всяком случае, наиболее последовательным), кто воспринял все пять сонат как единый цикл, ощутив в нем дыхание бетховенского симфонизма.

Как известно, Казальс не был сторонником дробления творчества Бетховена на различные периоды. «Все гении в течение своей жизни прошли определенный путь развития, протекавший под влиянием собственного их опыта, — замечает он. — Однако общее у них — творческая потенция, и у Бетховена зародыш ее проявляется, может быть, более, чем у других, уже в первых его опусах.

По-моему, важно отметить именно это, а не определенные приемы развития, неминуемо носящие отпечаток этапов, через которые должен пройти каждый»<sup>18</sup>.

Единым стержнем интерпретации Казальса и Серкина и становится последовательное раскрытие этой творческой позиции композитора: сонаты следуют друг за другом как главы увлекательного повествования. Замечание, высказанное Казальсом о характере исполнения четвертой сонаты (соч. 102): «Контраст! Все время контраст между нежным и бурным. Эта смена великолепна — это Бетховен!»<sup>19</sup>, — может быть отнесено ко всему циклу. Отсюда единство принципов драматургии и общность приемов художественной выразительности.

Основное, что отличает игру Казальса и Серкина, — рельефность каждого отдельного эмоционального состояния в сочетании с тенденцией к обострению конфликтов: «лирические отступления» чередуются со взрывами экспрессии. Примером подобной драматизации может служить интерпретация заключительной партии финала фа-мажорной сонаты и в особенности коды с возвращающимся в ней материалом разработки (эпизод в ре-бемоль мажоре). Словно призрачные силуэты скользят фразы фортепиано на фоне глухих басов виолончели. Замедляется движение. Длительность каждой паузы, прерывающей течение мысли, чуть увеличивается. Весь подход к *Adagio* (тринадцать тактов) играется более медленно, чем указано в тексте.

В первой части, отказываясь от противопоставления певучих штрихов острым, утяжеляя *staccato*, трактуя его скорее как *détaché*, исполнители укрупняют мелодическое дыхание тем, подчеркивая их целостность. В разработке встречные противоположающиеся потоки сталкиваются. Все полновеснее становятся штрихи, ярче акценты, яростнее *sforzandi*.

В первой части сонаты ля мажор, соч. 69 контрастность приемов используется уже при исполнении главной темы. У Ка-

---

П. Фурнье и В. Кемпфа («Deutsche Grammophongesellschaft» SLDM 139307). Кроме того, приводятся записи второй сонаты в исполнении С. Кнушевицкого и А. Гольденвейзера (M10 3123—4) и пятой сонаты в исполнении С. Кнушевицкого и Л. Оборина («Мелодия», Д031623—4).

<sup>18</sup> Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом, с. 195.

<sup>19</sup> Цит. по кн.: Сигети Ж. Воспоминания, заметки скрипача, с. 280.

зальса и Серкина она не едина по своей окраске. Глубокий, насыщенный тон, плотность *legato* подчеркивают мужественность распева начала. В каденциях возникает более трепетная манера игры. Они завершаются значительными *ritenuti*; моменты раздумья, напряженного ожидания надвигающихся событий оттеняют стремительность дальнейшего развития. В этом «эмоциональном дуализме» — ключ к пониманию замысла.

Интересно решен подход к кульминации в этой же части. Умиротворенное звучание не предвещает, кажется, надвигающейся бури. Неожиданно, словно разразившийся «шквал», обрушивается на слушателя ми-минорный эпизод. По замыслу исполнителей именно здесь — кульминация. Отброшены сомнения — все подчинено воле к победе, неудержимому потоку энергии.

Scherzo впечатляет сдержанностью движения, напряженностью ритма. Динамика весьма ограничена и колеблется в пределах *piano* — *mezzo forte*. Единственный взрыв совпадает с предпоследним проведением главной темы: внезапное *fortissimo*, подобно световой вспышке, озаряет вершину подъема. Пауза — и снова спад звучности. Играя до конца скерцо в одном нюансе — *piano*, — исполнители отказываются и от обозначенного в нотах *crescendo*.

В финале светлое звучание экспозиции уступает место сумрачным тембрам в начале разработки. Все замерло в напряженном ожидании. До мажор, оттененный взрывом динамики, нарушает оцепенение. В коде впервые в этой части замедляется темп. Подъемы и спады динамики, чередуясь, подчеркивают выразительность интонаций главной темы. Лишь заключительные такты (*a tempo*) утверждают оптимистический итог сочинения.

В интерпретации Казальса и Серкина сонаты ре мажор, соч. 102 обращает на себя внимание новая тенденция: погружение в одну эмоциональную сферу. Здесь темы-образы не противопоставляются, а словно дополняют друг друга. Утверждая неразрывную связь человека и окружающего его мира, исполнители в экспозиции подчеркивают черты общности в эпизодах «лирических излияний» героя и эпизодах с четким маршевым ритмом. Последующий ход «событий» выявляет внутренний конфликт, приводя к острому столкновению тем-образов в конце разработки. Сдержанность темпов, утяжеленность штрихов приобретают главенствующее значение. Весомость первого звена главной темы подчеркивает патетику декламационных интонаций. Небольшие *ritenuti*, *meno mosso* определяют романтическую свободу *Allegro con brio*. Казальс не избегает *glissandi*; многочисленные *tubato*, по мнению виолончелиста, «настолько естественный прием выразительности, что музыка в некотором смысле — непрерывное *tubato*»<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом, с. 255.

В Adagio con molto sentimento d'affetto особое значение приобретает красота звучания и разнообразие динамики: «... Надо послушать, как Пабло Казальс, чья игра сама по себе поэзия, — пишет Э. Эррио, — передает все, что есть задушевного в этом музыкальном размышлении»<sup>21</sup>.

Финал сонаты у Казальса и Серкина покоряет непрерывностью развития, стройностью архитектоники. Настороженна начальная фраза. Частые акценты утверждают значимость каждого звука. Точно рассчитанные нарастания и спады позволяют артистам провести экспозицию главной темы в пределах *piano — mezzo forte*. Лишь отдельные *sforzandi* дают почувствовать скрытую энергию темы. Характер исполнения меняется только в заключительном разделе фуги, где развитие идет на одном дыхании, с непрерывным нарастанием эмоционального «накала», с предельной насыщенностью звучания. Маркирование *détaché* помогает ярко выявить динамику, увеличивает значимость «произносимых» фраз.

Оригинальность и значительность трактовки этой сонаты, в особенности ее финала, свидетельствуют о желании подчеркнуть идейный смысл сочинения как эпилога, завершающего сложную драматургическую концепцию.

Дуэт Григория Пятигорского и Ж. Саломона отличается от предыдущего ансамбля не только исполнительским обликом, но и взглядами на искусство интерпретации. Если сотворчество, свобода художественной фантазии, страстность душевного подъема составляют основу артистического *stredo* Казальса и Серкина, то Пятигорский и Саломон чаще всего ограничивают себя сферой «объективно красивого» исполнения<sup>22</sup>. Их манере близки несколько «отвлеченная» точность передачи текста, рациональность мышления, умиротворенность эмоций.

Главная партия и первая из побочных тем Allegro сонаты фа мажор в интерпретации Пятигорского и Саломона несут в себе черты галантности. Это оттеняется капризной легкостью штрихов, прихотливым изяществом украшений. Паузы, как стилизованные «вздохи», прерывают течение мысли. Легко преодолевают артисты и сумрачность ре-бемоль-мажорного эпизода разработки.

Преобладание интеллектуального начала над непосредственностью чувства ощущается и в интерпретации сонаты ля мажор, соч. 69. В Allegro ma non tanto сглажены динамические контрасты, смягчены акценты и *sforzandi*.

Вторая часть воспринимается своеобразным интермеццо, в исполнении больше подчеркивается жанровость, танцевальность *trio*, нежели напряженная страстность основных разделов.

<sup>21</sup> Эррио Э. Жизнь Бетховена, с. 212.

<sup>22</sup> Пользуясь терминологией Л. Баренбойма. См.: Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 2, с. 178.

В финале Пятигорский и Саломон выявляют черты раннего венского классицизма. Легкие штрихи, светлая окраска звука напоминают здесь о приемах, избранных для главной темы сонаты фа мажор. Прихотливые взлеты пассажей связующей темы заставляют вспомнить известное определение игры Фильда как «жемчуга, рассыпанного по бархату».

В коде Пятигорский и Саломон стремятся не к сгущению атмосферы драматизма, а к бережному сохранению светлого колорита. Они придерживаются единого нюанса, акцентируя празднично-яркое звучание. Характерны поиски смыслового единства крайних разделов сонатного *allegro*. Отсюда отчетливое подчеркивание отдельных разделов формы завершенностью кадансов, удлинением цезур.

Все это отнюдь не означает тождественности в манере прочтения последних виолончельных сонат с более ранними. Значительно обостряя образные характеристики, исполнители стремятся к напряженной смене событий. Оставаясь в рамках мягкого, несколько однопланового звучания, Пятигорский и Саломон расширяют границы динамики. Разнообразнее используются штрихи. Выразительное *détaché*, упругие акценты, «цепкие» *sforzandi* подчеркивают энергичную поступь главной темы первого *Allegro vivace* сонаты до мажор. И все же их Бетховен далек от мятежных взрывов и трагических исканий. Ограничен насыщающий музыку волевой импульс, философская глубина размышлений не получает должного воплощения.

В какой-то мере творческим устремлениям Пятигорского и Саломона близки исполнительские принципы Пьера Фурнье и Фридриха Гульды. Им тоже свойственна манера игры, смягчающая острые конфликтные ситуации, стремление к уравновешенности эмоций. Однако их значительно больше, чем Пятигорского и Саломона, увлекает диалектика образов. Оставаясь чаще всего в пределах одного, достаточно светлого эмоционального тона, они насыщают музыкальные образы трепетностью поэтического чувства.

Мягко звучит диалог инструментов в *Adagio* сонаты фа мажор. Строга динамика. Ничем не нарушается возвышенная красота сосредоточенного размышления. В каденции нет стремления к драматизации. Медленные разделы степенностью своего развития вызывают в памяти *Adagio* старинных мастеров. Главные темы сонатного *allegro* в передаче артистов лишены конфликтности. Единство мысли подчеркнуто сходством штрихов; изящные, они отвечают манере высказывания. Небольшие изменения экспрессии оттеняют выразительность основного образа.

Эти ансамблисты — «мастера эпизода». В их трактовке иной «второстепенный» раздел формы надолго остается в памяти, по-новому «высветив» знакомый ход событий. Подлинные находки исполнителей — едва заметные цезуры, предвосхищаю-

щие коду первой части, или выразительное *ritenuto* перед заключительным *Тетро I*.

Соната соч. 69 в передаче Фурнье и Гульды воспринимается как музыка интимная, камерная. Артисты оригинально расставляют акценты в центральных разделах сочинения, импровизационно исполняют каденции, более свободно выявляют оттенки чувства, смело вносят в исполнение отсутствующие в тексте динамические указания. Так, подчеркнуто патетично звучат у них экспрессивные возгласы начала разработки. Большая динамическая волна сопровождает горестные жалобы додиез-минорного эпизода. Показательно, что у Фурнье и Гульды именно он становится центральным разделом разработки, а не ми-минорный, который в интерпретации Казальса и Серкина олицетворяет «порыв бурь мятежных».

Лишен ярких динамических контрастов (*piano — mezzo forte — piano*) и первый раздел следующей части. Верные своему принципу находить значительное в малом, исполнители оригинально трактуют в скерцо небольшие связки, предваряющие оба трио. Оставаясь «незаметными» у других исполнителей, они приобретают у Фурнье и Гульды прелесть лирических излияний.

Начало финала уводит в мир гайдновски светлых образов. Лишь в конце разработки и особенно перед кодой возникает некоторая драматизация лирики. В самой же коде господствует зыбкость, неустойчивость настроений (в чем можно усмотреть известную близость к замыслу Казальса и Серкина).

Интеллект и эмоциональная непосредственность сливаются в исполнительской манере Фурнье и Гульды воедино. Вероятно, это связано прежде всего с типичным для ансамблистов тоном «общительности». Тон этот не подчиняет, но увлекает слушателя.

В последних сонатах (соч. 102) Фурнье не стремится к созданию обобщающей концепции. Порой о музыкальных событиях он говорит словно в прошедшем времени, что отнюдь не лишает их поэтической одухотворенности. В *Adagio* сонаты ре мажор гармоничность эмоций, завершенность рисунка, мягкость красочной палитры напоминают живопись Фра Анжелико, «художника, игравшего всего лишь на одной струне, но эта струна всегда звучала светлой, ликующей радостью»<sup>23</sup>.

В игре С. Кнушевицкого и А. Гольденвейзера гармонично сочетаются традиции исполнения второй сонаты (в первую очередь идущие от П. Казальса) и глубоко национальное русское восприятие музыки. Следуя заветам Казальса, они избирают умеренные темпы, соответствующие неторопливой манере высказывания, ясную определенность характеристик каждого эмоционального состояния, певучие, несколько утяжеленные штри-

<sup>23</sup> Алпатов М. Всеобщая история искусств, т. 2. М.—Л., 1949, с. 32.

хи. Однако в понимании драматургии сонатного цикла исполнители вполне самобытны. Их не увлекает свойственная Казальсу тенденция к обострению конфликтов, к созданию напряженных ситуаций. Кнушевицкий и Гольденвейзер предпочитают принцип сопоставления образов принципу их противопоставления.

В первой части сонаты соль минор обаяние виолончельного звучания, соразмерность динамических отклонений, строгое единство избранного движения сообщают интерпретации черты благородной сдержанности. Новые разделы и связанные с ними настроения не контрастируют предшествующим, а дополняют их как различные психологические аспекты одного и того же образа. В этом можно увидеть черты свободного, романтического понимания бетховенской музыки, присущего русскому стилю интерпретации еще в начале XX века.

Для второй части сонаты в исполнении Кнушевицкого и Гольденвейзера характерна устойчивость избранного темпа, светлая лирика звучания. «Поющие» штрихи (*tenuto*) придают жанровой танцевальности основных образов грациозность, элегантность. Неприятительно, «простодушно» воспринимается артистами центральный эпизод *Rondo*. Он играется на одном мелодическом дыхании, в одной градации силы звука (*pianissimo*). *Sforzandi* исполнители трактуют как возможность мягко оттенить наиболее значительные слоги музыкальной строфы.

В интерпретации Кнушевицкого и Гольденвейзера *Rondo* — повествование, единое по своему эмоциональному тону. Подобная одноплановость не порождает однообразия восприятия. Все подчинено закону соразмерности: соотношение целого и совершенство детали, логика развития музыкального содержания и связанный с нею рисунок динамических отклонений, наконец целесообразность каждого приема художественной выразительности. Стиль игры Кнушевицкого и Гольденвейзера заставляет вспомнить слова о том, что исполнение музыки Бетховена требует «надлежащего достоинства»<sup>24</sup>.

А где же кульминация драматургического замысла Кнушевицкого и Гольденвейзера? В их понимании она совпадает с вступлением к первой части — *Adagio sostenuto ed espressivo*. В нем, по воле исполнителей, сосредоточена наибольшая эмоциональная нагрузка, наибольшая романтическая приподнятость музыкальных образов. Здесь «герой» не объективный рассказчик (каким предстает он в интерпретации разработки сонатного *allegro*), а непосредственный, горячий участник совершающихся событий. Сравнительно небольшой раздел цикла получает у Кнушевицкого и Гольденвейзера максимальный заряд волевого импульса, яркие взрывы динамики, частые колебания темпа. Каждое его изменение вызвано определенной

<sup>24</sup> Глинка М. Записки. Л., 1953, с. 160.

степенью психологической насыщенности образа и является для артистов одним из важнейших приемов выражения своего отношения к драматическому содержанию музыки. Напомню об *accelerando* (такты 13—14), *meno mosso* (такты 15—26), *ritenuto* (такты 27—29), *Tempo primo* (такты 30—35), *ritenuto* и *meno mosso* (такты 36—42).

«Личное начало», определившее во многом характер интерпретации Кнушевицкого и Гольденвейзера, находит свое блистательное развитие при исполнении пятой сонаты дуэтом С. Кнушевицкого и Л. Оборина. И если сравнить эту запись с записью сонаты соль минор, то становится совершенно очевидным, что в исполнении сонаты ре мажор значительно возрастает энергия игры, ярче дает себя почувствовать художественное воображение артистов.

Сдержанный темп первой части сонаты ре мажор позволяет «продлить» лаконичное сонатное *allegro*. Неуклонно возрастающий эмоциональный подъем исполнения, чеканный ритм, смелые перепады *forte* и *piano*, неожиданное *meno mosso*, которым оттеняют Кнушевицкий и Оборин наступление побочной темы, — все сообщает характеру интерпретации *Allegro con brio* воодушевление и активность художественных намерений. Особое распространение наряду с *legato* здесь получает противоположный ему штрих — *staccato*.

В ином ключе решена разработка. Снижает сила звука. Несколько замедляется темп. Глуховатому, «засурдиненному» звучанию фортепиано соответствует игра виолончелиста *senza vibrato*. Реприза совпадает с новым подъемом энергии. Артисты играют ее еще более насыщенно по динамике: *forte* становится едва ли не основным нюансом...

Драматургическим центром ре-мажорной сонаты является у Кнушевицкого и Оборина вторая, медленная часть. Это в полной мере позволяет раскрыть дарование обоих исполнителей: красоту интенсивного виолончельного тона Кнушевицкого, присущую обоим певучесть звука — когда мелодия переходит от одного инструмента к другому, то меняется лишь тембр при единой манере полновесного, глубокого звукоизвлечения; мягкость оборинского туше, мастерство педализации. И главное — романтическую устремленность их творческой манеры.

В *Adagio* исполнители строят каждую фразу с нисходящей динамикой: от яркого звучания к затуханию, оттеняя этим скорбную страстность диалога. Ритмо-динамическая гибкость определяет общий характер игры. Глубокий звук виолончели наполняет мелодию то напряженной страстностью, то поэтической задумчивостью.

Финал сонаты воспринимается неторопливым, мудрым послесловием, сменившим трагические конфликты *Adagio*. Снова умеренность движения, ограниченность динамических изменений, плотные, тяжеловесные штрихи.

Вряд ли возможно на основании исполнения одной сонаты представить себе интерпретацию Кнушевицким и Обориным всех пяти сонат<sup>25</sup>. Но даже в этом случае можно отметить, что мудро-созерцательное настроение музыки Бетховена, романтически-взволнованные лирические образы ближе этим исполнителям, чем порывы «бури и натиска».

Искусство исповеди, искусство переживаний в наибольшей степени характерно для дуэта Даниила Шафрана и Антона Гинзбурга. Анализируя характер исполнения каждого Adagio, как бы прослеживаешь эволюцию лирики Бетховена в различные периоды его творчества: от светлого размышления в сонате фа мажор к обостренному чувству утраты в медленном вступлении второй сонаты и далее к возвышенному спокойствию Adagio соч. 69 и философским диалогам последних сонат соч. 102.

Взволнованным повествованием, «субъективно интересным»<sup>26</sup>, воспринимается первая часть сонаты ля мажор. Главная тема, играемая свободно, почти импровизационно, становится своеобразным вступлением. По замыслу Шафрана и Гинзбурга, в центре экспозиции — круг настроений, связанных с первой из побочных тем. Отсюда особая выразительность ее «молящих» интонаций, значительность их противопоставления хоральному эпизоду заключительной партии.

Каждый новый этап формы знаменует у Шафрана и Гинзбурга новую ступень эмоционального развития. После мятежных взрывов разработки реприза первой части покоряет новым поворотом драматического сюжета. Теперь здесь властвует главная тема. Ее волевой характер заставляет уйти на второй план нежные жалобы побочной. Насыщенностью звучания, смелыми перепадами динамики подчеркнута взволнованность музыки.

Быстрый темп Scherzo не мешает ансамблю передать императивность, активность движения. Масштабна шкала динамических градаций fortissimo — pianissimo. Настойчивое повторение одного и того же мотива с постепенным нагнетанием силы звучания (crescendo) — один из приемов, подчеркивающих напряженность музыкального повествования. В финале Allegro vivace та же полнота чувств, та же порывистость исполнения. Непринужденно сочетаются в их трактовке движение и мечтательная умиротворенность, изящная пастораль и поэтичная взволнованность.

Романтическая тенденция еще более усиливается в интерпретации сонат соч. 102. Артисты чутко ощущают сферу трагических образов, сложный контрапункт настроений (в этом

---

<sup>25</sup> Для истории исполнительского искусства представляет несомненную утрату отсутствие подобной записи.

<sup>26</sup> Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 2, с. 178.

есть сходство с исполнением Казальса и Серкина). В основе художественного замысла — драматическое противопоставление контрастных образов.

Интересно, что в исполнении сонат (особенно соч. 102) ансамблисты предпочитают противопоставлять друг другу крупные разделы формы. Это вполне оправданно, так как и Бетховена в этот период творчества больше привлекает не конфликтность образов внутри части, а их противопоставление.

Большое значение у Шафрана и Гинзбурга приобретает показ отдельных настроений. Интересно найденными красками, динамикой оттеняют они неповторимость психологического содержания четвертой сонаты до мажор.

В фуге сонаты ре мажор особое значение приобретает раскрытие артистами смыслового значения бетховенской полифонии. Их мастерство в передаче контрастных образных сфер позволяет почувствовать драматичность борьбы, ее фазы и, наконец, утверждение основного образа. Экспрессия игры, насыщенность звучания, мужественность патетических возгласов убеждают, что образ финала — подлинная кульминация сочинения.

Индивидуальность трактовки Шафрана и Гинзбурга — в своеобразном сочетании сокровенности переживаний с ясно выраженным стремлением к действию. Не рассказывать о событиях, а вскрыть сущность противоречий, порождающих эти события, — вот что придает их интерпретации черты самобытного драматического спектакля.

\* \* \*

Здесь рассмотрены некоторые эстетические и художественные устремления, особенности постижения различными исполнителями музыкально-образного содержания бетховенской музыки. В какой-то степени это определило и метод исследования. Отказавшись от строгой хронологии, автор предпочел принцип «свободной» избирательности, сосредоточив внимание на наиболее оригинальных элементах воплощения цикла каждым ансамблем.

В ходе анализа обозначились два основных типа толкования. Не являясь ни в коей мере исчерпывающими, они в целом определяют наиболее распространенные тенденции. Первая — условно названная нами «объективно красивой» — подразумевает точность передачи текста, преобладание рациональности мышления над непосредственностью восприятия замысла композитора. При всей правомерности подобной трактовки, нам она кажется не до конца убедительной. Совершенство профессионального мастерства, понимание стиля сочинения, отличный вкус — лишь необходимые, но все же отдельные компоненты того, что должен представить исполнитель на суд современного слушателя.

Безусловно интереснее, когда при соблюдении требования «следовать тексту» на первый план выходит проблема сотворчества, когда исполнитель придает своей игре характер непосредственной свободной речи. Здесь мы встречаемся со значительно более сильным зарядом эмоций, обычно находящим благодарный отклик у слушателей. Трудно в таких случаях переоценить значение интуиции музыкантов, их творческой фантазии. Многие современные исполнители предпочитают играть все пять сонат (за один или два вечера), что дает возможность с наибольшей полнотой и яркостью воплотить грандиозность замысла, раскрыть имеющуюся в музыке конфликтность и рядом с ней могучую волю к единству<sup>27</sup>. В понимании стремления Бетховена к симфонизации камерного жанра заключено, думаю, мне, основное новаторство в постижении этих произведений современными художниками. Оно позволяет, уйдя от частных деталей, сосредоточив внимание на главном — жизненной активности философских раздумий Бетховена, создавать художественные образы, созвучные сегодняшнему мироощущению.

---

<sup>27</sup> См.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен, с. 233.

## Содержание

<i>Предисловие</i> . . . . .	3
Сонаты соч. 5 . . . . .	7
Соната соч. 69 . . . . .	24
Сонаты соч. 102 . . . . .	38
Из истории исполнения . . . . .	57

ИБ № 2895

ТАТЬЯНА АЛЕКСЕЕВНА ГАЙДАМОВИЧ

**Виолончельные  
сонаты  
Бетховена**

Редактор *А. Трейстер*  
Худож. редактор *А. Голозкина*  
Техн. редактор *С. Буданова*  
Корректор *И. Чибисова*

Подписано в набор 29.9.80 Подписано в печать 28.03.81  
Формат бумаги 60×90<sup>1/16</sup> Бумага типографская № 1  
Гарнитура литературная Печать высокая Объем печ. л. 4,5  
Усл. п. л. 4,5 Уч.-изд. л. 4,53 Тираж 5000 экз. Изд. № 11473  
Зак. № 1728 Цена 25 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР по делам  
издательств, полиграфии и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.