

Е.Я.Либерман

ФОРТЕПИАННЫЕ  
СОНАТЫ  
БЕТХОВЕНА

1

Выпуск

Сонаты № 1–8



*Издательство «Музыка»  
Москва*

**Либерман Е. Я.**

**Л 55**      **Фортепианные сонаты Бетховена. В 4-х выпусках.**  
**Вып. 1. — М.: Музыка, 2006. — 88 с., нот.**

ISBN 5-7140-1102-3

Основываясь на своем огромном преподавательском опыте, автор — известный исполнитель и педагог, профессор Евгений Яковлевич Либерман — анализирует особенности музыкального содержания и формы всех фортепианных сонат Бетховена с точки зрения их исполнительского прочтения; дает ценные методические советы; приводит и сравнивает различные интерпретации и т. д. Первый выпуск посвящен первым восьми сонатам.

Издание адресовано широкому кругу пианистов — исполнителям, учащимся и педагогам, изучающим фортепианное творчество Бетховена.

**ББК 85.314**

ISBN 5-7140-1102-3

© Издательство «Музыка», 2006 г.

В предлагаемой работе сравнительно нечасто упоминается имя Г. Г. Нейгауза. Между тем, без его художественной (исполнительской, педагогической), философской и прочей деятельности настоящее издание вообще не могло бы появиться. Нет, нет, серьезного и назидательного разговора учителя с учениками о создании такого труда не было, — эта идея рождалась сама собой. Все, кто соприкасался с музыкальной жизнью класса Нейгауза, не могли не задумываться о проблемах исполнения бетховенских сонат. Сила примера учителя была колоссальна. Так много и глубоко говорилось о Бетховене, что кто-то из приверженцев школы Нейгауза непременно должен был посвятить себя созданию бетховенской фортепианной исполнительской энциклопедии.

Постепенно выкристаллизовалась простая, но поразительно глубокая мысль Нейгауза об индивидуальной неповторимости буквально каждой сонаты Бетховена. Предстояло конкретизировать эту идею словесно, литературно. Так родилась настоящая работа.

Не следует думать, что все разобранные фортепианные сонаты Бетховена написаны точно «по Нейгаузу». Среди них есть, безусловно, и такие, но во многих других отражены мысли автора настоящей работы; некоторые же сонаты оставляют простор для последующего интерпретаторского творчества.

Автор смеет надеяться, что связь с уртекстом не утерялась и предлагаемые им исполнительские варианты, как говорят шахматисты, корректны и имеют право на существование. Впрочем, об этом судить моему читателю.

Е. Либерман

## ВВЕДЕНИЕ

Мы все привыкли к тому, что Бетховеном написаны тридцать две сонаты для фортепиано. Так привыкли, что не всегда осознаем — это ведь очень и очень много! Перелистывая их, не устает поражаться непохожести сонат друг на друга. Тридцать две различные концепции, тридцать два музыкальных сюжета, тридцать две трактовки сонатного *allegro* и циклической сонатной формы. Пользуясь литературной терминологией, можно говорить о них как о тридцати двух музыкальных романах со своими героями, судьбами, конфликтами.

В настоящее время, когда у нас в России о закономерностях бетховенского стиля все вроде бы известно и усвоено со школьной скамьи, для исполнителя самым важным является осознание образно-смысловой *конкретности каждой сонаты*, умение отделить *каждый музыкальный сюжет* от «общебетховенской» привычности, умение, оставаясь в пределах стилистики композитора, возвыситься над ней, трансформировать воспитанную с детства культуру в творчество, в живую, обогащенную собственной фантазией, интерпретацию. Далеко не всем исполнителям удастся это сделать. Может быть потому, что многие бетховенские сонаты а priori, еще до начала их изучения, считаются «известными». Их надо просто хорошо выучить и сыграть «как принято». Ошибочная установка! Наоборот. Приступая к постижению той или иной сонаты, надо не то чтобы забыть все известное о Бетховене и его музыке — нужно постараться выбросить из головы бытующий звуковой эталон и скрупулезно изучать авторский нотный текст. Только тогда, возможно, удастся создать что-то искреннее и ценное.

Тридцать лет жизни отдал Бетховен работе над своим грандиозным циклом. Еще в Бонне (примерно с 1792 года) начался творческий процесс его создания.



Первые три фортепианные сонаты Бетховена, посвященные Гайдну, — f-moll, C-dur, A-dur — были изданы в Вене под опусом 2 в марте 1796 года. Они появились на два года позже прерванных отъездом Гайдна в Лондон занятий великого маэстро с Бетховеном.

Известно, что между учеником и учителем происходили разного рода размолвки. В том числе и на музыкально-профессиональной почве — ученик не всегда соглашался с учителем. Тем не менее можно высказать твердую уверенность в том, что общение великого Гайдна с гениальным молодым музыкантом оказало на последнего глубокое влияние. Это общее и банальное утверждение — ну какой учитель не влияет на своего ученика! — сразу же становится конкретным, так сказать, документальным, стоит лишь обратить внимание на бесконечное разнообразие трактовки сонатной формы у Гайдна. Каких только сонат у него нет! И трехчастные, и двухчастные, и даже одна четырехчастная (№ 37 G-dur в редакции Мартинсена). Порядок расположения частей — самый неожиданный. Медленные, быстрые части, менуэты и вариации в составе сонат постоянно меняются местами. Менуэты, например, выступают то в роли первых частей (чаще всего как темы вариаций), то в роли медленных частей, то в роли финалов. Медленные части бывают и первыми (№ 5 g-moll; № 24 C-dur), и последними (№ 6 fis-moll). Какое разнообразие темповых ремарок! Дух эксперимента властвует над гайдновским сонатным творчеством! Но разве не тот же самый мятежный дух вел руку Бетховена? Конечно, и сам Бетховен носил в себе великую бациллу творчества, поисков нового. Но кто может поручиться, что не Гайдн подтолкнул его на увлекательный путь поисков неизведанного...

Вот почему было заострено внимание на датировке занятий Бетховена с Гайдном, время отъезда последнего в Англию и появлении бетховенского опуса 2. В нем влияние Гайдна творчески претворено. Претворено по-своему, можно сказать, с положительными и отрицательными значениями. Но претворено сразу. Под бóльшим или меньшим влиянием Гайдна Бетховен почувствовал свою миссию — достроить, дополнить, доделать то, что не полностью осуществили великие мастера второй половины XVIII века.

Уже первая по номеру соната f-moll совершенно необычна для музыки Бетховена того времени. Это образное и даже стилистическое исключение, прорыв в будущее, заявка на новую фортепианную драматургию. В других опусах тех лет такой целостности и завершенности нет. Дух эксперимента не покидает пока что привычного образно-стилистического поля.

Сначала начались «количественные» изменения. Увеличилась продолжительность музыкального пространства, Бетховен решительно вводит в свои сонаты четвертую часть — менуэт или скерцо, которые существенно дополняют разработку музыкальных идей в сонатном цикле. Заметим, что Гайдн давно знал об этой возможности — четырехчастных симфоний у него множество. Все 12 лондонских, например. Но длинные сонаты, видимо, не вписывались в господствующий уклад жизни высокопоставленных особ, препятствуя (извините!) послеобеденному пищеварению княжеских гостей. Бетховену же до них не было никакого дела...

Более развернутыми становятся первые части и финалы. Продолжительность сонат раннего периода достигает 20 минут (вместо 8—15 у Гайдна и Моцарта). Может быть, таким способом началось преодоление эстетики галантного века.

Но самой революционной, серьезной достройке подверглись вторые, медленные части. Не только отдохновение на лоне природы, не только музыкальная красота и покой, но скорбь, значительность, трагедия... Так, по-видимому, думал Бетховен. И действительно, как ни прекрасны медленные части у Гайдна и Моцарта, нельзя не признать их большую масштабность, контрастность, разнообразие у Бетховена<sup>1</sup>. Недаром поиски новых возможностей вторых частей сонат вылились в шедевр — *Largo e mesto* седьмой сонаты. У ранних бетховенских сонат есть, правда, одно трудноразличимое свойство: они настолько значительны и законченны, что как бы выпадают из сонаты; могут быть взаимозаменены, перенесены в другой контекст.

Как всегда, композиторские завоевания не могли не отразиться на проблемах исполнительских. Если попытаться кратко сформулировать их суть, то она состоит в необходимости сочетания отточенности звукового мастерства камерного пианизма Гайдна и Моцарта с масштабностью эмоциональных и резко возросших технических задач уже в ранней музыке Бетховена.

### Соната № 1 f-moll (op. 2 № 1)

Три сонаты op. 2 — № 1 f-moll, № 2 A-dur и № 3 C-dur — достойно открывают цикл. Никаких «пристрелок», оглядок на великих предшественников, на то, как *принято* писать. «Уже в *allegro* (первой со-

---

<sup>1</sup> У Гайдна и Моцарта тоже есть примеры глубокой медленной музыки в составе сонат. Например, ми-мажорная вторая часть гайдновской сонаты № 1 Es-dur.

наты. — Е. Л.), — говорил Антон Рубинштейн, — ни один звук не походит на Гайдна и Моцарта; оно полно страсти и драматизма»<sup>2</sup>. Добавлю, что соната f-moll по своему существу — *первая, ранняя, малая «Аппассионата»* Бетховена. Малая не по накалу страстей, а в связи с крайней лаконичностью формы. Судите сами: главная и заключительная партии — всего по 8 тактов, связующая — 12, побочная партия (самая длинная) — 21 такт.

**Первая часть.** Обращаясь к главной теме сонатного *allegro*, можно, пожалуй, утверждать, что широко (почти на две октавы) расставленное начальное восходящее арпеджио неадекватно выражает тревогу и страстность музыки. Маловато фактуры. Требуется исполнительская достройка. Эту необходимость не всегда чувствуют юные пианисты (именно они чаще всего исполняют разбираемое сочинение) и осознают их наставники. Поэтому в музыкальных школах сонату нередко играют несколько преждевременно: технически она получается, в образном отношении — не всегда и не полностью.

Страстность, беспокойство главной партии должны проявиться в активном ритме, темпераменте и точно найденной артикуляции — «длине» четвертных нот *non legato* в партиях обеих рук. Необходимо преодолеть также некоторую дробность композиционной структуры (2+2+1+1+2) и ощутить единое дыхание всей восьмитактовой фразы. Непрост и исполнительский ритм последних двух тактов темы. Несмотря на отсутствие авторских ремарок, обойтись здесь без какого-либо замедления, вероятно, невозможно<sup>3</sup>:

1

[Allegro]

*sf sf ff p*

(rit. - - - - -)

Эта музыка не так проста по характеру, как может показаться. Не вижу здесь никакой «героической прямолинейности» или «воинственно-призывного» смысла<sup>4</sup>. Однако «объективность» мелодического рисунка (по звукам арпеджио) предоставляет возможность для различных исполнительских решений. Вспоминается совет К. С. Станиславского: «Играя злодея, ищите, где он добр». Исполняя

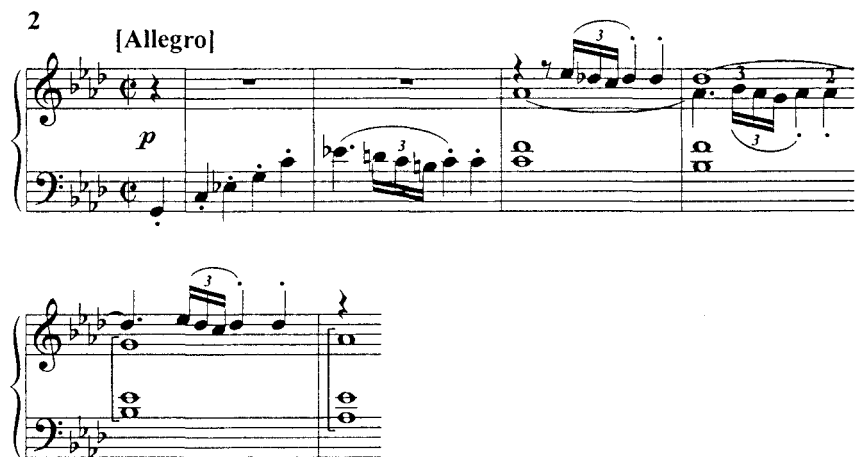
<sup>2</sup> Цит. по: Кремлев Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1953. С. 24.

<sup>3</sup> Здесь и далее редакторские нюансы выписаны в скобках.

<sup>4</sup> Там же. С. 25.

мелодию по звукам арпеджио, non legato, добавлю я, ищите, где эта музыка тревожна, страстна, может быть — таинственна, *непрямолинейна*. В этом случае можно надеяться на емкое по своей содержательности исполнение.

Связующая партия (как и главная) начинается с восходящего арпеджированного хода. Однако пиано в низком регистре вызывает ассоциацию с тембром фагота и требует особого прикосновения.



Полезно представить себе, что в третьем такте связующей партии к фаготу присоединяются другие деревянные духовые. На фоне тянущихся, как будто застылых аккордов происходит накопление чреватой взрывом энергии, которая и вырывается наружу за два такта до побочной партии.



Пульсация восьмых в партии левой, а в дальнейшем и правой руки; *sforzando*; прерывистые, «задыхающиеся» интонации; синкопы; обозначенная автором динамическая нюансировка — все это не оставляет никаких сомнений в страстном, возбужденном характере

побочной партии. Отмечу, что мелодико-ритмический рисунок, который можно назвать интонациями смятения, в большой «Аппассионате» (№ 23, ор. 57) подвергается усовершенствованию и превращается в еще более смятенные «вскрики» терций:



Хочется обратить внимание на частое невыполнение пианистами авторского указания *piano* в следующем фрагменте:



Действительно, не так-то просто в быстром пассаже внятно и недвусмысленно изменить звучность *forte* на *piano*. Тем более что в партии левой руки продолжают синкопы *sforzando*. Но насколько выигрышнее — при убедительном исполнении авторского *subito piano* (см. третий такт примера 6) — звучит последующее вступление пассажа *forte*!

В заключительной партии (как, впрочем, и в главной) есть динамические загадки. И там, и тут отсутствуют указания *crescendo*, как будто очевидные перед кульминационными *fortissimo*. В заключительной партии к тому же отсутствует «стартовое» динамическое предписание. Оно заменено ремаркой *con espressione*. Играть *piano* потому, что таково последнее, предшествующее заключительной партии динамическое указание, — соображение неубедительное. Обычно Бетховен выставляет нюансы на гранях форм. Обычно, но не всегда. Каковы же причины авторской «забывчивости»? Выскажу несколько предположений. Либо Бетховен допускал возможность разных исполнительских решений (это замечание касается как начального динамического уровня заключительной партии, так и необходимости *crescendo* в обоих случаях), либо автор по баховской террасообразной динамической традиции не считал нюансы *crescendo* необходимыми. Возможно также, что Бетховен полагал *crescendo* в главной и заключительной партиях само собой разумеющимися.

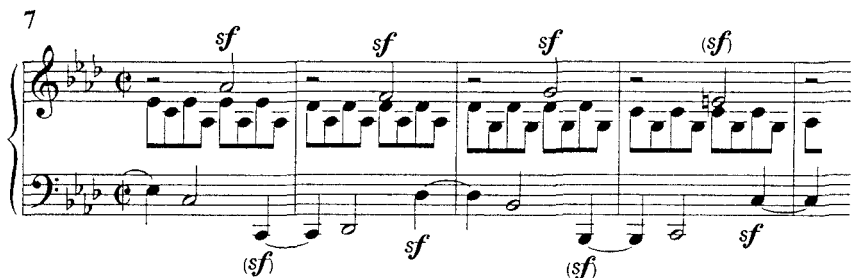
Как же следует поступать в этом лабиринте различных соображений? Надо пробовать, сопоставлять. Сыграть так, сыграть по-иному. Вслушаться, вчувствоваться в тот или иной вариант и поступать так, как подскажет вам чувство правды, *вашей* правды, которая, можно надеяться, обогатится от, так сказать, эмоциональных размышлений!

Разработка не вносит в музыку ничего принципиально нового. Она лишь обостряет тревожность и страстность музыкальной речи. Это обострение осуществляется очень просто — все становится немного выше по тесситуре. Материал главной партии поднимается на малую терцию, материал побочной — сначала на большую секунду, затем (после модуляции) — на большую терцию. Исполнитель должен откликнуться на эти «высотные завоевания».

Важной особенностью, роднящей малую «Аппассионату» с настоящей, «большой», является широкое использование в разработках обеих сонат материала побочных партий и перерастание этого материала в часто встречающуюся у Бетховена музыку быстрых пассажей, острых акцентов, арпеджированных кульминационных разделов. Интересно, что побочные партии используются в разработках бетховенских сонат (не считая разбираемой) всего трижды: в десятой (особый случай, который будет разобран позднее), в «Авроре» (используется вторая побочная) и в «Аппассионате». Одинаковый формальный прием — не является ли он отражением общности содержания?

Есть и другое сходство в структурном развитии обеих f-moll'ных сонат. В разработке первой (ор. 2 № 1) побочная партия звучит 19 тактов, последующее кульминационное построение — 20 тактов. В большой «Аппассионате» те же разделы занимают, соответственно, 14 и 12 тактов — очень близкие, родственные отношения! Различие между разработками обеих сонат заключается в том, что в сонате ор. 2 появлению материала побочной партии и последующему кульминационному разделу предшествует всего 6 тактов, посвященных работе с главной партией. В «Аппассионате» же аналогичному разделу предшествует 43 такта тематической разработки главной и связующей партий. Потому-то она и есть настоящая большая «Аппассионата».

Из технико-психологических трудностей разработки сонаты № 1 отмечу наличие и отсутствие *sforzando* в, казалось бы, аналогичных местах:



Нередко ученики не справляются с этой трудностью и играют либо со слабыми акцентами, либо с акцентами повсюду (ненужные акценты взяты в скобки в примере 7). Представляется, что трели в конце разработки лучше начинать с основной ноты:



Так труднее, зато тверже, выпуклее, характернее звучат авторские лиги. Начинающийся *pianissimo* предыкт к репризе идет *crescendo* и приводит к звучащей *forte* главной партии. В остальном реприза почти буквально следует рисунку экспозиции.

**Вторая часть** сонаты — очень содержательное, очень серьезное Adagio. Предполагается *очень* медленный темп. Гульд играет Adagio в темпе ♩ ≈ 50. Шнабель — еще медленнее. Для большинства учащихся такие темпы недоступны. Однако и исполнение в несколько

более подвижных темпах может быть вполне адекватным глубине бетховенского замысла.

Главное в исполнении *Adagio* — погруженность в музыку, в музыкальное размышление. После стихийной возбужденности первой части автор как бы говорит: «Остановись, оглянись, посмотри вокруг. Есть ведь еще в мире красота и покой». Покой, правда, здесь не безмятежен, время от времени попадают щемящие нотки — в эпизоде *d-moll*, в ниспадающих секундовых интонациях других фрагментов, в некоторых *sforzando*:

9

[*Adagio*]

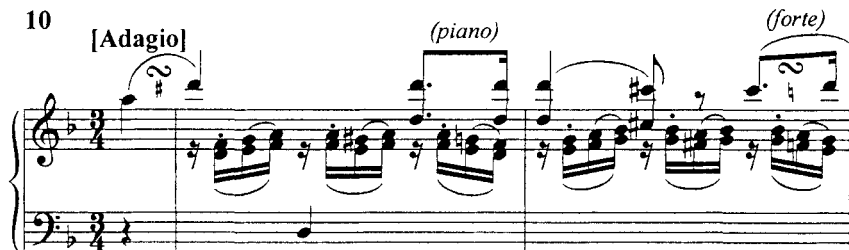


*Adagio* написано в форме одновременно и традиционной, и своеобразной. Это соната без разработки и без связующей партии в репризе. Первое в медленных частях встречается нередко, второе — характерная особенность именно этого *Adagio*. Музыкальный материал в *d-moll*, выполняющий модуляционные функции связующей партии, особенно выразителен и красив. В этом эпизоде покой неожиданно нарушается музыкой открыто эмоциональной, чуть ли не мелодраматичной.

Бетховен и здесь почему-то не оставляет исполнителям никаких динамических и прочих указаний. Может быть, это обстоятельство упростило Шнабеля и Гульду нахождение своих, в высшей степени убедительных, динамических и штриховых решений (нюансы Шнабеля в примере обозначены вверху, штрихи Гульда — внизу нотоносца):

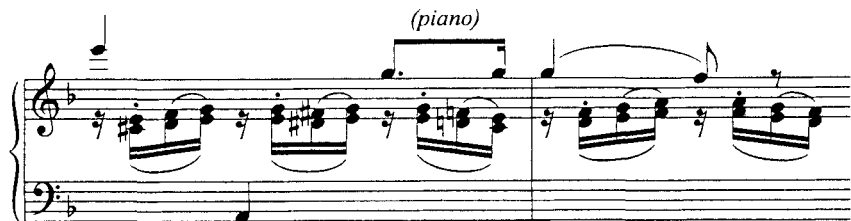
10

[*Adagio*]



R.H.





Еще одной особенностью второй части сонаты является варьированная реприза. В фактуре всех партий появляются шестнадцатые, тридцатьвторые. Нужно избежать суеты, сохранить прежнюю атмосферу красоты и покоя.

Adagio разбираемой сонаты не избежало моцартовских стилистических влияний. Как у Моцарта, очень важно найти верное соотношение певучести и ритмической стройности в исполнении мелодии. Звуковедение здесь классическое, без видимых ритмических отклонений, без *rubato*. Однако незаметные ритмические *успокоения* возможны и даже необходимы — в местах, изложенных короткими нотами; в произнесении мелизмов; на гранях формы. Ощущение классической ритмической поддержки (так называемой ритмической «подушки»), по-видимому, подтолкнуло Гульда к привнесению в исполнение своих штрихов. Один случай был приведен в примере 10.

Приведем другие:



На вопрос: можно ли учащемуся воспользоваться примером великого мастера и стоит ли самому поискать свои штрихи? — ответу так. Можно, если это будет хорошо, естественно, убедительно; если свои штрихи не станут «белой вороной»; будут соответствовать стилю и характеру сочинения. Нельзя, если свои штрихи останутся са-

моцелью, не связанной с общим музыкальным контекстом. Могут спросить: где критерий того, хорошо это или плохо? Критерий — чувство классического стиля, владение им; чувство соответствия общему характеру произведения; наконец, чувство правды. Увы, точные параметры всего этого никто дать не может. Талантливость пианиста, культура его наставника — вот опора для самостоятельных инициатив. Потому что, повторю еще раз, одна и та же деталь может быть и хорошей, убедительной, и плохой, неубедительной и лживой.

**Третья часть** — Менуэт — возвращает нас в тональность первой (f-moll). И не только в тональность. Никакой гайдновско-моцартовской галантности в музыке этого менуэта нет. Плотная, четырехголосная квартетная фактура, секстовая и терцовая (как у Брамса) поддержка мелодии, упругие штрихи, взрывчатая динамика, напористо-волевые и одновременно тревожные интонации. Безусловно, этой музыке свойствен очень большой разброс эмоциональных состояний — от мягкой задумчивости до мужественной, даже отчаянной, твердости.

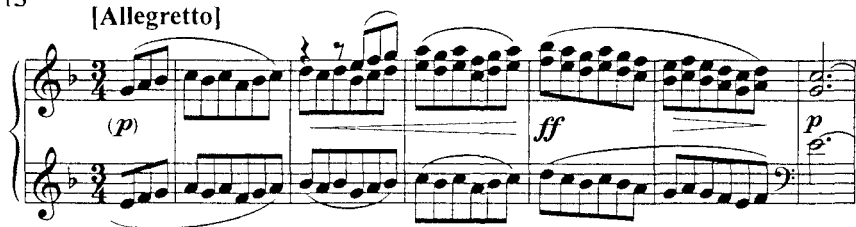
Трудно передавать словами свои индивидуальные эмоции, которые возникают при исполнении тех или иных музыкальных эпизодов. Приходится прибегать к ассоциациям, бытовым и художественным сравнениям, находить приемлемый и знакомый всем «общий знаменатель». В данном случае эмоциональный накал следующего фрагмента

13 [Allegretto]

The musical score is for a Minuet in F major, Op. 9, No. 3 by Frédéric Chopin. It is in 3/4 time and marked 'Allegretto'. The score is presented in two systems. The first system contains four measures, and the second system also contains four measures. The key signature has one flat (F major). The dynamics are marked *f*, *sf*, *sf*, *sf*, and *p*. There are trills (*tr*) in measures 3 and 4 of both systems. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and ornaments.



## [Allegretto]



**Финал** первой сонаты Бетховена написан в темпе *prestissimo*. Уже один этот факт свидетельствует о крайней возбужденности музыки. Во всех частях тридцати двух сонат Бетховена *prestissimo* встречается всего четыре раза: в настоящей, в финале пятой, в коде финала «Авроры», во второй части тридцатой сонаты. Повсюду в этих частях господствует стихия звукового потока. Однако каждой части или фрагменту из нее присуще нечто свое. Не вдаваясь в подробности, замечу, что финалу пятой сонаты больше всего соответствует термин *agitato*. В музыке — тревога, неустойчивость, смятение. Кода финала «Авроры» воплощает стихию античного танца. Звуковой поток во второй вариации медленной части тридцатой должен быть обуздан сильной и зрелой исполнительской волей.

В разбираемом финале первой сонаты — три разновидности стихии движения. Эти разновидности соответствуют тематизму и форме части.

Начальный мотив финала, где бы он ни появился, требует от исполнителя мощного темперамента и одновременно сильной ритмической воли. И в *forte*, и в *piano*. Всего четыре такта длится первое построение финала. Однако поток непрерывного движения триольных восьмых в партии левой руки и волевых аккордов в партии правой успевает овладеть слушателем и остаться в его сознании даже тогда, когда начиная с пятого такта ни потока восьмых, ни самих аккордов уже нет. Остался лишь затактовый, как в первом элементе главной партии, ритм:

16

## Prestissimo





Это — в композиции. В исполнении же известная мелодичность должна мысленно опираться на уже «заведенную» ритмическую неуклонность.

С момента возвращения начальных аккордов (и движения восьмыми) и до конца экспозиции стихийный поток триолей нигде не прерывается. Однако в фактуре побочной партии появляются свои особенности. Из непрерывности, нерасчлененности движения рождаются скрытые в фигурациях мелодии. Грубой ошибкой, упрощением является исполнение:

17



Выделенной четвертями мелодии (в примере 17 — штили вниз) у Бетховена нет. В игре учащихся, напротив, часто откровенно выделяется верхний голос. Не так-то просто добиться равного звучания всех трех нот в триольных структурах.

В непрерывном движении легко просматривается следующая фразировка: два двутакта и последующие четырехтактные суммирования. Такая структура должна указать исполнителю на наличие безусловно существующей, хотя и не очень большой по амплитуде, волнообразной динамики (см., например, «вилочки» в примере 17).

Стихия движения в побочной партии приобретает фантастические, на мой взгляд, очертания, и заставляет вспомнить многочисленные фантастические опусы Шумана. Такие, как «Фантастический танец» (ор. 124), вторая вариация из «ABEGG», «Ночью» (из ор. 12), финалы сонат g-moll и f-moll, первый номер «Крейслерианы» и многое другое. Во время исполнения всех этих (включая бетховенское) сочинений у многих пианистов возникает ощущение возбужденного состояния психики. В сонате Бетховена психика исполни-

теля «входит в норму» лишь с появлением «вынырнувшей» из звуковой плазмы мелодии заключительной партии. Идущая на фоне непрекращающегося бурления триольных восьмых, она придает музыке большую организованность. Организованность ритмики, фразировки, даже чувства (с намеком на лиричность). Мелодия должна звучать связно, что в октавном изложении представляет определенную трудность. Обратите внимание на указанную в следующем примере аппликатуру — она может помочь.



Все ноты триоли в партии левой руки необходимо играть ровно (очень часто первая нота триоли «бубнит» гораздо громче остальных). При этом все должно звучать *piano*.

Экспозиция завершается начальным построением главной партии, которое силой бетховенского композиционного гения приобретает смысл заключительной. Исполнительские задачи здесь первоначальные — темперамент и ритмическая воля. На протяжении всего финала пианисту необходимо обладать, как говорят фортепианные педагоги, «ясными пальцами».

Общезвестно, что образный и тематический контраст составляет самую суть бетховенской музыки. В финале сонаты № 1 самый значительный контраст находится между крайними частями и серединой. Музыку этого эпизода автор просит исполнять *sempre piano e dolce*. Здесь уместно напомнить о словах Бетховена: «Часто думают, что в звуке фортепиано слышна только арфа, и лишь немногие понимают и чувствуют, что фортепиано может и петь, коли играющий способен чувствовать»<sup>5</sup>. При этом мелодия очень четко организована — по фразам, по штрихам, по регистрам. Нужно все «пережить» и искренне исполнить. В партии левой руки следует добиться стройности звучания аккордов. Артикуляция может быть разной, так же как и педализация. Гульд играет этот эпизод вообще без педали. Он может...

В среднем разделе финала мы сталкиваемся с «двусмысленностью» формообразования: после 50-ти тактов нового тематического

<sup>5</sup> Бетховен Л. Письма (1787—1811). М., 1970. С. 100.

материала следуют 29 тактов, построенных на интонациях главной и побочной партий:



В этом втором разделе эпизода безусловно есть элемент разработочности. Однако, несмотря на продолжительность, музыка раздела воспринимается не как разработка, а как *подход к репризе*. Может быть (и даже наверняка!) потому, что в разбираемом разделе нет присущей экспозиции и репризе стихийности, нет звукового потока, нет звучности *forte*. Перерыв в ритмическом рисунке в партии левой руки (два такта триолей — два такта четвертей) и, главное, динамический уровень *pianissimo* и *piano*, господствующий в эпизоде, создают атмосферу подготовки, подхода к чему-то... Можно утверждать, что динамика здесь в большей степени, чем тематизм, определяет смысл и характер музыки.

Из пианистических задач отмечу трудность исполнения триолей *pianissimo* в партии левой руки, меру *sforzando* и убедительность исполнения неожиданного, единственного в эпизоде краткого *fortissimo*:



Реприза возвращает музыку в сферу стихийного движения, где пианист может сполна проявить весь свой темперамент.

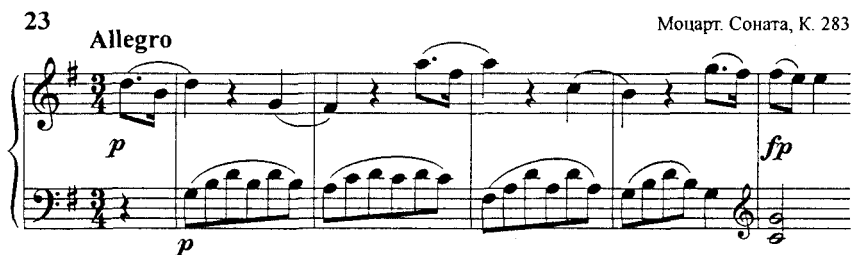
Такова эта первая f-moll'ная соната — малая «Аппассионата» Бетховена.

## Соната № 2 A-dur (op. 2 № 2)

Переходя к разбору сонаты № 2, отметим, что главная тема ее **первой части** полна изящной грациозности, моцартовского очаровательного легкомыслия:



Такого рода «несерьезные пассажи» не были редкостью в музыке венского классицизма:



Сколько задора, пикантности в этих темах! Им должно соответствовать звучание легкое, журчащее. Не «прибивать» клавиши «гвоздями» ни в *piano*, ни в *fortissimo*! Излишне напористое и перегруженное *fortissimo* в разработке, например, способно привнести в сонату искажающую ее образный строй и характер туповатость.

Следует обратить внимание на наиболее трудные и важные фрагменты первой части. Необходимо добиться хорошего, «ловкого» *legato* во втором элементе главной темы:





Очень плавно и убедительно нужно сыграть одnogолосный подход к побочной партии. Его исполнительский ритм надо найти. В следующем примере в скобках приведен вариант редактора:

ral - - - - - len - - - - - tan - - - - - do



(poco a poco ritornando al tempo)



Мартинсен напрасно дополняет здесь Бетховена. Своей ремаркой *poco a poco ritornando al tempo*, помещенной за четыре такта до редакторского же *a tempo*, он провоцирует ненужное продолжение замедления в тактах, где в партии левой руки тянется аккорд. Бетховенская редакция тоньше — замедление заканчивается за четыре

такта до редакторского *a tempo*. Бетховен мудро отказался здесь от всякой ремарки. А для того, чтобы возвращение в темп было плавным, он вместо слов обращается к нотной записи, которая наглядно подчеркивает протяженность образующих вводный септаккорд звуков (у каждого свой штифт, свой голос), стимулирует активизацию исполнительского чувства и препятствует ритмическому схематизму.

Технически труден следующий фрагмент разработки:



Здесь может очень помочь хорошая аппликатура. Четвертый, а не пятый и не третий палец (как во многих изданиях) на вторые восьмые партии правой руки ставит руку в наилучшее положение перед децимовыми скачками (нижние аппликатуры — Мартинсена и Гольденвейзера).

И наконец, восходящие гаммки — камень преткновения для многих учащихся-пианистов. Для достижения нужной скорости необходимо научиться, начиная гаммку, думать о ее конце. И учить так, как указано в следующем примере:



От того, как получаются эти гаммки, зависит темп первой части.

Серьезность **второй части** сонаты — *Largo appassionato* — воспринимается после легкомысленного *Allegro vivace* первой как полная неожиданность. Часть написана в форме АВАСА. Главная тема сурова и аскетична. Ее ритм, поддержанный в басовом голосе артикуляцией *staccato*, исключает какую-либо смягченность, расслабленность, колебание движения. Дирижеры, вероятнее всего, стали бы здесь дирижировать «на шесть», подчеркивая ритмическую устойчивость и нижнего *pizzicato*, и аккордов. Однако в эпизодах этого рондо музыка становится гораздо более гибкой. Фразировка нуждается в охвате групп звуков единым музыкальным дыханием; ритм — более свободный, без скандирования. Дирижировать следует «на три»:

28

[*Largo appassionato*]



Перемена единицы движения может и должна сопровождаться незаметным ускорением. Но только лишь незаметным! В этом главная трудность исполнения второй части — темп рефрена и эпизодов должен казаться единым...

В последнем проведении главной темы суровость ее смягчается, если не исчезает совсем. Звучащая октавой выше, сопровождаемая успокаивающим альтовым голосом, главная тема сбрасывает с себя трагический оттенок, приобретает вполне спокойные, «мирные» очертания:

29

*tenuto sempre*



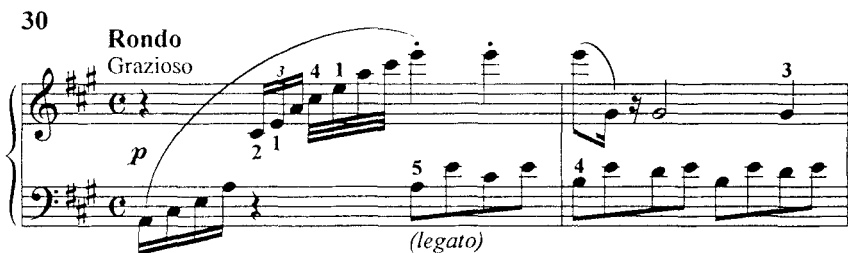


Кода еще более умиротворена и наводит на предположение — трагизм второй части вторгается в общий контекст сонаты как бы по воле случая; на месте второй части могло быть что-то более привычное, в традициях Гайдна и Моцарта...

**Третья часть** сонаты — скерцо — возвращает нас в атмосферу музыкального озорства. Озорство воплощено у Бетховена в звонких, эффектных ломаных арпеджио; в легкой для восприятия четырех-восьмитактовой структуре; в сменах регистров; в яркой динамике средней части крайних разделов скерцо; в чередовании колористически скандированных тактов с тактами мелодичными и красиво гармонизованными. Очень остроумна разная гармонизация повторяющихся трех нот в Trio.

Часть подробно проредактирована автором. Полюбить все подробности бетховенского текста и выполнить их уверенно и убежденно!

**Финал** сонаты развивает лирико-юмористическую ее парадигму. Темп автором не указан, зато есть достаточно емкая ремарка *Grazioso*. Финал написан в сложной и развернутой форме рондо-сонаты. Главная партия сочетает в себе сложную виртуозность с нарочито-показательной простотой. Чего стоят одни только «гигантские» взлеты и падения с последующим поступенно-мелодическим их продолжением:





Связующая партия, простая по рисунку и характеру, нуждается в филигранной технической проработке (авторская ремарка — *dolce*).

Наиболее развита в финале побочная партия с ее многочисленными тональными отклонениями, широким негайдновским рисунком сопровождения, синкопами и *sforzando*:



Обычно здесь почти у всех невольно получается *crescendo*, хотя в авторской редакции его нет нигде. Сказываются регистр, широкое расположение аккомпанемента (со скачками, на которые еще нужно попасть), октавные удвоения верхнего голоса. Музыка, однако, такова, что даже упомянутые неточности не воспринимаются как переход в другую, более напряженную и драматичную образную сферу. Зато далее, после слегка варьированного проведения рефрена, на нас внезапно обрушивается резко контрастирующий эпизод ля мажор — до мажор. Вот здесь образная сфера меняется полностью. И не только вследствие возникшего впервые длительного *fortissimo* (оно может и, действительно, превращается в *pianissimo*). Впервые в этой

части на длительное время появляются острое *staccato* и хроматический лад в ведущем голосе. После длительной диатоники и артикуляции *legato* этот контраст производит большое впечатление:

32

*staccato sempre*


ff sf

4 5

sf

4

Позже, уже в разработочной сфере среднего эпизода, тот же хроматический материал звучит в гладчайшем *pianissimo* и *legato*.

Реприза в финале варьированная. Первоначальные технически опасные арпеджио заменяются не менее опасными, еще более скоростными гаммами, а гладкие четверти мелодии превращаются в технически каверзные фигуры , которые в неизменном темпе должны звучать как и ранее — комически спокойно.

Кода финала обширна. Чего там только нет! Очаровательное отклонение в фа мажор (пример 33); использование мотивов рефрена (примеры 34 и 35); материал среднего эпизода в динамике *forte* и в динамике *piano* (примеры 36 и 37); наконец, еще один вариант второго элемента главной темы (пример 38):

33

ff sf

5 5





Столько было эффектного, что оканчивается соната очень скромно — Бетховен глубоко чувствует требования своего собственного материала и формы.

Во второй, A-dur'ной сонате опус 2 много нового, бетховенского. Но одно очень важное качество в ней еще гайдно-моцартовское. Рискнем высказать предположение, что в сонате ля мажор возможна заменяемость частей, что связь частей в одно целое в ней безусловна. Особенно это касается второй части, характер которой — *Largo appassionato* — выпадает из общего жизнерадостного тона сонаты. И не создает такой убедительный контраст, как в ре-мажорной, седьмой сонате. Сонаты с цельной концепцией есть и у венских «стариков» (например, ля минор у Моцарта или ми-бемоль мажор № 1 у



Гайдна). Но есть и такие, где один и тот же финал используется для разных сонат (у Моцарта в до мажоре в сонате № 16 — К. 545 и в фа мажоре № 17 — К. 547а). Очень скоро бетховенские опусы приобретут неповторимость концепции целого, станут произведениями, из песни которых ни одного слова не выкинешь. Дайте нам только немного времени...

Сонату целиком исполняют нечасто. Может быть, по причине недостаточной цельности, а может быть, просто по «техническим причинам» — моцартовскую легкость гораздо труднее осуществить на возросшем бетховенском музыкальном пространстве.

### Соната № 3 C-dur (op. 2 № 3)

Третья соната опуса 2, до мажор, более популярна, чем вторая, ля-мажорная. Она виртуозна, очень эффектна, когда ее хорошо играют.

Главная партия **первой части** типична для сонатных allegro вообще. Можно сказать, что в третьей сонате Бетховена осуществлен характерный эталон сонатного allegro, в котором энергия и ритм — прежде всего. Никаких посторонних музыкальных «примесей» в виде скерцозности (как в сонате ля мажор), или эпического охвата музыкального пространства (как в сонате № 4 ми-бемоль мажор — ее разбор впереди), или драматической тревоги (как в разобранный сонате № 1 фа минор и № 5 до минор).

Энергия главных партий чистых сонатных allegro очень часто усиливается органичным введением в их структуру коротких пауз:

39

**Allegro**

Гайдн. Соната № 3, Es-dur



40

**Allegro con spirito**

Моцарт. Соната C-dur, К. 309



41

## Allegro con brio

Бетховен. Соната op. 2 № 3

41

4 3 5 4 4 3 5 4 3 2 5

*p*

4 3 5 3 5 4 3 2 5 2

*p* *sf*

42

## Allegro con brio

Бетховен. Соната № 11

42

5 3 5 4 5 3

*p* *cresc.* *fp*

5 3 5 3 1 2

Столь же типичны в третьей сонате и побочные партии (в первой части их две). Они мелодичны, красивы, написаны в доминантовой минорно-мажорной гармонической сфере с многочисленными кратковременными тональными отклонениями. Их скромная лиричность подчеркивается продолжающейся ритмической пульсацией аккомпанирующих голосов. Образное строение всех партий части

ни для кого не является секретом. Что-то не припоминается музыкально-ошибочное их исполнение, и потому «постатейное» рассмотрение всех подробностей текста представляется излишним.

Обратим внимание лишь на специфические технические трудности исполнения первой части. Это терции главной партии, ломаные структуры связующей партии и разработки, трели заключительной. Значение всех этих фрагментов велико; они обязательно должны получаться пианистически. При плохом или посредственном их исполнении лучше всего вообще отказаться от интерпретации сонаты. Последнее замечание носит двоякий смысл — и как признание ведущего значения пианистических *способностей* в такого рода фактуре; и как призыв к вниманию, тщательности и упорству в работе над ними в том случае, если сходу они не получаются.

Терции и аналогичные одноголосные фрагменты нужно учить с устремлением к последним звукам построения (см. пример 41). Касаясь первой терции, а может быть, уже в предварительном взмахе (связь с опорным аккордом поручается педали) нужно ощутить *весь последующий рисунок* как единое пианистическое движение. Движение очень экономное и с большой волей сыгранное. Не надеяться на грубую силу и количество повторений! Получаться должно с первого раза. Сначала в медленном темпе, затем все быстрее. В работе над такого рода отрывками необходимо какое-то количество учебных повторений. А для того, чтобы не устать, чтобы не притупилось внимание, полезно играть фигуру от разных звуков:

43

Аппликатура возможна двоякая (см. пример 43). Так же следует учить трели, где необходимо точно знать количество звуков в трельном рисунке:

44

*p*

*pp*

1 2 1 2 3 2 4

Ломанные октавы надо учить и играть с опорой на сильную долю. А ломанные арпеджио в разработке полезно поучить, временно изменив техническую группировку:



такую трагедийность и такую продолжительность всего этого, что, кажется, все погибло, все страшно в мире! В течение 45-ти тактов (в двух эпизодах «В») звучат раздирающие душу секундовые интонации. Их необходимо играть предельно выразительно, предельно *legat'*но. При этом не впасть в «итальянщину»! Видимо, опасаясь этого, Гульд обращается здесь к своему любимому оружию — штриховой разработке мелодического рисунка:

46

[Adagio]



Кончается часть умиротворенно. Человек устал от страданий...

**Третья часть** сонаты — скерцо. Фактура и структура его заимствованы из оркестровых и квартетных опусов Бетховена и его современников. В музыке, в авторском тексте — ни тени пережитого во 2-й части. Артикуляция *staccato*, динамические взлеты *forte*, многочисленные *sforzando* не оставляют никаких сомнений в авторской воле — музыка весела, задорна, остроумна. Впрочем, как играть! Некоторые исполнители благодаря большей протяженности стаккатного прикосновения и замедленному темпу ( $\text{♩} \approx 60$ ) придают музыке мелодичный и грустный характер. Не исключено и даже очень вероятно, что в этом случае используется опыт седьмой сонаты, внешняя схожесть конструкции их третьих частей. Только там замедленный темп менуэта естествен, вытекает из целостного взгляда на произведение. Здесь же это — ловкий выход из положения, благодаря которому преодолевается концептуальный разрыв второй части сонаты с последующим. Хитрецы пианисты! Но что делать?!

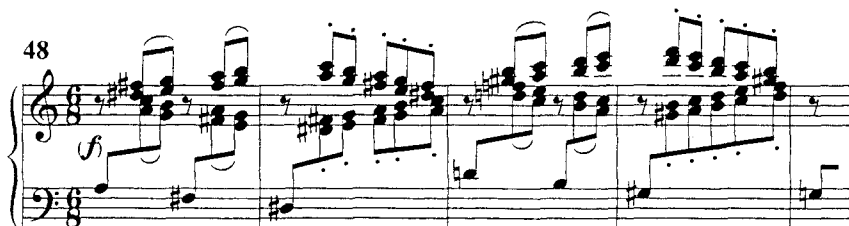
Зато контраст с бурными пассажами Trio во всех интерпретациях выглядит убедительным.

**Финал** сонаты не несет идеи объединения цикла. Скорее — наоборот. Часть длинна и самодостаточна, ее форма — рондо-соната. Фактура подчеркнуто виртуозна. Не припоминается бетховенское сочинение с таким обилием виртуозных задач. Причем не в эпизодах, а в самом тематизме. Чего только стоят секстаккордовые взлеты главной партии; аккомпанементы связующей, где наряду с встречавшимся ранее более широким охватом клавиатуры, кажется, впервые используются двойные ноты на слабых долях такта (как в «Аппассионате», Тридцати двух вариациях, Пятом концерте и так далее):

47



К этому добавляются сектаккордовые пассажи в партии левой, октавные пассажи в партиях обеих рук; трели, скачки с двойными нотами:



И все это в темпе *Allegro assai*. Виртуозно-пианистическая фантазия Бетховена работает здесь на полную мощность. Видимо, все пианисты, даже Бетховен — немножечко фортепианные спортсмены!

Музыкальный материал, качество тематизма отступают здесь на второй план. Вернее, он подбирается в соответствии с виртуозной пригодностью. В этом смысле весьма характерна побочная партия. Ну что за «гениальное» откровение?!

49



Такова третья соната Бетховена. При всей яркости этого сочинения в нем нельзя не заметить и известную пестроту: первая часть — традиционно-классическое, в общем беспроblemное утверждение сонатного *allegro*; вторая — глубокое, выходящее за пределы классической традиции личное, скорбное *Adagio*; третья часть — самостоятельный кунштюк; четвертая — виртуозное пиршество, праздник виртуозности. А в целом — отсутствие единой концепции. Желая дополнить своего учителя Гайдна, Бетховен несколько «перестарался». Яркость перешла в пестроту. Такое бывает у молодых гениев.

## Соната № 4 Es-dur (op. 7)

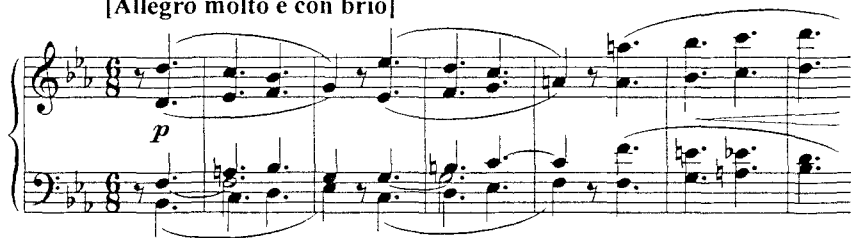
Соната № 4 Es-dur (op. 7) была опубликована годом позже трех первых (1797).

Ее **первая часть** представляет собой еще один тип сонатного allegro. Этот тип встречается не очень часто, однако в его стиле написаны такие выдающиеся произведения, как соната Гайдна Es-dur № 1, соната Моцарта C-dur № 7 и, наконец, 5-й концерт Бетховена (тоже в ми-бемоль мажоре). Этот стиль можно назвать эпической ветвью венского классицизма. Удивительна эта ветвь! Взятые сами по себе ее темы и построения часто представляются бедными, невзрачными. Гармонии тоже не блещут богатством, разнообразием — тоника да доминанта по преимуществу. А музыка часто получается величественной. А что же там есть? Есть непрерывное звуковое движение всем известных, любимых и понятных фактурных и ритмических форм — гамм, арпеджио, секвенций и прочих. Образуется организованное музыкальное пространство, величавое и доходчивое. Оно легче другого воспринимается целиком, как бы с высоты птичьего полета. Исполнению такой музыки трудно обучать; очень трудно о ней писать...

В первой части сонаты Es-dur есть легко различимые партии — главная, связующая, побочная, заключительная. Но «правит бал» там триольная ритмическая пульсация. Она так внедряется в сознание слушателя, что продолжает действовать и в тех немногочисленных фрагментах, где фактический ритм иной:

50

[Allegro molto e con brio]



51



В разбираемой сонате № 4 не все части написаны в эпическом стиле.

**Вторая часть** (опять вторая!) переводит музыку в совершенно иной эмоциональный мир. Предшествующая части ремарка *Largo*, *con gran espressione* уже сама по себе предполагает наличие в части драматических и, возможно, других эмоциональных событий. И действительно, музыка становится напряженной, значительной. Важные паузы главной партии подчеркивают философскую содержательность раздумья. Мысль-чувство предельно накалено. Никакого спокойствия; ни эпического, ни какого иного. И никакой суеты. Всё внутренне сильно.

Форма части — соната без разработки с кодой. Все очень сконцентрировано, ни одной необязательной ноты. Аккомпанирующие фигурации *staccato* есть только в побочной партии. Да и там они приобретают значение самостоятельного голоса:

52

[*Largo, con gran espressione*]

(p) *sempre tenuto*

*sempre staccato*

*sf*

**Третья часть** сонаты, в которой Бетховен воздерживается от определения жанра — менуэт или скерцо, — действительно содержит в себе разные влияния. В ней есть эпическая объективность, протяженность арпеджированного рисунка (менуэт). В то же время темп (*Allegro*), ритмическое разнообразие, множество *sforzando* и в особенности бурный Минор (Trio) ассоциируется со скерцо. Для исполнителя важно прочувствовать смежность этих структур и найти подходящий для обеих темп. В целом часть перекликается с эпиче-



ской частью сонаты и могла бы способствовать консолидации замысла. Однако наступает 4-я часть, которая все дело «портит».

**Финал** никак не откликается на музыкальные события первых частей цикла. Это обычное Rondo. Poco Allegretto e grazioso, пишет автор. Милая, приятно ласкающая слух музыка, все полагающиеся в рондо-сонате структуры, но к эпической первой части они отношения не имеют. Зато есть обширный, трудный технически моторно-виртуозный эпизод до минор и построенная на фактуре этого эпизода кода, где сначала настойчиво внедряется «оригинальная» последовательность T S D T, а затем D — T на тоническом басу.

Подытоживая разбор второй, третьей и четвертой сонат Бетховена, хотелось бы подчеркнуть их промежуточное значение в панораме бетховенского сонатного творчества. С одной стороны, это музыка, отмеченная божественным прикосновением, печатью гения. Чего стоят одни только медленные части! С другой стороны, нельзя не признать, что те же медленные части иногда выпадают из общего контекста четырехчастной сонаты. Видимо, медленные части сонат своих современников-композиторов меньше всего устраивали Бетховена. Именно они, по мысли Бетховена, нуждались в доработке, именно в них таился потенциал дальнейшего развития сонатного цикла. По-видимому, некоторое время Бетховен пребывал в страстной уверенности в этом.

Однако очень быстро преувеличение значения медленных частей (количественное в виде продолжительности и качественное — образно-смысловое) перестало удовлетворять самого Бетховена. Уже через год, в 1798 году вышли три сонаты опус 10 (c-moll, F-dur, D-dur), где пока что не в одинаковой мере — чем позже, тем полнее — появилось присущее зрелому Бетховену стремление и умение создавать в каждой новой сонате неповторимую, цельную музыкально-драматургическую концепцию и структуру. 1798 год — это точный рубеж между творческой молодостью и творческой зрелостью великого мастера.

Последнему утверждению есть еще одно документальное, так сказать, свидетельство — это первоначальные авторские темповые ремарки. До шестой сонаты они трафаретно-традиционны по частям: какие-то варианты Allegro, Adagio, Менуэта (скерцо), Allegro. А дальше? — Дальше этот порядок чудесно преобразается — какое разнообразие темповых значений! Взгляните, пожалуйста, в ноты! Однако в отличие от Гайдна Бетховен не только поставил, но и всем своим дальнейшим творчеством разрешил проблему индивидуализации фортепианной сонаты.

## Соната № 5 c-moll (op. 10 № 1)

Очень популярная в «фортепианно-педагогическом обиходе» пятая соната Бетховена c-moll op. 10 № 1 — одно из самых ранних c-moll'ных вдохновений великого композитора. До нее, в те же семидесятые годы XVIII столетия, в тональности c-moll Бетховеном было написано лишь трио для скрипки, альта и виолончели op. 9 № 8. В величественном до-минорном ряду бетховенских творений находят-ся такие произведения, как «Патетическая» и тридцать вторая соната, третий концерт и 32 вариации для фортепиано, соната для скрипки и фортепиано op. 30 № 2, Пятая симфония. При всей оригинальности, неповторимости названных сочинений у них есть и весьма существенная общность — они являются плодом самых драматичных, «встревоженных», глубоких музыкальных высказываний великого немецкого симфониста. Речь в них идет о вечных, волнующих человечество проблемах, таких, как *человек и природа; жизнь и смерть; энергия и покой; рок, антигуманистические силы и человек с его стремлением к добру и счастью*. Конечно, в раннем (всего лишь десятом) опусе Бетховена эти коллизии развиты не в полной мере. Соната лаконична, продолжается всего 14 минут. Это не симфония, не «роман» со всесторонней разработкой материала, а (если позволительно такое сравнение) повесть или рассказ, где многое лишь намечено, о многом можно только догадываться. Тем не менее неверно было бы считать, что разбираемая соната — подготовка к какому-то или каким-то более масштабным произведениям. Неверно потому, что сочинение обладает неповторимым музыкальным и образно-поэтическим содержанием и является самостоятельным, законченным художественным организмом.

Бетховен был далеко не первым композитором, «открывшим» c-moll как одну из наиболее подходящих тональностей для драматических высказываний. Добетховенские свершения Гайдна и Моцарта в этой тональности были также весьма значительны. Вспомним c-moll'ную сонату Гайдна<sup>6</sup>; концерт для фортепиано с оркестром и особенно фантазию и сонату Моцарта в этой же тональности.

Моцартовскую сонату можно считать непосредственной предшественницей c-moll'ных творений Бетховена, в частности его пятой сонаты. Таким образом, уже до Бетховена начала складываться традиция обращения к до минору в случаях, когда музыкантов «обуре-вали» драматические, тревожные мысли. Эта традиция — замечательный пример «творческого соревнования» в до миноре, в кото-

---

<sup>6</sup> № 25 в четырехтомном лейпцигском издании под редакцией Мартинсена.

ром использование предшествующего художественного опыта органически переплетается с самобытной, новой трактовкой с-moll'ного сюжета. «А я напишу по-новому, еще лучше, значительнее, интереснее», — словно говорит каждый великий творец. Налицо полная аналогия с литературой (вспомним, что многие писатели и поэты, каждый по-своему, разрабатывали одни и те же сюжеты — «Фауста» или «Дон-Жуана», например) и с живописью, где плеяда великих мастеров находила свое вдохновение в оригинальных трактовках традиционного сюжета («Мадонна с младенцем»).

**Первая часть** сонаты — *Molto Allegro e con brio*. Этой ремаркой автор не оставляет никаких сомнений в огненном, мятежном характере своего творения. Но наиболее веское доказательство — сама музыка. Конфликт обозначен уже в первой фразе. Два разнохарактерных элемента. Излюбленное бетховенское драматическое противопоставление сильного, неуклонного, бездушного и гибкого, страждущего, человеческого. Такова главная партия первой части. Однако великий первооткрыватель неизведанных музыкальных путей и здесь не был первым, ведь и характер, и структура главной партии почти в точности «позаимствованы» у Моцарта, из его с-moll'ной сонаты. Те же восходящие, сильные и «бездушные» арпеджированные ходы и противостоящие им индивидуализированные, человеческие, «страждущие» интонации. У Моцарта так:



У Бетховена — очень похоже, только ритм арпеджио еще более импульсивен, а ответы — более лаконичны:



Продолжая рассматривать генетические связи главной партии, нельзя не вспомнить, что многочисленные добетховенские темы сонатных *allegro* строились сходным образом: «объективные» арпеджированные построения венчались индивидуализированными мелодическими интонациями. Таков был стиль музыкального мышления эпохи. Напомним:

55

Моцарт. Соната B-dur, K. 570

[Allegro]



56

Моцарт. Соната D-dur, K. 576

[Allegro]



Однако именно в с-moll'ной сонате Моцарта — может быть, впервые — противопоставление двух элементов *одной* темы стало *основой* драматического конфликта. Бетховен превратил эту находку в ведущий принцип композиционной драматургии во многих и многих произведениях. Вспомним главные партии семнадцатой (ор. 31 № 3) и двадцать третьей (ор. 57) сонат, третьей симфонии и других сочинений.

Продолжим сравнительный анализ с-moll'ной сонаты Моцарта и разбираемой сонаты Бетховена. Несмотря на безусловную образную общность крайних частей циклов, на почти полную смысловую аналогию главных партий и наличие другого сходства (в частности, подобных по рисунку и характеру аккомпанементов), в целом развитие музыки в этих сочинениях пошло различными путями. Разница в следующем: у Моцарта почти нет конфликтов и противопоставлений *внутри* всех частей цикла. Каждая часть едина, монолитна по своему характеру, содержанию. Так, в первой части все темы, все прекрасные, трепетные мелодии словно «насыщены электричеством». Все они звучат на фоне непрерывной пульсации дуольных и триольных восьмых. Все по-разному говорят почти об одном и том же. По существу, финал сонаты — еще один вариант образного строя первой части. Ведь недаром так похожи эти заключительные партии:



Бетховен осуществляет свой замысел по-иному — углубляя контраст между темами внутри каждой части. В первой части сонаты все партии — связующая, побочная, заключительная — вносят в композицию свой характер, говорят на своем языке, оттеняя, обогащая своим контрастом главную поэтическую идею сочинения. В отличие от ритмической непрерывности у Моцарта, бетховенская цельность осуществлена на гораздо более разнообразной ритмической и образно-смысловой основе; связующая партия написана более крупными длительностями, ритм ее — более плавный.

Побочные партии обеих сонат внешне более схожи благодаря аналогичным аккомпанементам. Однако энергия бетховенской побочной не лишена (по крайней мере — в первой ее половине) скерцозного оттенка и даже изящества. У Моцарта — по сравнению с предыдущей и последующей музыкой — только лишь чуть бо́льшая кантиленность.

Далее. Первая часть у Моцарта производит впечатление более самостоятельной, завершенной. Поэтому Adagio — отдохновение, покой и красота, а финал, как уже говорилось, — образно-смысловой вариант первой части. У Бетховена первая часть в связи с большой контрастностью составных элементов кажется неполной, недостаточной для всестороннего выявления общей драматической идеи. Поэтому вторая часть — это не уход от действия, а его продолжение, новая страница развивающегося конфликта. Финал проявляет драматическую сущность произведения в наиболее концентрированной, сгущенной форме. Это кульминация цикла.

Перед всеми, кто собирается играть пятую сонату Бетховена, стоит задача создать целое, основанное на ярком, выпуклом исполнении каждого контрастного элемента.

В **первой части**, как, впрочем, и в других, темп единый. Не изменяя (или почти не изменяя) движение, нужно уметь быстро перестраиваться: в главной партии — с острого пунктира восходящих арпеджио на выразительное интонирование второго ее элемента и

затем опять на *forte* первого. Далее: с игры *piano* — на внезапное *rinforzando*; на короткие, настороженные реплики *pianissimo* и через зловеще «звучащие» паузы — к внезапному *fortissimo*:



Несколько практических соображений. Начальные восходящие пунктиры, где требуются сила, неуклонный ритм, темперамент, следует учить в медленном темпе, но энергично и с *максимально краткой шестнадцатой*. Не бойтесь исказить ритмический рисунок — шестнадцатая в быстром темпе не будет короче, чем нужно. Опасаться нужно обратного — как бы шестнадцатые не походили на триольные восьмые.

Педализация в начальных тактах как будто проста: аккорды должны звучать на педали, арпеджио — без нее. Такая педаль указана, например, в редакциях Гольденвейзера, Лямонда. Однако в некоторых залах и на некоторых инструментах ощущается схематичность такой педализации, необходимость как-то поддержать педалью звучание арпеджио. Но делать это нужно умело, незаметно, так, чтобы казалось: аккорды звучат на педали, остальное — без.

Связующая партия вносит в драматургию сонатного *allegro* мотив более спокойного и несколько мечтательного характера. На протяжении шестнадцати тактов никаких контрастов нет. Но именно в этом как раз и состоит контраст более высокого порядка, более крупного формообразующего характера. Здесь перед играющим стоит задача исполнительски *не повторяться* при проведении подобных четырехтактовых построений, объединив их единым фразировочным дыханием. Однако к никаким заметным, легко различимым «вилочкам» прибегать не следует.

Второй раздел связующей партии — опять новый материал; назначение его — постепенный переход от лиричности связующей к остроте и упругости побочной:

60



Этот фрагмент следует проработать так, как того требует его полифоническая фактура. Фигурации в партии левой руки (побочная тема) должны исполняться остро, с энергией и темпераментом. В них возрождается основной характер части. Мелодические реплики партии правой на протяжении пятнадцати тактов приобретают скерцозные очертания. Постепенно, однако, скерцозная энергия партии правой руки объединяется с энергией в партии левой и приобретает первоначальный драматический характер. Врываются пунтиры главной партии. Наступает кульминация экспозиции:

61





Заключительная партия, имеющая интонационную и фактурную общность со вторым элементом связующей, — не разрешение конфликта, а временный уход от него. Здесь нужно найти подходящую артикуляцию, которая не должна быть ни слишком острой, «прыгающей», ни излишне протяжной, лиричной. Замечу, что во многих сонатах Бетховена заключительные партии гораздо значительнее и несут гораздо большую смысловую нагрузку, чем здесь.

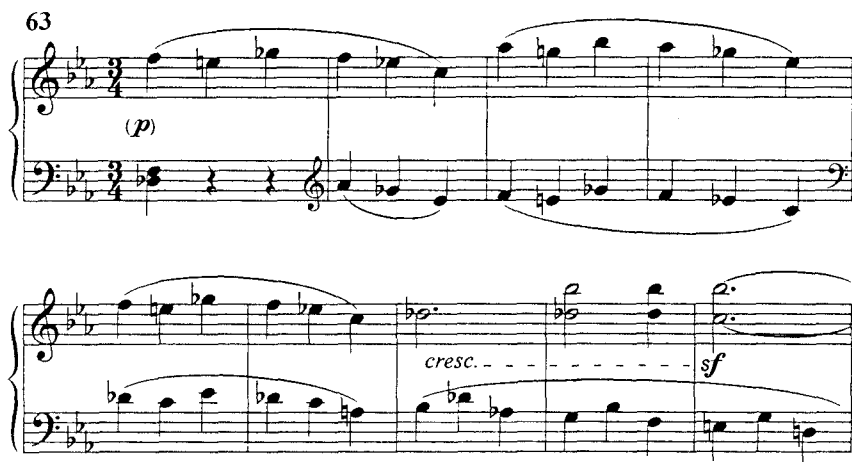
Разработка — еще один ракурс драматического действия. Материал главной темы, с которой она начинается, в мажоре звучит не столь напряженно, а лирический ответ — светлее, беззащитнее, жалобнее. Кроме того, смещено время наступления динамического контраста, что не всегда замечают ученики. Лишенное акцентированного аккорда на сильной доле, восходящее пунктирное арпеджио второй фразы теряет часть своей энергии. А в третьей — *forte* в некоторых изданиях (например, у Лямонда) и вовсе отсутствует. Так или иначе, но главная партия в начале разработки трансформируется, смягчается. Подготавливается наступление нового эпизода в f-moll:



Эпизод, первая фраза которого приведена в примере 62, особенно интересен. В партии левой руки по-прежнему сохраняется «ост-



рый» (как в побочной партии и кульминации экспозиции), «наэлектризованный» аккомпанирующий поток, а мелодия — новая. Ее тревожная лиричность органично вплетается в драматургию сонаты. Мелодия изложена октавами и объективно трудна для исполнения *legato*. Здесь требуется специальная работа. Не следует думать, что педаль может заменить *legat*'ную артикуляцию и хорошую аппликатуру. Удобная аппликатура этого эпизода содержится, например, в редакции Мартинсена. Полифоническая разработка извлеченного из новой темы двутактового мотива формально ограничивается двумя голосами. Однако в очерченных авторскими лигами одно- и двутактовых построениях угадываются разнотембровые переключки — как будто разные инструменты оркестра поочередно подхватывают один и тот же мотив:



Исполнитель может проявить здесь фантазию и по-своему «оркестровать» отрывок. Этот фрагмент представляет собой замечательный пример симфонического преобразования музыкального материала. Во что превратилась мягкая лирическая мелодия? Она приобрела мужественные очертания. Никакой слабости, никакой тревоги.

*Legato* стало сильным, определенно артикулированным. Ритм крепкий; неуклонное *crescendo* приводит к одной из важных кульминаций части, которая неожиданно прерывается внезапным *piano*, где острые аккорды *pizzicato* на фоне «литавр» в партии левой руки можно, несмотря на их подвижность, назвать «аккордами оцепенения». В конце построения, перед репризой, нелишним будет небольшое замедление:



Начальный аккорд *forte* знаменует собой наступление репризы и возвращение основного характера музыки. Как известно, реприза значит повторение. Однако Бетховен, вероятно, ощущал временную «недостаточность» в части музыки главного драматического характера, поэтому в репризе сонаты драматизм находит существенное усиление.

В репризе побочная партия идет сначала в тональности F-dur. Тут она ничем не отличается от экспозиции. Но это ложная побочная партия. Настоящая, возвращающая музыке ее драматическую сущность, звучит (как ей полагается) в основной тональности — c-moll. Звучит *forte*; никакой скерцозности нет и в помине. Играть этот отрывок надо с большой силой чувства. Ритм — не механически-моторный, а живой, подчиненный мелодическому интонированию. Особенно следует обратить внимание на такты, где двудольный рисунок в партии правой руки «вступает в борьбу» с трехдольностью.



Здесь нельзя торопиться; все надо произнести внятно. На поверхности звуковой стихии должна ощущаться трехдольность, однако указанные в примере акценты не стоит слишком уж выделять: они призваны лишь очерчивать ритмическую структуру музыки. Венчает развитие побочной главная кульминация части. В основной тональности она звучит сильнее, трагичнее, чем в Es-dur'е экспозиции.

C-moll заключительной партии носит печать неразрешенного, непримиренного умиротворения. Недаром часть заканчивается как бы многоточием — тактом паузы под знаком ферматы. Музыка не завершена. Необходимо продолжение.

**Вторая часть** разбираемой сонаты, написанная в традиционном для c-moll'ных циклов As-dur'e, содержит в себе все признаки «высокого Adagio». Очень медленный темп — Adagio molto, мелодическая и ритмическая напряженность, контрастность, многообразность музыкального материала и, соответственно, контрастная формообразующая динамика. Это не отдохновение, как в сонате Моцарта или в «Патетической» сонате Бетховена, а напряженно разворачивающаяся мысль; мысль, которая захватывает самые различные психологические пласты — от высокой драмы до неожиданного юмора. А по форме — не трехчастность, как в той же «Патетической», а соната, правда, без разработки. «Страстная мечта о счастье» — так представляется мне смысл этой музыки.

Первые два такта Adagio можно принять за созерцание, покой. Однако в простоте и немногословии начальных тактов таятся различные выразительные возможности. Уже в третьем такте начинают «оживать» неподвижные ранее голоса, а в пятом-шестом тактах с их неожиданной ритмикой и динамикой скрытая до сих пор напряженность художественного образа проявляется в полной мере. Глубокое «чувствование» музыки исполнительски должно проявляться здесь в строгой, стройной форме. Играть надо выдержанно, но с большой внутренней силой. Предлагаю обратить особенное внимание на исполнение следующих, нередко встречающихся у Бетховена, ритмико-интонационных фигур:



Многие ученики допускают в этих (и подобных им) случаях одинаковые ошибки — тридцатьвторые превращают в шестнадцатые, а лиги перемещают, начиная их от слабой доли. Получается так:



Недопустимость приведенного искажения не формальна — музыка при такой игре теряет свой смысл, всю свою значительность.

Второй период главной партии отличается от первого более развитым мелодизированным аккомпанементом, что само по себе смягчает музыку. Аккомпанемент надо исполнять хорошим *legato*, мягким туше. Но главное отличие — отсутствие *crescendo*, без которого характер эпизода приобретает мечтательный оттенок. И особенно неожиданно звучит модулирующий аккорд, который знаменует собой появление нового драматического элемента — связующей партии.

[Adagio molto]



Ритм, внутренняя сила, желательно безукоризненные арпеджио — исполнительские задачи эпизода.

Побочная партия — наиболее развитый раздел всей части. В начале драматическая сущность музыки скрыта динамическим уровнем *pianissimo* и мерностью аккомпанеента. Так же как в главной партии, может показаться, что музыка спокойна, безмятежна. Однако в интонационном строе мелодии, в подголосках есть что-то гораздо более сложное, быть может, болезненное. Второе предложение с неочевидно подвижными пассажами и их изящным завершением вносит в музыку нечто совершенно неожиданное — виртуозность, элегантность, изящество, может быть, юмористические нотки:



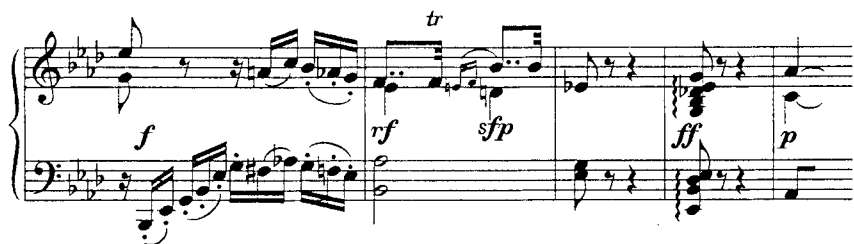
После такого отступления настоящим чудом композиторской фантазии можно считать ту естественность, необходимость, с которой звучит последующее (дважды повторяемое) напряженное драматическое нарастание:



Напряженность исполнения в приведенных фрагментах побочной партии связана не только с динамикой *crescendo*, но и с артикуляцией. В первом нарастании тридцатьвторые в партии правой руки надо обязательно играть *non legato*. При этом тридцатьвторые нельзя укорачивать. Тогда *crescendo* получится сильным, неуклонным. Во втором нарастании, фактурно еще более напряженном, необходимо понять, почувствовать и выполнить указанные в тексте лиги. Ни пальцы, ни педаль не должны соединять разделенные лигами звуки. Насколько выразительнее звучит этот эпизод при точном исполнении авторских штрихов!

Странное впечатление производит конец этого нарастания. Ждешь какого-то акцента, смыслового завершения, «точки», как говорил С. В. Рахманинов, а она так и не наступает. Вместо вершины — спад; кульминация не доведена до конца, не состоялась! Вопросы поставлены, а ответа на них нет: так необычно воспринимаются самый обыкновенный кадансовый квартсекстаккорд, доминантсептаккорд и тоника заключительной партии в Es-dur'e.



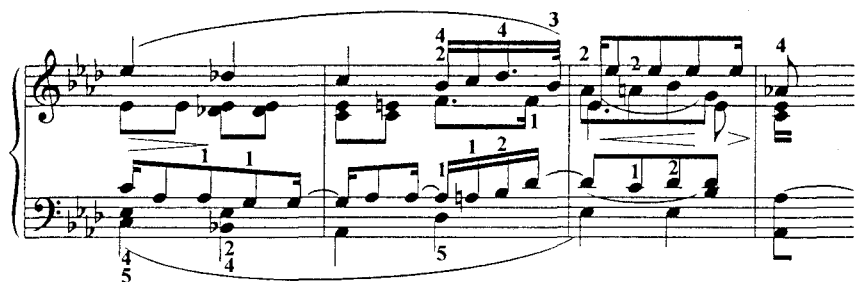


Все это не случайно, конечно — автору необходимо продолжить музыкальное размышление. После модулирующего доминантсептаккорда начинается реприза.

В репризе главная партия фактурно варьирована, что дает ощущение дальнейшего развития музыки, а не ее повторения. Интересно, что во втором предложении главной партии, так же как в экспозиции, автор не предполагает *crescendo*. Случайность ли это? Многие редакторы считают, что случайность, и добавляют знаки *crescendo* от себя. Но вот что симптоматично! «Забывчивый» (второй раз в том же эпизоде!) Бетховен неожиданный удар связующей партии здесь, в репризе, предписывает исполнять не *forte*, как в экспозиции, а *fortissimo*. Эта деталь, по моему глубокому убеждению, является косвенным доказательством неслучайности отсутствия *crescendo* во втором предложении главной партии. *Fortissimo*, а также «роковые аккорды» связующей — знаки дальнейшего возрастания напряженности.

Разрешение драматического конфликта наступает лишь в коде. Причем разрешение неожиданное! Музыка приобретает характер страстной мечты о счастье, о покое.





После коды в сонате есть еще длительное дополнение — две строки *pianissimo*: человек как бы засыпает со светлой мечтой...

А следом врывается стихия **финала**:



**Третья часть** сонаты коротка — всего три страницы. Но именно эти три страницы позволяют до конца понять общий смысл, характер всей сонаты и, в частности, значение двух первых ее частей. Ни о какой победности, «полагающейся» финалам бетховенских творений, здесь и речи быть не может. Музыка полна тревоги, неустойчивости, смятения. Темп — *Prestissimo*. В классике такая смятенность вспоминается лишь в финале а-молл'ной сонаты Моцарта.

Форма финала — сонатная, с небольшой (всего две строки) разработкой и относительно продолжительной кодой. Эта часть довольно трудна в техническом отношении. Творческие исполнительские задачи сконцентрированы в сферах темперамента и артикуляции. Одни играют финал более острым прикосновением и в фрагментах *legato*, и особенно в репликах, исполняемых *staccato*. Так, в частности, поступает Юдина. Характер музыки приобретает в этом случае бурные, волевые, протестующие очертания. При более мягком прикосновении подчеркивается смятенность музыки. К такой игре больше всего подходит термин *agitato*.

А как мыслил автор? Об этом можно только догадываться. Ведь знаки артикуляции — лиги, точки — дают исполнителю лишь самое

общее руководство. Точка, например, не может ничего сообщить о конкретной продолжительности звука. Не бывает более «толстых» и более «тонких» точек; ведь, как известно из геометрии, точка — это пространство, не имеющее площади. Следовательно, надо исходить не из общих соображений, а следовать своей натуре, своему чувству музыки. Но при всех вариантах необходимо добиваться ясности игры, ясности дикции и последовательности, однородности артикуляции: играть в одном месте так, в другом иначе — не следует. Пожалуй, более мягкая артикуляция труднее в техническом отношении.

Особенно вдумчиво нужно отнестись к выбору аппликатуры. В главной партии, например, возможна масса вариантов. Особенно важно играть удобными пальцами фрагменты с репетициями. Темп в части такой быстрый, что повторяющиеся на одной ноте звуки лучше исполнять разными пальцами. При этом нужно позаботиться о согласованности аппликатуры обеих рук. Автору этих строк больше всего нравится аппликатура в редакции Лямонда и частично в редакции Мартинсена.

Пассаж связующей партии надо сыграть «сверкающим» звуком. И здесь лучше других аппликатура Лямонда, которая (вместе с аппlikатурой других редакторов) приводится в следующем примере:

73

3	2 1 3	3 4	1 4	1 4 3	1 4	Лямонд
3	2 1 4	1 4	1 4	1 4 3	1 4	Мартинсен
3	2 1 3	1 4 5	1 3 2	1 4 3		Гольденвейзер

Побочная партия написана в мажоре и представляет собой попытку остановить бурный музыкальный поток, найти опору для разумного рассуждения. Мелодия и гармония, строение фраз стали простыми, логичными. Настолько, что их почти банальная очевидность представляется не лишенной юмористического подтекста. Особенно в репризе, в более высоком регистре и тональности C-dur. Однако вскоре, несмотря на трехкратное повторение, можно сказать, «вдалбливание» простой мысли, появление мотива главной партии возвращает музыке ее первоначальную «бурность».





Пассажи *fortissimo* этого эпизода следует играть так, как написано в тексте: шестнадцатые — *legato*, а триольные восьмые — раздельно, крепкими, почти прямыми, пальцами.



Заключительная партия, несмотря на ее волевые очертания, *fortissimo*, «веские» аккорды и кадансы, ощущения завершенности не приносит.

Первые такты разработки в Es-dur'e, кажется, трансформируют музыку. Она становится более устойчивой и спокойной. Но через четыре такта драматическая напряженность возвращается вновь.

В репризе музыка, ее образный строй тот же, что в экспозиции. Меняется, как и полагается в сонатной форме, тональный план. Побочная партия идет в одноименном мажоре с переходом в минор (как и в репризе первой части); заключительная — в c-moll.

В коде происходит еще одно важное драматургическое событие. Здесь предпринимается (на материале побочной партии) последняя и самая сильная попытка найти успокоение, примирение. Автор предписывает исполнять этот фрагмент *ritardando* и *calando*. До тоники осталось всего два аккорда:

ri - tar - dan - do

Adagio

76

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

Но нет. Врывается первоначальная музыка:

77

Tempo I

*ff* *p*

Интересно, что мажор, C-dur последнего периода, в котором в виде отклонения есть намек на f-moll, звучит очень неустойчиво, неразрешенно.

В заключение отметим, что уникальность, неповторимость драматургии пятой сонаты состоит в постепенном обострении конфликта и его неразрешенности. Произведения с неразрешенным конфликтом в творчестве Бетховена (в частности, фортепианном) встречаются. И немало. Это сонаты № 17 d-moll, № 23 f-moll, № 32 c-moll. Соната № 5 c-moll — первая в этом ряду.

### Соната № 6 F-dur (op. 10 № 2)

Первыми произведениями, в которых ощущается сознательное стремление Бетховена объединить общей идеей разные части своих фортепианных сонат, были циклические сочинения опус 10. Полностью сформировавшейся и законченной эта идея проявилась в седьмой, ре-мажорной сонате опус 10. Но и шестая (о пятой мы только что говорили) вносит свою лепту в процесс индивидуализации фор-

тепианной сонаты. Кто бы мог подумать, что эта легкомысленная «малышка» — фа-мажорная шестая соната — на самом деле является поворотным пунктом в бетховенских сонатных исканиях.

Шел 1798 год, год издания опуса 10, год, когда молодой Бетховен стал всемогущим мастером сонатной формы. Отныне буквально каждое его многочастное циклическое произведение становится неповторимым (и цельным) художественным организмом. Отдельные части его сонат, сохраняя присущие им жанровые и образные особенности, приобретают в то же время неповторимые черточки именно данного произведения. Не просто медленная часть или скерцо, но Adagio или скерцо такой-то сонаты. Недаром Г. Г. Нейгауз говорил, что каждое произведение Бетховена имеет свою программу (в широком смысле слова, конечно!). Единый замысел осуществляется при этом на основе самой разнообразной и увлекательной контрастности. Не схема какой-то идеи, а полнокровная жизнь ее, где каждая деталь работает на главную поэтическую идею сочинения, на ее, как говорят музыканты, концепцию. Все едино и все последовательно характерно!

Примеры такой цельности встречаются, конечно, и у других авторов, и в раннем творчестве самого Бетховена. Например, в первой сонате f-moll (опус 2). Однако доминирующей идея индивидуализации многочастного цикла начала свою жизнь именно у Бетховена, после создания 6-й и 7-й его сонат. Именно в связи с индивидуализацией Бетховен смог написать 32 сонаты. Иначе было бы однообразно и скучно! Отрицательный опыт Гайдна, не достигшего такой индивидуализации (а ведь стремился к ней!), подтверждает это предположение.

Переходя к разбору шестой сонаты Бетховена, отметим, что уже беглый взгляд на текст убеждает нас в ее резком отличии от предыдущих бетховенских сонат. Да и от последующих тоже. Соната компактна, чуть ли не вдвое короче других. В ней нет медленной части. Зато есть fuga, на необходимости которой мы остановимся в своем месте.

**В первой части** сразу же бросаются в глаза необычная расчлененность фактуры, обилие пауз, разнообразие ритмического рисунка, наличие других мелких деталей. Музыкальный текст части таков, что ты как бы присутствуешь при его сотворении: два тонических аккорда... пауза... прислушался... Что делать дальше? Понравился триольный завиток. Повторил два аккорда теперь уже в доминантовой гармонии, — триольный завиток уже сам становится на свое

место. Но нельзя же бесконечно существовать за счет маленьких внутритактовых контрастиков. Требуется что-то иное, более продолжительное. Вот вам, пожалуйста:

78 [Allegro]

The musical score for measures 78 and 79 is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 78 begins with a piano introduction. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff features chords. Measure 79 continues the melodic development with trills, triplets, and more complex chordal structures. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout.

Далее опять такты с первоначальным рисунком аккордов в другой гармонизации, ответными триолями. И вдруг — динамический взрыв:

79

This block shows the continuation of measure 79. It features a dynamic progression from piano (*p*) to fortissimo (*f*). The music includes triplets and rapid sixteenth-note passages in both staves, culminating in a powerful, sustained chordal texture.

И так вся часть — контрасты внутритактовые, междутактовые; контрасты между более продолжительными построениями; контрасты между экспозицией и репризой, с одной стороны, и разработкой. Особенность всех этих контрастов заключается в том, что — внимание! — все они разыгрывают одну и ту же юмористическую карту, что все они — дети одной идеи. Кажется даже, что в этой контраст-

ности остается время для взгляда со стороны, для самоиронии — не внешней ли «безыдейной развлекательностью» и хвастовством композиторской техники занимается автор? Да, да, автор развлекается, подхватим мы. Но разве это запрещено?

В своем тексте Бетховен подробно подсказывает, где и как надо «развлекаться». Музыка настолько ярка, что нет никакой необходимости комментировать каждый нюанс.

С «фискальной целью» остановимся на некоторых распространенных ученических недосмотрах.

Во втором предложении главной партии слухового внимания часто бывает лишена партия левой руки. Ее певучее звучание должно вносить контраст с предыдущими отрывистыми тактами и собственными синкопами и пунктирами партии правой руки.

Зачастую громоздко и временами грязно педализируется связующая партия. Педаль здесь нужна для достижения *legato* в октавах и аккордах мелодии. Раньше, чем отзвучит тоническая гармония в фигурациях партии левой руки, нажимать педаль нельзя:



Очень важно найти наилучшую для ваших рук аппликатуру в следующем фрагменте. Представляется более удобным перемещение второго пальца на ноту *си* раньше, чем это указано во многих редакциях:



У разработки в этой сонате особая роль. Эпизод по форме, разработка вносит в сонату недостающую в экспозиции порцию мелодичности. Но как деликатно это делается! Мелодия слышна, но она

скрывается в потоке шестнадцатых и активном ритме аккордовых опор. Получается, «и волки сыты, и овцы целы». И мелодия есть, и юмористическая цельность части не нарушена.

В конце разработки, там, где после двух *forte* следует *diminuendo* и *piano*, многие расслабляются и вместе с *decrecendo* замедляют движение. Это ошибка. И без нас, исполнителей, замедление сделано, выписано. Иначе невозможно понять длительность ферматy перед ложной репризой в ре мажоре. Фермата продолжается здесь ровно 2 такта. Столько же, сколько выписанные паузы перед истинной, настоящей репризой. Иначе стройность эпизода, да и всей части теряется:

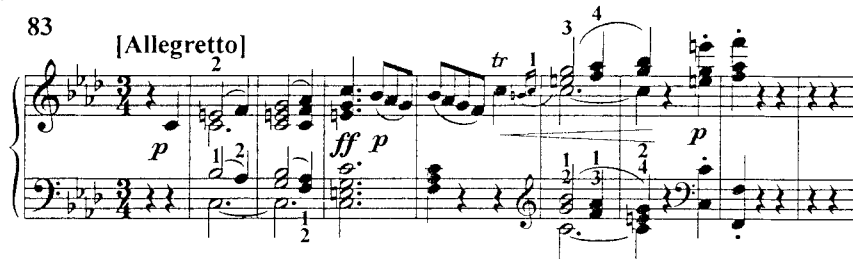
(ohne rit. -----)

82

----- )

Если смысл и характер первой и третьей частей разбираемой сонаты не вызывают никаких сомнений, то в понимании образного строя **второй части** существует немало разночтений. Практика показывает, что эта музыка может быть убедительно исполнена в разных темповых, эмоциональных и звуковых ключах. Разночтения же здесь происходят прежде всего из-за некоторой недосказанности и противоречивости авторского текста. Непонятно, что за жанр избран автором для своей второй части? Каков ее темп? У Бетховена стоит Allegretto; размер 3/4. Значит, это что-то вроде менуэта. Но в начальной теме нет ни танцевальности, ни изящества. Наоборот, она полна таинственности. Правда, во втором полифоническом предложении танцевальные намеки появляются. Но в том же звучащем *piano* раз-

деле вдруг, совершенно неожиданно, без *crescendo* появляется *fortissimo*:



Значит, эта музыка, по мысли Бетховена, не лишена больших контрастов и чувств. Значит, полифоническую переключку второго предложения, его *sforzando* надо наполнять какого-то рода эмоциональностью. Но тогда ремарку Allegretto, которая исторически связана с музыкой изящной, танцевальной, можно объяснить лишь формально-темповыми причинами — такая-то скорость определяется (возможно, по метроному) как Allegretto.

А теперь попробуем ответить на вопрос, зачем Бетховену в шестой сонате на месте **финала** понадобилась fuga? Замечали ли читатели настоящей работы, что окончания произведений Бетховена, финалы его сонат и прочих сочинений всегда, помимо иного, очень эффектны, всегда готовы «сорвать аплодисменты»? Шестая соната — не исключение. Однако после первой части, которая отмечена таким высоким тоном радости, остроумия, темперамента, найти что-то еще более яркое было очень трудно. Обычные виртуозно-моторные решения (в стиле финалов 12-й или 22-й сонат), видимо, не устраивали Бетховена для данного финала. Так родилась идея фуги, наиболее концентрированной форме выявления любой эмоции. И показ виртуозной композиторской техники тоже!

Получилось очень хорошо. Остроумная, с большим количеством музыкального материала первая часть; таинственная, со сложным эмоциональным подтекстом вторая; искрометная fuga — третья часть. Последняя, несмотря на компактность, довольно богата тематическими разработками, фактурной вариационностью, «захватом» близлежащих тональностей. Словом, музыка не бедненькая. Исполнительская техника здесь должна соответствовать композиторской виртуозности. В двигательном и звуковом смысле.

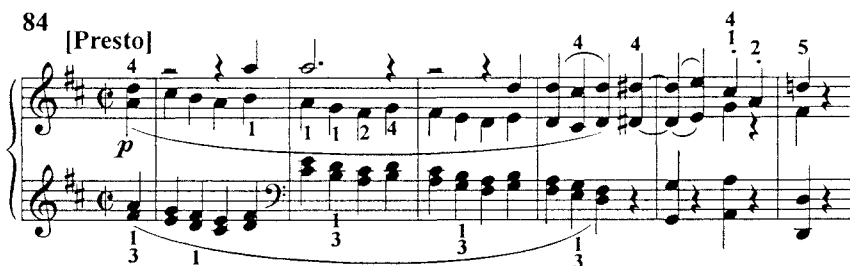
В заключение скажем, что Бетховен достойно выступил в своем втором, по нашему подсчету (первый — соната № 1 f-moll), законченном и зрелом сонатном опусе.

## Соната № 7 D-dur (op. 10 № 3)

Седьмая, ре-мажорная соната Бетховена по праву занимает одно из ведущих мест в бетховенском фортепианном творчестве. Она обладает сложной и в то же время четкой, будто словами написанной смысловой программой. Если музыка способна выражать жизненные впечатления, то это в первую очередь относится к сонате № 7.

**Первая часть...** Кипит жизнь, обдавая своим радостным, животворным дыханием бесконечность и многообразие всего сущего. Как часто бывает у Бетховена, тематизм сонаты строится на столкновении различного, в чем-то обязательно контрастного музыкального материала. Только тут контрасты покрупнее, позначительнее, чем в 6-й сонате. Это не шутки, вызывающие улыбку, а, скорее, чувство радостной уверенности в том, что все в жизни идет хорошо, все в порядке, все о'кей... Контрастный материал как бы отображает многообразие жизненных поворотов.

В главной партии контрастируют четыре восходящих унисонных такта *pizzicato* (с *subito sforzando* на вершине) с нисходящими поддержанными pedalю сектаккордами *legato* (6 тактов), с изящной концовкой:



Далее совершенно неожиданно врывается каскад ломаных восьмых *forte* (6 тактов); вслед за ним расширенный до шести тактов рисунок первоначальных восходящих октав. Последний динамизирован от *piano* до *fortissimo*, модулирует в си минор, изложен *martellato*. Все очень эффектно. Почти Лист!

Связующая партия изящна, танцевальна, мелодична. Как будто утверждается: простая, красивая мелодия — это тоже радость жизни. Здесь требуется тщательная техническая проработка партии левой руки. В продолжении связующей партии ее фигурации поддерживаются акцентами (*sf*) в партии левой руки. Фигурации должны



быть очень внятно проартикулированы. Недаром Бетховен воздерживается здесь от обозначения *legato*. Как часто бывает у Моцарта или Прокофьева, артикуляция у Бетховена тут тоже ясная и отрывистая:



Нюансы артикуляции и дальше в пассажах всех частей сонаты должны быть предметом внимания и заботы пианистов. Так, в следующих тактах связующей партии прикосновение, по моему мнению, становится мягче, тише. А затем *crescendo* и взрыв:

86

87

*cresc.*

*sf*

*sf*


*ff*

Кульминационную трель перед побочной партией можно играть следующим образом:

87

*f*

В побочной партии собственная артикуляция, ясная, интенсивная. Не распеваться, но и не оставаться безучастными. В вечном споре — как надо исполнять четырехзвучную фигуру побочной партии —

я на стороне «форшлагников»: . Иначе непонятно, зачем было автору учинять всю эту головоломку. В миноре, октавой выше побочная партия приобретает новое, более теплое и певучее звучание.

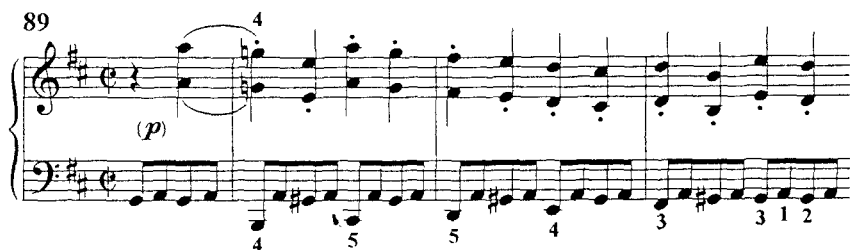
А затем опять контрасты — *pizzicato* в партиях обеих рук, прелестные фразы *legato* и неожиданное таинственное *subito pianissimo* в низком регистре:



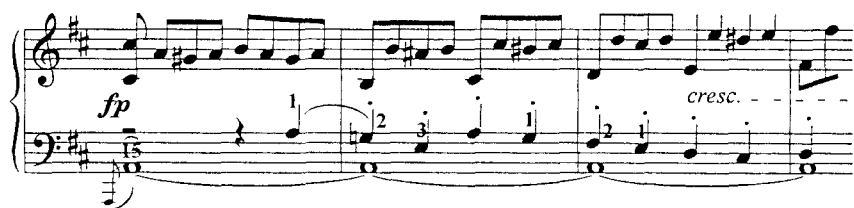
88

89

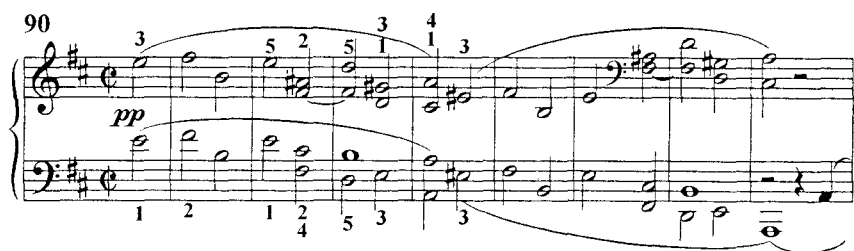
Это единственное место части, в котором упоминается о других, неоптимистических возможностях продолжения жизни. Но этот мотив — лишь вскользь. Очень скоро музыка возвращается на жизнелюбивые «круги своя». Наступило время и место заключительной партии. Она использует мотив главной; в ней также важна роль зазорной вступительной лиги:



89



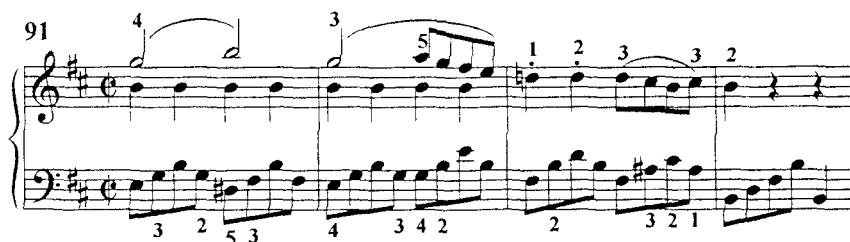
Вторая половина связующей партии — опять контраст. Исчезают быстрые последовательности; *pianissimo*: «музыка уж греметь устала». Жизненному пиршеству требуется передышка. Тихо, гладко, но интонационно ясно должны звучать последние реплики заключительной партии:



В разработке Бетховен отказывается от мотивных сопоставлений; она едина в своей моторности и тематизме — всё, кроме первых двух четырехтактов, длительное время идет *fortissimo*. Темпера-мента здесь хватает у многих. Да вот «постукивают» отдельными нотами в партии левой руки, особенно во время «перекидок», довольно часто. Можно посоветовать брать эти звуки приемом «от ро-ля». Благо времени для подготовки такого приема достаточно. Заключительная доминантовая фермата перед репризой должна длиться 8 тактов.

Реприза почти точно повторяет экспозицию. Один лишь каскад ломаных секст в связи с тональными функциями связующей партии увеличился вдвое. Поэтому и начало каскада идет не *subito forte* (как в экспозиции), а *crescendo* — долгим и надоедливym было бы исполнение всех двенадцати тактов *forte*.

Есть также одно технически более трудное, чем в экспозиции, местечко:



Можно воспользоваться приемом, который подсказывают верхние (неавторские) лиги в предыдущем примере.

После успокоения заключительной партии в репризе наступает кода, постепенно возвращающая музыку в состояние высшего «моторного энтузиазма».

Заключительный паузированный такт первой части, такт без звуков, очень важен. Длительность паузы здесь — не восьмая и не ее кратность. Всего несколько фактических секунд или ее долей длится эта пауза. Однако, становясь не бытовым, а художественным мгновением, она оборачивается совсем иной, противоположной характеру музыки первой части, стороной жизневосприятия. Рождается знаменитый шедевр Бетховена — **Largo e mesto** седьмой фортепианной сонаты.

На смену кипучей, жизнелюбивой первой части приходит музыка такой глубокой печали, такого внутреннего напряжения, что невольно возникает вопрос: почему так? Ведь все было так хорошо, так радостно? И вдруг... Часто ли такое бывает в жизни? Бывает, ответим мы. В наше время на каждом шагу. В жизни человека и всего человечества — также. Иначе Бетховен не написал бы такую сонату. Ведь она — тоже часть жизни!

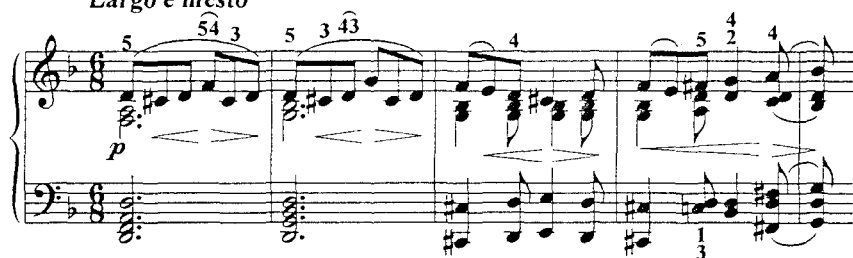
Очень не хочется анализировать, «препарировать» эту музыку, но что поделаешь... О ней нужно думать, ее надо выстрадать!

Главная партия (ее форма — сонатная с разработкой и кодой) наиболее трудна. Мрачная, трагическая мерность движения восьмых превращается порой в непреодоленную деревянность. У автора здесь, особенно в первых четырех тактах, очень мало исполнительских указаний. Потактовые лиги обращают наше внимание на необходимость опоры на аккорды. Но что делать с восьмыми? Динамически ровное их произнесение чаще всего и приводит к упомянутой «деревянности». Необходим какой-то нюанс. Представляется, что опору на аккорды нужно сочетать с малозаметными динамическими уси-

лениями к середине тактов («вилочки» в следующем примере — мой. — *Е. Л.*).

92

*Largo e mesto*



Полезно поучить это место с сопровождающими гармоническими тремоло в партии левой руки. Так легче добиться безударного прикосновения в партии правой.

Мелодии второго предложения проводятся в разных регистрах, в том числе в более высоком. В тексте много ремарок. Требуется еще бо́льшая интенсивность чувствования, еще бо́льшая выразительность звучания мелодии.

Связующая партия — это слезы; скромные, не напоказ; слезы, так сказать, в стиле мужественного классицизма. Впрочем, плавный, но ритмически неуклонный аккомпанемент партии левой руки временами склонен отнимать у мелодии ту долю свободы, без которой мелодия — не мелодия, слезы — не слезы. Ловко, внятно и пианистически спокойно надо сыграть мелкие нотки мелодии. Педализация (часто с помощью задержанных пальцами звуков аккомпанемента) — сплошная, но без мелодической грязи...

Побочная партия — горестный надрыв, переходящий в отделенные друг от друга отрывистые аккорды. Их можно назвать аккордами отчаяния:

93



При варьированном повторении побочной темы возникает полифонически самостоятельный голос. У него собственная непараллельная нюансировка, что всегда трудно и требует специальной работы. А дальше — находка Бетховена — эпизод с выдержанными терциями *fortissimo*, на фоне которых страшно, как удары палочкой по голому черепу, звучат беспедальные шестнадцатые *staccato* (педаль — только для недопущения звукового разрыва терций *fortissimo*):

94

*ffp* *ffp* *ffp* *pp*

5 4 3 5 4 3 2 1 2 3 5

*Ped \** *Ped \** *Ped \** *Ped \**

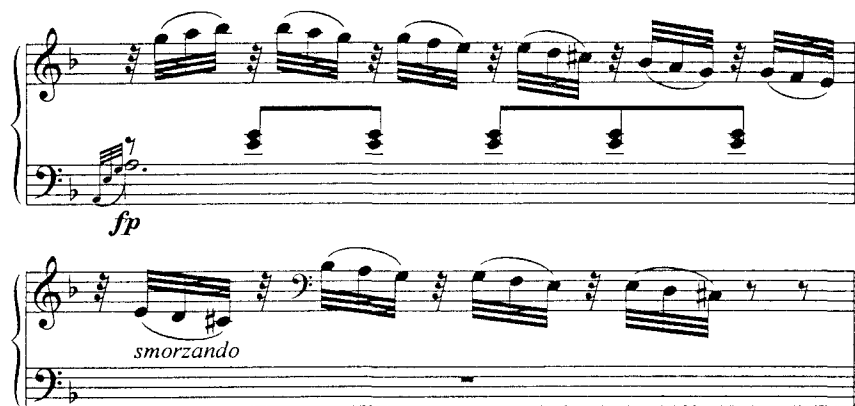
Начинаясь *pianissimo* и вроде бы спокойно, заключительная партия вносит свою возбуждающую лепту в «высоковольтное» напряжение музыки.

Разработка начинается в фа мажоре и вносит в повествование мотив усталого успокоения. Оно, однако, длится всего четыре такта. Вся последующая часть разработки — диалог аккордов трагического утверждения с робкими интонациями жалобы:

95

*p* *f* *fp*

*fp*



В репризе есть некоторое сжатие формы. Уже второе предложение главной партии (где, по выражению Г. Г. Нейгауза, «гармония посадила мелодию на колени») можно считать началом связующей партии, от которой остаются лишь последние четыре такта. Повторять без изменений весь «плач» связующей партии было бы данью форме. В ущерб искренности этого печального повествования. Отсутствует в репризе и заключительная партия. Ее функцию выполняет построенная на материале главной партии развернутая кода. На долю последней падает и трагическая кульминация части, и фрагмент с интонациями жалобы, и постепенный уход в материальное ее небытие. Жизнь замирает. Опять фермата на заключительной паузе.

Возвращение к жизни происходит через возобновление движения. А само движение содержит в себе всем знакомые и любимые очертания популярнейшего танца того времени — **менуэта**. Но что это за менуэт? Вопреки мажору музыка — грустно-безвольная. В ней сочетается множество жанровых и образных влияний. Прежде всего это груз только что отзвучавшего *Largo e mesto*, впечатление от которого не дает менуэту приобрести обычную образную уверенность. И немудрено: ритму менуэта противостоит повышенная мелодическая содержательность; гладкости звучания, в частности, тянущихся аккордов противостоят танцевальные штрихи; общая плавность первого периода нарушается *subito sforzando* на ноте *ля* в партии левой руки. И наконец, первому, в целом мягкому, периоду противостоит возмущающая характер движения, по-рихтеровски активная акцентировка срединного раздела. Успокоенный мягко звучащей в высоком регистре трелью, возвращается первоначальный мотив, в который в свою очередь неожиданно врывается реплика *fortissimo* партии левой руки:

Musical score for page 96, marked [Allegro]. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of piano and right-hand staves. The first system shows a piano (*p*) melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment, with a crescendo (*cresc.*) marking in the right hand and a fortissimo (*ff*) marking in the left hand.

Приведенный нюанс *ff* говорит о многом. В частности о том, что внутри общей плавности музыки беспокойное сердце ее творца ищет все новые возможности обострения. Кстати сказать, моторность менуэта тоже не из хранилища простоватых бодрячков. Чувствуется энергия отчаяния. Чего стоят тяжеловесные акценты на слабых долях тактов! И тут начинаешь понимать, что одиночные «выстрелы» *sforzando* в крайних частях менуэта никак не были случайностью:

Musical score for page 97, marked Trio. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of piano and right-hand staves. The first system shows a piano accompaniment in the left hand and a piano melody in the right hand. The second system continues the melody and accompaniment, with a fortissimo (*f*) marking in the right hand.

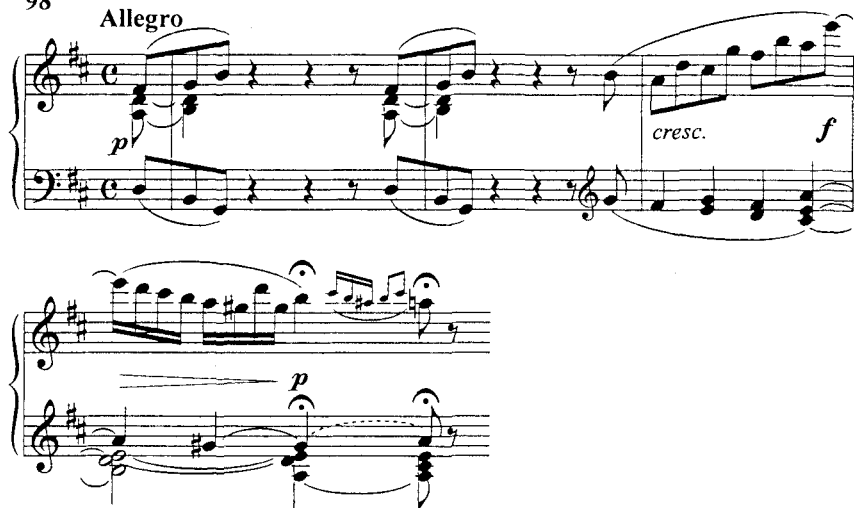


В целом менуэт весьма непрост, весьма содержателен. И главное, кажется, что иначе откликнуться на произошедшее во второй части нельзя.

В **финале** сонаты предпринимаются мужественные попытки найти ответ на вопрос, как преодолеть влияние второй части; как жить дальше. Первая тема финала — воплощение неуверенности. Отдельные реплики кратки, вопросительны. В третьем такте вроде бы найдена какая-то дорога, но вскоре оказывается, что и это тупик:

98

**Allegro**



Приходится начинать все сначала. На этот раз кажется, что дорога найдена:

99



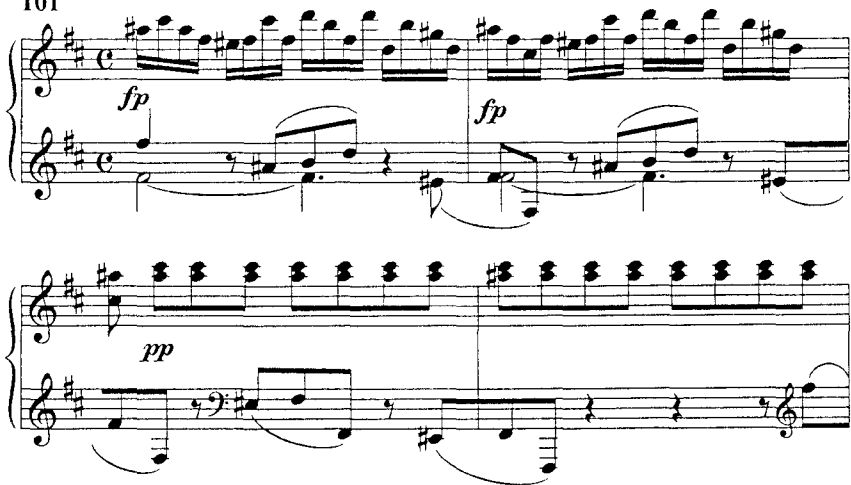
Но очень скоро энергия приведенного в предыдущем примере эпизода оказывается исчерпанной. И так повсюду в этой неожиданно очень удобной для данного содержания форме рондо. В его эпизодах пробуются то те, то другие возможности, проскальзывают различные интересные мысли, вроде бы находки. Но все очень быстро попадает в объятия первой темы. И здесь:

100



И здесь:

101





И здесь (звуки *sforzando* в следующем примере можно передать правой руке):



Пожалуй, самое трудное и важное в финале — убедительно, интересно исполнить рефрен. Паузы, виолочки, фермато рефрена; его неточно, как во всяких мелизмах, выписанный ритм, — все должно быть исполнено органично, искренне. Формальная игра здесь смерти подобна. Характеры эпизодов финального рондо легче поддаются музыкально-образному овладению. Они банальны, известны. Именно поэтому их отвергает Бетховен. А трудность здесь — в необходимости быстрой перестройки...

Соната прекращается ничего не определяющими пассажами. Никакого утверждения нет. Растерянность... Так, оставляя поставленные проблемы нерешенными, незаконченными, завершается это удивительное сочинение. Впереди еще много-много музыкально-художественных и жизненных (да, да, жизненных!) исследований...

### Соната № 8 c-moll (op. 13) («Патетическая»)

Осенью 1799 года под названием «Sonate pathétique in c-moll, opus 13» появилось фортепианное сочинение, призванное стать одним из популярнейших творений Бетховена.

У Бетховена под опусом 10 уже был издан очень интересный пример разработки, трактовки возможностей до минора. Однако в

сонате опус 13 потенциальные возможности этой тональности приобрели невиданную доселе драматическую, порой трагическую высоту и значительность. То, что предложил Бетховен в опусе 13, ни в какие рамки венских классических традиций не помещалось.

Уже первая страничка вступления (Grave), даже самый первый аккорд сочинения ввергает нас в состояние мужественной горестности. Идет диалог отчаяния и робкой надежды — так воспринимается чередование аккордов (фраз *forte* и *fortissimo*) и мотивов *piano*:

103

Grave



104



В сонате все непривычно для той эпохи. Во-первых, вступление. В бетховенском фортепианном творчестве оно встречается впервые. Да и в дальнейшем мастер обращается к форме вступления всего два раза — в тридцать второй, тоже до-минорной сонате, и в «Les adieux»<sup>7</sup>. Зато все вступления очень яркие по музыке. В разбираемой сонате

<sup>7</sup> Есть еще маленькое вступление в сонате № 24 Fis-dur.

аккорды вступления мгновенно внедряются в сознание слушателя как главная характеристика музыки. И не только первой части, но и всей сонаты! Этому способствует новизна фактуры, а также повышенная множественность динамических контрастов.

Необычна для той эпохи и самого Бетховена предвосхищающая романтическое формообразование повторяющаяся ритмика как во вступлении, так и в главной и побочной партиях сонатного *allegro*.

Возвращаясь к вступлению, заметим, что в диалоге двух его элементов музыкальное пространство остается за интонациями робкой жалобы, которая и сама теряет силы...

105

*sf* *fp* 6 7 *sf*

*Attacca subito il Allegro*

Маленькая подробность: в последней строке вступления у Бетховена нет *crescendo*. Низвергающийся хроматический пассаж — как бы смещение, помутнение сознания...

Начинается смятенное музыкальное повествование, борьба, противопоставление трагическому созерцанию вступления. Борьба ведется нешуточная: в противовес пунктирному ритму вступления, на протяжении всего сонатного *allegro* идет равномерная, тревожная ритмическая пульсация. «Маркизовы» басы и другие моторные построения создают и поддерживают тревожную атмосферу. Бурный звуковой поток охватывает значительное пространство клавиатуры. Поражает мастерское сочетание ясности членения на общепринятые партии сонатного *allegro* с неиссякаемостью, непрерывностью музыкального движения. При этом все лаконично, компактно. Всего

шестнадцать тактов длится главная партия, которая то завоевывает многие регистры фортепиано, то теряет их. Тем не менее главенство первой темы — не привычные слова. Ее значение подчеркивается неоднократными прорывами в разных частях формы. Так, после восьми тактов связующей главная партия вновь появляется. И не мимоходом, а опять на шестнадцать тактов. Звучит она и в конце заключительной, в кульминационном отрезке части, где напрямую сталкиваются два гиганта формы — главная партия и музыка вступления.

106 [Allegro di molto e con brio]

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 106-110) shows the main theme starting with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 111-114) continues the theme with a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system (measures 115-118) shows the theme ending with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a first ending (1.) and a second ending (2.) marked Tempo I. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, key signature, time signature, and dynamic markings.

Побочная партия очень красива, трепетна. Гладкая по артикуляции, она длится 40 тактов и захватывает такие далекие от до минора тональности, как *es-moll*, *Des-dur*, *f-moll*. Музыка тоже тревожна. Но на чьей она стороне? При внимательном ее изучении обнаруживается, что свое происхождение она ведет от изменившей ритм «жалобной» попевки вступления:



Автор не желает здесь никакой двусмысленности. Именно поэтому столь развита, *разработанна* побочная партия. Иногда кажется, что ее красота приостановит борьбу, что *победит мир*. Но драматическое живуче. Начинаясь скромно и тихо, другая, вторая побочная партия очень скоро, следуя логике движения и борьбы, приобретает энергию, силу и переходит в мелодически индивидуализированную заключительную партию. Затем, через материал главной партии, к мощному соль-минорному аккорду темы вступления. Стоп — борьба, протесты, лирическая инициатива побочной партии. Непреодолимая власть отчаяния заставляет все начинать сначала. Всего четыре такта продолжается музыка вступления, но этого оказывается достаточно, чтобы полностью восстановить в сознании слушателя его музыкально-драматургическое значение. Тем более что Бетховен находит эпизоду гармонически-модуляционное усиление в виде модуляции в ми минор.

## Tempo I



Разработка первой части по своему образному строю близка экспозиции. В отличие от многих бетховенских сонатных *allegro*, разработка здесь менее, а не более продолжительна, чем экспозиция. Она компактна, музыкальный материал усечен, преобразован до неузнаваемости. Так, проведение первой темы сокращено вдвое, ее восходящая ветвь сталкивается с ритмически и образно преобразованными мотивами вступления (см. также пример 105):

109

*Allegro molto e con brio*



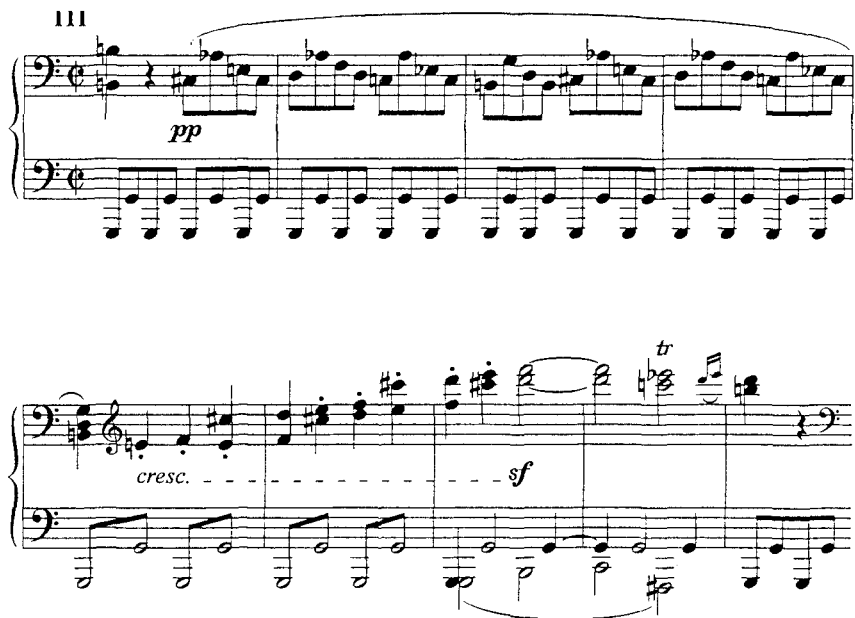
На протяжении двенадцати тактов дважды сталкиваются друг с другом эти мотивы, а затем наступает черед музыкальной работы с, так сказать, второстепенным материалом — приобретают мелодическую подвижность ломаные октавы «маркизовых» басов. Максимум «строительных возможностей» извлекается из попевки вступления (см. пример 107).

В разработке эти вывернутые наоборот интонации очень заметны:



А дальше начинается двадцативосьмитактовый предыкт к репризе. Музыка здесь — сплошное движение. Из материала у мастера ничего не пропадает; используются ломаные октавы бывшего аккомпанемента, заключительные фигурации связующей партии, интонации главной партии и другое:





Повсюду в разработке не такой уж высокий динамический уровень. Много не столько звука, сколько энергии, темперамента, артикуляционной «внятности».

В репризе почти все так, как в экспозиции. Только связующая партия усечена, изменена; пассажная ее последовательность заменена извлеченными из главной партии модулирующими аккордами. Наиболее заметное, важное изменение — внезапное прекращение кульминации. Последний ее аккорд берет на себя функцию первого аккорда вступления. А дальше, после паузы (желательно звучащей), в последний раз проводится тема вступления. В наиболее выразительном, жалобном значении:

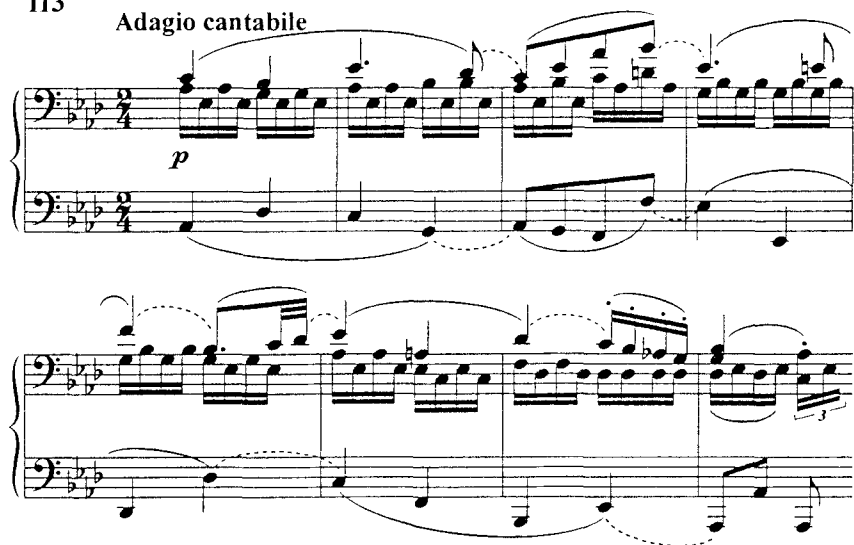




Последние двенадцать тактов — концентрированное выражение мятежной неразрешенности конфликта. Никто не победил, ничто не победило. Напряжение не снято. В этом — приподнятость, патетичность сонаты, ее первой части. Конфликт не разрешен. Предстоит продолжение.

**Вторая часть** сонаты — успокоение, отдохновение. После тревог и возбужденности первой части певучая мелодия второй кажется особенно прекрасной:

## Adagio cantabile



Исполнитель Adagio cantabile должен владеть искусством пения на рояле. Подходит Adagio и как материал для овладения этим искусством. Нужно также чувствовать регистровые и тембровые особенности различных разделов мелодии. Так, в первой теме мелодию ведет «виолончель»; во втором восьмитакте полезно представить себе звучание скрипок. Настроение и там, и там — покой и красота.

Первый срединный период части вносит в мелодическое повествование ритмическое разнообразие, а также большую тембровую остроту. Быстренькие мелизмы этого восьмитакта нужно исполнять спокойно, свободно, не торопясь уложиться в тактовое время. Представляется, что мысленное слышание здесь тембра гобоя может способствовать характерному интонированию мелодии:





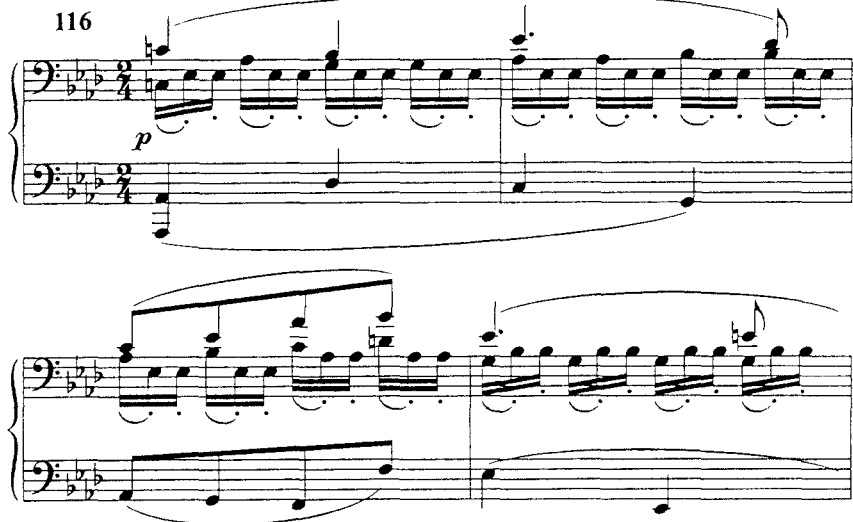
Следующее предложение полезно слышать в тембрах кларнета и фагота:

115

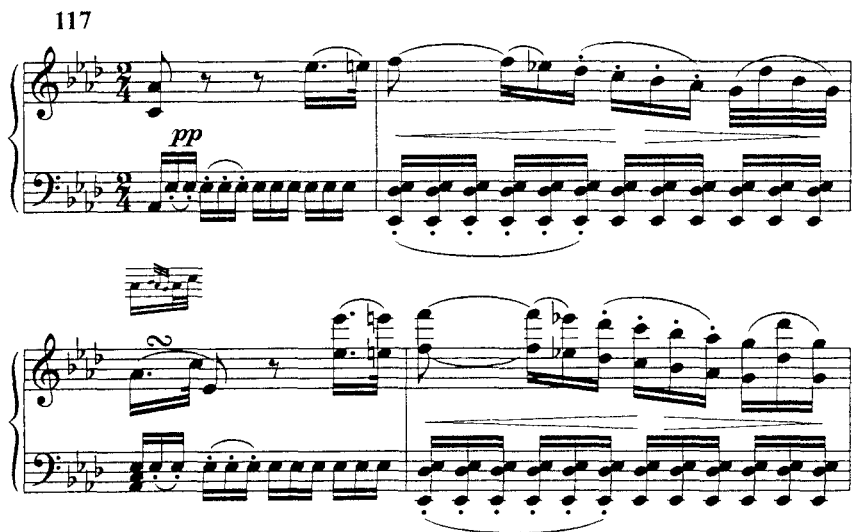
Затем снова покой и красота рефрена...

Однако Бетховен не был бы самим собой, если бы не отразил каким-либо образом связь, взаимовлияние разных частей сонатного цикла. Слов нет, спокойная середина «С» второй части очень далека, очень не похожа на музыку первой. Однако тяжесть пережитого в жизни не может исчезнуть бесследно. Она живет в редкой тональности (as-moll), в триольной пульсации аккомпанемента, в отточенных полифонических переключках. И наконец, в крепнущей динамике. Все это без многословия. Такой богатый по образному строю эпизод длится всего 14 тактов!

В репризе появляется одна важная деталь: главная мелодия на этот раз звучит на триольной, полифонически обработанной штриховой «подушке».



Кода части небольшая, резюмирующая главный характер Adagio — красоту и покой. Музыкальный материал — новый, не похожий на основную часть, удивительно усиливающий тематизм Adagio. Это островок, концентрированное просветление, временная победа, улыбка посреди если не ужаса, то тревожностей жизни:



О финале сонаты приходится слышать разные суждения. Некоторые считают эту часть возвращением к Моцарту. Это мнение опирается на относительную прозрачность фактуры финала, которая действительно по преимуществу двухголосна, в противовес аккордовой — по горизонтали и вертикали — фактуре первой части. Несмотря на это, образно-характерный строй финала моцартовским не получился. Вся часть пронизана тревожной мелодической энергией обоих голосов. Альянс бетховенского духа и моцартовской материи! «Маркизовых» басов нет. Все, в том числе аккомпанементы, мелодизированно движутся. Почти как у романтиков! Прозрачность, двухголосная мелодичность фактуры — здесь не возвращение к прошлому, но предвосхищение будущего. Такого, например, как экспромт Шопена As-dur.

118

Rondo  
Allegro



В финале до заключительной кульминации почти нет контрастов. Все темы этой рондо-сонаты — варианты главного музыкального образа части — непрерывного движения, патетики интонационно-содержательного движения, его, как это ни странно, противопоставление страданию и мятежности первой части. Тревога защищает себя через движение!

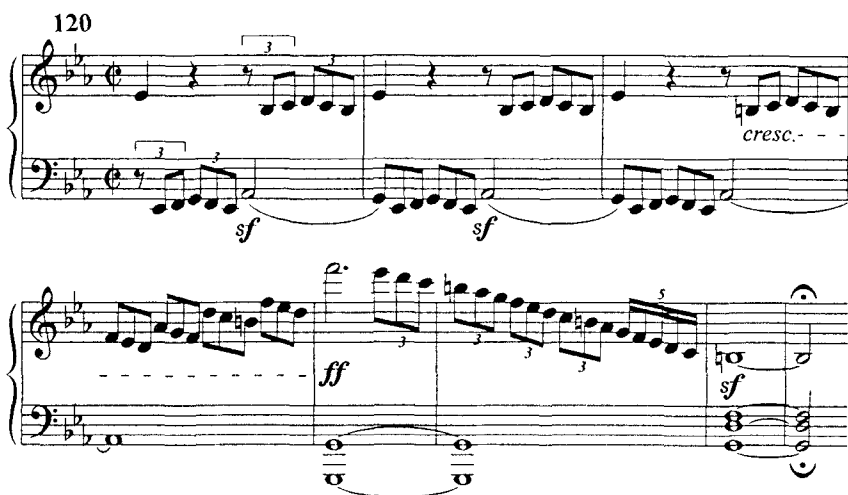
Движение в финале непрерывно. В этой связи интересно проследить, как изменяется соотношение мелодичности и моторности.

Главная партия (рефрен) — наиболее мелодически богатая тема. Партия левой руки также вносит свой вклад в мелодическую ее убедительность (см. пример 119). Мелодика связующей партии проще, примитивнее. В соответствии с этим партия левой руки также упро-

щается, становится более «альбертиевой». В побочной партии мелодии, можно сказать, вообще нет. В партиях обеих рук остается одно лишь движение:



Заметим, что материал побочной партии проводится в экспозиции дважды. Сначала в тональностях си-бемоль мажор и ми-бемоль мажор в качестве первой побочной партии. Затем, после неожиданного вмешательства совсем нового аккордового материала (четыре такта), начинаются уже известные нам триольные «переговоры». Здесь они берут на себя функцию полноценной заключительной партии. Тональность — ми-бемоль мажор с переходом в до минор:



Разработка этой оригинальной рондо-сонаты интересна отказом от работы с материалом экспозиции. Появляется совсем новый эпизод. Он написан в форме фугато. Музыка движется четвертями. Фокус заключается в том, что это отступление от доминирующего в финале восьмушечного движения не воспринимается как снижение энергии. Наоборот, не употреблявшиеся ранее интонации квартово-квинтовых «шагов» фугато оказываются действенным допингом энергии. Тем более что вскоре тематические четверти фугато получают мощную поддержку восьмых стаккато, а затем на органном пункте басового *соль* шестнадцатых и триольных восьмых. Все это объединяется мощным *crescendo* и приводит к очередному рефрену.

Реприза почти буквально повторяет экспозицию. Однако благодаря более высокой тесситуре и связующая, и побочная, и заключительная партии теряют часть своей энергии. Бесхитростные *соль* и *до* мажор способствуют этому впечатлению. Появляется действительная «моцартовская опасность». Наступает важнейший момент сочинения. По какому пути оно пойдет — по просветленно-моцартовскому или по пути развития бетховенской патетики? Бетховен, разумеется, избирает последнее. Для этого прежде всего приобретает новое значение оставшийся малозамеченным аккордовый эпизод. Он приобретает и лиризм, и напряженность, и способность к разнообразной эмоциональности.

121







После этого удивительного по своей неожиданности эпизода обнаруживается, что в очередном (и последнем) рефрене имеется еще огромный, ранее незамеченный драматический потенциал. Музыка вдруг начинает походить по своей энергии на соответствующие фрагменты первой части. Откуда-то взялась динамика *forte*, приподнятость всей фактуры, появились *sforzando*, аккорды, синкопы... В следующем, главном, кульминационном эпизоде вся возбужденность, вся приподнятость *всей* сонаты упирается в негибкость неожиданного ритма. И не может его победить!

122

После краткого затишья — «что там успела нашептать богиня творчества?» — на слушателя обрушивается неразрешенный конфликт пассажа *fortissimo*. Рискну утверждать его смысловую тождественность с последней фразой первой части. Третья часть подравнялась с высокой патетикой первой!



Редкий случай у Бетховена — разрабатываемый конфликт остался неразрешенным. В неразрешенности конфликта — высший пафос сочинения. Так могла заканчиваться и третья часть сонаты:



В заключение заметим, что среди бетховенских сонат с названиями «Патетическая» исполняется гораздо чаще других. Особенно в учебных заведениях. Причиной тому — ее относительная техническая доступность. Именно техническая доступность очень привлекательна в период, когда наступает время взяться за настоящего, драматического Бетховена.

## Содержание

Введение .....	4
Соната № 1 f-moll (op. 2 № 1) .....	6
Соната № 2 A-dur (op. 2 № 2) .....	20
Соната № 3 C-dur (op. 2 № 3) .....	29
Соната № 4 Es-dur (op. 7) .....	35
Соната № 5 c-moll (op. 10 № 1) .....	38
Соната № 6 F-dur (op. 10 № 2) .....	54
Соната № 7 D-dur (op. 10 № 3) .....	60
Соната № 8 c-moll (op. 13) («Патетическая») .....	71

Методическое исследование  
**Евгений Яковлевич Либерман**  
**ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ**  
**БЕТХОВЕНА**

Выпуск 1

Сонаты № 1—8

Редактор *В. Панкратова*. Дизайн оформления *А. Житник*  
Худож. редактор *А. Головкина*. Техн. редактор *С. Буданова*

Корректор *В. Голяховская*

Компьютерный набор нот *Д. Огороднов*

Компьютерная верстка *И. Власова*

ИБ № 4834

Подписано в печать 02.04.06. Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура  
«Таймс». Печать офсетная. Объем печ. л. 5,5. Усл. п. л. 5,5. Уч.-изд. л. 5,75.  
Тираж 200 экз. Изд. № 15926. Зак. № 22

Издательство «Музыка», 127051, Москва, Петровка, 26, стр. 3  
Телефон 628-94-40, факс 628-91-68

Е.Я.Либерман

ФОРТЕПИАННЫЕ  
СОНАТЫ  
БЕТХОВЕНА

2

Выпуск

Сонаты № 9–15



*Москва • Музыка*

**Либерман Е. Я.**

Л 55      **Фортепианные сонаты Бетховена. В 4-х выпусках.**  
Вып. 2. — М.: Музыка, 2006. — 80 с., нот.

ISBN 5-7140-1101-5

Основываясь на своем огромном преподавательском опыте, автор — известный исполнитель и педагог, профессор Евгений Яковлевич Либерман — анализирует особенности музыкального содержания и формы всех фортепианных сонат Бетховена с точки зрения их исполнительского прочтения; дает ценные методические советы; приводит и сравнивает различные интерпретации и т. д. Второй выпуск посвящен сонатам с 9 по 15.

Издание адресовано широкому кругу пианистов — исполнителям, учащимся и педагогам, изучающим фортепианное творчество Бетховена.

**85.314**

## Соната № 9 E-dur (op. 14 № 1)

Созданная в 1797 году, девятая соната op. 14 № 1 — еще один пример неистощимой изобретательности бетховенского гения. Особенностью сонаты является почти полное отсутствие в первой и третьей ее частях хоть сколько-нибудь развитого мелодического музыкального материала. Приведем главные партии обеих частей:

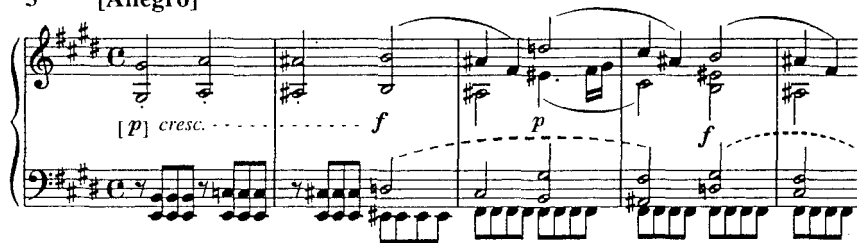


Удивительно некрасивые, почти полностью лишенные мелодичности звуки! Их даже темами называть как-то не хочется. Но звуки эти оказываются вполне достаточным импульсом для строительства крепкого и жизнеспособного музыкального здания. Эту сонату можно назвать сонатой-конструкцией. Из невзрачных звуковых «кубиков» возникает полноценная фортепианная соната, завоевавшая достойное место в грандиозном ряду бетховенских сочинений. Автором сделано даже ее квартетное переложение.

В связи с невзрачностью мелодического материала роль пианиста становится еще ответственнее. Можно сказать, что в данном случае *исполнение* в полном смысле слова *создает сочинение*, творит

его. Плохая игра в этом случае сразу превращается в плохую музыку — бедную, «квадратную», скучноватую. Зато какой простор для творческого воображения, а также демонстрации «блоков» различных исполнительских достоинств и умений! «Блоков» несколько. Первый блок — ритм. Кого из приобщенных к классической (да и всякой иной) музыке слушателей оставляет равнодушным хороший, неуклонно пульсирующий ритм? Такой ритм целиком пронизывает крайние части сонаты. При этом активная ритмическая пульсация долгое время остается негромкой, что обычно повышает художественную действенность динамических кульминаций:

### 3 [Allegro]



Как правило, средние и хорошие ученики нередко одарены предрасположенностью к такого рода активному ритму. Однако желательно, чтобы ученик, приступающий к работе над сонатой E-dur, предварительно имел определенный опыт, багаж подобных ритмических впечатлений. И в слушании музыки, и в собственной исполнительской практике. В противном случае педагогу приходится его «натаскивать»...

Второй блок — техника. В техническом отношении соната считается не очень трудной. В ней почти нет запутанной, неудобной фактуры. Однако хорошие, «ясные» пальчики во многих эпизодах просто необходимы. Например:

### 4 [Allegro]







Приведенные пассажики далеко не всегда играют безупречно. А безупречность здесь равна содержательности, тождественна ей!

Третий блок необходимых исполнительских умений (или хотя бы устремлений) — это точность, выстроенность звучания аккордов, аккомпанементов шестнадцатыми, октавной мелодии (в разработке первой части), немногих фрагментов, где надо владеть навыками по-настоящему хорошего *legato*.



Словом, культура звука в этой сонате особенно необходима. Без звуковой отточенности, без тонкой звуковой дифференцированности исполнение рискует остаться маловпечатляющим. Еще раз повторим: сонату нужно не просто хорошо — совершенно играть. При отсутствии в музыке крайних частей глубоких эмоций совершенство игры выступает в качестве замены содержательности и эмоциональности. Подчеркнем, однако, что в любых исполнительских умениях, или, как мы их называем, исполнительских «блоках» всегда должно оставаться местечко для живого музыкального чувства. В случаях, когда эмоциональность музыки по стилистическим или конкретно образным причинам не находится на поверхности исполнения, это чувство принято называть интонированием. Интонирование — всегда, даже в простых гаммах и арпеджио! При этом интонирование может происходить без использования различных динамических и ритмических нюансов. В первой части сонаты таких мест много. В частности, побочная партия:

## 7 [Allegro]



Приведенный отрывок — характерный пример интенсивного, особенно в хроматических фрагментах, интонирования. При этом от взятой в скобки «вилочки» следует отказаться. Точно так же нуждаются в интонировании звуки в партии правой руки (см. пример 1), и верхний голос аккордов в партии левой (см. пример 3, начальные такты), и многое другое.

**Первая часть** сонаты пронизана скромной, не бросающейся в глаза, но подлинной бодростью и душевным здоровьем. Сменяющие друг друга музыкальные «кубики», различные по ритмическому рисунку, не вносят в доминирующий характер части каких-либо заметных изменений. «Кубики» разные, а характер един. Первые три «кубика» приведены в примерах 1, 4, 6. Они составляют главную партию части. Связующая партия — уже известный, слегка разработанный первый «кубик» главной партии.

Побочная партия — самый крупный раздел экспозиции. Она занимает приблизительно три пятых музыкального пространства и призвана, не нарушая общей бодрости части, внести в нее хоть какую-то контрастность. Бетховен осуществляет это деликатно и тонко. Появившаяся мелодия сначала ведет себя очень скромно. Постепенно она обрывает, однако, регистровой и полифонической поддержкой. Ритмический «мотор», который в начале побочной партии временно «ушел» с музыкальной поверхности, снова начинает работать. Все это неизбежно приводит к консолидации где-то до поры до времени таившейся энергии и к ее кульминации:

## 8 [Allegro]

Заключительная партия состоит всего из четырех тактов. Используются все те же начальные звуки. На этот раз в басовом регистре.

Разработочный раздел первой части сочетает в себе признаки собственно разработки со структурой, которую принято называть эпизодом. На смену начальным разработочным тактам (из первого «кубика») появляется красивая и довольно продолжительная мелодия. Она изложена октавами и воспринимается как нечто давно ожидаемое, как будто напоминая: музыка без красивой мелодии долго существовать не может. Технически сыграть мелодию довольно трудно, особенно добиться в ее исполнении хорошего *legato*. Внимания требует и довольно быстрое и тихое ее сопровождение. Для исполнения мелодии нужно подобрать соответствующую особенностям руки аппликатуру:

9 [Allegro] (мал. рука) (большая рука)

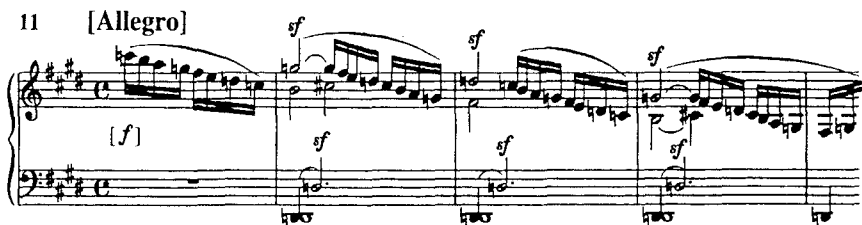
Реприза части начинается *subito forte*. Первоначальное одноголосие «любимых» нот, вероятно, «осточертело» самому автору и он, как всегда вовремя, успевает до возникновения чувства неудовлетворенности найти что-то новое. В данном случае Бетховен переходит к аккордовому изложению и динамике *forte* первых четырех тактов. Благодаря интересному отклонению в C-dur (в динамике *pianissimo*) свежо звучит связующая партия:

10 [Allegro]

Заклучительная партия в репризе продолжительнее, чем в экспозиции. Она незаметно переходит в код части.

Третья часть сонаты — духовная родственница первой. Та же бодрость, активность ритмической пульсации. Только единицей пульсации становятся триольные восьмые. В финале развитых мелодий еще меньше, чем в первой части. Обычно третью часть играют быстрее и темпераментнее первой. Между тем в заглавной авторской ремарке понятие *allegro* дополняется словом *commodo*, что переводится как: «удобно, легко, без усилий, непринужденно, не спеша». В то же время в тексте есть авторское указание *alla breve*. Получается очередная загадка: успокаивающая ремарка *commodo* вступает в противоречие с ускоряющей ремаркой *alla breve*. По-видимому, Бетховену представлялось исполнение довольно быстрое, однако легкое по звучанию, может быть, скерцозное (в первом разделе финала только один фрагмент *forte* — в конце связующей партии). Зато фактура и динамика средней части финала совсем другая — громогласная, неуклонная, напористая. Исполнитель обязан сохранить этот контраст композиции — крайние части подвижны, но легки, изящны, спокойны; середина — темпераментна, активна, звучна. Обойти эту явную трехчастность не представляется возможным. Но трехчастна ли форма финала? Ведь автор своим заглавным Rondo как будто высказывает иное мнение. Представляется, что Бетховен делает это по привычке: раз финал — значит Rondo. Вспомним, что из двадцати одной сонаты (до «Авроры» включительно) Rondo в заголовках финалов значится в одиннадцати случаях.

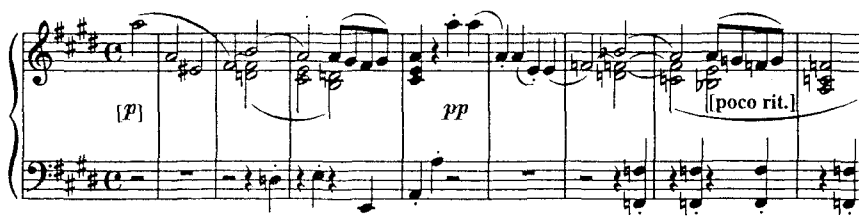
Рондообразность, так же как элементы сонатной формы, есть, конечно, в третьей части сонаты (так же как и в финале двенадцатой сонаты op. 26, As-dur). В обоих случаях элементы формы рондо-сонат даны в добетховенском «малоразвитом» виде. Главные строительные «кубики» финала — триольные гармонические фигурации и восьмизвучные гаммки. Последовательность этих «кубиков» оригинальна. Так, второй «кубик» — восьмизвучные гаммки — появляется в главной партии. Затем он же выполняет функции связующей и заключительной партии, и даже разработки:



Эти гаммки своим местоположением и ритмом (шестнадцатые) заставляют вспомнить о пассажах первой части (см. пример 4). Гаммки, а также триольные аккомпанементы рефрена — технически наиболее трудные фрагменты части. От их «получаемости» зависит качество исполнения финала.

Побочная партия третьей части изящна и лаконична. Свою контрастную роль она, однако, выполняет отлично. Мал золотник, да дорог. Отметим неожиданное отклонение побочной партии репризы в F-dur, которое надо соответственным образом отразить звуком:

## 12 [Allegro]



Такова простая и одновременно в высшей степени искусная конструкция первой и третьей частей бетховенской сонаты. И таковы соответствующие этой конструкции исполнительские задачи.

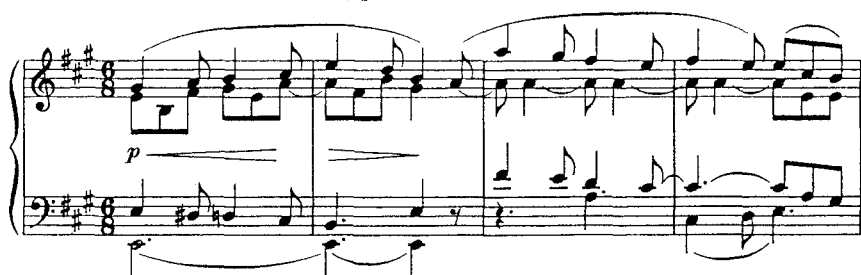
**Вторая часть** сонаты — полная противоположность крайним частям. Музыка мелодична; в гармонизации красивые хроматизмы; фразировочные построения — продолжительны (в большинстве своем не менее восьми тактов). Музыка полна живой эмоциональности. Авторское указание темпа в начале части — *Allegretto*. Играл же часть по-разному: от  $\text{♩} \approx 48$  до  $\text{♩} \approx 60$ . Это довольно большой перепад. Тем не менее и то, и другое, а также промежуточные решения вполне возможны — в музыке есть почти что баховская многоликость. Вероятны и жанровые разночтения: *Allegretto* может быть интерпретировано как медленная часть сонатного цикла, но есть в ней также и черты менуэта.

Первая трактовка подкрепляется наблюдениями за повторяемостью некоторых композиционных приемов Бетховена. Оказалось, что сопоставление одноименного мажора и минора чаще других тональных соотношений используется Бетховеном для воплощения глубоких драматургических, часто трагических контрастов. Один

из наиболее ярких примеров — сопоставление в высшей степени жизнерадостного D-dur первой части седьмой сонаты с глубокой печалью d-moll второй ее части. Не менее значительна контрастность светлого, мечтательного A-dur и безутешно скорбного a-moll в сонате № 28 op. 101.

*Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*

### 13 Allegretto ma non troppo con intimissimo sentimento



*Langsam und sehnsuchtsvoll*

### 14 Adagio ma non troppo con affetto




Встречается и обратный порядок одноименных противопоставлений — сначала минор, затем мажор. И в этих случаях конфликт у Бетховена получается глубочайший. Двухчастная тридцать вторая соната op. 111 — ярчайшее тому подтверждение. К трагической катастрофе приводит и двойной контраст тонального плана «Лунной»: cis-moll — Des-dur — cis-moll. Именно в мажоре распускается и благоухает «цветок между двух бездн» (известное выражение Антона Рубинштейна). Есть и другие примеры подобных сопоставлений.

Представляется, что одноименный минор в девятой сонате относится к той же серии драматических бетховенских контрастов. Что-то темное и тревожное слышится в довольно низкой тесситуре второй части. Можно возразить, что драматический накал музыки здесь не столь значителен, как, например, в седьмой сонате. Однако ведь и мажорные «соперники» там посерьезнее!

Наконец, нужно решить: как быть с заглавным авторским Allegretto? Как его понимать? Ведь этот термин ассоциируется с музыкой танцевальной, скерцозной, изящной. Думается, что Бетховен исходил здесь только из скоростных параметров понятия Allegretto. Из приблизительного совпадения скорости пульсации четвертей в нашем случае и в следующем типичном для Allegretto примере:

**SCHERZO**

15 Allegretto [♩ = 150] Соната №2, ч.3



В обоих случаях ♩ ≈ 150. Этот ряд можно продолжить, сославшись на очень родственный случай понимания термина *allegretto* в средней части (*Allegretto*) фортепианной сонаты № 6. Музыка этой сонаты не имеет ничего общего со скерцозностью, она также написана в одноименном миноре и жизнерадостные крайние части в ней оттеняются непростой, многообразной характерностью средней. Термин *allegretto* в этом случае относится собственно к темпу, а не характеру музыкального образа. Справедливости ради заметим, что основанием для относительно более подвижного, более танцевального исполнения второй части является ее менуэтная форма.

Не такая уж простая эта «детская соната». Исполнителю есть о чем подумать.

### Соната № 10 G-dur (op. 14 № 2)

Две фортепианные сонаты Бетховена op. 14 (E-dur и G-dur) были опубликованы в Вене в 1799 году. Имеются вполне достоверные сведения о том, что сочинены они значительно раньше — в 1795-м.

Если есть среди бетховенских сонат «золушки», то это сонаты ор.14. Небольшие, тихие, не бросающиеся в глаза, эти две скромницы на самом деле исполнены красоты и неповторимого очарования. Проклятые проблемы куда-то исчезли. Сонаты ор.14, особенно вторая из них, излучают сердечную теплоту и спокойно-радостное восприятие жизни.

**Первую часть** десятой сонаты автор предписывает исполнять в темпе *Allegro*. За десятилетия существования классической сонаты Гайдн, Моцарт, да и Бетховен в своих девяти предыдущих опусах приучили нас связывать термин *Allegro* не только с темпом, но и характером музыки. Главной партии сонатного *allegro* полагалось быть энергичной, активной, ритмически волевой. Побочные партии, наоборот, вносили в музыку возможность лирического контраста. В сонате G-dur — все наоборот. Главная партия, хотя и звучит подвижно ( $\text{♩} = 80\text{—}84$ ), полна лирического очарования, юношеской мечтательности и взволнованности, может быть, романтической окраски. Бетховен задолго до Шумана воспользовался здесь приемом ритмического смещения: в первых четырех тактах кажется, что сильная доля приходится на вторые восьмые, там, где вступает со своими «репликами» левая рука. Акцентировать эти вступления нельзя — пропадает эффект смещения, подчеркивающего гибкость и пластичность мелодии. Затруднительно ответить также на вопрос — где, в каких местах мотива происходят необходимые здесь динамические наплывы.

### 16 *Allegro*



В первых фразах исполнителю надлежит добиться также безупречного *legato* (соответствующего теплоте наполняющего музыку чувства) и прямо-таки «сверххрюальной» мягкости туше.

Во втором четырехтакте первая (сильная) доля возвращается на свое место, однако безударность прикосновения при исполнении мелодии должна быть сохранена. Если бы эту мелодию играл хороший скрипач, синкопированные ноты звучали бы *quasi glissando*:



## 17 [Allegro]



Оттенок романтического «чувствования» и романтической ритмики главной партии в связующей на некоторое время уступает свое место музыке чисто классического характера:

## 18 [Allegro]



Четкий танцевальный ритм мелодии предыдущего примера, непрерывность аккомпанемента, *sforzando* в свою очередь постепенно переходят в музыку более мелодичную и эмоциональную:

## 19 [Allegro]



Соответствующее этому характеру *crescendo* чисто по-бетховенски (*subito piano*) возвращает нас к начальной танцевальности связующей партии:

## 20 [Allegro]



Весь разобранный фрагмент требует тщательной технической проработанности: необходимо добиться ровности и «тишины» звучания в партии левой руки; виртуозно ловкого и одновременно спокойного исполнения трехзвучных форшлагов (они звучат, главным

образом, за счет времени предыдущего такта); «журчащей» легкости пассажиров.

Побочная партия по своему характеру могла бы быть главной в какой-то другой композиции. В ней есть основные атрибуты главных партий — энергия и подвижность. Недаром ее материал используется в разработке — в формообразовании Бетховена случай для побочных партий крайне редкий.

Изложенная двойными нотами, побочная звучит особенно «наполненно». Приемом многоголосного изложения мелодий часто пользовались романтики. Вспомним Листа; вспомним терцовые и секстовые этюды Шопена и Скрябина; вспомним, наконец, Фантазию Шопена (пример 21) и Венгерскую рапсодию № 12 Листа (пример 22):

21 [Agitato] Ф. Шопен. Фантазия

22 Allegretto giocoso Ф. Лист. Венгерская рапсодия № 12

Начиная с побочной партии все мелодии первой части настоящей сонаты изложены двойными нотами.

23 [Allegro]

24 [Allegro]

Двойные ноты — это как бы двойная интенсивность фортепианного пения, двойное лирическое чувствование. Повсюду необходимо выстроить, найти интересные соотношения обоих звуков в мелодиях. Свое «слово» должны сказать и мелодизированные аккомпанементы:

25 [Allegro]



В большей мере это касается заключительной, полифонически изложенной партии.

В десятой сонате есть еще одна композиционная особенность — почти полная непрерывность движения шестнадцатыми на всей протяженности части. Если какой-либо голос останавливается, движение подхватывается в другом. Исключения — фрагменты с тридцатьвторыми (это как бы шестнадцатые в удвоении) и кадансирующие остановки на гранях формы (их всего четыре). Напомним, что еще С. Фейнберг отмечал относительное однообразие романтической и разнообразие классической ритмики\*. Вот примеры единообразия ритмического рисунка у романтиков: Шуберт — Экспромты G-dur, A-dur и Es-dur op. 90; Шопен — Экспромты A-dur и Ges-dur; главная партия первой части и вторая часть сонаты b-moll. Список можно продолжать очень долго. В сонатах Бетховена такой ритмики очень мало. Припоминаются вторая часть сонаты № 27 e-moll (op. 90), некоторые вариации из второй части тридцать второй сонаты (op. 111). Но ведь это же сонаты поздние, в чем-то уже романтические. Родственность ритмики десятой сонаты романтическим примерам — удивительное предчувствие будущего. Думается, что в исполнении все отмеченные «романтические порывы» должны найти свое ненавязчивое, но определенное отражение.

Тепло, выразительно сыграть многочисленные мелодии первой части — главная задача пианиста и особая трудность сонаты. Здесь в полной мере должно раскрыться качество, называемое музыкальностью. Обратим внимание на еще одну (попутную) исполнительскую задачу: все темы экспозиции должны звучать *piano*, однако в каждой нужно найти свой звук, свой тембр, свою интенсивность. Аналогия с контрастностью Моцарта и Шуберта безусловная...

\* См.: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 1965. С. 392—393.

Разработка первой части сонаты продолжительнее своей экспозиции. Обычно в бетховенских сонатах бывает наоборот. Во взятых наугад соседних сонатах Бетховена количество тактов экспозиции и разработки приводится в следующей таблице:

Номер сонаты	Экспозиция	Разработка
Соната № 2	115 тактов	107 тактов
Соната № 7	120 тактов	59 тактов
Соната № 8	122 такта	59 тактов
Соната № 10	63 такта	70 тактов
Соната № 11	68 тактов	59 тактов

Как видим, продолжительность разработки превосходит продолжительность экспозиции только один раз — в нашей десятой сонате. Уже один этот факт заставляет насторожиться. При внимательном изучении становится ясно, что шубертовско-песенной стихии экспозиции в разработке противопоставлена углубленная, можно сказать, симфоническая работа с экспонированным материалом. Все темы приобретают новое, иногда совершенно другое значение. Сначала способность к преобразованиям обнаруживает главная партия. Она звучит в миноре и вскоре «застывает» в верхнем регистре, словно не зная, куда направиться дальше — в g-moll или B-dur:

#### 26 [Allegro]



И вдруг после неожиданного, очень активного и полифонически поддержанного *crescendo* главная партия сменяется побочной, а звучность *forte* — звучностью *piano*:

#### 27 [Allegro]





За четыре такта *crescendo* и *forte* главная партия успела приобрести абсолютно несвойственные ей в экспозиции драматические очертания. Вступившая затем *subito piano* побочная, наоборот, стала мягче по тембру; впрочем, через четыре такта В-dur'ного проведения энергия ее оказывается полностью исчерпанной:

## 28 [Allegro]



Энергию для продолжения музыкального развития дает неожиданное возвращение материала главной партии. Но как она здесь преображена! Новая «далекая» тональность, басовый регистр мелодии, *forte*, бурный аккомпанемент в партии правой руки, острый необычный модуляционный план (As-dur, g-moll, f-moll, Es-dur), полиритмия и, наконец, переход от *legato* к очень отчетливому *staccato*. Бетховен снова стал самим собой — подобных разработок у него множество.

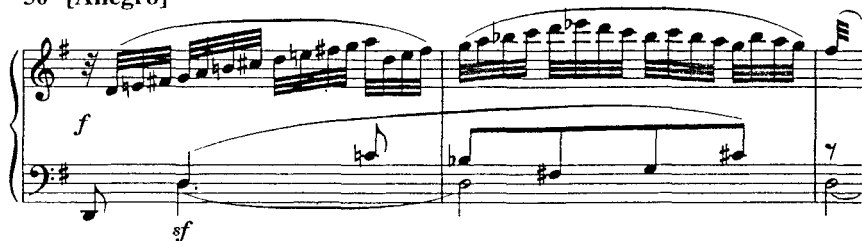
После остановки на доминанте Es-dur начинается следующий раздел разработки. Благодаря новой тональности и более высокому регистру главная тема приобретает новую — светлую — окраску:

## 29 [Allegro]



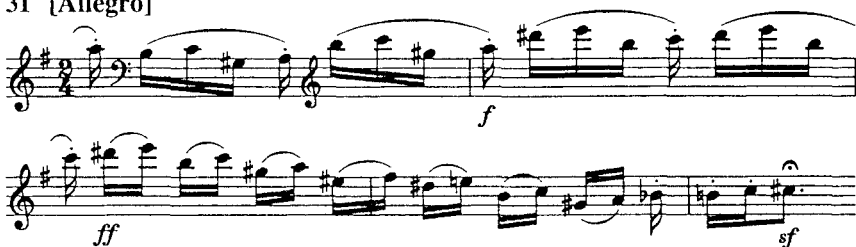
Далее преобразованиям подвергается второй четырехтакт главной партии. «Спускаясь» с Es-dur'ных «горных высот», модулируя в родственные тональности с-moll и g-moll, мелодия приобретает большую страстность (все идет на *crescendo*) и попадает в сферу быстрых и энергичных пассажей, которые опираются на доминантовый звук основной тональности (*pe*):

### 30 [Allegro]



Данные пассажи имеют двутактовую структуру и носят кульминационный характер. Будучи четырежды повторенными, они в конце концов теряют энергию и полностью проявляют свою предыктую функцию. Вторая часть предыкта начинается *pianissimo*. Однако переключка четырехзвучных мотивов («вытяжек» из главной партии), переход их в двузвучные и затем однозвучные структуры приводит к остро диссонирующему *do-diez fortissimo*:

### 31 [Allegro]



Наступление репризы снова вносит в музыкальное развитие резкий — воистину бетховенский — контраст: из сильной, активной, динамически разнообразной разработки мы попадаем в лирически-песенную образную сферу крайних разделов.

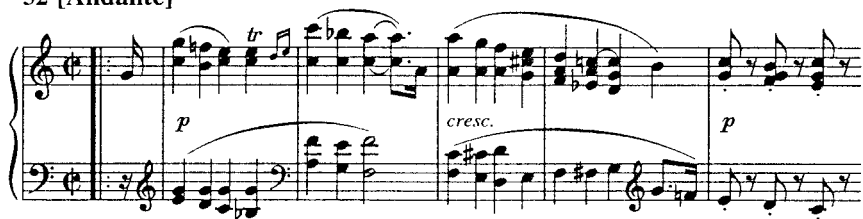
Кода подчеркивает лиричность музыкального мира сочинения.

**Вторая часть** сонаты — вариации. Их характер? — Конечно, не лирика. Какая же лирика в отрывистых аккордах? Кроме того, лирика уже была в первой части. Что еще полагается во вторых частях? — Размышление? Отдохновение? — Ничего этого в музыке нет. Вторая часть насквозь пронизана юмором. Юмор во всем: в темпе *Andante*

alla breve ( $\text{♩} = 60$ ), в отрывистости артикуляции, в «приседаниях» в одних и тех же местах фраз (подчеркните их взятием педали), в нелепых, смешных *sforzando*, в подчеркнутой квадратности построения (никаких попыток «выйти» из двух- и четырехтактовых структур нет).

Второй период контрастен первому. Следующие четыре такта (см. пример 32) должны исполняться со связующей педалью, звучать *legato*, вроде бы лирично. Но есть что-то пародийное в этой лиричности. Что? — Может быть, деревянный ритм «шагающих» четвертей; «деревянные» секундовые интонации; остановки в тех же местах, что и в первом, *staccat'* ном периоде; многочисленные уходы на *piano* после *crescendo*. *Legato* вступает в противоречие со всеми указанными особенностями музыки.

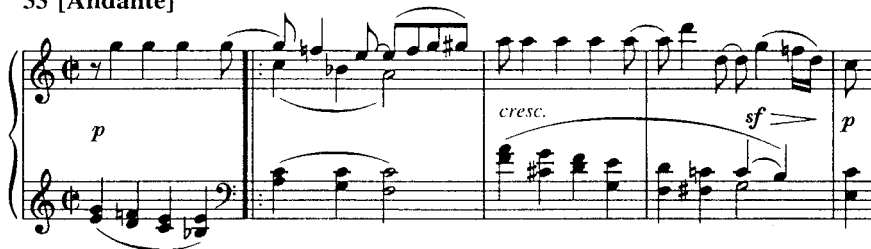
### 32 [Andante]



В реализации задуманной автором пародийности роль исполнителя особенно велика. Не все музыканты обладают необходимой комедийной жилкой. Выстроенность аккордов, смешная их одинаковость и, главное, особая «невозмутимость» ритма — вот нужные комедийные средства. Полезно вспомнить хороших комедийных актеров — смешное они говорят часто без тени улыбки...

*Первая вариация* развивает лирические возможности второго периода темы. Здесь также необходима связующая педаль. Мелодия перебрасывается в нижний, более певучий, регистр. Изложение дополняется полифоническими подробностями, особенно во втором периоде:

### 33 [Andante]



Тем не менее юмористический подтекст музыки сохраняется. И далее в части откровенно отрывистые, юмористические фрагменты чередуются с эпизодами, мелодичность и лиричность которых как бы излучает улыбку и иронию над своей собственной вынужденной, угловатой и неуклюжей мягкостью.

Есть что-то смешное сначала в длительном синкопировании звука *соль*, а в дальнейшем в заполненности всех четных восьмых тактов. Последнее обстоятельство препятствует неопытным пианистам (по традиции импровизационного исполнения медленных частей) предаваться ритмически свободному музицированию. Никакого *rubato* в игре быть не должно. Особенно ярко смешная сущность музыки проявляется в таких тактах:

### 34 [Andante]



Вторая вариация развивает синкопированную идею первой. Только никакой лиричности в ней нет и в помине. Мелодия скрыта в аккордах, звучащих на слабых долях, звучность почему-то напоминает мне «цоканье» копыт. Вариация довольно трудна в техническом отношении. Она требует от пианиста мастерской точности в исполнении подвижных аккордов. Особенно важно здесь (впрочем, как и повсюду) не допускать произвольных *crescendo* перед многочисленными *sforzando*:

### 35 [Andante]

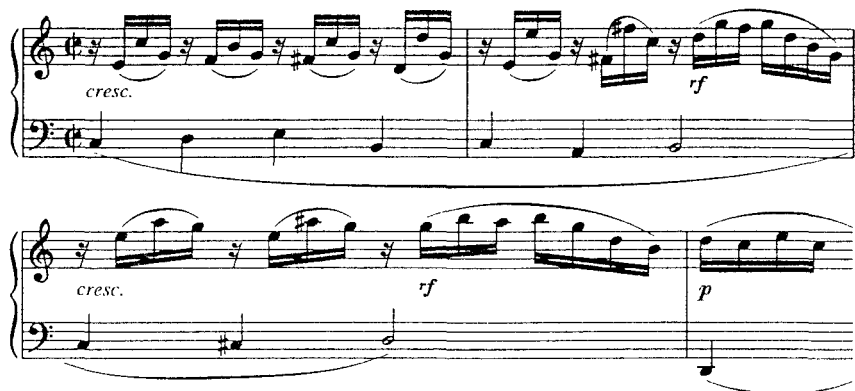


Последней, третьей вариации предшествует четырехтактовая связка. Ее фактура — из предыдущей вариации. Однако благодаря увеличенной секунде в мелодии этот фрагмент приобретает лирический оттенок. И в следующей за связкой вариации, как и почти



повсюду, есть двойственность. Появление довольно подвижных шестнадцатых должно было привести к большей активности, остроте, юмористичности. Но этого не происходит, ибо шестнадцатые — гладкие, *legat'* ные, лиричные. Отмеченная коллизия таит в себе возможность эмоциональных трансформаций. Начальные такты, например, вызывают прилив лирических чувств. Их хочется играть очень гладко. Но в этой гладкости то тут, то там выписаны автором смешные динамические обозначения — обратите внимание на *rinforzando* (наплыв, усиление звучности группы нот) в следующем примере:

### 36 [Andante]



Словом, последняя вариация — еще один образец юмористической лирики! Или лирического юмора!

Кода части — откровенно юмористическая. Бетховен отделяет фразы друг от друга и делает вид, что все закончится тихо и мирно.

И вдруг:

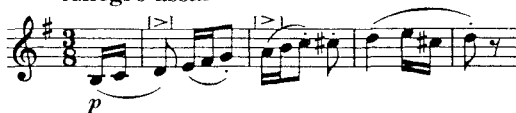
### 37 [Andante]



**Третьей части** сонаты, ее финалу, предпослана авторская ре-марка Scherzo. Что-то не припоминаются другие случаи «перепро-филирования» скерцо в жанр финала. Когда пытаешься проникнуть в творческие тайники гениев, острейший интерес вызывает вопрос — почему, каким образом было принято то или иное ответственное ре-шение. Почему в данной сонате нет четвертой части? Почему тре-тьей, завершающей сонату частью не мог стать какой-то другой фи-нал, не скерцо. Ведь первые две части сонаты давали, казалось бы, возможность для различных продолжений. После лиризма первой части, юмористичности второй финал мог бы быть по контрасту и драматическим, и виртуозно-моторным, и народно-праздничным, и еще каким-нибудь иным. Но так могли бы поступить композиторы, так сказать, «второй волны», сочиняющие музыку «как принято», «как полагается». Бетховен творил свои сочинения не «как полагается», а как в данном случае требовал его творческий императив. Компози-тор (об этом свидетельствуют его эскизы) был наделен чудесным даром — еще до рождения конкретных тем видеть свое будущее творение как бы целиком, с высоты птичьего полета. А если, паче чая-ния, в сочинении оказывалось что-то сомнительное с точки зрения целого, он принимал принципиально смелые решения. Так произо-шло, например, в работе над «Авророй», когда Бетховен заменил пре-красную музыку, уже сочиненную для второй части (она известна всем под названием Andante F-dur), на более подходящую для кон-кретного целого маленькую интродукцию. Сейчас всем ясно, что в легкую атмосферу десятой сонаты нельзя было вводить ничего серъ-езного, патетического, значительного. Поэтому и появилось легкое скерцо. Последующий финал в том же духе был бы уже лишним. Сколько можно предаваться легкому музыкальному времяпровожде-нию? Бетховен все-таки...

Скерцо сонаты присуще искристое звучание. Тема — очень нео-бычная для Бетховена двудольная ритмическая структура в трехдоль-ном такте. Эту особенность музыки обязательно нужно выявить в исполнении. Акцентировка сильных долей такта должна быть мыс-ленной, неявной. Нельзя потерять характерную мягкость при испол-нении окончаний лиг. Трехдольность надо чувствовать (акценты в скобках в следующем примере), двудольность — выполнять:

38 SCHERZO  
Allegro assai



Темп скерцо ( $\text{♩} = 74\text{—}78$ ) особенно труден в триольных фрагментах части. Например:

### 39 [Allegro assai]



Вообще для исполнения этого скерцо важнее всего техника. Очень ровно, красиво, «шелестяще» должны звучать многочисленные гаммки. Особенно часто подводит неопытных пианистов левая рука. Помимо гаммок очень трудны триольные аккомпанементы в коде. Все три звука должны быть абсолютно одинаковыми. Очень часто первый в триоли звук *соль* перекрывает все остальное.

Форма скерцо — сложная трехчастная с развернутой кодой. Строго говоря, в музыке крайних частей скерцо нет мелодий. Есть определенным образом выстроенные «гаммки», разложенные арпеджио (см. пример 39), каскады аккордов:

### 40 [Allegro assai]



Настоящая мелодия появляется в *C-dur*’ной середине скерцо. Ее пришлось довольно долго ожидать, и от этого ожидания она воспринимается особенно радостно. Бетховен предписывает исполнять мелодию *dolce*. Добавим, что в ее характере есть и танцевальность; мягкость сочетается в ней с остротой. Красивы также подголоски в партии левой руки:

### 41 [Allegro assai]



Средний эпизод середины более энергичен, моторен; в изложении много *sforzando* на слабых долях такта. Повсюду надо со вкусом и задором исполнять лиги на две ноты. Много их в коде:

#### 42 [Allegro assai]



Нужно мастерски, эффектно завершить сонату. Музыка как будто «убегает» со сцены...

Интересная, очень полезная для учащихся и взрослых пианистов соната. Она требует изысканности исполнения и особенной чистоты мастерства.

### Соната № 11 В-дур (ор. 22)

В переписке Бетховена с издателями почти невозможно найти свидетельства художественной оценки своих сочинений самим автором. Никаких слов не находится у Бетховена по поводу третьего концерта, семнадцатой сонаты, «Крейцеровой сонаты», «Авроры», «Аппассионаты» и других произведений. Но есть одно исключение — одиннадцатая соната В-дур ор. 22. На титульном листе первого издания — торжественный заголовок: *«Большая соната для фортепиано, сочиненная и посвященная господину графу Броуну, бригадиру на службе Его величества императора всея России Луи ван Бетховеном»*. «Соната получилась весьма удачной», — писал Бетховен в Вену своему издателю Гофмейстеру\*.

Трудно по этому краткому свидетельству делать выводы о факте и причинах авторского предпочтения сонаты другим произведениям. Можно предположить, однако, что она по всем статьям отвечала доминировавшей в те времена в Вене эстетике классицизма. Кроме того, соната ор. 22 — сочинение весьма крупное, четырехчастное, продолжительное по времени звучания. Она написана в В-дур — тональности, подвигшей в будущем Бетховена на создание сонаты Hammerklavier. Но — и это самое главное — одиннадцатая соната — сочинение типично классическое, типично бетховенское. В ней нет никаких исключений из классического «правописания».

Соната родственна другим ранним сонатам Бетховена — ор. 2 № 1, ор. 2 № 3, ор. 7. Все они четырехчастны. Во всех энергичные,

\* Бетховен Л. Письма (1787—1811). М., 1970. С. 46.

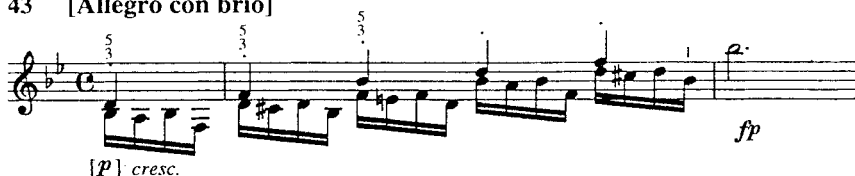
быстрые первые части. В большинстве финалы анонсируются как Rondo. Бетховен выступает в этих сонатах как завершитель достижений своих предшественников. Пока что он не рискует и почти не экспериментирует. Прорывы в неизведанное начались позднее.

В одиннадцатой сонате — все правильно. Она может служить прекрасным примером типического в лекциях о содержании и форме венского музыкального классицизма. Индивидуальная неповторимость в ней почти отсутствует.

Что же касается авторского предпочтения, то без малого двести лет художественной жизни (соната B-dur была опубликована в марте 1802 года) расставили всё по своим местам — чаще исполняются другие сонаты. Одиннадцатая соната — в аутсайдерах. Тем не менее ее высокие художественные достоинства очевидны.

**Первая часть** — *Allegro con brio*. Музыка, как и полагается в первых частях сонатного цикла, — энергичная, виртуозная. Ритм — неуклонный; поток шестнадцатых заполняет почти все музыкальное пространство. От пианиста требуются живой ритмический темперамент и хорошие пальцы. Довольно много технических трудностей. В главной партии это — следующий пассаж:

#### 43 [Allegro con brio]



Здесь и в аналогичных случаях надо отработать заблаговременный, на последнюю четвертую шестнадцатую, приход третьего и пятого пальцев на последующие двойные ноты:

#### 44 [Allegro con brio]



Трудны морденты. В медленном темпе их надо учить, как указано в примере 44: очень тихо и легко — первые два звука, и акцентированно — третий. Морденты исполняются за счет времени предыдущей ноты.

Непроста и связующая партия. Не следует играть ее парами шестнадцатых; целесообразнее, занимаясь в разных темпах, учить и мыслить эпизод более длинными техническими группами с объединяющими «вилочками» («вилочки» и лиги в примере мои. — *Е. Л.*).

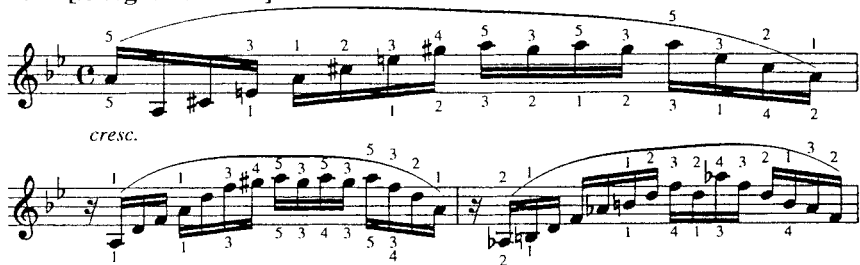
#### 45 [Allegro con brio]



Побочная партия при непрекращающемся потоке шестнадцатых вносит в музыку ощущение глади. Здесь, в партии левой руки, трудность звуковая — надо играть *pianissimo*. Как говорил Ф. Бузони, трудность часто бывает не в нотах, но в оттенках. Вторая побочная значительно проще — как в музыкальном, так и в техническом отношении. Шестнадцатые исчезли, и последующие четырнадцать тактов следует играть как обычный марш.

Зато следующие двенадцать тактов сыграть непросто. Сначала, при ясности артикуляции, нужно добиться очень хорошего *legato*. Подумайте об аппликатуре и выберите наилучшую для себя (верхняя аппликатура в следующем примере моя. — *Е. Л.*):

#### 46 [Allegro con brio]



А затем, уже *forte* начинаются ломаные октавы — фактура, труднее других поддающаяся педагогическому влиянию. Опирайтесь на первую ноту и не теряйте из слухового ощущения вторую — вот и все, что можно здесь предложить исполнителю.

Заключительная партия делится на две части. Первая (шесть тактов) вносит в музыку успокоение, мелодичность. Вторая — восходящая и нисходящая гамма F-dur в маршеобразном ритме — возвращает музыке присущую ей энергию.



## 50 [Adagio con molta espressione]



Во второй части много фрагментов, написанных в строгом четырехголосии квартетной фактуры. Этакая «гармоническая задачка» с прекрасным голосоведением!

Главная тема второй части носит романсовый характер. На фоне мерно колышущегося аккордового аккомпанемента мелодия должна звучать певуче и объединенно: длинные ноты (четверти с точкой) не заканчивают фразы, но продолжают их («вилочки» в следующем примере мои. — Е. И.).

## 51 [Adagio con molta espressione]



Вторая фраза, охватывающая более обширное регистровое пространство, динамически активнее первой.

В связующей партии бóльшая насыщенность фактуры предполагает, видимо, и бóльшую интенсивность звука. Особенно в следующем такте:

## 52 [Adagio con molta espressione]



Так же и при *decrecendo* и *pianissimo* (см. пример 49).

Побочная партия по типу мелодики с ее интонациями «вздохов», многочисленными задержаниями и предъемами не лишена, по нашему мнению, влияний итальянского стиля. Исполнитель в поисках звука и чувствования музыки может опереться на свои впечатления от знаменитого *bel canto*. В теноровом голосе также:



## 53 [Adagio con molta espressione]



Пассажи тридцатьвторыми должны быть спокойными и красивыми, подобно чарующему звучанию итальянских колоратурных сопрано. Четырехтактовая заключительная партия — еще один вариант такого пения.

Разработка начинается с неожиданной модуляции в *c-moll*. Мелодический материал — главная партия. В низком регистре, *pianissimo* музыка приобретает тревожный характер. Схема разработки очень проста. После трехтактовых «сомнений» Бетховен останавливается на мелодической попевке, которую секвенцирует в различные тональности по цепочке доминант:

## 54 [Adagio con molta espressione]



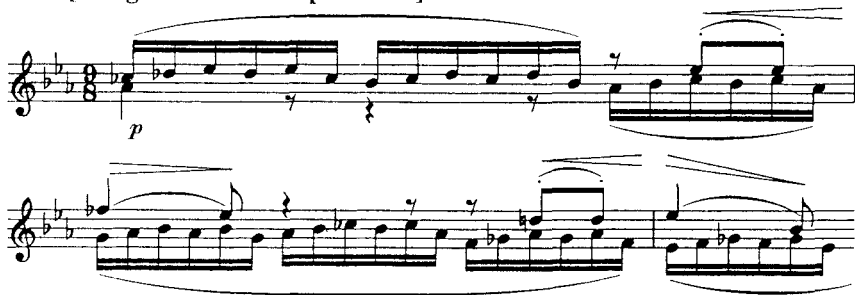
Слушатель успевает побывать в C-, F-, B-, Es-dur, пока, наконец, не попадает в *as-moll*, где попевка видоизменяется. Продолжительность и количество секвенций в этом эпизоде, на наш взгляд, рекордны у Бетховена. Кроме того, обильное секвенцирование является еще одним подтверждением влияний итальянского стиля, где этот не вполне респектабельный прием очень распространен\*.

Мелодический рисунок секвенций красив, доминантовые гармонии ему под стать, но, главное, Бетховен вовремя переходит от одного рисунка секвенций к другому. Еще бы одно проведение первого — и слушательского внимания не собрать! Новый мелодиче-

\* Итальянские влияния в творчестве Бетховена будут отмечены нами при разборе следующей, двенадцатой сонаты.

ский рисунок приобретает оттенок, который многие композиторы отмечают ремаркой *dolente*.

55 [Adagio con molta espressione]



В целом в части преобладают светлые, мечтательные тона. «Проклятые» вопросы не ставятся.

**Третья часть** — Menuetto. Уже само обращение к этому традиционно венскому жанру как части циклической сонатной формы (ведь были уже скерцо в предыдущих сонатах) — свидетельство традиционной направленности авторского замысла. Можно высказать предположение, что под влиянием преследующих его упреков в сложности, жесткости, непонятности музыки Бетховен решил написать сонату так, как пишут все, «как принято». Настоящий менуэт вполне может быть включен во многие гайдновские сонаты. И даже более мужественный, решительный Minore (Trio) также имеет немало предшественников. Вспомним менуэты из гайдновских клавирных сонат — h-moll (№ 39), C-dur (№ 43), B-dur (№ 22) и других\*.

Возвращаясь к бетховенской сонате op. 22, добавлю, что исполнительских проблем здесь почти нет — почувствовать музыку Менуэта для человека, наделенного музыкальным чувством, труда не составляет. Его надо просто добротнo сыграть.

**Финал** сонаты — Rondo. Темп — Allegretto. Этот темп (иногда в чистом виде, иногда с уточнениями — moderato, grazioso и др.) встречается во многих финалах моцартовских и бетховенских сонат. Ко времени последнего лирико-грациозные финалы если не доминировали, то занимали весьма заметное место в традициях эпохи. Напомним о финалах сонат C-dur № 7 (Allegretto grazioso); B-dur № 13 (Allegretto grazioso) Моцарта\*\*; второй, A-dur'ной (Grazioso) и чет-

\* Нумерация сонат приведена по изданию: *Haydn J. Sonaten für Klavier*. Leipzig, 1937.

\*\* Нумерация сонат Моцарта — по Кёхелю: К. 309 C-dur; К. 333 B-dur.

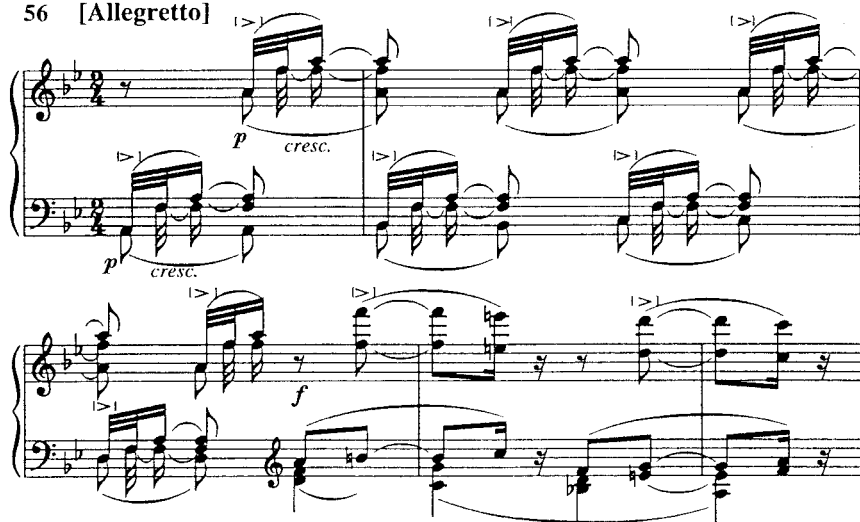
вертой, Es-dur'ной (Poco allegretto e grazioso) Бетховена. Различны структуры этих финалов, различна композиция, уровень тематической контрастности. Однако всех их сближают прелестные, грациозные первые темы. Эта традиция развивалась в немецкой музыке и после Бетховена. Вспомним, например, главную тему финала второго концерта Брамса. Указанный Брамсом темп — также Allegretto grazioso.

В исполнении главной партии бетховенской одиннадцатой сонаты необходимо найти органичное сочетание мелодичности и танцевальности. Живое музыкальное чувство должно воплотиться в теплый звук и хорошее *legato*. Последнего особенно трудно добиться в октавном проведении темы. При этом партия левой руки должна звучать упруго и как бы на ритмической подушке.

Связующая партия (форма финала — рондо-соната) гармонически подвижна. Она вносит в музыку волевое, ритмически точное начало. Динамика хотя и не очень громкая, но акцентированная (акценты в примере мои. — Е. Л.).

## RONDO

56 [Allegretto]



Побочная партия в F-dur написана предельно просто, можно сказать примитивно — восходящие и нисходящие длинные и короткие арпеджио. По сравнению со связующей партией гармонии малоподвижны, меняются редко, потактово. Пять тактов тоники и доминанты на органном пункте *fa*, затем отклонение в b-moll, двойная доми-

нанта и тоника F-dur. Этакий этюд Черни, который в качестве самостоятельной партии сонатной формы может существовать только в порядке контраста.

Заключительная партия построена имитационно, на материале главной и воспринимается как предыкт к вступлению основной темы рондо.

В первом разработочном разделе финала Бетховен отказывается от спокойного изящества связующей партии. Музыка переходит в устойчивый минор, становится бурной, мятежной, приобретает драматические очертания. И в знакомой, аккордовой фактуре, и в новой, еще не употреблявшейся.

### 57 [Allegretto]



Этот фрагмент технически довольно труден. Его надо учить так же, как связующую партию первой части (см. пример 45; технические лиги и «вилочки» в примере мои. — Е. Л.).

Следующий пятнадцатитактовый эпизод (фугато) своей полифонической графикой, энергичной акцентировкой усиливает напряженность музыки. Недаром весь этот разработочный раздел финала испещрен авторскими ремарками *forte* и *sforzando*.

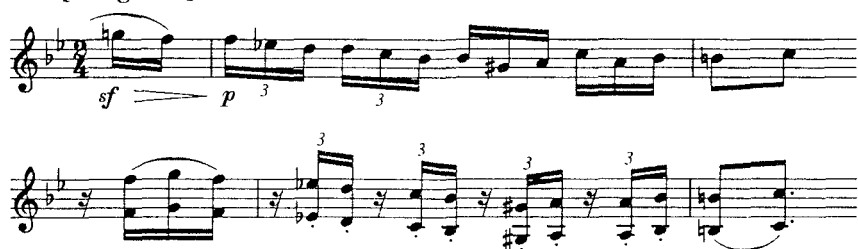
Разработочный эпизод имеет достаточно оригинальное строение, которое сводится, в целом, к чередованию следующих фрагментов: пять тактов связующей партии (b-moll), восемь тактов пассажей тридцатьвторыми (F-dur), пятнадцать тактов связующей и повторение восьмитакта с пассажами (b-moll). Получается схема  $ABA_1B$  — обыкновенная двухчастность. Но поскольку первое А — краткое, оно воспринимается как переход к трехчастной форме ( $BAB_1$ ), где эпизод фугато берет на себя функцию середины нового для части пассажного материала. Последний исчерпывает свою роль в сонате утверждением b-moll. Выскажем предположение, что этот эпизод родился под пальцами композитора как импровизация. Тогда становится понятной его «неправильность».

Однако пора возвращаться к рефрену рондо, что мы вслед за Бетховеном и делаем. Материал для перехода — мелодия главной партии. Будучи «освещенной» разными тональностями, она постепенно «светлеет» и приводит к главной партии — основному мелодическому образу части. Фактура первого предложения, правда, из-

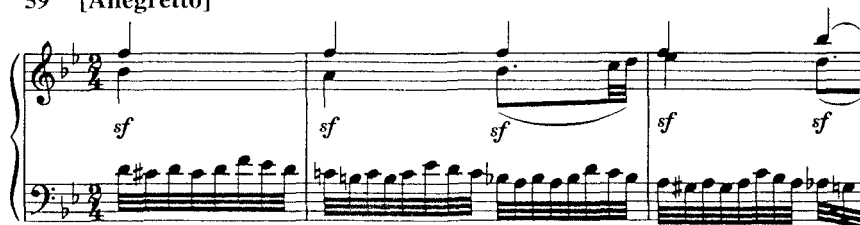
менилась — мелодия перешла в партию левой руки и изложена секстами. Добиться требуемого изящества в такой фактуре труднее. Следует подумать о подходящей для конкретных рук аппликатуры и вспомогательных возможностях педализации.

Реприза рондо-сонаты традиционна. Зато в дальнейшем изложении много приятных подробностей: ложная реприза в Es-dur и c-moll; варьированное последнее проведение рефрена (пример 58); собственно кода, которая, используя энергетический потенциал связующей партии, по контрасту с рефреном носит моторный характер.

#### 58 [Allegretto]



#### 59 [Allegretto]



А потом вроде бы успокоение, уход, растворение... И вдруг — два аккорда *fortissimo*.

#### 60 [Allegretto]





Ничего не скажешь — умели классики эффектно завершать свои сочинения!

### Соната № 12 As-dur (op. 26)

Сочиненная в 1800—1801 годах, двенадцатая соната As-dur (op. 26) была издана в 1802 году. Посвящена она князю Карлу Лихновскому — большому любителю музыки, подлинному меценату, опекавшему многих музыкантов своего времени. В его венском доме в 1794—96 годах Бетховен на правах гостя жил постоянно. В 1801 году Лихновский назначил композитору ежегодную пенсию в размере шестисот флоринов. Не ограничиваясь материальной поддержкой, Лихновский всячески способствовал внедрению сочинений Бетховена в музыкальную жизнь. И не только Вены. Так, в 1796 году он устраивал музыкальные академии Бетховена в Праге. Кстати, за несколько лет до этого тот же Лихновский представлял Праге Моцарта.

О том, какое место занимал Лихновский в жизни и в сердце Бетховена, можно судить по строкам Хейлигенштадтского завещания: «Всех друзей благодарю, особенно (курсив мой. — Е. Л.) князя Лихновского...»\*. Неудивительно, что ему посвящены несколько сочинений Бетховена. Среди них — трио op. 1, восьмая соната («Патетическая»), разбираемая двенадцатая соната As-dur op. 26, вторая симфония. Как видим, все перечисленные произведения весьма значительны в творчестве раннего Бетховена. Рискну высказать гипотезу (она может быть предметом отдельного исследования) о зависимости посвящения того или иного сочинения тому или иному лицу от самооценки мастером своих творений. Например, три очень важные в творчестве Бетховена, очень содержательные сонаты для фортепиано — первая, вторая и третья (f-moll, As-dur и C-dur) посвящены Йозефу Гайдну. А две менее масштабные и менее трудные для исполнения — девятая и десятая (E-dur и G-dur) — баронессе фон Бра-

\* Цит. по: *Бетховен Л.* Письма (1787—1811). М., 1970. С. 159—162.

ун. Имена говорят сами за себя... Если принять эту гипотезу, посвящение двенадцатой сонаты князю Лихновскому можно считать косвенным свидетельством того значения, которое придавал своему сочинению автор.

И еще одно предварительное замечание. В разных странах Западной Европы в XVII—XIX веках сложились вполне устойчивые «взаимоотношения» между национальной и итальянской (по преимуществу оперной) музыкой. Композиторские школы Австрии, Франции и других стран (в том числе и России) развивались в обстановке творческой полемики с нередко господствовавшей итальянской оперной культурой. Во времена Моцарта и Бетховена большая часть австрийской аристократии, включая императоров Франца-Иосифа II, Леопольда II, «принадлежали к сторонникам итальянской музыки»\*. Как известно, кто платит за музыку, тот ее и заказывает. Поэтому оперные театры очень часто строили свой репертуар на итальянской продукции самого разного достоинства. *Своим*, национальным, операм было непросто удержаться в репертуаре. Как отмечает А. Альшванг, в конце XVIII века только «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта» смогли постоянно пребывать на подмостках Венской оперы\*\*.

Отношение великих музыкантов к итальянской музыке бывало различным. Вспомним борьбу глюкистов и пиччиннистов. Вспомним, что в России XIX века на итальянскую музыку и итальянских вокалистов писались памфлеты и пародии. Бетховен же очень интересовался итальянской музыкой и ценил в ней ее мелодическую щедрость. По некоторым свидетельствам, он даже завидовал той легкости, с которой, как он считал, писали свои мелодии итальянские мастера. Самому Бетховену сочинение мелодий порой давалось нелегко. Известно, что еще в 90-е годы, во времена обучения у Антонио Сальери, Бетховен «упорно стремился овладеть италиянской манерой сочинения для голоса...»\*\*\*. (Кстати, тот же Сальери ввел молодого композитора «в круг художественных проблем... музыкальной трагедии»\*\*\*\*.) В 1796 году Бетховен пишет итальянскую арию в трагическом стиле «О, изменник».

Мне представляется, что в двенадцатой сонате также слышатся более или менее явные «итальянско-театральные» мотивы. Это, прежде всего, сама тема первой части, ее открытая и красивая песенность,

---

\* Альшванг А. Бетховен. Очерк жизни и творчества. М., 1966. С. 92.

\*\* Там же. С. 92.

\*\*\* Там же. С. 108.

\*\*\*\* Там же. С. 109.

отсутствие в ней свойственной Бетховену глубины чувств. Итальянский «тонус» сохраняется во всех вариациях первой части, хотя, естественно, каждая вносит в сочинение что-то свое. Особенно следует отметить третью (минорную) вариацию. В ней элемент итальянского, несколько внешнего театрального трагизма проступает очень явно. Наконец, похоронный марш. При всей значительности музыки есть в ней оттенок, так сказать, скорби при всех, скорби на площади. Это — естественно для марша «на смерть героя». Но это и есть театральность. А театральность в те времена была облачена по преимуществу в итальянские одежды.

В двенадцатой сонате Бетховена много необычного и даже уникального. *Впервые* первая часть сонаты написана композитором в форме вариаций. *Впервые* второй частью является не медленное Andante, Adagio или Largo, но быстрое скерцо. *Впервые* в сонатный цикл введен элемент программности — Marcia funebre с авторской ремаркой «На смерть героя». Наконец, финал. Здесь тоже многое *впервые*. Когда в четырехчастном сонатном цикле ни в первой, ни во второй, ни в третьей части не используется форма сонатного allegro, есть все основания ожидать развитой сонатной формы в финале. Иначе соната — не соната. Однако ожидания «сонатной компенсации» в финале не оправдываются. Это видно и невооруженным глазом. Финал написан в форме в высшей степени оригинальной, в форме, где «все смешалось». Опорные точки скрыты в почти непрерывном потоке шестнадцатых. Фактически отсутствует такой принципиально важный элемент сонатного allegro, как контрастность. Таким образом, в четырех частях сонаты Бетховена As-dur отсутствует полнокровная и развитая сонатность.

Странная соната! Случайность ли это? Ответ, как мне представляется, надо искать опять-таки в итальянской ориентации этого бетховенского опуса. Как известно, не сонатностью сильна итальянская музыка. Даже Скарлатти — этот гений ранней клавирной сонаты — до развитой сонатно-симфонической структуры, сонатно-симфонической концепции не добрался. Его достижения совсем в другом — в изумительном мелодическом богатстве, в удивительных для своего времени гармонических находках, в тональных сопоставлениях, в фактуре и виртуозности...

**Первая часть.** Тема вариаций, являющихся первой частью сонатного цикла, как уже говорилось, необычна для бетховенских медленных мелодий. Она песенна, не содержит, как бывает у Бетховена, внутренних контрастов, противопоставлений, пауз. Ее особенность —



опора на квартовые интонации, пунктирный ритм; в ней много задержаний и предъёмов. Такого рода мелодий немало в итальянской оперной музыке. Приведем примеры:

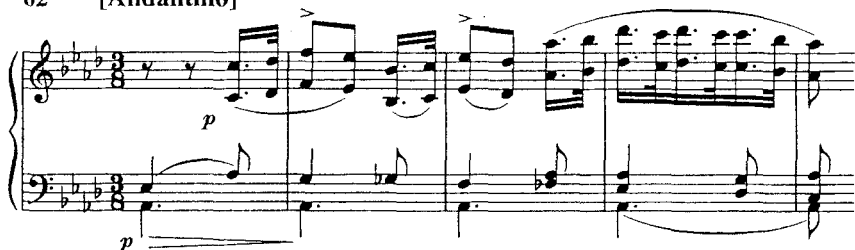
В. Беллини. Романс  
«Лунным светом серебрится»

61 Andante cantabile



Дж. Россини. Романс Матильды  
из оперы «Вильгельм Телль»

62 [Andantino]



Дж. Россини. Ария Отелло  
из оперы «Отелло»

63 [Poco meno mosso]



Как видно из приведенных примеров, мелодии не отягощены глубокими эмоциями. Они приятны и красивы. Довольно часто в просмотренных нами произведениях итальянских авторов встречаются тональность As-dur и темпы Andante, Andantino. Рисунок мелодий достаточно разнообразен, не надо искать в них буквального сходства. Каждая в определенной степени оригинальна по своему интервальному составу и ритмике. Очень часто музыка не раскрывает и не поддерживает слово. Она просто приятна и подразумевает красивый голос исполнителя и его эмоциональное пение.

Мелодия Бетховена, впитав в себя многие из этих особенностей, все же более компактна; в ней нет проходных общих мест; однако, как и приведенные выше итальянские образцы, она лишена той серьезности подтекста, той значительности, содержательности, которые свойственны подавляющему большинству бетховенских сочинений, написанных в круге образов и темпе *Andante*. Вспомним первую часть тринадцатой сонаты, вторые части пятнадцатой, двадцать третьей и двадцать шестой сонат. Сошлемся, наконец, на тему третьей части тридцатой сонаты (ор. 109) с ее глубокой, искренней и в то же время скромной внутренней экспрессией. Духовная сущность всех этих *Andante* так же отличается от темы первой части двенадцатой сонаты, как немецкая музыка в целом отличается от итальянской.

По-разному играют тему вариаций. И в отношении темпа, и в отношении характера: задумчиво (Рихтер); значительно, очень медленно (Юдина); песенно, лирично (Гилельс). У каждого находится своя правда, своя убедительность. Все же представляется естественным исполнение, опирающееся на традиции итальянского пения, — негромкий в данном случае, но эмоционально открытый, «летающий» в зал звук, четкий, бодрый ритм. Причем не только в тактах, где есть пунктирный ритм. Музыкальное переживание этой темы навеивает столь свойственное итальянской традиции мироощущение радости от музицирования, от самого процесса пения!

В авторском тексте тщательно проставлены знаки динамики и лиги, подчеркивающие динамическую и ритмическую упругость музыки. Наиболее трудны для исполнения такты, написанные ровными восьмыми. В них нелегко добиться требуемой связности, преодолеть опасность негибкого, ударного исполнения. Во многих местах Бетховен советует исполнителям пользоваться динамикой *crescendo* и *crescendo-piano*.

#### 64 [Andante con Variazioni]



Не помешает в подобных фрагментах и некоторая (очень маленькая) доза ритмической гибкости.

Первые четыре такта середины темы полифоничны.

## 65 [Andante con Variazioni]



Динамическая нюансировка каждого голоса самостоятельна, что всегда требует добросовестной проработки («вилочки» в примере мои. — *Е. Л.*). Перед окончанием темы возможно небольшое замедление:

## 66 [Andante con Variazioni] [poco rit. a tempo]



Сверхзадачей исполнения (по терминологии Станиславского) является достижение «пения», имитация звучания красивого и хорошо поставленного голоса.

Вариаций в первой части сонаты всего пять. Меньше у Бетховена, кажется, не встречается. Тем большую смысловую нагрузку несет каждая вариация. Бетховен, даже в особых условиях двенадцатой сонаты, остается самим собой — творцом музыки, опирающейся на противопоставление, контраст. К тому же при всей необычности данного опуса речь идет все же о сонате. Именно поэтому здесь нет, как это бывает в классических вариациях, блоков из двух-трех вариаций. Сохраняя некоторые, главным образом, гармонические очертания темы, каждая вариация создает новый музыкальный образ. Только в первой просматривается прямая опора на характер, ритм и мелодику темы.

В первой вариации стало явным то, что в теме может быть предметом разногласий, — музыка приобрела здесь явную бодрость, упругость и изящество.

Интересную почву для раздумий представляет исполнение сонаты М. В. Юдиной. Как уже говорилось, пианистка играет тему медленно, значительно, со свойственной ее исполнительскому стилю мужественностью и силой. Динамическая нюансировка, штрихи и прочие указания бетховенского текста в теме — почти точно исполняются. Первую вариацию Мария Вениаминовна играет в темпе

темы, что вполне традиционно и естественно для исполнения классических вариаций — смена темпа (и характера) в первой же вариации стала практиковаться композиторами позднее. Но тут оказывается (и это безусловно чувствовала и понимала Юдина), что сохранение темпа невозможно без внесения в исполнение какой-то своей инициативы. Инициативы у Марии Вениаминовны, как известно, имелось предостаточно. В результате получилась совсем новая, незнакомая музыка — сильная, акцентированная, волевая. Не место и не время давать здесь эстетическую оценку такой игре, но от бетховенского текста, где есть несколько указаний *crescendo* и *sforzando*, но нет ни одного *forte*, такое исполнение уходит далеко.

*Вторая вариация* привносит в музыкальное развитие виртуозно-моторное начало. Почти уникальна для Бетховена подобная фактура. В дальнейшем такую фактуру часто использовали романтики, особенно Ф. Лист. Почти всегда эту вариацию исполняют быстрее темы и первой вариации; иногда разница в темпе небольшая, порою же весьма значительная. Однако эта, так называемая «котлетная», фактура здесь должна звучать мягко и мелодично. Главный способ проявить свою исполнительскую индивидуальность в этой вариации — выбрать верную артикуляцию. Она может быть более или менее отрывистой или протяжной, в зависимости от вкуса и темперамента исполнителя. Обязательно лишь достижение «одинаковости», ровности в избранной артикуляции.

Педализация в вариации, впрочем, как в теме и в первой вариации, очень деликатная, избирательная — на первых нотах лиг для достижения мелодической связности. Исключение представляет следующий фрагмент, где можно, при соответствующей динамике, взять педаль так, как это указано в примере 67:

#### 67 [Andante con Variazioni]



*Третья вариация* написана в одноименном миноре. Из сферы светлого, по-итальянски красивого, беззаботного музицирования слушатель попадает в подчеркнуто мрачный мир. Сплошные вздохи

и стенания! В гармонии — беспрерывные задержания и предъемы. Такого их количества подряд у Бетховена, кажется, нет нигде. Зато подобных примеров немало в итальянской музыке:

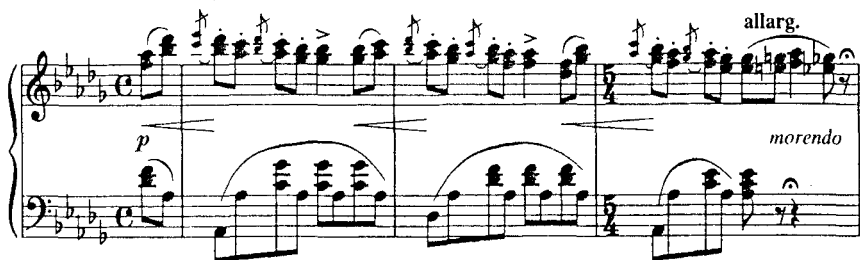
В. Беллини. Канцонетта  
«Не светится окно, что мне сияло»

68 Andantino



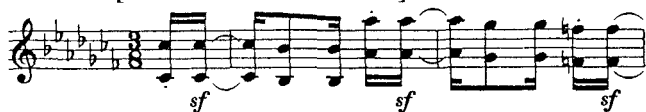
Дж. Верди. Ария Жермона  
из оперы «Травиата»

69 Andante piuttosto meno



Атмосферу театрального трагизма в разбираемой минорной вариации подчеркивают басовые *sforzando* во втором и последнем предложениях и *sforzando* на гармонических задержаниях в мелодии (см. пример 70). В *sforzando* среднего эпизода неожиданно прорываются щемящие нотки, искренние и серьезные (пример 71).

70 [Andante con Variazioni]



71 [Andante con Variazioni]

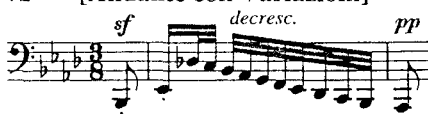


Бетховенский текст этих вариаций не содержит никаких темповых изменений. Исполнительская практика, напротив, наполнена ими. Не получается — играть в одном темпе! Вариация *as-moll* обычно исполняется медленнее предыдущей и последующей. Насколько? Каждый пианист делает по-своему. Э. Гилельс, например, тему играет в темпе  $\text{♩} = 66$ , первую вариацию — в темпе  $\text{♩} = 76$ , вторую — в темпе  $\text{♩} = 102$ . Третья вариация идет опять в темпе  $\text{♩} = 76$ , четвертая и пятая — в темпе  $\text{♩} = 96$ . Кода звучит у него в темпе  $\text{♩} \approx 72$ . У Юдиной темповая амплитуда гораздо обширнее.

*Четвертая вариация* с ее мягкой скерцозностью, как солнышко после ненастья, возвращает нас в хорошее, радостное мироощущение.

Исполнитель должен создать образ, полный изящества и мягкой танцевальности. Технически пианист нуждается в звуковой отточенности. Достижение последней требует настойчивости в работе и любви к совершенству. Особенно такая работа нужна для достижения ровности и *pianissimo* в фрагментах *staccato* в партии левой руки. Спокойно, без суеты должны быть сыграны тридцатьвторые (см. пример 72), легатно, при помощи левой педали — восьмые (см. пример 73).

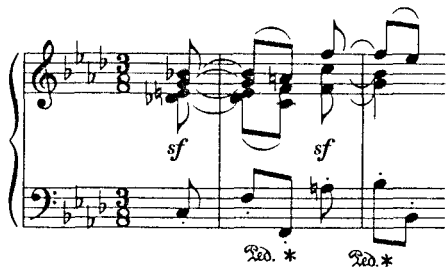
#### 72 [Andante con Variazioni]



#### 73 [Andante con Variazioni]



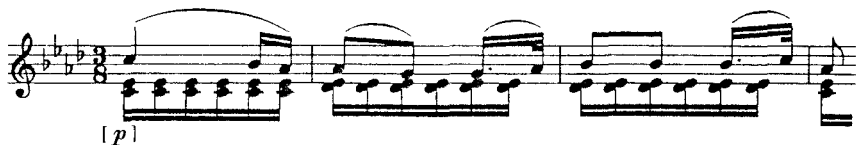
Указанная в примере 73 педаль возможна лишь при соответствующей звуковой сбалансированности. И не следует нажимать лапку педали до конца. Впрочем, большую часть вариации можно играть вообще без педали, либо с очень краткой и неглубокой педалью в некоторых, требующих легатного исполнения, фрагментах партии правой руки:



В пятой вариации мелодические и гармонические очертания основной темы, ее музыкальный «ствол» легко просматривается сквозь «ветви» и «листву» триольных (шестнадцатыми) и квартольных (тридцатьвторыми) фигураций. Пианист должен обладать здесь мягкостью и ровностью прикосновения (у автора ремарка — *dolce*), которых в не очень подвижном темпе достичь труднее, чем в самом быстром, — любая неровность особенно слышна. И над всей этой фактурой должно доминировать лирическое чувство того же характера и свойства, что и в теме.

Небольшая шестнадцатитактовая Coda завершает вариации. Новая, не звучавшая ранее, мелодия подводит итог части:

#### 75 [Andante con Variazioni]



В ней итальянская ориентация музыки проявляется еще безусловнее, чем в теме. Так и представляешь себе итальянского тенора и его свободно льющийся голос, голос, наполненный любовью к самому процессу «излияния души в пении». Пианисты же могут попробовать того же самого добиться в своей игре на рояле.

**Второй частью** двенадцатой сонаты, как уже упоминалось, впервые в бетховенской сонатной форме стало скерцо. Впоследствии появилось множество сонатных и симфонических циклов, где скерцо располагалось на втором месте. Но почему впервые это произошло здесь? Пытаясь проникнуть в тайники творческого процесса композитора и обдумывая причину такого решения, я натолкнулся на очень простое и вероятное соображение. Первая часть сочинения несет в себе многие традиционные черты вторых частей сонатного

цикла — темп *Andante*, мелодичность, спокойствие, наконец, вариационность, которая в медленных частях у Бетховена и у других композиторов уже встречалась. Что же должно было последовать за такой первой частью? — То, что последовало, — быстрая музыка. В какой форме? — В уже использовавшейся мастером форме скерцо. Решение оказалось очень удачным и перспективным. Но родилось оно, вероятно, вследствие случайности: необычный замысел первой части повлек за собой дальнейшие новации. Подобно тому как яблоко, упавшее на голову Исаака Ньютона, привело к открытию закона всемирного тяготения, описываемая конкретная творческая ситуация привела к новаторской трактовке сонатного цикла — смещению скерцо с третьего на второе место.

Скерцо двенадцатой сонаты выделяется повышенной музыкальной энергией. Темп — *Allegro molto* (в предыдущих бетховенских скерцо: *Allegretto* — во второй сонате; *Allegro* — в третьей) подчеркивает контраст с первой частью. После мягкой мелодичности вариаций скерцо обжигает — нет, не страстностью, но ритмическим темпераментом и характерной штриховой очерченностью. На сравнительно коротком музыкальном пространстве (до *Trio*) — множество фактурных, динамических, штриховых и артикуляционных событий. Невероятная ритмическая и штриховая фантазия! Вот несколько примеров:

76 *Allegro molto*



77 *Allegro molto*



78 [*Allegro molto*]



Самый трудный фрагмент — реприза главной партии. Одна рука исполняет острый ритмический рисунок с разнообразными штрихами, синкопами и акцентами; в партии другой — мелодизированный



пассажа равномерными восьмыми со своими собственными интонационными центрами. Особенно непросто исполнить этот фрагмент, когда пассаж восьмыми переходит в партию левой руки. В конце построения, в динамике доходящего до *fortissimo crescendo*, многим пианистам недостает силы и отчетливости пальцевого удара. И не только в партии левой руки.

*Trio* скерцо — резкий контраст с предыдущим. *Legatissimo* и длинная фразировка — вот главные задачи исполнителя. Первый восьмитакт можно и нужно сыграть на одном дыхании. Следующее шестнадцатитактовое построение также представляет собой одну фразу, целиком находится под одной авторской лигой. Здесь, впрочем, возможны четырехтактовые «подразделы» фразы, очерченные малозаметными для слушателя *crescendo*; желательно не потерять при этом общей перспективы:

79 [Allegro molto]



В целом скерцо должно быть сыграно очень эффектно.

**Третья часть** сонаты — знаменитый *Marcia funebre* с авторской ремаркой «На смерть героя». Здесь также есть свои вопросы. Как известно, в бетховенских сонатных циклах нет случайностей, нет того, что можно было бы назвать сюитностью: в них все подчинено единому замыслу. Почему же тогда в сонате ор. 26 Бетховену потребовался похоронный марш? Да еще с ремаркой «На смерть героя»! Ведь ни в первой, ни во второй частях произведения нет ничего героического, ничего того, что можно было бы назвать *героем*. Более того, нет даже драматичности, глубины чувств, присущей многим первым и вторым частям ранних бетховенских сонат (не говоря уже о поздних). Вспомним о драматичности первых частей первой (f-moll) и пятой (c-moll) сонат, об эпической панораме четвертой (Es-dur). Вспомним о *Largo appassionato* из второй сонаты (A-dur), об *Adagio* из третьей (C-dur), о *Largo con gran espressione* из четвертой сонаты (Es-dur). Наконец, о *Largo e mesto* из седьмой (D-dur). Вот где, кажется, могла произойти драма, приводящая к смерти героя. В музыке же двух первых частей двенадцатой сонаты нет почти ничего, или просто ничего, что могло бы привести к трагедии. Эпизод третьей вариации (as-moll) так и остался эпизодом. Думается, что «легитимность»

(да простится мне это современное словечко) появления похоронного марша в сонате таится все в том же «итальянско-театральном» ее подтексте. Но вот вопрос — как, каким образом Бетховену удалось соединить в органической целостности не более чем приятную, ласкающую слух музыку с трагедийностью похоронного марша — остается без ответа. Это тайна гения! Вопреки логике — все получилось, все убедительно в этом удивительном и странном опусе Бетховена!

Марш погружает нас в атмосферу народной скорби, прощания со своим героем. Для пианиста, играющего марш, самой важной является задача «поймать» темп и ритм исполнения. Арифметически точное исполнение шестнадцатых, как это часто бывает в пунктирных ритмах медленных произведений, звучит вяловато и пресно. Шестнадцатые в этом марше, не превращаясь в тридцатьвторые, все же должны быть чуть короче арифметически точных. Такая, по выражению Генриха Густавовича Нейгауза, «ритмическая загвозdochка» — ключ к образному, скорбно-героическому исполнению. При этом найденная длина пунктирных шестнадцатых должна оставаться неизменной на всем протяжении марша. Включая среднюю часть.

Другая проблема — звуковая. Марш начинается и долгое время предполагает динамический уровень *piano*. При этом все звуки в аккордах должны быть выстроены таким образом, чтобы внести свою неповторимость, свою окраску в целостное звучание гармонии. «Дырки» в аккордах недопустимы. Необходима здесь и тембровая фантазия. Как всегда, плодотворной может оказаться мысленная оркестровка. Тембровая окраска меняется вместе с тональными изменениями. Первый восьмитактовый модулирующий период (as-moll — h-moll) — одно звучание, один тембр (представляется звучание «меди»). Второй, также модулирующий период (h-moll — D-dur), — иная, на мой взгляд, более мягкая, оркестровая краска. Следующий четырехтакт выполняет функцию середины крайних частей марша. Он начинается *pianissimo* и вызывает ассоциацию со звучанием деревянных духовых:

80 [Marcia funebre]



Как видим из примера, этот фрагмент содержит в себе яркий динамический и смысловой контраст — неожиданный, происходя-

щий на том же самом музыкальном материале, трагический взрыв. В авторском тексте этого фрагмента есть загадка из разряда «вечных»: когда должно начинаться *fortissimo* — на первой доле такта, там, где у Бетховена стоит знак *fortissimo*, или на три шестнадцатых позднее, там, где по аналогии начинается повтор предыдущей фразы (в примере 80 знак *ff* стоит в скобках). Местоположение знака *ff* во всех изданиях одинаково. Таким образом, вероятность редакторской ошибки отпадает — Бетховен поставил знак *ff* именно на первой доле такта. Случайность ли это или воплощение какого-то высшего, не всем доступного, знамения? Надо честно себе сказать, что буквальное выполнение указанного нюанса вступает в непримиримое противоречие со структурой фразы и смыслом музыки. Ведь ритмическая структура крайних частей марша носит вполне определенный ямбический характер — все музыкальные фразы начинаются на слабых долях такта и завершаются на сильных. По моему мнению, *fortissimo* на первой доле такта — это верность букве, но не духу музыки Бетховена и, в конечном счете, насилие над музыкой и измена ей.

Представляется вероятным, что местоположение знака *ff* оказалось в рукописи по какой-то случайности. Такие ошибки в текстах разных авторов время от времени попадают. Так, в рукописи двенадцатой рапсодии Листа есть фрагмент, трижды повторяющий следующую фразу:

Ф. Лист. Венгерская рапсодия № 12

81 [Allegro zingareze]

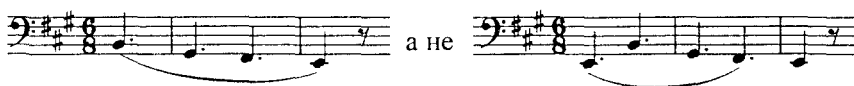
*sempre dolce ma ben marcato la melodia*  
[ - - 1 - - ] [ - - 2 - - ]

[ - - 3 - - ]

Такой знаток Листа, как Я. И. Мильштейн, считал нелогичным, выходящим за рамки листовской стилистики трехкратное (вместо нормально двукратного) повторение этих двух тактов. По всей видимости, произошла описка. Тем не менее никто не решается подвергнуть риску свою репутацию — все играют эти такты три раза.

У Бетховена в первой части двадцать восьмой сонаты ор. 101 тоже есть непонятная лига. Ее раскритиковал когда-то Г. Бюлов. Он писал: «Оригинал указывает на очевидную ошибку... Мелодия та-кая:

82



Подобные недоразумения в декламации могут, как известно, испортить исполнение целой пьесы, и надо удивляться, как в Германии пианисты и дирижеры небрежно относятся к *высшей правильности исполнения*» (курсив мой. — Е. Л.)\*. Именно к высшей правильности исполнения! Как видно, авторская лига (вторая в примере 82) не совпадает с ямбическим строением фразы; ее выполнение делает мелодию музыкально бессмысленной. Все равно, что читать:

...Мой дядя самых честных  
Правил когда не в шутку  
Зансмог он уважать себя  
Заставил и лучшие выдумать  
Не мог...

Справедливости ради отмечу, что никто у нас в России так не играет и не читает. А вот в марше из двенадцатой сонаты *fortissimo* с первой доли такта слышать приходится. Представляется, что внимание, пытливость, даже пиетет по отношению к авторскому тексту не должны все же превращаться в бездумную или в заумную покорность ханжеского толка. Ошибки, случайности, недоразумения вкрадываются иногда в работу самых великих творцов.

Последний музыкальный период первой части марша — драматическая его кульминация. *Crescendo* должно быть внутренне очень сильным. И не только внутренне. Аккорды в партии правой руки хочется слышать компактными и мощными. Как это ни странно, не так-то просто достичь в них нужной силы:

83 [Marcia funebre]



\* Бетховен Л. Сонаты / Под ред. Г. Бюлова. М., 1921.

Автор этих строк видел, как Гилельс играл двумя руками приведенные в примере аккорды. Бедный Гилельс! Ему не доставало силы в одной руке! Но как понятно это соответствующее внутренней мощи бетховенской музыки решение!

Средняя часть марша — удивительная по крайней простоте средств и образности музыка. Тремоло (барабанная дробь и «вскрики» гармонически элементарных аккордов) — вот все, что требуется мастеру для создания торжественной и трагедийной атмосферы погребения героя. Отмечу наличие в этой музыке не свойственной Бетховену театральной картинности (в традициях итальянских и других оперных композиторов).

Из исполнительских задач следует обратить внимание на ритм. Нужно, чтобы он был неуклонным. *Crescendo* и пунктирный ритм иногда провоцируют исполнителя на, соответственно, *accelerando* и преждевременное взятие шестнадцатых в пунктирных парах.

Кода марша (всего восемь тактов) вносит в музыку мотив личного чувства, личного переживания:

84 [Marcia funebre]



Во всем марше не было, так сказать, индивидуальной скорби — почившего героя провожал народ. Здесь же, как это много позже стали делать в кинолентах, из толпы на мгновение выхватывается отдельное лицо или небольшая группа лиц. Как видно в примере 84, в аккордовой фактуре появились мелодизированные голоса, хроматизмы. Соответственно, звук должен «потеплеть», стать более протяжным, певучим.

**Финал** сонаты представляет собой почти непрерывное движение шестнадцатых. Композитором были найдены две мелодические ячейки. Одна — нисходящая, другая — восходящая:





Из этих ячеек при помощи секвенций вырастает весь финал. На первый взгляд форма финала — трехчастность по схеме ААВА с небольшой кодой. Главной причиной такого впечатления является вполне ясная, определенная контрастность, которой отмечен интонационный и ритмический рисунок средней части. Эта контрастность ощущается вопреки непрерывному движению шестнадцатых. Восходящий музыкальный поток, *crescendo* с двумя аккордовыми акцентами в конце, «примитивное», но действенное тремоло в партии левой руки придают средней части финала новую энергию; соответственно, меняется и характер музыки. Существенно и то, что середина написана в иных, не встречавшихся ранее в финале, тональностях — *c-moll* и *g-moll*. Словом, спутать крайние части с серединой невозможно. Зато на слух вполне можно потерять ориентацию в форме самих крайних частей.

При внимательном изучении финала обнаруживается, что непрерывный поток шестнадцатых организован все же по сонатно-рондообразному принципу. Можно обнаружить главную, связующую, побочную и заключительную партии. Однако в каких-то непривычных для Бетховена, «недоразвитых», можно сказать, добетховенских масштабах. Нет в этих партиях и яркой контрастности. Как будто нас вернули во времена Скарлатти и Солера.

Форма финала, если смотреть на нее издали, «сверху», выглядит как трехчастная; если спуститься пониже, на высоту, так сказать, «птичьего полета», проступает рондообразность. Вблизи же проявляются признаки сонатности.

Возникает вопрос: в чем состоит художественная необходимость подобной формы? Зачем она понадобилась Бетховену? — Ответ следует искать не в формальных, а в образно-содержательных категориях. Поскольку в сочинении оказался похоронный марш, оно приобрело элемент программности. Появился вечный для человека вопрос — что дальше, что после... Отвечать на него приходится всем творцам похоронных маршей. Поэтому проведу аналогию с *b-moll*'ной сонатой Шопена. В обоих сочинениях похоронные марши являются третьими частями. За ними следуют быстрые финалы. Общепринято воспринимать финал сонаты Шопена как «ветер над могилой». Герой умер, но осталась вечная жизнь, вечная природа.

Но природа, ветер над могилой у Шопена мрачный, зловещий: такая концепция польского композитора. Финал сонаты Бетховена — тоже природа, тоже «ветер над могилой». Но ветерок лучезарный, ласковый, с игрой солнечных зайчиков в листве, ветер иногда крепчающий, но всегда символизирующий вечную радость жизни. И — мироощущение Бетховена: радость, свет, несмотря ни на что...

Вот откуда та спутанность, взаимопроникновение форм, которые отмечались выше. Природа — не мундир и не корсет. Она не укладывается в установленные людьми рамки. В ней всегда есть и будет нечто «неправильное». Гений великого художника воплотил это без слов — в музыке.

### **Соната № 13 Es-dur (op. 27 № 1)** **Sonata quasi una Fantasia**

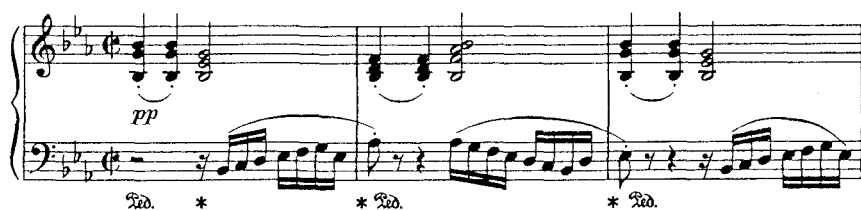
Элементы *quasi una Fantasia* встречаются во многих сочинениях Бетховена, в том числе и написанных ранее тринадцатой сонаты. Например, в предыдущей двенадцатой сонате op. 26 As-dur. Думается, что причиной, подтолкнувшей автора анонсировать свой замысел в заголовках обеих сонат op. 27, были первые части, их темп и характер. Уж больно необычна для начала сонатного цикла медленная музыка, сопровождавшаяся к тому же отказом от сонатной формы.

В сонате № 13 Бетховен нашел новую глубокую контрастность, новые возможности создания единства циклической формы. В общих чертах это единство выглядит так. Первая часть сонаты посвящена умиротворенной, погруженной в себя одухотворенности и противопоставленной ей простой и радостной энергии. Вторая часть — тоже нечто нереальное. Быть может, какие-то фантастические видения. Погруженность в себя и видения — удел избранных. В последующих двух частях из ирреального мира грез Бетховен возвращается в мир всем знакомых реальностей: без спокойных и временами мудрых размышлений не обходится ни одна человеческая жизнь (третья часть). Так же как и без праздников (четвертая). Такова, по нашему мнению, общая композиционная идея сонаты.

**Первая часть** начинается со звукового образа полнейшего, но одухотворенного покоя. Звучащая тишина и красота тянущегося фортепианного звука... Углубленное погружение в свой внутренний мир, освященный первичной, натуральной красотой Es-dur. Первый крупный раздел части состоит из девяти четырехтактов. Семь из них (кро-

ме двух последних) Бетховен предлагает начинать *pianissimo*. Иногда эти *pianissimo* распространяются на все четыре такта построений; иногда *pianissimo* переходят в *crescendo*. Однако общий динамический уровень очень тихий. Простые аккорды Es-dur излучают тихую радость. Пианист должен обладать мастерской чуткостью прикосновения в *pianissimo*. При этом характер звука, его мягкость или интенсивность в разных четырехтактовых предложениях различны. Различной должна быть также выстроенность аккордов по вертикали. Иногда преобладает верхний голос, иногда все голоса должны быть равными. Повсюду надо заставить рояль петь *после* взятия звука. Особенно трудно это в первом предложении. И потому, что начинать *pianissimo* всегда трудно. И потому, что в довольно подвижном темпе *alla breve* ( $\text{♩} \approx 36\text{—}38$ ) шестнадцатые в партии левой руки не так-то просто сыграть спокойно, не потеряв при этом из виду тянущиеся аккорды в партии правой руки. Очень важно выполнить авторское указание *непопадания* в педальное звучание восьмушек в партии левой руки. Только так можно объяснить авторские «точки» над этими восьмыми:

# 87 Andante



Характер звука в четырехтактах разный. В первом предложении звук мягкий, матовый; во втором — более интенсивный, острый; есть *crescendo*. Третье предложение — новый регистр и фактура, звук более певучий. В следующем (начиная с т. 13) — опять иной, более острый (особенно в верхнем голосе), и так далее.

Как, вероятно, заметили все изучающие тринадцатую сонату, в первой части очень много точек над разными длительностями. Они воплощают, материализуют еще одну грань художественного образа — мягкую, едва заметную танцевальность. Да, да, танцевальность, которая каким-то непостижимым образом органично сочетается с тишиной и состоянием внутренней самопогруженности. С многочисленными «точками» связано и еще одно очень важное, касающееся всей первой части замечание — исполнительский ритм в ней плав-



ный и очень равномерный. Никакого *rubato*. Музыка должна как бы плыть на плавной ритмической ладье.

Средний раздел первой части — полнейший смысловой контраст. Меняется всё: *Andante* уступает свое место *Allegro*; умиротворенный покой превращается в сгусток энергии; звучность *piano* заменяется звучностью *forte*, довольно сложная полифоническая фактура — предельно упрощенными структурами (восходящими ломаными арпеджио, нисходящими секвенциями в сексту, *sforzando* на последних восьмых в тактах, и так далее). Эта музыка может показаться элементарной. Однако, как мы уже говорили, она, в противовес психологически и эмоционально сложным крайним частям, воплощает образ здорового, жизнеутверждающего мироощущения. Есть и элемент скерцозности:

### 88 Allegro



Важно понять, что выразительность в первой части носит обобщающий характер. Это не просто тихий танец или «песня без слов», не просто темпераментная бодрая музыка. Это обобщение, абстракция. Именно абстрактная сущность звуковых и темпо-ритмических образов является сверхтрудностью и сверхзадачей интерпретации.

**Вторая часть** — новая для Бетховена эмоциональная сфера. Эта пьеса напоминает шумановскую «In der Nacht» («Ночью»). Тревожные, скользящие тени; фантастические существа то приближаются, то отдаляются, то оглушают, как пролетающий вблизи сказочный дракон. А может быть, это вовсе не дракон, а то, что происходит в смятенном, болезненно-чутком сознании?!

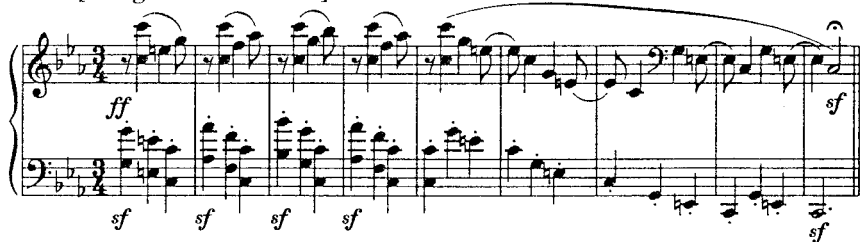
Приведенные выше предположения не вполне очевидны, так как фактура изложения этой романтической по существу музыки, увы, остается чисто классической. Именно из-за этого противоречия возникают разнообразные исполнительские недоразумения в виде нередко встречающихся прямолинейных, «токатных» интерпретаций. Между тем бетховенский текст представляет возможности и для романтической трактовки. Это потактовые лиги на три звука, постоянные смены регистров, внезапные вторжения бурно артикулированных тактов *forte*. Воплощение требуемого музыкального образа предполагает мягкое, безударное туше, извилистую нюансировку («виночки» в следующем примере мои. — Е. Л.):

## 89 Allegro molto vivace



Добавлю, что акценты на сильную долю, излишняя острота звука в тактах *forte* превращают музыку в примитивную моторную пьесу. Именно такой манере игры призвано, по нашему мнению, препятствовать авторское требование продолжения артикуляции *legato* в репризе части, в том числе в кульминации:

## 90 [Allegro molto vivace]



Правая рука и здесь должна играть *legato*! При этом необходимо добиться ровности в чередовании рук. «Прихрамывания» в какую-либо сторону недопустимы. Слегка акцентированная в начале и сильная в дальнейшем опора остается за партией левой «стаккатной» руки. В правой — мягкое, безударное прикосновение, волнообразность нюансировки.

Средний раздел второй части целиком написан в артикуляции *staccato*. В нем по-своему преломляется фантастическая сущность музыкального образа. Нужно успеть, несмотря на остроту, услышать высотное положение звуков в партии правой руки. Несколько дольше должны звучать аккорды *fortissimo* в партии левой руки — точки над нотами в этом месте отсутствуют:

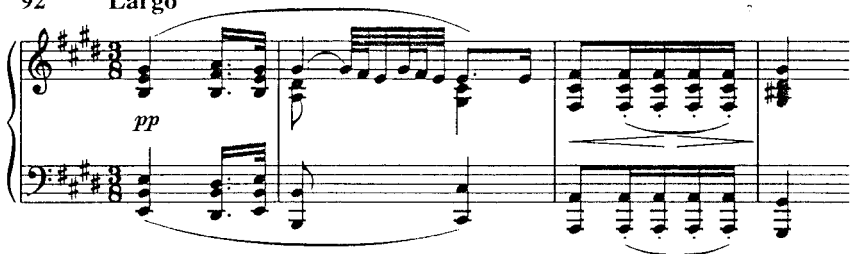
## 91 [Allegro molto vivace]



Небесполезно отдать себе отчет в том, что именно первые две части сонаты в полной мере отвечают авторскому подзаголовку «quasi una Fantasia». А дальше? — Дальше проблемы с отгадыванием «Что это такое?», «О чем говорит эта музыка?» — заканчиваются. С третьей части начинается обычная, знакомая классическая соната (ее медленная часть и финал).

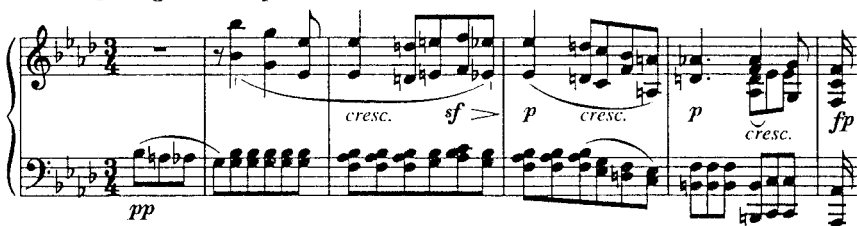
**Третья часть.** Начало Adagio con espressione несколько напоминает вторую часть третьего концерта Бетховена. Только там, в тональности E-dur и в связи с хоральностью продолжения, музыка приобретает характер возвышенный, молитвенный:

92 **Largo**



В Adagio тринадцатой сонаты подобных, довольно сложных, эмоций нет. Написанное в простой трехчастной форме, Adagio отличается и от концерта, и от первой части сонаты открытостью пения, достаточно хорошо известной по другим образцам медленных частей. Например, второй части «Патетической» сонаты (op. 13, c-moll), написанной также в As-dur. В обоих случаях это окрашенное музыкальным чувством, но спокойное, красивое и мудрое размышление. В тексте много аккордовых последовательностей, октавных удвоений; много любимых бетховенских нюансов *crescendo* — *piano* и других авторских знаков динамической нюансировки, предполагающих эмоциональную активность интонирования:

93 [Adagio con espressione]



Характер звука в трех периодах части различен, главным образом, в результате разницы регистров. В первом, относительно низко

написанном, периоде звучание мелодии напоминает красивый баритон; в среднем — прозрачность легкого сопрано. Свой тембр есть и в звучании третьего периода.

Быстрые пассажи в коде части нужно сыграть технически совершенно. Держите пальцами клавиши последнего аккорда в партии левой руки — у Бетховена пауз во время исполнения речитатива в верхнем голосе нет. Речитативные шестнадцатые должны исполняться ритмически ровно, без *rubato*, но так неуклонно и связно, чтобы слушатель задержал, затаил дыхание (верхняя аппликатура в следующем примере моя. — *Е. Л.*):

#### 94 [Adagio con espressione]



Финал сонаты в темпе *Allegro vivace* переносит нас в народно-праздничную атмосферу. Тональность *Es-dur* никогда не была для Бетховена интимной и часто вдохновляла мастера на создание крупных эпических и драматических полотен. Вспомним четвертую фортепианную сонату, вариации ор. 35, пятый концерт, третью симфонию. «А как же первая часть разбираемой сонаты?» — спросит читатель. «Первая часть, — ответим мы, — несмотря на свою тишину, тоже не мелкая, не бытовая, не жанровая. Первая часть — это музыка высокой, приемлющей мир духовности. Она по-своему тоже крупная».

Возвращаясь к финалу, напомним, что он написан в сонатной форме. Преобладающая форма движения — шестнадцатые. Их рисунок часто мелодизирован, а это, как известно, всегда таит в себе гораздо больше технических трудностей, чем гаммообразные и арпеджированные построения. В финале пианисту повсюду требуются хорошие ясные пальцы. Но есть еще и специфические трудности:

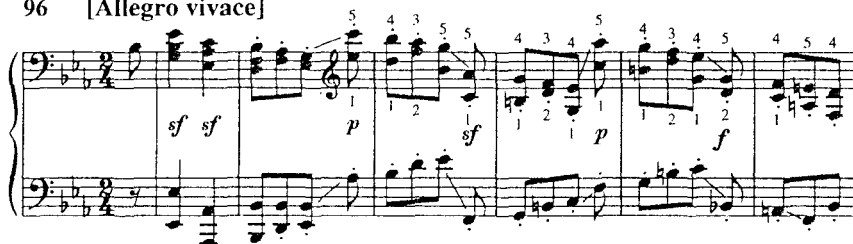
#### 95 [Allegro vivace]



Известно, что, когда в одноголосный рисунок пассажи вкрапливаются двойные ноты, их следует брать обобщающим движением руки, не *legato*. Мы пытались в примере 95 отразить эти движения руки в лигах, которых нет у автора.

Особенно внимательно следует учить скачки в связующей партии:

#### 96 [Allegro vivace]



Необходимо отработать мгновенный — в момент взятия предыдущего аккорда — перенос руки на отдаленные аккорды. Это движение мы отображали в примере 96 прямыми линиями (в противовес нередко встречающимся и нерациональным дугообразным). Мгновенное движение по наиболее короткой прямой линии позволяет ощутить под пальцами все ноты аккорда еще до времени его взятия. Это обеспечивает точность попадания.

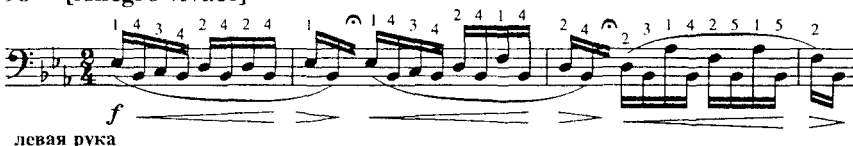
В побочной партии своя трудность: желательно добиться идеальной ровности в движении шестнадцатыми, в которых чуть-чуть, на слабых долях такта, должен пробиваться еле уловимый мелодический рисунок.

#### 97 [Allegro vivace]



В громогласной заключительной партии исполнительские трудности сосредоточены в левой руке — там скачки и, главное, неудобная фигурация, в которой повторяющийся басовый звук приходится на слабую долю такта:

#### 98 [Allegro vivace]



В таких случаях (мы уже останавливались на примерах подобной фактуры в сонате В-dur — см. пример 45 и пример 57) нужно мыслить и учить не пары звуков, а более протяженные построения. Так, как указано лигами и «вилочками» в примере 98.

Разработку финала очень приятно играть. Музыка (за редким исключением) не слишком трудна технически и дает большой простор для увлеченной, темпераментной игры в свое удовольствие.

В предыкте к репризе есть темброво-звуковые задачи, связанные с отклонениями в различные тональности. Фразы в партии левой руки желательно «оркестровать» и играть каким-либо конкретно задуманным тембром:

#### 99 [Allegro vivace]



В репризе финала заключительная партия расширена и потому еще более трудна для исполнения. Напомним, как технически следует играть подобные места (движения руки отмечены моими лигами. — Е. Л.):



В заключении финала Бетховен находит оригинальную quasi una Fantasia форму для окончания сонаты. Снова звучит знакомое Adagio. На этот раз в Es-dur и в сокращенном виде. В конце этого Adagio музыка застывает на нонаккорде, который переходит в умиротворенный, прощальный речитатив (на этот раз в партии левой руки паузы есть):

#### 101 [Adagio con espressione]



И вдруг — полное юмористической энергии Presto:

### 102 Presto



В нем особенно смешны и остры гармонии с неожиданным *ми-бекаром*. В этом предельно сжатом Presto в обобщенной форме не только воплощается народно-праздничный характер финала, но и сконцентрирована полная любви к разным проявлениям жизни оптимистическая сущность сонаты op. 27 № 1 quasi una Fantasia.

### Соната № 14 cis-moll (op. 27 № 2) Sonata quasi una Fantasia («Лунная»)

Известно, что биографические «узлы» жизни Бетховена, удаchi и неудачи, различные невзгоды и даже любовь нечасто находили прямой выход в его творчество. Бетховен умел перевоплощаться в своих музыкальных героев, жить их жизнью. Ему совсем не обязателен был внешний толчок, чтобы написать веселую музыку, или почувствовать недомогание, чтобы написать печальную. Временами, однако, в его жизнь вторгались события, проникавшие и в творчество. Не замечать их было бы непростительным упрощением. Одна из таких связей жизненной судьбы с творчеством просматривается в период, предшествующий написанию Хейлигенштадского завещания и создания Лунной сонаты.

Из завещания (датированного 6 октября 1802 года) мы узнаем, что постепенная потеря слуха началась у Бетховена за шесть лет до этой даты. Оказывается, что он вовсе не нелюдим, как судачит о нем молва, а человек и музыкант, стесняющийся своего недуга; что все это время он боролся с болезнью, лечился у разных докторов, был ими доволен или недоволен — словом, *боролся и надеялся!*

А что в это шестилетие происходило в его творчестве? Шедевры создавались как в мажорно-оптимистических, так и в минорно-драматических направлениях творчества. Появились такие шедевры, как,

например, *Largo e mesto* седьмой сонаты (ор. 10 № 3); Патетическая соната (ор. 13); марш *funebre* из двенадцатой сонаты; ре-минорная семнадцатая соната (ор. 31 № 2). Все это — замечательные, временами трагически звучащие произведения, но последовательной трагической концепции в них нет — была еще надежда, не было еще прозрений Хейлигенштадского завещания.

С другой стороны, к 1801—1802 годам относится начало работы над Лунной сонатой. По-видимому, самочувствие больного Бетховена становилось все хуже. Надежды исчезали. Стали мучить мысли о бесперспективности лечения. Появилось и росло отчаяние. Так, вне музыкального творчества, появилось полное трагизма Хейлигенштадское завещание. А в творчестве — полная трагизма Лунная соната.

Соната была издана в марте 1802 года. Хейлигенштадское завещание закончено 6 октября 1802 года. Подчеркнем, что оба эти события произошли исторически в одно и то же время.

Композитором была найдена уникальная форма сонаты, где первая часть наполнена бессилием отчаяния; третья — неистовством отчаяния. Вторая часть сонаты оттеняет эти два полюса спокойным фоном обычного течения жизни, красоты природы. В Хейлигенштадском завещании и Лунной сонате сомкнулись вершины боли и отчаяния в личной судьбе человека и их художественного воплощения в творчестве...

Уникальность жизненной ситуации вылилась в гениальную уникальность музыки **первой**, медленной **части** сонаты. Ее неповторимость — в сочетании выражения обычного человеческого горя со сдержанностью чувств, благодаря которому горе одного вырастает до уровня и характера скорби всего человечества, мировой скорби. Возникла композиция, которую можно назвать абсолютной, так как она совершенно не нуждается в исполнительской интерпретации. В сельском клубе, на расстроенном пианино она звучит с той же очевидностью творческого замысла, как и в Большом зале консерватории.

Нельзя пройти мимо еще одной замечательной особенности *Adagio sostenuto* Лунной сонаты. Когда слушаешь ее без нот и без аналитического настроя, музыка предстает как свободно разворачивающаяся на протяжении всей части красиво гармонизованная мелодия. При ближайшем же рассмотрении оказывается, что эта часть выдержана в канонах классической сонатной формы. Но формы предельно сжатой.



Интересно, что контуры формы просматриваются не столько в самой мелодии, сколько в гармонии и тональном плане. Бывает, что музыкальный мотив или фраза начинаются в рамках одной субстанции формы, а заканчиваются в другой. Так, например, происходит на стыке главной и связующей партий:

103 [Adagio sostenuto]

Или на гранях побочной и заключительной партий:

104 [Adagio sostenuto]

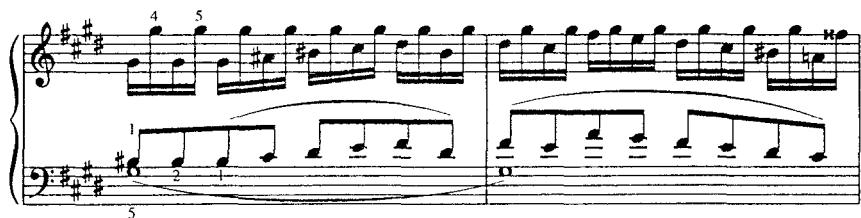
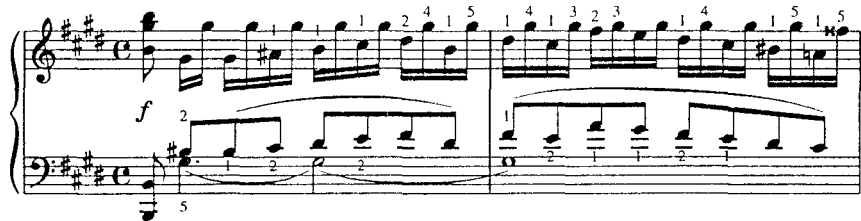
Тональный план выдержан в лучших традициях сонатной формы: 4 такта вступления (до-диез минор); затем 3 такта главной партии (до-диез минор и ее окончание, уже в рамках связующей партии, ми мажор — ми минор). Далее 4 такта наиболее отличающихся от главной партии интонаций побочной и ее четырехтактовое окончание уже в рамках заключительной партии (тональности си минор, си мажор и, наконец, в фа-диез минор).

В этой субдоминантовой тональности начинается разработка. Приведем еще несколько аргументов в защиту сонатности. Это — характерный тональный план связующей партии в репризе. Начинаясь с отклонения в ми мажор, музыкальное развитие, как и положено в репризе, приводит в одноименный мажор основной тональности, в которой и звучит побочная партия. Затем через различные отклонения, уже в рамках заключительной партии, тональное развитие приводит в до-диез минор коды. Этот крайне компактный тональный план предельно адекватен сдержанно-трагической выразительности музыки.

Необходимо заметить, что высказанную мысль об абсолютной, не требующей исполнительской «достройки» смысловой содержательности музыки первой части не следует понимать как отрицание возможности лучше или хуже исполнять сонату. Еще как возможно! Не знаю, стоит ли говорить, что разница может быть в силе чувств; разница может быть в качестве звука, его певучести; разница может быть в ровности и тишине аккомпанемента, точности шестнадцатых в пунктирной ее части, в искусности педализации и прочем. Но все это не касается *смысла и характера* самой музыки.

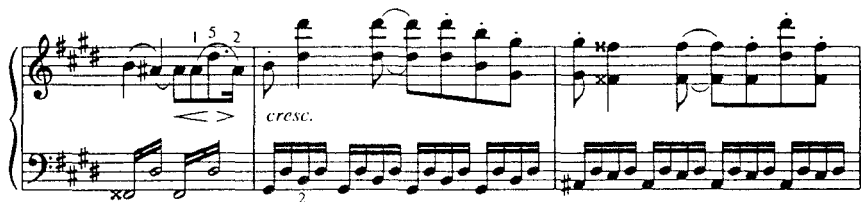
**Третья часть** сонаты являет собой музыкальный образ неистовости человеческого отчаяния. *Presto agitato* — такова заглавная ремарка Бетховена. По форме это развитая соната с ярким рисунком всех тем части. Удивление вызывает неустойчивость, с которой воспринимается эта музыка. Восемь страниц по существу однохарактерной музыки пролетают как единый музыкальный миг! Неистовость темперамента Бетховена объединена с великим умением конструировать произведение. Держать слушателя в напряжении — один из итогов такого мастерства.

В главной партии и всем, что с ней связано, — это *subito sforzando* на четвертых долях такта и вершинах ломаных арпеджио. В связующей — особенно эффектная виртуозная фактура:



В побочной партии — это выразительная, «задыхающаяся» мелодия, звучащая на фоне «электрической» трепетности аккомпанемента и ее синкопированного варианта:

106

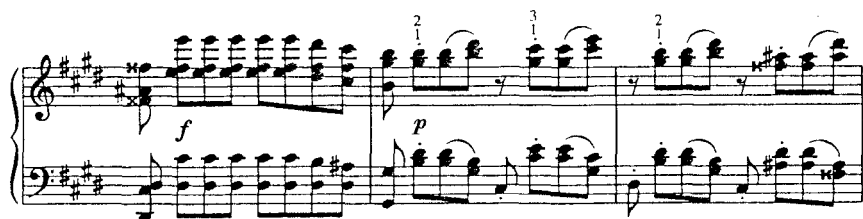




По-своему «держит» слушателя акцентированная и синкопированная вторая побочная партия в ля мажоре. И наконец, заключительная партия, которую чаще других мысленно поют, уходя из концерта:

107

[Presto agitato]



Экспозицию завершает очень простая с виду вторая заключительная партия, как бы дающая понять, что все кончается:

## 108 [Presto agitato]

Exercise 108, [Presto agitato], is a short piece in three systems. It is written for piano and bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The first system begins with a piano (p) dynamic in the right hand. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system features repeated eighth-note patterns in both hands.

Разработка, начинаясь с главной партии экспозиции, в скором времени сосредоточивается на работе с материалом побочной партии. Оказывается, что он пригоден для регистровой, тональной, вычленяющей и динамической работы:

## 109 [Presto agitato]

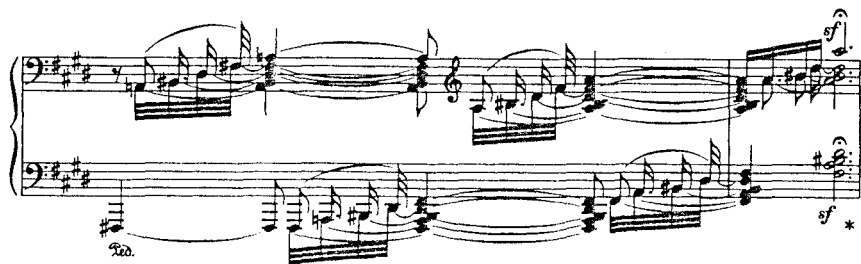
Exercise 109, [Presto agitato], is a short piece in two systems. It is written for piano and bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The first system includes first (1) and fourth (4) fingerings in the right hand and sf (sforzando) dynamics in the bass. The second system continues with similar patterns and sf dynamics.



Известно, что классики умели и любили, помимо всего прочего, эффектно заканчивать свои произведения. В этой связи интересно остановиться на рассмотрении коды финала. Начинаясь, как и все разделы финала, с потока главной партии, музыка вдруг «упирается» в серию уменьшенных септаккордов. Нигде в финале такой гармонизации не было:

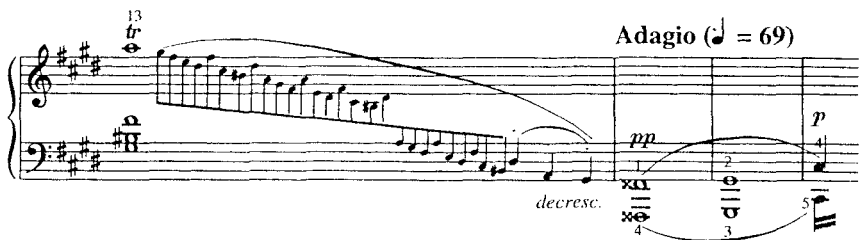
#### 110 [Presto agitato]





Слушателя не то чтобы «отпускают» (уменьшенные септаккорды — не средство и повод для полного расслабления), но все же ему дают отдохнуть, перевести дух. После чего устало, уже в до-диез миноре звучит побочная партия. Эта усталость — обман. Вскоре оказывается, что ее кульминационные возможности выражения трагического отчаяния еще не исчерпаны. Получая поддержку в виде октавного удвоения, интонационного сжатия, побочная сначала растворяется в бурных арпеджио, которые затем переходят в речитативное одноголосие:

#### 111 [Presto agitato]



Интонационный строй этого пассажа не оставляет сомнений в его глубоком трагизме. Дух неистового отчаяния не угас — последний каскад арпеджий такой же, как первый...

Обе трагические части сонаты кончаются без всякого просветления. И в процессе музыкального развития двух крайних частей просветления не наблюдается.

Свет жизни проявляется во **второй части** как фон развертывавшейся трагедии. Небольшое (всего на страничку) Allegretto очень емко по содержанию. Тут и мотивы, навеянные природой («цветок между двух бездн», — по выражению Листа), и танцевально-жанровые сценки:

# 112 [Allegretto]



Вторая часть очень трудна для исполнения. Не многим удастся достичь в игре пластики, которая кажется созданием самой природы...

Таковы, вкратце, мысли, навеваемые этой, быть может, самой знаменитой фортепианной сонатой Бетховена.

## Соната № 15 D-dur (op. 28)

Как известно, некоторые программные сочинения Бетховена получили названия, кратко формулирующие их образный строй и поэтическую идею. Часть этих названий принадлежит автору и появилась вместе с первыми публикациями нотного текста. Таковы «Героическая» и «Пасторальная» симфонии, «Крейцера» и «Патетическая» сонаты, соната Hammerklavier. Другие названия начали свою жизнь позднее; их авторство не всегда точно известно. Многие заголовки завоевали в музыкальном обиходе большую популярность. Это сонаты — «Лунная», «Аврора», «Аппассионата». Перечисленные названия одним словом сумели отразить существенную часть художественной идеи сочинения. Приведенные заголовки пережили



многие, совершенно различные музыкальные эпохи. Заслуга здесь принадлежит не только, и даже не столько авторам прижившихся названий, сколько точности, конкретной музыкальной образности произведений великого немца. Ведь были попытки «привязать» некоторые названия и к музыке других композиторов. Но кто сейчас помнит, что в первой половине XIX века ноктюрны Шопена op. 9 вышли в английском издании Бесселя под названием «Шепоты Сены», а его же скерцо h-moll с заголовком «Дьявольское пиршество»?

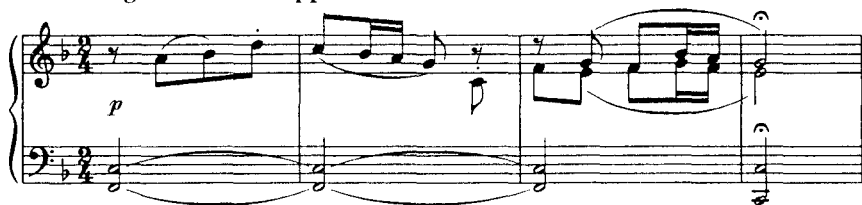
У сонаты № 15 op. 28 — «промежуточная судьба». Соната впервые появилась в издании Брейткопфа и Гертеля в середине 1809 года. Названия «Пасторальная» там не было. Оно появилось в прижизненном гамбургском издании некоего Александра Кранца. В другом издании того же времени соната была названа «Идиллией». Последнее название, как известно, не прижилось. Да и эпитет «пасторальная» не так уж безусловно слился с сонатой op. 28, как названия в упомянутых выше случаях. Некоторые музыканты охотно пользуются этим названием; но большинство предпочитает обходиться без него.

Причина сравнительно небольшого общественного энтузиазма по отношению к названию «Пасторальная» кроется, по-видимому, в наличии старшей ее сестры — «Пасторальной» симфонии. С симфонией все ясно и просто: ее заголовок обусловлен музыкальной образностью и подкреплен подробной авторской программой. К тому же музыка пятнадцатой сонаты кажется такой непохожей на симфонию... Но так ли это? Попробуем разобраться.

Симфония начинается вступительной частью — «Пробуждение светлых чувств по прибытии в деревню». Она написана в двухчетвертном «непасторальном» размере и не имеет в сонате прямого аналога. Это пока лишь переход в пасторальное душевное состояние, вступление в пасторальный мир. Ближе всего к этой музыке — первая пьеса из «Лесных сцен» Шумана; она так и называется — «Вступление».

Л. Бетховен. Пасторальная симфония, ч. 1

113 Allegro ma non troppo  $\text{♩} = 66$



## 114 Allegro non troppo ♩ = 132



В приведенных примерах следует обратить внимание на идентичность не только размеров, словесных и метрономных авторских ремарок, но также на родственность артикуляции и штрихов. В более камерной форме сонаты аналогичной музыки, повторяем, нет. Более того, непохожесть первых частей симфонии и сонаты является, по-видимому, главной причиной сомнений в причастности сонаты оп. 28 к пасторальному жанру.

Зато вторая и последующие части симфонии имеют своих несомненных двойников в сонате. «Сцена у ручья» и первая часть сонаты — близкие духовные родственники. Обе они наполнены чувствами любви к природе, восхищения ее тихой благодатью. Полагающейся в сонатной форме контрастности между партиями ни тут, ни там почти нет. Роль нового музыкального материала заключается в дополнении, внесении каких-то свежих черточек в основной образ «восхищенного созерцания». Заметим, что всякое созерцание невозможно без какой-то остановки или хотя бы приостановки действия. Отсюда многочисленность присущих пасторальной музыке органичных пунктов, различных мелодических и аккомпанирующих звуковых формул. Много таких структур, органичных пунктов в «Сцене у ручья». Например:

## Л. Бетховен. Пасторальная симфония, ч. 2.

## 115 Andante molto mosso ♩ = 50



В сонате их тоже немало: начальный органичный пункт на ноте *ре*, оstinатная фигура в финале:

## 116 Allegro ma non troppo



Тем же приемом пользуется Скарлатти в своей сонате F-dur\*:

## Pastorale

## Д. Скарлатти. Соната F-dur, № 23

## 117 Allegrissimo ♩. = 96



Интервальный и ритмический состав мелодий «восхищения природой» бывает, конечно, самый различный. Различными могут быть и тактовые размеры. Однако все они тяготеют к небыстрым, плавным темпам, триольности, близким скоростям ритмической пульсации. Так, в «Сцене у ручья» размер  $12/8$ . В первой части сонаты —  $3/4$ . Сближают же музыку этих фрагментов сочинений близкие скорости пульсации восьмых симфонии ( $\text{♩} \approx 150\text{—}180$ ) и четвертой первой части сонаты ( $\text{♩} \approx 180$ ). Такие примеры не единичны.

В пасторальной тематике, как и повсюду, встречаются мелодии короткого дыхания и мелодии длинные, развернутые. Во втором случае в пасторальных композиторы чаще обычного используют синкопы, которые вносят своеобразное обострение в общую плавность характера музыки:

## Л. Бетховен. Пасторальная симфония, ч. 2

## 118 [Andante molto mosso ♩. = 50]



\* В издании под редакцией Келлера-Вейсмана — под № 23 (Scarlatti D. Sonaten für Klavier. Leipzig, 6/г).

119 [Andante molto mosso]



Л. Бетховен. Соната № 15, ч. 1

120 [Allegro]



Оригинальны синкопы у Берлиоза, который начинает свою «Сцену в полях» с такой, живописующей эффект эха, попевки:

Г. Берлиоз. Фантастическая симфония, ч. 3

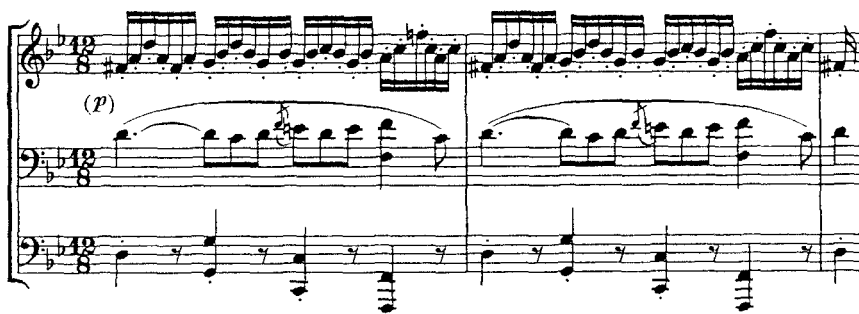
121 [Adagio ♩ = 84]



Короткие, простые мелодии в пасторальных очень распространены. Чаще всего они носят танцевальный характер, как бы символизируя простоту сельской жизни. Приведем пример из симфонии:

Л. Бетховен. Пасторальная симфония, ч. 2

122 [Andante molto mosso ♩ = 50]



## 123 [Allegro]



Однако симфонические формы музыки не могут обойтись без многостороннего охвата сюжетного и, более того, философского материала. В симфонии радостному покою первых двух частей цикла и энергичному скерцо противостоит необузданность разгулявшейся стихии в четвертой части. На лоне природы любые ее проявления — погода и непогода, буря и штиль — воспринимаются острее. От погоды зависят жизнь, благополучие людей, урожай или неурожай. Отсюда развернутость четвертой части симфонии, которая стала одним из знаменитейших примеров музыкального изображения «мелодий» природы.

В сонате, в разработке первой части тоже есть довольно длительное «ненастье», которое постепенно ослабевает. Выглядывает солнышко... Заходит снова...

## 124 [Allegro]



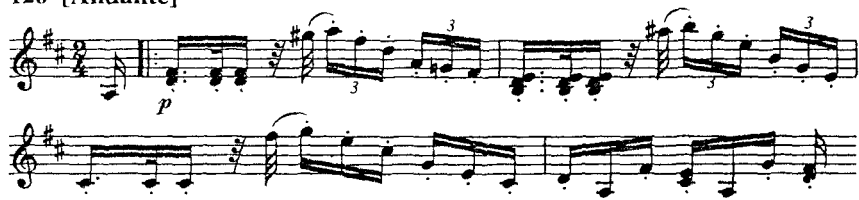
Тем не менее неповторимость в сюжет сонаты вносит ее вторая часть. «Сельские похороны» — так назвал эту музыку Г. Г. Нейгауз.

## 125 Andante



Музыка полна скорби, людям тяжело. Однако времени для городской похоронной помпезности нет; люди идут босиком; вероятно, в обычной одежде. Сельский труд нельзя отложить... Тут же беззаботно щебечут птички.

126 [Andante]



И все же доминирующей идеей обоих сочинений является утверждение жизнелюбия, радости бытия. Поэтому, вероятно, аналогичны, во многом сходны по смыслу, образности, даже темпам «Веселое собрание поселян» (третья часть симфонии) и скерцо из сонаты (также третья часть). Наконец, «Проявлению благодарных и радостных чувств после бури» в финале симфонии соответствует не менее подлинная радость в финале сонаты. При этом в образности финалов есть еще доселе не встречавшаяся патриархальность, спокойствие устоявшейся радостной традиционности. Бетховен как бы говорит: «Из века в век люди и природа едины. Человек может быть счастлив лишь при любви к ней». Духовная общность обоих финалов обрела крепкую музыкально-материальную конкретность. И тут, и там — размер  $6/8$ ; близкие темпы (Allegretto в симфонии и Allegro ma non troppo в сонате); много мелодий, основанных на разложенных аккордах.

Л. Бетховен. Пасторальная симфония, ч. 5

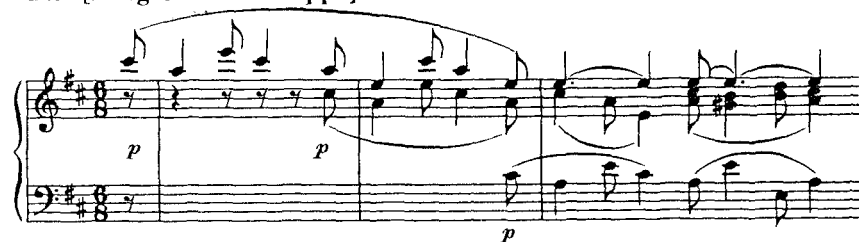
127 [Allegretto ♩. = 60]



RONDO

Л. Бетховен. Соната № 15, ч. 4

128 [Allegro ma non troppo]



Представляется, что все вышеизложенное не оставляет никаких сомнений в пасторальной сущности пятнадцатой сонаты. Ее по праву можно именовать «Пасторальной». Остается рассмотреть вопрос о специфике исполнения этой сонаты и, частично, пасторальной музыки в целом. Нелишне привести два высказывания. Одно принадлежит Бетховену, другое Жан-Жаку Руссо. Первое гласит: «Тот, кто имеет понятие о сельской жизни, может и без многих заголовков представить себе, чего хотел автор. Целое является больше *выражением чувств* (курсив мой. — Е. Л.), чем изображением, оно будет распознано и без описаний»\*. Во втором читаем: «За немногими исключениями искусство музыканта состоит не в непосредственном изображении предметов, а в том, чтобы привести слушателя в душевное состояние, подобное тому, какое вызывает представление об этом предмете»\*\*.

Споры о путях проникновения исполнителя в таинство великих музыкальных творений идут давно. Некоторые весьма талантливые и квалифицированные музыканты отрицают внемузыкальные пути овладения эмоциональным содержанием изучаемого произведения. Таким был Л. В. Николаев — глава Петербургской фортепианной школы. Он не любил обращаться к художественным, литературным и прочим ассоциациям. Во всяком случае, в педагогическом процессе. Ему было достаточно чисто музыкальной психологической инициативы. Думается, однако, что наличие программы не может не внести в творческий процесс свою логику. Когда есть слово, название, картина (природы или живописная), мысль и чувство не могут оставаться безучастными. Важно вспомогательные, побочные психологические импульсы превратить в профессионально-выразительное исполнение мелодий, гармоний, модуляций и прочих чисто музыкальных слагаемых сочинения. Это утверждение касается всякой программной музыки, но у пасторалей есть еще и свои особенности. Эти особенности связаны с тем, что в пасторалях действуют условно-совершенные, идеальные герои и героини. Они одарены идеальными в своей законченности чувствами. Им несвойственны колебания, они цельны в своих помыслах и действиях. Отсюда идеалистически-мечтательное прекраснотушное, которым наполнены многие страницы пасторальной музыки.

В нашем случае это и главная, и побочная партии **первой части** сонаты. Музыка полна чувства восхищения. Обе партии изложены

---

\* Бетховен Л. Письма (1787—1811). М., 1970. С. 46.

\*\* Там же.

аккордово, к чему впоследствии часто прибегали Шопен, Рахманинов и другие романтики. Никакого смыслового контраста (как полагается в сонатной форме) между партиями нет. А для того, чтобы музыка «не застоялась», Бетховен находит потрясающее решение — побочная партия экспозиции начинается в невиданной доселе тональности — *Cis-dur* (в репризе — в *Fis-dur*). И это при основной тональности *D-dur*!

### 129 [Allegro]



В разработке эмоции душевной теплоты, ощущение благодати получают дальнейшее развитие (соответственно изменяются тональность и фактура). Постепенно и незаметно музыкальный образ трансформируется: теперь это, скорее, изображение непогоды, может быть, бури. Под напором ветра хлопают ставни и двери...

### 130 [Allegro]

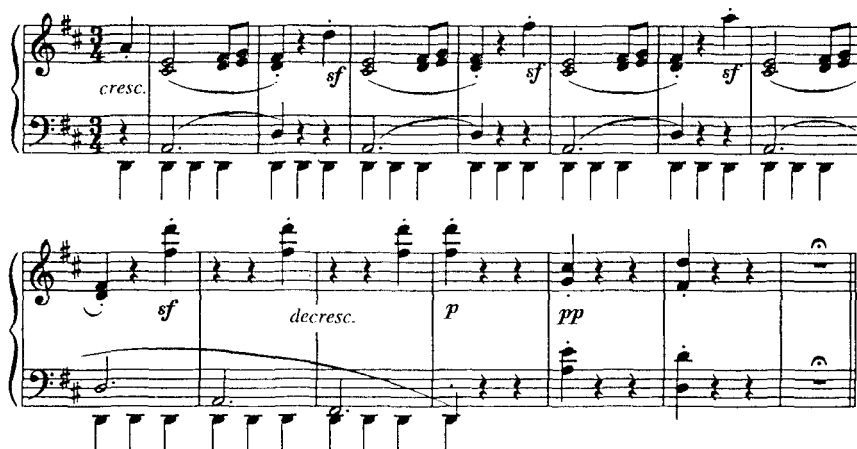


Изменение образа влечет за собой и изменение тоники: это *H-dur*, столь же непредсказуемый в сонате *D-dur*, сколь непредсказуемы капризы самой природы. Заметим, что разработка первой части — наиболее яркий фрагмент в сонате, который можно понимать как звукопись, изображение. В целом, однако, вся первая часть сонаты — выражение чувства восторженной любви к природе. Очень интересна в этом смысле кода части. В ней главная ее тема словно начинает расширяться, завоевывать все новые высоты — читатель помнит, вероятно, этот эпизод в самом конце. Расширение тесситуры звукового диапазона, довольно длительное *crescendo* — как бы желание объять



необъятное, обнять весь мир... Увы, это невозможно. И часть оканчивается двумя скромными аккордами *piano* с длительной фермой на паузе последнего такта — очарование не исчезает мгновенно...

131 [Allegro]



Другая «сверхзадача» исполнения — выявление пронизывающей всю сонату танцевальности. Практически все мелодии сонаты звучат на фоне пульсирующих четвертей, восьмых или шестнадцатых. Только в финале ритм пульсации видоизменен. Танцевальность в сонате очень деликатная, без грубых «подпрыгиваний» и разудалости. И в пении, и в танце радуются и печалются «пасторальные», условно совершенные, идеальные люди. У них безупречный вкус. Артикуляция и штрихи повсюду сглажены пасторальной сказочностью (см. примеры 122, 123, 124).

Во второй части сонаты скорбная, изложенная аккордами мелодия звучит в сопровождении «пританцовывающей» пульсации шестнадцатых. Здесь трудна педализация: аккорды с помощью педали надо играть связно, партию левой руки *non legato*. В средней части Andante танцевальность безусловна — птичкам сам бог велел прыгать с ветки на ветку, танцевать...

В третьей части сонаты танцевальность приобретает мощную поистине античную силу и энергию. И все это несмотря на поразительную скромность, даже аскетичность фортепианной фактуры. Никаких кричащих красок, никакой громогласности. Музыкальный образ скерцо един. Естественные изменения рисунка подчинены целому. Нельзя не отметить остроумное фактурное и гармоническое

сопровождение четырежды повторенной простенькой мелодии в Trio. Представляется, что скерцо сонаты, так же как и третья часть Пасторальной симфонии, могло бы называться «Lustiges Zusammensein der Landleute» («Веселое сборище поселян»). Дословный перевод «Zusammensein» как совместное гулянье, совместное бытие соответствует музыке лишь частично. Музыкальный образ этих частей гораздо шире, содержательнее. Это не просто танец, не просто гулянье; это торжество естественно возникающего на лоне природы высокого жизнелюбия.

Заключительные части обоих сочинений идентичны по своему смыслу. После бури в симфонии, после апофеоза танца в сонате наступает радость спокойная, можно сказать, патриархальная; радость привычного, устоявшегося уклада жизни на лоне природы, вместе с природой. В обеих частях много даже формально похожего (см. примеры 127, 128). Оба финала довольно продолжительны — содружество человека и природы уходит в необозримую даль времени...

В заключение заметим, что все приведенные «пасторальные соображения» призваны осветить программной фантазией конкретную исполнительскую работу пианиста.

## Содержание

Соната № 9 E-dur (op. 14 № 1) .....	3
Соната № 10 G-dur (op. 14 № 2) .....	12
Соната № 11 B-dur (op. 22) .....	24
Соната № 12 As-dur (op. 26) .....	34
Соната № 13 Es-dur (op. 27 № 1). Sonata quasi una Fantasia .....	51
Соната № 14 cis-moll (op. 27 № 2). Sonata quasi una Fantasia («Лунная») .....	59
Соната № 15 D-dur (op. 28) .....	68

**Методическое исследование**  
**Евгений Яковлевич Либерман**  
**ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ**  
**БЕТХОВЕНА**

**В ы п у с к 2**

**Сонаты № 9—15**

*Редактор В. Панкратова. Дизайн оформления А. Житник*  
*Худож. редактор А. Головкина. Техн. редактор С. Буданова*

*Корректор В. Голяховская*

*Компьютерный набор нот А. Волостнова*

*Компьютерная верстка И. Власова*

**ИБ № 4833**

Подписано в печать 04.04.06. Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Печать офсетная. Объем печ. л. 5,0. Усл. п. л. 5,0. Уч.-изд. л. 5,75. Тираж 500 экз.

Изд. № 15931. Зак. № 50

Издательство «Музыка», 127051, Москва, Петровка, 26

Е.Я.Либерман

ФОРТЕПИАННЫЕ  
СОНАТЫ  
БЕТХОВЕНА

3

Выпуск

Сонаты № 16 – 24



*Москва • Музыка*

2005

85.314  
Л 55

## Соната № 16 G-dur (op. 31 № 1)

Соната № 16 G-dur (op. 31 № 1) менее популярна, чем ее «единоутробные сестры» — сонаты op. 31 № 2 (ре минор) и op. 31 № 3 (ми-бемоль мажор).

Между тем она вносит в великолепное содружество фортепианных сонат Бетховена свой неповторимый вклад. Она конечно принадлежит к «фракции» жизнеутверждающего «мажорного Бетховена». Где еще есть такое безбрежное, энергичное, граничащее с хорошей легкой музыкой, веселье? Достаточно вспомнить побочную партию первой части с ее обилием синкопированной мелодии и «садово-духовым» аккомпанементом:

### 1 [Allegro vivace]



Или вторую часть сонаты, *Adagio grazioso* (которую Г. Г. Нейгауз именовал «балетным *Adagio*» в стиле Дриго). Или главную тему финала с его веселым задором:

## 2 Allegretto

Здесь, пожалуй, довольно трудно понять, что связывает шестнадцатую сонату с музыкой, которую принято именовать серьезной.

**Первая часть** начинается с весьма затейливого пассажика, пути которого в большую сонату преграждаются аккордами доселе невиданного ритма:

## 3 Allegro vivace



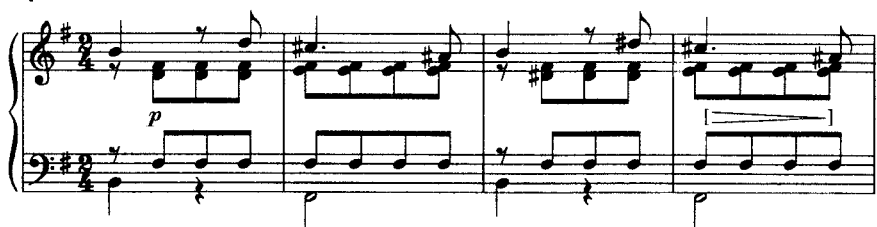


Такой фактуры не было, кажется, еще нигде. Пока что неизвестно, что все это значит, что́ будет дальше? — пикантно-веселая музыка или, быть может, таинственная...

Несколько проясняются авторские намерения в следующем шестнадцатитакте, где благодаря далекому «неродственному» фа мажору, многократно повторяющимся нюансам *piano* — *forte*, упрощению фактуры аккордов (затаковые аккорды исчезают) первоначальные вопросы снимаются. В следующем шестнадцатитактовом разделе все проясняется: прежде робкий пассажик исполняется обычно *forte* двумя руками в октаву. Обнаруживается его истинное лицо «музыкального здоровяка и весельчака». Повторение главной партии, ее превращение в связующую уже не воспринимается как загадка. Связующая партия полностью расчищает дорогу безоглядной веселости побочной партии. Последняя и по времени звучания, и по яркости материала становится доминирующей музыкальной характеристикой первой части сонаты. Привлекают внимание почти «непристойные подмигивания» синкоп. Свою лепту в успех побочной партии вносит и заимствованный из арсенала садовой музыки «духовой» аккомпанемент; и, хочется сказать, слишком яркая контрастность вкупе со сменой регистров и степени легатности. Не поймите это слово — «слишком» — как призыв к стушевыванию всех этих контрастов.

Заключительная партия, отнюдь не отказываясь от характерности духовой оркестровой фактуры, берет тем не менее динамический тайм-аут, звучит *piano* и *pianissimo*, довольствуясь контрастом мажора и минора:

4





В дальнейшем в первой части сонаты другого музыкального материала нет. Все, что связано с главной партией, с ее затактовыми аккордами и унисонной пассажной фактурой, динамически укрупняется. Особенно в разработке и коде. Побочная партия в репризе также укрупняется — как в музыкальном пространстве, так и в масштабности динамики. В каждой из двух партий сохраняются присущие им соотношения энергии и веселости.

Поскольку в основных разделах формы почти отсутствуют контрасты партий, эту роль призваны играть двадцатичетырехтактовый предыкт к репризе и кода. Предыкт — весь на мягко колышущемся доминантовом аккорде — должен звучать на педали, *piano*, в котором каждые четыре такта вспыхивают на *forte* басы. А потом *forte* вовсе исчезает. Остается педальное звучание ре-мажорного аккорда со все более редкими аккордами *pianissimo*. Благодаря двадцатичетырехтактовому отдыху слушатель радостно воспринимает громогласное наступление репризы.

Так же впечатляюще, с великим умом и вкусом написана кода. Начинаясь в октавном удвоении, известный уже пассаж *fortissimo* главной партии внезапно останавливается, расчленяется, стихает. Реплики максимально отдаляются друг от друга:



Без этих двух эпизодов первая часть шестнадцатой сонаты была бы грубоватой и простоватой. Но этого не случилось...

В заключение один совет учащим эту сонату: побольше работайте над партией левой руки.

**Вторая часть** сонаты — одна из наиболее продолжительных медленных частей в бетховенской «Человеческой комедии». Можно высказать предположение, что сравнительно редкое исполнение сонаты на концертной эстраде связано именно с трудностью второй части. Считается, что в ней очень трудно преодолеть противоречие между объемной формой и неадекватным ей легковесным содержанием. Последнее утверждение приходится слышать иногда из уст догматически мыслящих музыкантов — если бетховенская медленная часть, то подавай им «глубокомыслие». А здесь властвует особый дух откуда-то взявшегося балетного Adagio, как утверждал Г. Г. Нейгауз. У этой музыки свои законы и требования. Простые, с четким ритмом, легко усваиваемые мелодии. Много повторений. Форма части — сложная трехчастная с большим количеством так называемых «ходов» — привлечения нового материала (см. пример 12).

Если во многих медленных частях бетховенских сонат надо прежде всего глубоко чувствовать, то здесь из-за простоты и очевидности

мелодий эта проблема упрощается и берет гораздо меньше душевных сил. Зато вырастают требования к качеству игры. Безупречно, абсолютно выровненно должны звучать аккомпанемент, а также фигурные и вводные пассажи:

# 6 Adagio grazioso

Measures 6 and 7 of the piece. The music is in 8/8 time. Measure 6 features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a trill on the first beat, followed by a melodic line with eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 7 continues the melodic and accompanimental patterns, with a trill on the first beat of the right hand.

Measures 7 and 8 of the piece. Measure 7 continues from the previous system. Measure 8 features a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand has a trill on the first beat, followed by a melodic line with eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The score includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and a trill marking.

Measure 8 of the piece. The music is in 8/8 time. The right hand has a trill on the first beat, followed by a melodic line with eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The score includes a trill marking and a piano (*p*) dynamic.



Так же безупречно должны исполняться аккомпанементы, написанные двойными нотами:

9



10



Очень выстроено, красиво и компактно должна звучать «саксгорновая» (альты, тенора, баритоны, басы) фактура срединного эпизода. Мы отсылаем читателя к нотным примерам начала этого раздела, подтверждающим предположение о «легкожанровом» характере этой музыки. Другим подтверждением этого мнения являются эпизоды гаммообразной стаккатной фактуры, в которой также участвуют ее «саксгорновые прародители»:

11

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 9/8. The notation includes various melodic and harmonic patterns, often marked with *fp* (fortissimo piano). The first system features a complex melodic line in the right hand with triplets and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system shows a more rhythmic pattern in the right hand with dotted eighth notes and a sparse left hand. The third system continues the melodic development in the right hand with a descending line and a more active left hand. The fourth system returns to a complex melodic line in the right hand with many triplets and a dense, rhythmic accompaniment in the left hand. Fingering numbers (1-5) are visible above several notes in the right hand of the first, third, and fourth systems.

Во второй части есть несколько «обнаженно выразительных» эпизодов. Приведем некоторые:

12

musical score for measures 12-13. Measure 12 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *pp*. Measure 13 continues the melodic line with a *sf* dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

13

Continuation of the musical score for measures 13-15. Measure 13 continues the previous material. Measure 14 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* and *dim.*. Measure 15 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Нельзя не отметить совпадение характеристик срединного эпизода второй части разбираемой сонаты с образом «оперного злодея» из сонаты № 12. И там и тут — тональность ля-бемоль и дух итальянской театральной музыки.

Как часто бывает у Бетховена, когда выступает в качестве и роли концентрированной выразительности сочинения, его резюме.

Такова эта длинноватая, но прекрасная часть 16-й сонаты.

Если еще остаются сомнения в завидной человеческой веселости как эмоциональной подоплеке каждой из частей шестнадцатой сонаты в целом, то при первом же соприкосновении с **финалом** эти сомнения должны исчезнуть. Вы погружаетесь в такую атмосферу веселого здоровья, задора, оптимистического видения жизни, что остается только удивляться автору...

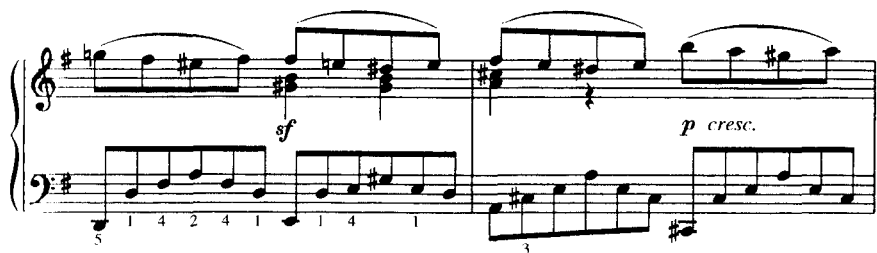
Финал написан в форме развитой рондо-сонаты. Каждая из формобразующих тем части добавляет в эту светлую оргию жизни что-то свое. Заводилой веселости с первых же тактов выступает главная партия с ее задором ровных четвертей. Вот еще один фрагмент:

14 RONDO [Allegretto]

В повторе главной партии в басу добавляются «живчики» триольных восьмых. Связующая партия со своими нонаккордами и тональными отклонениями вносит в моторную музыку радость мелодичности:

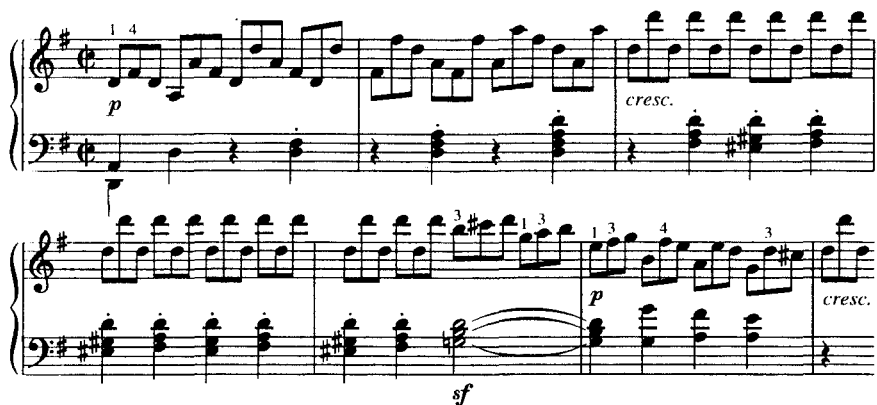
15





Побочная партия — опять четверти в партии левой руки и триольные восьмые в партии правой. Заключительная партия — напор аккордовых четвертей:

16



Разработка, наступающая после полагающегося по форме рондо-сонаты рефрена, очень насыщена музыкальным материалом и очень виртуозна. Она вносит в радостно-мажорную музыку приятные минорные отклонения. Радостное напряжение подогревает эпизод фугато, построенный на имитационной работе с теми же четвертями главной партии:

17





Запоминаются кульминационные такты с жесткой партией левой руки и акцентами в правой:

18



Очередной рефрен идет в октавном удвоении и в сопровождении очень трудного аккомпанемента; зачем он понадобился Бетховену? — грешная мысль, посещающая иногда трудящихся пианистов...

19





Сонату венчает двухстраничная кода с остроумной трансформацией музыкального материала финала. В частности, путем преобразования самой главной партии. Мотивы, которые Бетховен просит исполнять *adagio*, позволяют как бы вблизи рассмотреть их красоту или комические особенности. Этот любимый бетховенский прием здесь как нельзя более уместен.

### Соната № 17 d-moll (op. 31 № 2)

Семнадцатая соната Бетховена принадлежит к тому, относительно небольшому, кругу произведений классической музыки, которые вызывают неизменный, неослабевающий интерес как профессионалов самой элитарной творческой квалификации, так и широчайшего круга любителей. По «эстрадной» популярности сочинений Бетховена она успешно соперничает с «Патетической», «Лунной», «Крейцеровой», «Аппassionатой»; интерес к ней со стороны музыковедов сопоставим с вниманием, оказываемым двадцать девятой, тридцати.

второй и другим наиболее «проблемным» сочинениям великого немецкого классика. В педагогической бетховениане она также, наряду с третьей сонатой (ор. 2 № 3), занимает одно из первых мест. С единственным отличием: если семнадцатую задают так называемым «музыкальным» учащимся, то третья — удел учеников с хорошими виртуозными возможностями. Правда, и те, и другие чаще всего не дотягивают ни до требуемой музыкальной содержательности, ни до подлинной виртуозности исполнения — обе сонаты очень трудны.

Начиная с работы Улыбышева (1856 год)\* в научных исследованиях, изданиях сонат Бетховена, педагогических комментариях и просто в устном музыкальном обиходе о сонате с речитативами написано и высказано много глубоких, интересных, поучительных наблюдений, мыслей, исполнительских и педагогических советов. Последняя крупная, глубокая и весьма полезная работа — озвученное пособие Александра Львовича Иохелеса\*\*. И тем не менее заключенное в сонате музыкально-смысловое содержание, как это всегда бывает с великими произведениями искусства, настолько многослойно, настолько способно вызвать самые различные чувства и мысли, что обращение к этой теме стало для автора настоящей работы настоятельной необходимостью.

Все, учившиеся музыке хотя бы в детской школе и, тем более, в высших и средних музыкальных учебных заведениях, знают, что творчество Бетховена теснейшим образом связано с его жизнью. А в жизни он много страдал. Страдал лично и страдал за все человечество, страдал от неразделенной любви и страдал от пошлости своего племянника, ненавидел человеческие слабости, подлость, насилие, тиранию, высокомерие власть имущих, их бескультурие и бездуховность. «...Он был художник, но также... человек в высшем смысле, — читаем мы в надгробной речи его друга, австрийского поэта Франца Грильпальцера. — Он был одинок, так как не нашел себе равного спутника жизни. Но вплоть до смерти он сохранил для всех людей свое человеческое сердце...»\*\*\*. Общеизвестно, что многие и многие сочинения великого мастера имеют своим основанием музыкаль-

---

\* Улыбышев А. Д. Соната Бетховена d-moll (ор. 31) // Музыкальный и театральный вестник, 1856, № 7. С. 120—122.

\*\* Имеются в виду четыре пластинки фирмы «Мелодия» Д 015989-92.

\*\*\* Людвиг ван Бетховен. Жизнь. Творчество. Окружение. М., 1971. С. 207.

но художественное преодоление собственных и общечеловеческих страданий, ударов, которые он получал от судьбы и отдельных людей. В то же время известна его способность «схватить судьбу за плотку», воплотить в своем творчестве «веру, братство, радость». Бетховен, — и тут он типичный венский классик, — великий оптимист в музыке.

Одним из формальных проявлений этого оптимизма является преимущественно мажорный лад его симфоний (семь из девяти), сонат для фортепиано (двадцать три из тридцати двух), квартетов (двенадцать из семнадцати). Этот перечень легко продолжить. Для сравнения напомним, что в миноре написаны все сонаты и оба концерта Шопена, три скерцо из четырех, три баллады из четырех (при совсем неочевидной основной тональности второй — для меня она звучит в a-moll, а не в F-dur прежде всего по своему смыслу, концепции). Этот список также можно легко продолжить.

Однако в семнадцатой сонате никаких следов характерного бетховенского оптимизма нет. Вернее, есть конечно, — человек не может стать совсем другим, — но есть лишь как побочная и *побеждаемая* ветвь. Виной тому не минор, в котором написано немало жизнеутверждающей музыки. Уникальность сонаты — если иметь в виду бетховенское творчество в целом — в пессимистичности ее концепции.

**Первая часть.** По общему признанию, это — одна из вершин воплощения драматизма в музыке. Излюбленный бетховенский конфликт — сопоставление, противопоставление бездушного, сильного, холодного, враждебного человеку начала с живым, страждущим, человеческим. Предельно простые, можно сказать, банальные музыкальные средства. Арпеджированные построения воплощают и символизируют античеловеческий музыкальный образ, секундовые интонации — противопоставленное ему трепетное, страждущее начало.

В главной партии контраст обострен темповым различием — случай, не имеющий аналога в классической сонатной форме. Отдаленная угроза, может быть, отдаленный раскат грома (конечно, не в прямом, а в переносном значении слова) и построенный на нисходящем тетрахорде мотив, где, кажется, обнаженно бьется чуткое, горячее, способное чувствовать чужую боль сердце великого человека — автора этой музыки:

20 **Largo** **Allegro**

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

**Adagio**

И так на протяжении всей части. В связующей партии контраст звучит следующим образом:

21 **[Allegro]**

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

То же — в разработке.

## 22 Allegro

ff 3 3 3 3 p Red. \*

f Red. \*

В переходе к побочной партии репризы (на месте связующей партии) чередуются «сомкнутые» аккорды с разложенными арпеджированными пассажами, являющимися воплощением все той же враждебной человеку сферы:

## 23 [Allegro]

pp (tre corde) cresc. sf

Забегая вперед, можно отметить, что прием этот находит свое место и в финале сонаты:

## 24 [Allegretto]

p f

Если говорить об исполнительских задачах, то в первом арпеджированном предложении главной партии не следует допускать никакого мелодического интонирования, «вилочек». Зловещая выдержанность; каждая следующая нота арпеджио сливается с уже звучащей гармонией.

Второе предложение — полная противоположность: динамические наплывы внутри фразы должны быть подсказаны живым музыкальным чувством пианиста.

Глубоко прав Иохелес, отмечая необычное соотношение скорости движения начального *Largo* и *Adagio*, которое завершает взволнованную тираду *Allegro*. Вопреки общепринятому, темп *Adagio* здесь ровно в два раза медленнее *Largo* (восьмые *Adagio* равны четвертям *Largo*). Еще одно подтверждение тому, что все темповые обозначения невозможно понять вне сопоставления с образным строем конкретного музыкального произведения. И еще одно наблюдение: на мой взгляд, все ферматы главной партии удлиняют ноты лишь чуть-чуть (а не в кратных, типичных для венских классиков, соотношениях). И время это надо не высчитывать, а почувствовать, услышать (как в более поздней музыке романтиков — еще один «мостик» в будущее).

Бетховен любит неподготовленные тонально-гармонические сдвиги в главных партиях. Можно вспомнить третью и шестнадцатую сонаты, «Аврору», «Аппассионату», где после первых фраз в основной тональности следуют сдвиги на большую или малую секунду вверх или вниз. Эти минимальные сдвиги не приводят в названных сочинениях к быстрым взрывам. Здесь же, в разбираемой сонате, второе построение звучит на малую терцию выше. Разница как будто небольшая. Однако достаточная для того, чтобы «отдаленная угроза» быстро приблизилась. И, соответственно, ответ в виде обостренного уменьшенными и увеличенными интервалами взволнованного пассажа на *crescendo* и *forte*. Пассаж необходимо выразительно интонировать — это спасет играющего от репетиционных «неприятностей».

Не следует, впрочем, пренебрегать и внимательнейшим выбором аппликатуры. Разница аппликатур незначительна лишь на первый взгляд; в конечном счете она может оказаться решающей для художественного результата. Особенно тщательно, в самом начале работы следует продумать аппликатуру фрагмента, где к восьмым в партии правой руки присоединяются восьмые в партии левой. Главный аппликатурный вопрос здесь — играть ли повторяющиеся звуки одними пальцами или пользоваться их подменой. Определяющи-



ми для ответа на него являются индивидуальные особенности психики исполнителя — его смелость или трусоватость; немаловажна также специфика исполнительского аппарата, в частности — величина и растяжка рук. Приводим варианты возможных аппликатур\*:

## 25 Allegro

3 2 3 2 2 3 1 4 - - - - - 3 2 3 2 1 4 5 2 1 4  
 3 2 3 1 2 3 1 4 3 2 3 1 2 3 1 4 3 2 3 2 1 4 3 1

*p* *cresc.*

5 2 1 4 5 2 1 4 5 2 3 5 5 2 3 5  
 4 2 1 4 5 2 1 5 5 - - - - - 5  
 3 1 1 4 3 1 1 5 5 2 3 4 5 2 3 4

*f*

3 2 1 3 3 5 5 3 3 2  
 3 2 1 3 2 3 4 2 3 2

*sf* *sf* *sf*

2 3 3 1 2 1 2 4 2 3 4  
 3 4 4 2 3 2 1 3 2 3 3  
 3 4 5 2 3 2 1 3 3 4 5

Связующая партия первой части достаточно ясно очерчена. По существу, она является образной и структурной разработкой главной партии. То же противопоставление двух начал. Только первое из них здесь уже не отдаленная, а вполне реальная угроза — своей силой, ритмической неуклонностью, длительной настойчивостью она преодолевает робкие, страждущие реплики.

Несколько практических замечаний.

а) Образно-музыкальная сила и неуклонность арпеджированного мотива на *forte* не означает, что его надо играть грубым звуком и без всякой нюансировки. Если все звуки мотива исполнять с одина-

\* Верхняя аппликатура для правой руки и нижняя для левой — моя (Е. Л.). Остальная — из редакций Мартинсена и Леберта.

ковой силой, грубость образно-художественная легко превращается в грубость звуковую. Поэтому лучше играть как показано в скобках в примере 21\*.

б) *Legatissimo*, безударности секундовых мелодий легче добиться сыграв вытянутыми (в манере Горовица) пальцами. При этом еще Леберт, менее известный сподвижник Бюлова по редактированию бетховенских сонат, отмечал желательность малозаметных агогических изменений в этих мотивах\*\*. Добавим, что определенную психологическую трудность представляет необходимость дослушанно-спокойного исполнения последней половинки *ля* в мелодии с тем, чтобы следующее *forte* наступило без подготовки, *subito* (см. пример 21).

в) Третье предложение связующей партии лучше начинать несколько тише предыдущих. Тогда последующее *crescendo* и *fortissimo* будет звучать более сильно и убедительно. Впрочем, решающую роль здесь играют темперамент и внутренняя убежденность пианиста.

г) Педаль в эпизодах с арпеджированными ходами (в акустически нормальных залах) не должна быть сплошной. Сплошная гармоническая педаль противоречит смыслу музыки, она способна сгладить, смягчить контраст с последующим построением. Зато педаль контрастирующей фразы длинная, как указано в примере 21. При некоторых звуковых условиях длинная педализация нуждается в незаметных полупедальных подменах.

Обе побочные партии первой части, так же как заключительная, посвящены разработке «человеческого», страждущего мотива главной. Характер первой побочной — то же смятение, трепетность, неустойчивость. Те же лиги на две ноты, которые необходимо неукоснительно выполнять, то же мягкое прикосновение. Не советовал бы пользоваться легкой аппlikатурой; наилучшая аппlikатура выписана сверху в следующем примере (легкая, приспособленная для «смазанного» исполнения лиг, внизу):

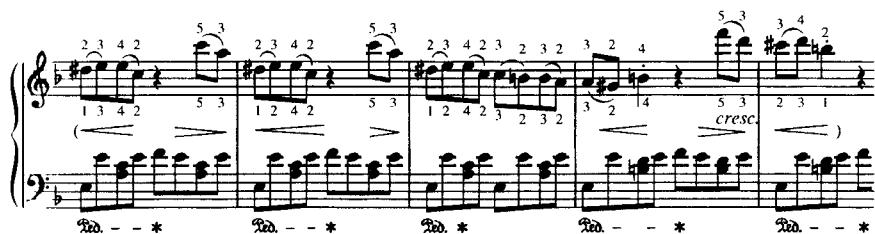
26

fp ( < > )

Ped. - - \*    Ped. - - \*    Ped. \*    Ped. - - \*

\* Во всех примерах указания редакторов взяты в скобки.

\*\* Бетховен. Соната соч. 31 № 2 для фортепиано. Под ред. С. Леберта. М., 1936.



В партии левой руки — «дополнительные» секундовые мелодические интонации; здесь возможны динамика и педализация, указанные в примере 26. Постепенно характер музыки трансформируется; в конце побочная партия, после бетховенского *crescendo*, приобретает все более мужественные черты, волю к борьбе, противостоянию. Вторая побочная партия, в измененном направлении и новом ритме повторяющая *все звуки* соответствующего фрагмента связующей партии, напоминает о том, что страдает человек не слабый, а мужественный, сильный, способный к борьбе. Кажется, что герою удастся «схватить судьбу за глотку»...

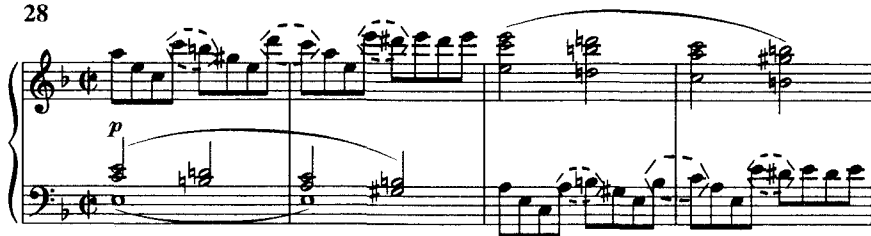
И вдруг — неожиданная потеря энергии воли, отступление. Поразительный психологический сдвиг. Снова *piano*, снова падающие секундовые интонации, снова тетрахорды (на этот раз в партии левой руки и в противоположном направлении):

27

Заключительная партия части — драматургический феномен, одна из гениальных находок, следствием которой становится необходимость дальнейшего развития и продолжения трехчастного музыкального действия. Дело в том, что заключительная партия не при-

носит разрешения, тонической устойчивости; она ничего не заключает. Десять тактов музыка фактически топчется на доминантовом органном пункте a-moll, который ощущается и тогда, когда восьмые басового голоса имитируют мелодию верхнего. А интонации все те же — из второго взволнованного элемента главной партии. Все те же секундовые «падения», а в партии левой руки (как вариант) — секундовые восхождения:

28



Эту гармоническую неподвижность можно принять (и иногда принимают) за успокоение. По моему мнению, здесь более сложное психологическое состояние; боль не исчезла (ведь интонации все те же!), она лишь притупилась, как бы заморозилась от продолжительности. И тоника ля не приносит успокоения.

Экспозицию сонат полагается повторять. Традиция эта возникла вместе с сонатной формой. Повторение справедливо считалось средством, способствующим усвоению экспонируемого музыкального материала, который будет затем подвергнут развитию в разработке. Во многих сонатах не только стоят знаки повтора ( :||), но выписаны связующие, возвращающие к началу, такты. Однако в наше время исполнители не всегда следуют этим авторским указаниям. И чаще всего они правы. Во-первых, потому, что экспонируемый материал не нов; как правило, он усвоен многими слушателями еще до начала данного конкретного исполнения. Во-вторых (и это главное) — во многих, особенно более поздних, сонатах к моменту завершения экспозиции музыкальная драматургия настолько продвинулась «в глубь» сочинения, что возвращение к его началу представляется искусственным перерывом в развитии музыки. Так, например, воспринимается возврат к началу первой части b-moll'ной сонаты Шопена. Думается, что и в сонате d-moll Бетховена по той же причине надо сразу переходить к разработке.

В разработке конфликт «бездушного» (надчеловеческого) и человеческого еще более обострен. Фактура — гораздо более широкий

охват фортепианных регистров; тональный план — отдаленные, не родственные d-moll — D-dur, Fis-dur, fis-moll, h-moll, C-dur захватывают на своем пути к доминанте основной тональности арпеджированные тематические ходы; динамика — *fortissimo* вместо *forte*. Вот простые, но вполне действенные музыкально-композиционные и исполнительские средства разработки. Арпеджированные построения сметаю робкие «возражения» второго элемента связующей партии, захватывают музыкальное пространство, усиливаются, достигают кульминации. И вдруг, на самой ее вершине, неожиданно возникает мощная преграда из секундовых интонаций. Не забудем их смысла! Преграда мужественная, звучащая *fortissimo*. Но *fortissimo* здесь иное — оно исполняется *legato* (а не *non legato*, как было в арпеджированных ходах), что недвусмысленно обозначено в авторском тексте.

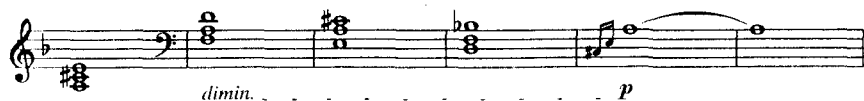
Для исполнителя важно почувствовать и артикуляционно отразить эту разницу, особенно в интонировании следующего фрагмента:

29



Силы противодействия, однако, постепенно иссякают. Фригийский звукоряд верхнего голоса цепочки аккордов, считает Иохелес, символизирует «поражение героя в борьбе»:

30



Далее следует совсем новый в сочинении мотив — изложенная в октавном удвоении четырехтактовая фраза речитативного характера. Каков ее смысл, зачем она нужна в произведении? Почему нельзя было пропустить ее и сразу перейти к начальным тактам главной партии? Несмотря на свою краткость, значение фразы существенно.

По своему суровому характеру этот ход напоминает один из речитативов Девятой симфонии Бетховена. Приводим обе фразы:

31 [Allegro]



Л. Бетховен. Симфония №9 d-moll, ч.IV.

32 Quasi Recitativo, ma in tempo



Как видим, речитатив из симфонии более развит, закончен. Однако немало и точек соприкосновения: оба речитатива роднят общность тональности и регистров, единая фактура и особое значение звука *си-бемоль*, наконец, сходное чередование секундовых и тритоновых интонаций в мелодической линии. В результате возникает общность характера и смысла. В обоих случаях — обращение к рациональному началу, стремление найти в нем опору для разрешения проблем. В симфонии — это выбор пути, по которому будет развиваться произведение; в семнадцатой сонате — привлечение интеллектуальных сил для противостояния разрушительной стихии.

Однако вернемся к сонате. Начальное *Largo* репризы части напоминает о том, что противостоящие человеку силы не исчезли: они существуют. Наступает момент, когда в музыкальной ткани интонационно и тематически цельного до сих пор сочинения (только что

рациональная фраза, при всей ее важности, все же имеет переходный характер) появляется нечто абсолютно новое — знаменитые речитативы. Их также часто сравнивают с речитативами из Девятой симфонии, один из которых на слова: «О братья, не надо этих звуков» имеет некоторую текстологическую общность с первым речитативом сонаты:

33

(pp)

Bariton Solo.

O Freun - - - de, nicht die - se Tö - ne!

p

По этой причине Альшванг, например, считает, что смысл их тут и там одинаков, и пишет: «Здесь (имеются в виду речитативы из сонаты — *Е. Л.*), так же как и в финале Девятой симфонии, они (речитативы — *Е. Л.*) решительно отвергают пережитое, в данном случае — элементы страдания, сомнений, колебаний и служат рубежом, за которым мы уже не встречаем более мотивов *Largo* и *Allegro* главной партии. Сомнения преодолены»\*.

С этим утверждением согласиться никак нельзя. В Девятой симфонии речитативы находятся в преддверии финала; и не просто финала, а «Оды к радости». В сонате — в середине первой части. И хотя главная партия в репризе изложена лишь частично (неверно, что ее совсем нет), а на месте связующей находится как будто новый материал, сомнения и страдания никак нельзя считать преодоленными. Вся последующая музыка, как первой, второй, так и в особенности третьей части, является объективным опровержением мысли о преодолении.

Каково же тогда значение речитативов в сонате? Как всегда, опорой для ответа на сложные вопросы должен служить авторский текст.

\* Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. М., 1966. С. 192.


В нем, кроме самой о многом говорящей мелодии, содержатся два чисто исполнительских указания: ремарка *con espressione e semplice* (с выразительностью и просто) и длинная (на всю продолжительность каждого речитатива) педаль. Динамический уровень — *pianissimo*. Понятие *con espressione* достаточно неопределенно, расплывчато. Его можно понимать и исполнять по-разному. А вот *semplice* гораздо более точное и обязывающее слово. В сочетании со смыслом *pianissimo* это указание служит, на мой взгляд, веским препятствием открыто-декламационного (в стиле речитативов Девятой симфонии, исполняемых *forte* и *fortissimo*) реального и рельефного произнесения речитативов.

Но еще большим, можно сказать, категорическим препятствием такому исполнению служит авторская педаль. Очень тихое, отдаленное, нереальное звучание, к которому обязывает длинная педализация (иначе будет откровенная звуковая «грязь»!) становится, таким образом, объективной исполнительской необходимостью. Вспомним, что начало финала двадцать первой сонаты ор. 53 исполняется также на длинной педали, благодаря которой эта соната получила название «Аврора». Видимо, автору мерещился образ нереальный, только еще рождающийся, способный легко исчезнуть. Утренняя заря появляется незаметно, ее очертания неуловимы. Звучание должно быть тишайшее, мелодический и даже гармонический рисунок сглажены дымкой «педальной вуали».

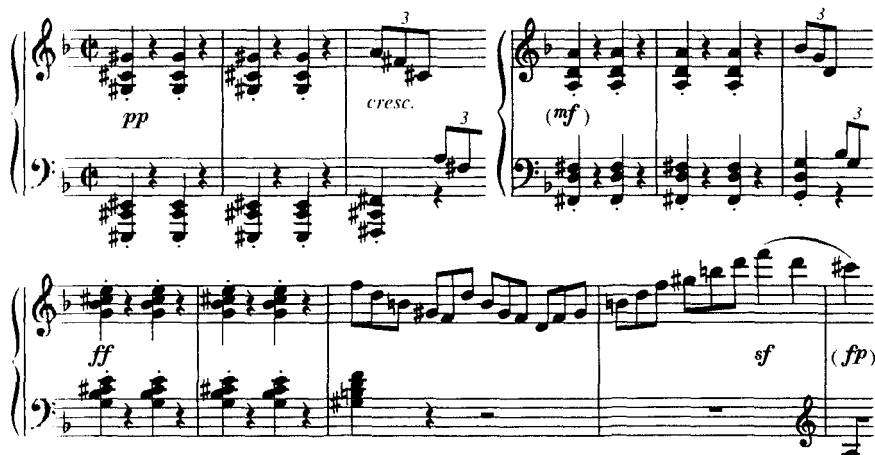
В семнадцатой сонате — родственный, но все же иной случай. Здесь, в музыке драматической, крайне конфликтной, *вдруг* — как было принято в искусстве и особенно литературе XVII-XVIII веков — появляется мотив тайного знамения, голоса свыше, божественного откровения. Этот голос (как у Ф. Шлегеля или у Р. Шумана — в Фантазии C-dur) «лишь чуткому доступен уху». И там, и тут он тих и торжествен. В сонате его торжественность — в мелодических интонациях, в особой «подтянутости» ритма с тридцатьвторыми. Речитативы должны звучать как нечто нереальное, ниспосланное с небес. Так можно объяснить авторскую идею сочетания *pianissimo* и «вуальной» педали, и таков, на мой взгляд, смысл этих знаменитых речитативов.

Добавим, что в начале второго из них ощущается бóльшая острота и потому можно согласиться с ремарками *mezzo piano*, *mezzo forte* (на левой педали), имеющимися в некоторых редакциях (например, у Леберта стоит *mezzo forte*).



Вернемся к сонате. «Божественным голосам» не удастся разрешить или даже приостановить земную драму. Она вспыхивает и межитими откровениями истины и возвышенного чувства, и особенно далее, когда неотвратимая реальность вновь вступает в свои права. Опять арпеджированные построения. Сначала «сомкнутые», затем последовательно развернутые. Если мотив  во всем мире считается адекватным «ударом судьбы», то здесь эти удары ничуть не менее сильны. К тому же они приближаются, звучат все мощнее и мощнее:

3.4




Для исполнителя в этом эпизоде важно сразу взять такой темп, который был бы хорош во всех эпизодах репризы. Смена движения внутри троекратно повторяющихся на *crescendo*, одинаковых по ритмическому рисунку аккордовых построений размягчила бы их злую власть. Изменение темпа при вступлении побочной партии (недостаток очень распространенный) совершенно излишне, так как контраст здесь и без того очерчен предельно выпукло и смена движения лишь вносит в исполнение элемент конструктивной рыхлости.

Точность, с которой повторяется вся остальная часть репризы, является для меня одним из доказательств неразрешенности, незавершенности конфликта в первой части сонаты. Как в экспозиции тоника *ля* не приносит успокоения, так в репризе тоника *ре* оказывается зыбкой, неустойчивой. Двенадцатитактовое пульсирование тонического трезвучия в коде дает ей лишь некоторую компенсацию за

неустойчивость. Ровно такую, какая требуется, чтобы закончилась часть, но не закончилась соната. Гром драматических событий лишь удалился. Требуется продолжение.

**Вторая часть** семнадцатой сонаты — Adagio в B-dur. По своему характеру это — не отдохновение после напряженного конфликта (как в «Патетической»), и не ночной покой (как в «Авроре»), и не юмористические вариации (как в девятой). Вторая часть здесь — это продолжение драматического действия, которое, однако, переходит из сферы открытых эмоциональных конфликтов в сферу напряженных психологических поисков. Как во многих наиболее значительных вторых частях бетховенских сонат (например, Largo e mesto седьмой) форма части — сонатная без разработки.

Ключом к пониманию главной партии и всего Adagio является ритм: . Обращаю внимание читателя на то, что этот ритм в сонате не нов. Он позаимствован из речитатива первой части. Это не случайно: ведь толчком для размышления, источником всей второй части послужило то, что приоткрылось когда-то герою в миг высшего откровения.

Этот ритм не исчезает вместе с главной партией. Когда его нет в мелодии, он живет в тревожных ударах связующей и заключительной партий. Он оказывается уместным даже в контрастной всей остальной музыке побочной партии. Исполнение тридцатьвторых, нахождение их выразительного ритма повсюду в части — задача не арифметическая, а творческая. В тридцатьвторых главной партии должна быть тихая озаренность, какая-то особенная торжественность, сопутствующая открытию истины. Можно утверждать: если выразительно, искренне, убедительно исполняются тридцатьвторые — авторская мысль понята и выявлена. Если тридцатьвторые вялые, неосмысленные, скучные — исполнение части неудовлетворительно, не состоялось, несмотря на возможное наличие других достоинств.

Попутно заметим, что споры, ведущиеся об исполнении многочисленных группетто, должны быть разрешены исходя из того же императива: необходимо (по возможности) сохранить выдержанность предшествующих группетто восьмых с точкой (без характерной остановки не будет характерности и в последующем ритме группетто) и сохранить без изменений длительность последней тридцатьвторой. Поэтому следует предпочесть игру с более долгой остановкой



следующему варианту:



так как во

втором случае, несмотря на ровность последних тридцатьвторых, две почти одинаковые остановки вместо ощущения импровизационного нахождения ритма придают музыке ненужную здесь квадратную точность.

Главная партия написана в виде диалога, который ведется в сомнении одного человека. Один из персонажей, тот, чьи интонации звучат в верхнем регистре и устремлены вверх (да простит мне читатель эту фантазию!), — это мечтатель-идеалист. Ему возражает, «охлаждает» его мечту трезвый голос другого, реально мыслящего персонажа — его интонации направлены вниз (см. первые пять тактов следующего примера):

### 35 Adagio

Первый персонаж вынужден «сдаться» — интонации его верхнего голоса при гармонической остроте, в динамике *crescendo* все же подчиняются реальности и вынужденно поворачивают вниз (см. такты 6—8 предшествующего примера). А в конце второго, еще более напряженного, предложения все надежды пресекаются недвусмысленным ударом реальности:

### 36

В связующей партии предпринимается попытка внесения новых музыкальных аргументов в это нелегкое размышление. Аккордово изложенную, на этот раз длинную восьмитактовую мелодию в оркестровом варианте могли бы играть валторны (в очень удобной для себя тесситуре). Страстное стремление и великие трудности нахождения истины и здесь символизируются и осуществляются чередованием направленности мелодии вверх и ее падениями вниз. Все это происходит на фоне оstinатных литавровых тремоло вниз и иных ударных в верхнем регистре. Тремоло как вериги висят на мелодии, охлаждая, гася ее энергию. В конце концов движение вверх, после троекратного достижения самого высокого для этой мелодии звука *do*, заканчивается, и энергия восхождения иссякает:

37

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows measures 37 and 38. The right hand plays a melodic line starting on G4, moving up to Bb4, then down to G4, and finally up to A4. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *(p)* and *cresc.*. The second system shows measures 39 and 40. The right hand continues the melodic line, reaching a peak on Bb4. The left hand continues the rhythmic pattern. Dynamics include *f*. The third system shows measures 41 and 42. The right hand plays a melodic line starting on G4, moving up to Bb4, then down to G4, and finally up to A4. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p*. The fourth system shows measures 43 and 44. The right hand plays a melodic line starting on G4, moving up to Bb4, then down to G4, and finally up to A4. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *dimin.*

Появляется совсем новый для Adagio образ — побочная партия, которая уводит музыкальное размышление в сферу просветленной мечтательности. Эта мечта «отталкивается» от речитативов первой части, на этот раз не только от ритма, но и от секстовых интонаций.

Ритм тридцатьвторых, так же как в главной партии, — важнейшая деталь интерпретации. Аккомпанемент должен исполняться очень тихо, плавно и выровненно, мелодия — легким звуком, отличающимся, если можно так выразиться, особой идеалистической бесплотностью (авторская ремарка — *dolce*). «Нажимать», петь в полный голос здесь неуместно. Скорее — напевать. Очень выразительно, по-немецки мечтательно, может звучать третья доля субдоминанты первого такта:




Таких «мечтательных субдоминант» немало у Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса. Приведем два примера:

#### Шуберт. Соната си-бемоль мажор (1828 г.), ч.1.

##### 39 Molto moderato



Еще одна маленькая деталь: в альтовом голосе второго предложения побочной партии большую смысловую нагрузку несет ход .

Этот ритмический рисунок, как будто бы близкий ритму с тридцать-вторыми, в настоящем контексте является его антиподом. Своей обыденной привычностью он как бы возвращает «мечтательный» ритм верхнего голоса на «трезво-реальную дорогу», — «не мечтай, не тянись к Богу, к истине; все равно твой удел предрешен...»

Заключительная партия вновь погружает нас в мрачную реальность. Опять попытка мелодического восхождения, на этот раз еще более трудного, где каждый шаг — не секунда, а терция, а «вериги»-литавры звучат в еще более низком регистре. Звук в мелодии гораздо более плотный, чем в побочной партии. Педализация этого (и всех других эпизодов с тремоло литавр) бывает двух типов. Одни исполнители отталкиваются от представлений оркестрового, другие — фортепианного мышления. Первые подражают звучанию оркестра и берут педаль, с помощью которой, не допуская перерывов в мелодической линии, остаются реальными паузы в партии левой руки. Другие пренебрегают реальностью пауз, которые в этом случае все же существуют; существуют благодаря акустической фантазии, вызываемой к жизни характерностью ритмической пульсации «партии литавр».

Интересно, что, рождаясь в представлении пианиста, эта иллюзия передается слушателю. Однако возникает вопрос: зачем нужна, почему возможна такая «неправильная» педаль? Смысл ее состоит, по моему мнению, в поддержке органного пункта *фа*, который так или иначе следует внедрить в сознание слушателя. Возможно здесь и компромиссное решение — полупедаль, при помощи которой реальное звучание *фа* на паузах не исчезает совсем, но существенно стихает.

Реприза части на первый взгляд почти точно повторяет экспозицию. Однако благодаря некоторым минимальным разработочным изменениям она воспринимается не как повторение, а как дальнейший ход этого сурового размышления. Обращаю внимание читателя на соответствующие детали репризы.

*В главной партии:* сжатие тематического рисунка вместе с новой, обостренной гармонизацией придает первому ее предложению еще более суровый и сильный, нежели в экспозиции, характер. «Пассажная вуаль» второго предложения, наоборот, смягчает как музыку в целом, так и, в частности, контраст двух противопоставляемых «персонажей». Попутно заметим, что пассажи в партии левой руки трудны, как говорил Бузони, «не нотами, а оттенками». Действительно, требуемого *pianissimo* в условиях перекрещивания рук добиться нелегко. Обычно принято левую руку в момент перекрещивания держать *над* правой (*sopra*). Недавно, случайно перепутав положение рук, автор этих строк почувствовал, что гораздо удобнее играть левую руку *под* правой (*sotto*). Низкое по отношению к клавиатуре положение кистевого сустава способствует мягкому, тихому звукоизвлечению.

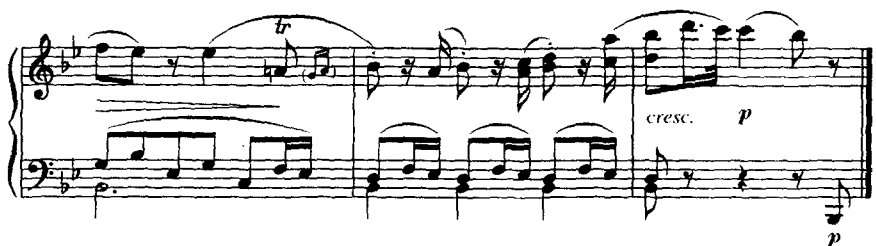
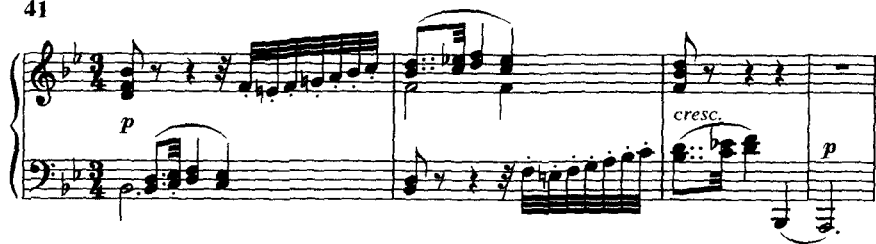
*Удлинение связующей партии* с восьми до двенадцати тактов вкупе с квартовым повышением тесситуры вносит в музыку дальнейшее нарастание напряженности.

То же самое происходит с *заключительной партией* (или, как считает часть музыкантов, с первым разделом коды). Это построение вдвое длиннее, чем в экспозиции, оно развито с четырех до восьми тактов. Напряженность его в своем длительном нарастании «добирается» до подлинно трагических возгласов-*sforzando*. Заключительная партия репризы гораздо полнее и законченнее, чем в экспозиции, выявляет ее сущность. Здесь и находится ее кульминация.

Начало первого раздела коды благодаря трехкратному имитационному повторению первого мотива главной партии и «пассажикам», позаимствованным из побочной, вносит в повествование элемент умиротворенности, усталости. Музыка как бы застывает (пример 41), а после финальных драматических возгласов звучит новая мелодия — горестное резюме всей части; она заканчивается фразами, производящими впечатление приглушенных рыданий (пример 42)\*.

---

\* В первых тактах примера 42 выставлены аппликатура и педализация, способствующие достижению *legato* октавно изложенной мелодии.



Третья часть разбираемой сонаты, ее образный строй совершенно необычен для бетховенских финалов. По удачному выражению Иохелеса, доминирующий характер части — «грустная примиренность с судьбой». И это действительно так! После драматической коллизии первой части, после сурового и в целом горестного раздумья второй, в финале звучит музыка не радостная, не энергичная, не жанровая, как в большинстве бетховенских сонат, а элегическая, в чем-то даже безвольная. Ни в *c-moll*'ных пятой, восьмой, тридцать второй, ни в «Лунной», ни в «Аппассионате», не говоря уже о мажорных сонатах, нет такого «смирненного» эмоционального тонуca. В части есть, конечно, контрастные эпизоды, но сейчас речь идет о доминирующем музыкальном образе. А он, повторяю, элегичен и лишен привычной финальной энергии. И это несмотря на безостановочность движения шестнадцатыми, пронизывающими всю часть. Заметим, что последнее иногда принимается за признак виртуозности и даже бодрости характера, и тогда, как это делает Гизекинг, финал исполняется очень быстро и бойко.



Иногда безостановочность движения наводит на мысль об аналогии данного финала с последними частями двенадцатой и двадцать второй сонат. Несмотря на внешнее сходство (беспрерывный поток шестнадцатых), между финалами названных сонат нет ни образного, ни эмоционального, ни смыслового сходства. Финал двенадцатой сонаты (о чем уже говорилось выше) чем-то напоминает концепцию *b-moll'* ной сонаты Шопена. И там, и тут после похоронного марша, после смерти героя финал олицетворяет природу, вечность. Только у Шопена природа мрачная, угрожающая, а у Бетховена — светлая, солнечная, своего рода ласковый «Шум леса». (Кстати, и тональности близки по колориту: у Бетховена *As-dur*, у Листа — *Des-dur*.) Финал двадцать второй сонаты исполнен энергии, темперамента, виртуозности.

А здесь? Важнейшей текстовой деталью, подтверждающей грустно-элегический характер первой темы и ее не очень быстрый темп, является (помимо самой мелодии) протяжный звук *ля* в партии левой руки. Это *ля*, которым многие пренебрегают в исполнении, «гвоздит» в сознании как навязчивая, непреодолимая мысль, сковывающая энергию и отнимающая волю к протесту, действию. Это *ля* должно звучать заметно и во всех тактах одинаково. Технически его надо брать с помощью отдельного движения руки и обязательно четвертым пальцем. И не пугайтесь известной трудности предлагаемой аппликатуры — игра стоит свеч.

В тексте сонаты есть еще одна интересная, даже загадочная деталь. Трудно припомнить, где у Бетховена на протяжении двадцати двух тактов стоит шестнадцать динамических обозначений, не считая *sforzando*. Дело в том, что все эти *crescendo*, *diminuendo*, *forte*, *piano*, «вилочки» — не что иное, как попытка графически отразить в тексте открытое лирическое чувство автора. Исполнитель обязательно должен осознать, понять авторскую мысль, однако точно выполнить все ремарки не только трудно, но, вероятно, невозможно. Кроме того, на пути выполнения авторской воли пианиста всегда подстерегает опасность неискренности, где большая, где меньшая. В этом эпизоде — огромная, ибо речь идет о живом музыкальном чувстве. Здесь можно посоветовать придерживаться общей динамической канвы текста, однако верить надо *своему* чувству. Если оно есть, конечно! Впрочем, если своего чувства нет, то и авторское будет мертво, как бы точно мы ни старались следовать его указаниям.

Туше в главной партии третьей части должно быть мягкое, безударное, мелодичное; звук — теплым, красивым; *legato* — совершенным. В своей игре нельзя допускать ни одного акцента. Особенно следует опасаться акцентов на последних звуках мотивов (*ре* в первых тактах, *ми* в последующих, и далее на всех первых долях тактов). Так же и вторые (верхние) звуки мотивов в неудовлетворительных исполнениях звучат акцентированно.

Поток шестнадцатых главной партии вращается в ограниченном диапазоне, словно выявляя свое бессилие вырваться из заколоченного круга; попытки подняться вверх, выбраться из него неизменно заканчиваются падением, сползанием вниз:

### 43 [Allegretto]

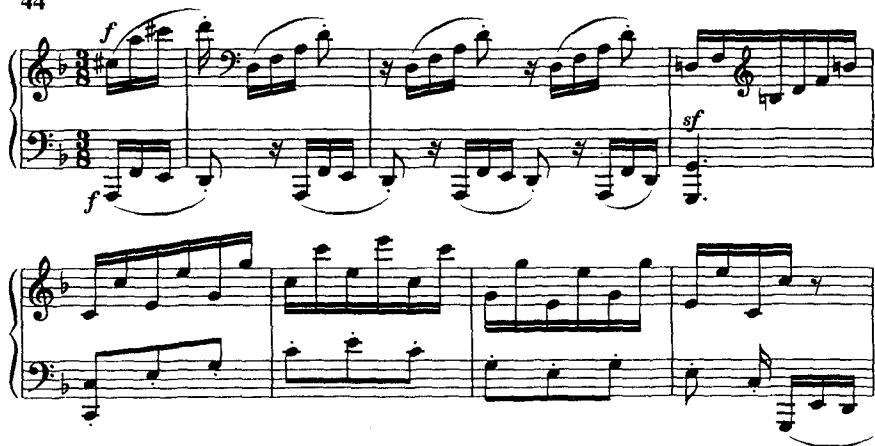


Вместе с неожиданным вступлением связующей партии в музыке происходит перелом. Тема перемещается в басовый регистр, звучит *forte*. Появляются воля, энергия. Арпеджированные пассажи заставляют вспомнить аналогичные эпизоды первой части. Многие редакторы здесь ставят, а исполнители — берут более подвижный темп. Естественно, возникает вопрос: почему в элегии (если согласиться с прозвучавшими утверждениями) в связующей партии и далее в разработке появляется этот не соответствующий природе элегии музыкальный образ? Потому, отвечу я, что герой этой драмы — личность сильная, мужественная, потому, что Бетховен не может не бороться, потому, что он, находясь на грани поражения, подобно Борису Годунову, может воскликнуть: «Я — царь еще», потому, наконец, что все это происходит не в прелюдии, а в сонате, главным

признаком которой у Бетховена всегда является борьба различных начал.

В связующей партии исполнительский ритм становится твердым, волевым, неуклонным. В свою очередь, и здесь, и особенно в более развитой связующей партии репризы, надо различать волевое начало в мелодии и в партии правой руки с ее арпеджио и ломаными октавами. Различие должно касаться туше и динамики, мягкой и волнообразной (несмотря на *forte*) в мелодии и твердой, отрывистой в арпеджио и ломаных октавах:


44



Побочная партия сочетает в себе ритмическую энергию связующей с мелодичностью «человечных», как я их называю, эпизодов сонаты. Ритм твердый, впрочем, он не отменяет необходимости выразительно интонировать.

Вызывает разногласие способ исполнения мордентов. Представляется правильным следующее исполнение:



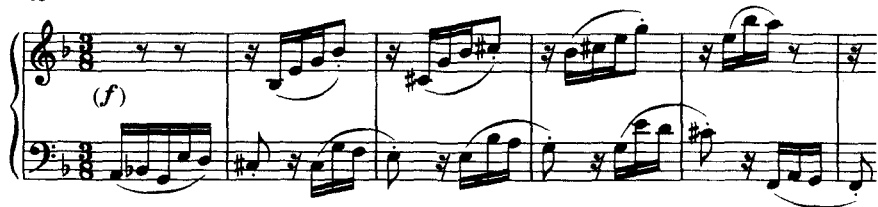
От исполнения:  отдает какой-то чужеродной надрывностью.

Далее в побочной партии после четырехтактового *crescendo*, во время которого происходит постепенная «консолидация» воли, неожиданно наступает спад. Опять *piano*, опять гармоническая застылость (как в заключительной партии первой части), опять элегичность. Такова заключительная тема, в которой не так-то легко тихо и ровно сыграть партию левой руки.

Все последующее музыкальное действие — это чередование попыток преодоления элегичности, попыток ощутить себя героем, способным побороться с судьбой и неизменно следующими за ним эпизодами опустошенности, падения, безволия. Так строится разработка части. В ней, как, впрочем, и во всей части, нужно добиться единства. Это касается не только разделов, исполняемых в темпе главной партии, но и в особенности эпизодов более подвижных.

Необходимо различать природу этих эпизодов. Она, как и в первой части, складывается из двух противоборствующих сил — «механической» (см. пример 24 и партию правой руки в следующем примере) и «человечески выразительной» (см. партию левой руки в том же примере).

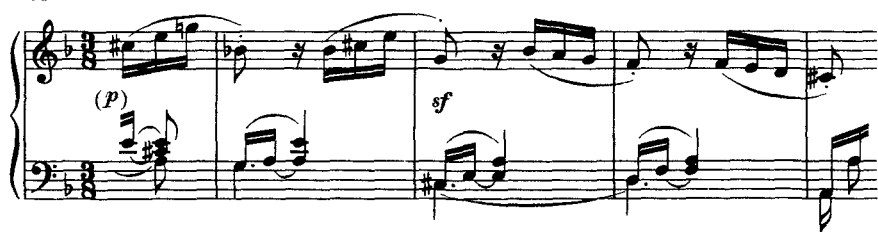
45



Следствием такого понимания будет различие в туше, в артикуляции: партия левой руки в приведенном примере должна звучать хотя и *forte*, однако мелодично, *legat'*но; в партии правой артикуляция должна быть более отрывистой. В других местах разработки партии меняются местами; соответственно должна измениться артикуляция.

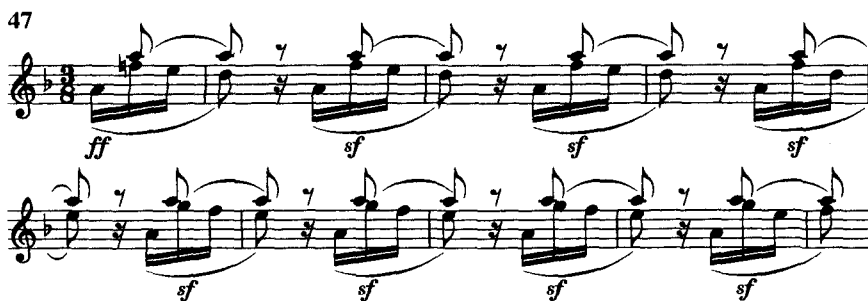
Разработочный эпизод, начинающийся в *b-moll*, построен на материале главной партии. Опять элегичность, опять гнетущая, неотвязная нота (*фа* на этот раз). Только здесь этому голосу суждено быть ведущим в борьбе, которая приводит к кульминации. После нее мелодическое начало как будто начинает доминировать:

46



Однако авторское указание *piano* (заметим, что оно часто не выполняется) недвусмысленно свидетельствует о том, что Бетховен не считал этот раздел кульминационным, как это нередко происходит во многих интерпретациях. Видимо, характер этого эпизода представлялся ему более сложным. Нет у него и указания *crescendo* на доминантовую гармонию (перед *forte*), с которой начинается шестнадцатитактовый переход к репризе.

Реприза отличается от экспозиции лишь продолжительностью связующей партии. Однако в коде, которая почти целиком выдержана в мягких, умиротворенных тонах, есть все же две последние попытки активизации, протеста, несогласия с судьбой. Первый:



И второй:



И все. Энергия иссякает. Остается покориться судьбе... Эпилог сонаты вызывает у меня ассоциацию с заключительной сценой пьесы Чехова «Дядя Ваня». Помните, как она заканчивается? После того, как долго таившийся конфликт выплеснулся на поверхность, после примирения, когда все легко идущие по жизни герои пьесы уехали, сидит Войницкий (дядя Ваня), считает на счетах стоимость двадцати фунтов постного масла, гречневой крупы и пр. На душе — камень... Послушаем Чехова:

*Войницкий (Соне, проведя рукой по ее волосам).*

Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!

Соня Что же делать, надо жить!

*Пауза*

Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалятся над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем... Мы отдохнем!.. Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь. Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... Мы отдохнем!

*Стучит сторож.*

*Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях; Марина вяжет чулок.*

Мы отдохнем!

*Занавес медленно опускается\**

Фантазия, скажет иной читатель. Помилуйте, где Бетховен, где Чехов? Да, вздохну и я, фантазия. Однако в свое оправдание скажу, что не так уж все меняется, как кажется на первый взгляд. Меняются формы жизни. А суть ее, ее страдания и радости, конфликты и проблемы остаются. И то, что мучило когда-то Бетховена, могло оказаться близким и Чехову, и нам с вами... «Грустная примиренность с судьбой» не чужда многим и в наши времена.

В заключение хотелось бы сказать несколько слов об истории создания сонаты. Говорят, — об этом пишет Алышванг, — что первоначально соната создавалась «по плану, предложенному одной дамой через посредство издателя Гофмейстера»\*\*. План до нас не дошел, но некоторые свидетельства о том, что Бетховен должен был отразить в сонате события Французской революции, имеются. Приведем отрывок из письма самого композитора Гофмейстеру: «Черт возьми, господа, — мне предлагают написать такую сонату? Во время революционной лихорадки — вот когда это было возможно. Но теперь, когда *все стремится опять войти в старую колею* (курсив мой. — *Е. Л.*) и Бонапарт заключил с папой конкордат, — теперь такая соната»\*\*\*.

---

\* Чехов А. Дядя Ваня // Собр. соч. Т. XII—XIII. М., 1978. С. 115—116.

\*\* Алышванг А. Людвиг ван Бетховен. М., 1966. С. 190.

\*\*\* Там же.

Вот, оказывается, откуда появились корни пессимизма! Разочарование в действительности революции, констатация того, что все входит «опять в старую колею», — разве так далека и непонятна нашему современнику эта бетховенская боль?!

И еще одно размышление. Автор настоящей работы затрудняется ответить на один касающийся сонаты d-moll вопрос. Почему Бетховен объединил сонаты G-dur, d-moll и Es-dur в один опус (31)? Ведь первая и вторая сонаты опуса написаны им в 1801—1802 годах и впервые изданы в апреле 1803 года, третья соната опуса (Es-dur) создавалась годом позже (1802—1803) и издана в июне 1804 года.

У Бетховена немало отдельных произведений публиковались под одним опусом. Можно назвать три трио op. 1, три сонаты op. 2, две сонаты для фортепиано и виолончели op. 5, две фортепианные сонаты op. 27 и многое другое. Но все эти произведения создавались и издавались *одновременно*. С другой стороны, две скрипичные сонаты, посвященные одному и тому же скрипачу М. Фрису, изданы в октябре 1801 года под разными опусами: a-moll — под опусом 23, F-dur — под опусом 24.

Видимо, композитор видел в сонатах op. 31 какое-то, может быть контрастное, единство. Но какое?

Предложу читателю самому задуматься над этим вопросом...

### Соната № 18 Es-dur (op. 31 № 3)

В понимании образно-смыслового строя восемнадцатой сонаты между весьма уважаемыми писателями, размышляющими о музыке Бетховена, согласия нет. Одни (например, Н. Л. Фишман) соотносят ее с эстетическим планом некоей дамы (Шарлотты Кильменсер), в котором были, по-видимому, какие-то мотивы революционно-оптимистического характера. Другие (например, Г. Риман) письмо-заказ этой дамы относят к антиподу восемнадцатой сонаты — сонате № 17 из того же опуса (op. 31 № 2). Фишман связывает свое мнение более всего с финалом восемнадцатой сонаты, который, по его представлению, несет на себе отпечаток героики. Мне представляется (и я попытаюсь обосновать это), что концепция восемнадцатой сонаты в высшей степени жизнерадостна и оптимистична, и никакого отношения к героике и революции не имеет. У нее совсем другой образный строй, другой, весьма оригинальный, смысл.

Трудно решить, что главное, ведущее в этой оригинальности, с какого пункта начинать о ней разговор. Пожалуй, ключиком к пониманию сонаты, главной ее особенностью является отсутствие естественной для Бетховена глубокой контрастности. Контрастность, этот обычный для него способ музыкального мышления и композиционный прием, отсутствует здесь начисто. Как внутри частей, так и между частями. Вся соната целиком проникнута радостным ощущением жизни, бодростью и остроумием. Не вижу в ней «сочетания серьезного с юмором» (Фишман). Просто иногда преобладающая энергия юмористического, порой комического склада дополняется моторно-ритмической активностью. Такие эпизоды есть и в первой, и во второй, и в четвертой частях. Интересно, что одновременно с этой сонатой Бетховен работал и над другими, в том числе драматичными, опусами. Но, видимо, когда он садился за сонату Es-dur, им овладевали приступы прекрасного настроения. «Артисту часто приходится переключаться, так что можно притвориться и веселым», — писал Бетховен в одном из своих писем\*. Удивляться приходится лишь тому разнообразию, той изобретательности, каковая в рамках единого радостного тонуса пронизывает всю сонату. Четыре части, восемнадцать минут звучания однопланово радостной музыки — и никакого однообразия, никакой монотонности. Это и есть тайна гения. Попробовал бы написать так кто-нибудь другой!

Отсутствие глубокой контрастности объективно подтверждается отсутствием в сонатном цикле медленной части. Подчеркну, что это — единственный случай в четырехчастных сонатах Бетховена. Все части написаны в быстрых и подвижных темпах. Ибо самая медленная, третья — Менуэт — по своему характеру и движению (*Moderato e grazioso*) не может восприниматься как обычное бетховенское *Andante* или *Adagio*.

Далее. Известно, что в средних частях бетховенских сонатных циклов менуэты чередуются со скерцо. В данной же сонате присутствуют и скерцо, и менуэт. Больше такое не встречается нигде. Правда, скерцо в восемнадцатой сонате особенное — *двудольное*. Его с успехом можно было бы назвать (так сделали бы в XIX—XX веках) токкатой. Но таких названий в сонатных циклах во времена Бетховена еще не придумали. А писать в трехчетвертном и первую, и вторую, и третью части (и на 6/8 — четвертую!) не позволяло бетховен-

---

\*Бетховен Л. Письма (1811—1816). М., 1970. С. 39.



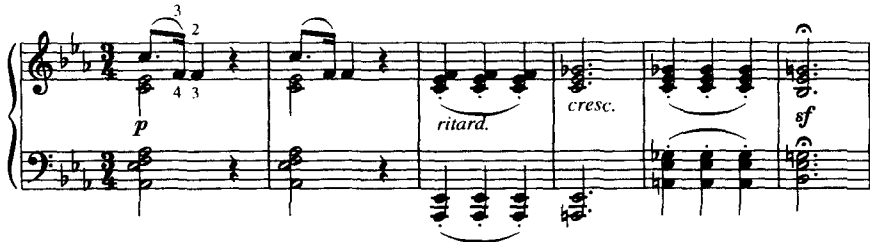
ское композиционное чутье. Вот и возникает скерцо в двухчетвертном размере.

И еще одна интересная деталь. По свидетельству Фишмана, «первая запись, относящаяся к финалу, появилась в московской книге эскизов раньше, чем было начато сочинение других частей сонаты»\*. В этих же эскизах сразу определился искрометный характер финала. Лишь после этого началась работа над первыми частями сонаты. Естественно, появилась задача — подвести развитие музыки к такому именно финалу. Следовательно, окончательное (известное нам) решение пришло не сразу. Особенно это относится ко второй части, к отказу от обычного *Andante* или *Adagio*.

Рассмотрим теперь сонату по порядку.

**Первая часть** сонаты — *Allegro* — пожалуй, самая проблемная для понимания. Часто видят в ней «отпечаток загадочности», как будто то тут, то там появляется «нечто неожиданное». Пишут о «голосах весеннего утра», о «кристально чистом горном потоке». Верно ли все это? Вольному воля. Может быть и верно, может быть и можно так говорить о том или ином эпизоде, но все эти определения представляются разрозненными и не охватывающими общей картины. Мне думается, что в этой части Бетховен задался целью все время шутить и все время обманывать слушательские ожидания. Музыка первой части — сплошная мистификация! Посудите сами: только началась соната, нет еще ни тональности, ни определенного характера музыки (два такта в примере 49), и тут же (следующие четыре такта) — смена фактуры, большая ее насыщенность, *crescendo*, *ritardando*, *sforzando*. Кажется, надвигается что-то значительное, серьезное, может быть, драматическое. Фермата на квартсекстаккорде обостряет ожидание тоники. В голове успевает промелькнуть вопрос: что-то будет дальше?

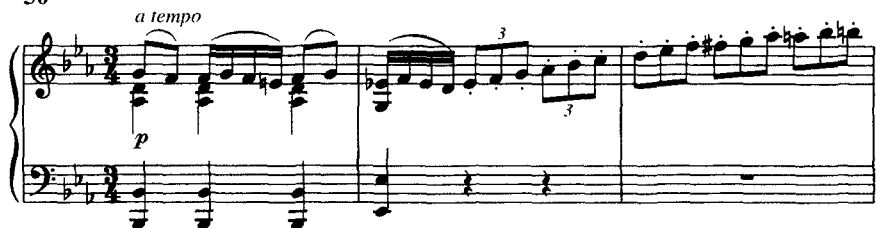
#### 49 Allegro



\* Фишман Н. Этюды и очерки по Бетховениане. М., 1982. С. 47.

Однако следующая фраза в высшей степени легкомысленна, пикантна; ее мелодика (обычное группетто) и ритмика знакомы и привычны до банальности:

50



Тоника появляется лишь на мгновение, чтобы тут же исчезнуть в восходящем пассаже. Именно из-за отсутствия устойчивой тоники возможна вторичная мистификация. Бетховен повторяет первое предложение как бы в точности, но новые регистровые сопоставления опять вводят нас в заблуждение — может быть, сейчас продолжение будет серьезное? Опять же нет. Известный уже такт с группетто приводит музыку к определенности все того же светлого и изящного характера. Начинается позитивный, если можно так выразиться, раздел главной партии. Позитивный потому, что все звучавшее до сих пор имело «поисково-вступительное» значение:

51



Благодаря мягким форшлагам и трелям, благодаря соседству с изящными ходами септим, секст и октав первоначальный мотив в полной мере проявил здесь свою истинно жизнерадостную сущность. Пульсация басовых восьмых поддерживает ритмическую активность, а выдержанные «валторновые» терции среднего голоса приносят в музыку некоторую (небольшую) долю мягкости и лирического чувства. В исполнении полифоническая фактура должна быть очень ясна и выверена по динамике. Терции среднего голоса желательно слышать протяжными и связными. Отрывок требует тщательной проработанности.

Зато следующий эпизод предельно прост. Никакой полифонии. Невозможно в данном случае согласиться с мнением Б. В. Асафьева, у которого этот отрывок ассоциируется со «светлым, кристально чистым горным потоком»\*. В живописном сравнении Асафьева пропущен вопрос о «происхождении» чувства радости, которое излучает этот отрывок и, шире, эта соната. По моему мнению, радость рождается, черпается здесь не вне человека, а внутри него. Какой же это горный поток?

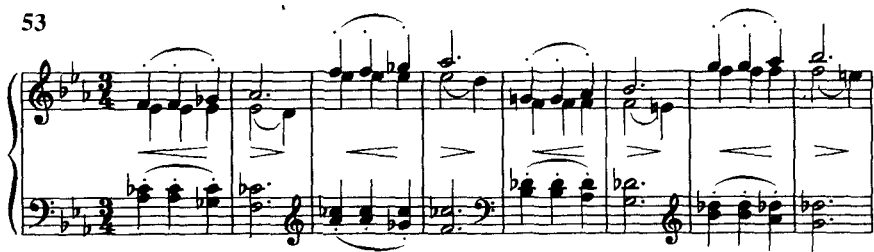
52



Это просто энергия и бодрость. В самой недвусмысленной форме *staccato* по звукам арпеджио.

Однако вскоре опять происходит нечто неожиданное. Арпеджио *staccato* упираются вдруг в четырежды повторенный секундовый «тормоз» ля-бикар — си-бемоль (под лигами на две ноты и во время предписанного автором *crescendo*), после чего *subito piano* звучит первоначальный мотив в миноре. Начинается связующая партия. Используя фактуру, ритмику второго «обманывающего» элемента главной, она благодаря красивым гармониям снова нас мистифицирует. Кажется, что мы надолго попали в лирическое если не «царство», то «княжество»:

53



Этому «княчеству», однако, суждено существовать всего одиннадцать тактов. Неожиданно врывающаяся повторяемая *forte* доминантовая нота фа в четырех разных регистрах возвращает музыку в сферу безудержной жизнерадостности. На этот раз без всякого лири-

\* Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 4. М., 1955. С. 402.



Угрожающее *crescendo* этого отрывка неожиданно обрывается предельно легкомысленным арпеджированным пассажем. Сначала *piano* шестнадцатыми, потом восьмыми с разнообразной динамикой и предполагаемой «оркестровкой».

Заключительная партия спокойна, мелодична. Хроматизмы делают эту короткую фразу как бы протяжнее, необходимую передышку в непрерывном потоке энергии — заметнее.

Начало разработки возвращает нас к неопределенности первых реплик экспозиции. Только второй, «угрожающий» элемент главной партии удлинится, аккорды становятся семизвучными, *crescendo* более мощным. Как будто осуществляется заложенная в самом начале сонаты угроза — музыка взрывается ритмически и интонационно (уменьшенные квинты) острыми возгласами:

56



Но и этот взрыв оказывается кратковременным. Всего четыре такта — и мы снова в экспонирующем, позитивном, как я его называю, разделе главной партии:

57



Здесь, в более низком регистре, в тональности C-dur, а, главное из-за местоположения фрагмента (*после* предыдущего эпизода и *перед* эпизодом последующим) эту жизнерадостную и изящную по своей сущности музыку невозможно исполнять точно так же, как в экспозиции. Уже от одного контекста в музыке появляется некоторая тревожность. Во всяком случае, так она часто исполняется. И далее

септимовые ходы в басовом регистре (энгармонически преобразованные в увеличенные сексты) тоже выглядят тревожными и угрожающими. Правда, в каждом втором такте угрозы смягчаются «успокаивающими» квартовыми и секстовыми интонациями:

58



Но зато оба шеститактовые построения (в C-dur и F-dur) прерываются внезапными (*subito forte*) типично бетховенскими восходящими ломаными арпеджио (вспомним, например, средний эпизод первой части тринадцатой сонаты). Эти восходящие арпеджио проводятся в разных тональностях всегда *forte*, дополняются напором арпеджированных восьмых в партии левой руки, энергией тактов с трелями и в целом производят впечатление кульминации. И все же этот выдержанный в типичных для Бетховена разработочных приемах эпизод — тоже обман. Обман потому, что по смыслу он — именно эпизод, прорыв обычной для Бетховена энергии многих разработок. Прорыв обрывается так же внезапно, как начался. Эпизод не оказывает влияния на дальнейшее развитие музыки. Внезапное *piano*, *legato* вместо *staccato* в арпеджированных построениях (ловкий фокус мастера) — и мы в присущей этой сонате сфере жизнерадостного мироощущения. Музыка успокаивается; все прошедшие в разработке контрасты выглядят отсюда как события, так сказать, местного значения:

59



В репризе есть некоторые изменения. Восемь тактов (вместо четырех) продолжается фрагмент с двудольными структурами. Это изменение объясняется просто — необходимо попасть в нужную (основную) тональность. Причина отсутствия связующей партии гораздо интереснее и объясняется замечательным чувством целого у Бетховена: в музыке первой части столько раз происходили мистифика-

ции, что повторение одной из них, очень явной, было бы изменой господствующей в части идее обмана. Попутно образуется еще один обман — ведь слушатель ждет одно продолжение, а получает другое: известные «удары» перед побочной партией. Кроме того, идея лирического обрастания второго, «угрожающего» элемента главной партии находит свое варьированное развитие в коде:

60



Особенно изящен последний ответ на многократно ставившийся вопрос:

61



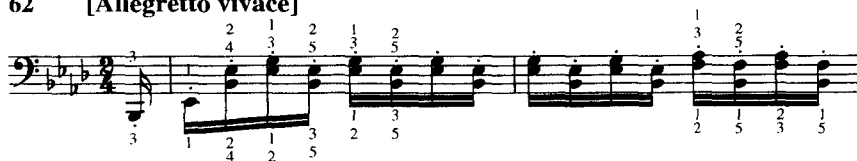
Последние восемь тактов — недвусмысленное воплощение при-  
сущих всей части бодрости и веселья.

**Вторая часть.** Выше уже отмечалась необычная ритмическая организация скерцо — его двухчетвертной размер. Отметим еще одну, поистине уникальную особенность этой части — скерцо написано в компактной, однако довольно развитой форме сонатного allegro. Оставаясь в единой образной сфере, используемый в музыке мелодический материал необыкновенно разнообразен по своему мелодическому рисунку, ритмике, фактуре. Соблюдены тональные соотно-

шения партий в экспозиции и репризе. В разработке, как и полагается, использованы почти все экспонированные темы. Другого скерцо в сонатной форме у Бетховена мне припомнить не удалось. У более поздних композиторов встречаются. Например, у Шопена в скерцо b-moll. Там, правда, сонатная форма сочетается с трехчастностью.

В отличие от первой части сонаты, характер музыки второй понять несложно. Не припоминаются какие-то заметные, принципиальные расхождения в ее интерпретации. Зато эта часть трудна в техническом отношении. *Staccato* шестнадцатыми в достаточно быстром темпе при наличии репетиционной фактуры требует хорошей пианистической приспособленности. В большей степени это относится к эпизодам с репетиционными пунктирными парами. Первую терцию такой пары следует исполнять приемом «от рояля», «от клавиатуры», очень негромко, при помощи малозаметного пальцевого движения. От второй, относительно громкой, терции рука энергично отталкивается. Трудно также честно, без звуковых потерь, сыграть следующий аккомпанемент:

## 62 [Allegretto vivace]



Здесь возможны две положительные аппликатуры. На мой взгляд, предпочтительнее верхняя.

Успех исполнения зависит (помимо техники) от того, есть ли в натуре пианиста способность чувствовать смешное, комедийное. Уже *sforzando* первого и второго тактов, исполнение лиги и степень отрывистости *staccato* восьмых третьего такта определяют характерность игры, ее «впечатляемость», наличие (или отсутствие, или недостаточность) комедийного темперамента у исполнителя. Конечно, смешное здесь должно оставаться в пределах европейского вкуса, европейской, так сказать, интеллигентности. Слишком откровенные «подпрыгивания» и «подмаргивания» упрощают и огрубляют исполнение, но опора на венские народные традиции яркой праздничности в этом скерцо необходима и естественна. Акценты на слабых долях первых тактов можно представить себе как неожиданные гримасы комического актера. Или как резкий поворот смешной маски. Эти аналогии не так уж произвольны. Музыканты нередко бывают увле-



чены творчеством эстрадных комедиантов. Вспомним, например, вдохновенную французским эстрадным комиком прелюдию К. Дебюсси «Генерал Лявин — эксцентрик». Или его же «Менестрели». Нечто подобное могло произойти и с Бетховеном. Не так уж мало у него музыки откровенно юмористического характера. Например, многие из написанных чуть позже багателей (ор. 33).

Второй период главной партии — в высшей степени остроумный фрагмент. Музыка тиха, предельно примитивна по своему рисунку и конструкции, но совсем не скучна и почему-то вызывает улыбку. Где-то внутри этих примитивных нисходящих секундовых ходов «сидят чертики». Вероятно, эти «чертики» скрыты в контрасте: фактурном (аккорды — унисон), штриховом (разнообразие — однообразие), тональном (As-dur — f-moll), ритмическом (непрерывность движения — его расчлененность и приостановка).

Связующая партия начинается громогласными (*ff*) аккордами и длится всего восемь тактов. Как и полагается в сонатной форме, связующая является своего рода тональным «диспетчером» — в экспозиции она направляет развитие к доминантовой тональности побочной партии; в репризе — к тонике.

Побочная тема также предельно лаконична: и по продолжительности (восемь тактов), и по тематизму:

63



Замечу: второй раз на небольшом пространстве обращается Бетховен к идее примитивизма, словно угадывая и подсказывая музыкантам далекого будущего и такую возможность композиции. Нельзя не обратить внимание также на ритмическую связь второго периода главной партии с побочной темой.

Если структуры связующей и побочной партий в скерцо даны завуалировано, скрыты в общем потоке движения, то заключительная воспринимается как таковая сразу. Уж больно узнаваемы ее канцонирующие очертания и ярка (что характерно для классиков!) мелодическая формула. Уходя с концерта, любители музыки такие темы часто напевают или насвистывают. Во всех этих фрагментах царят энергия и веселье. Варьируется лишь мера и соотношение того и другого.

В разработке главная партия звучит в новых тональностях и регистрах. Соответственно, тембровая окраска звука может и должна быть какой-то иной. Тем более что тональности (F-dur и C-dur) довольно далеки от основной и звучат свежо. Может изменяться также мера и острота *sforzando*.

Побочная партия в разработке, в отличие от экспозиции, написана в миноре (сначала в b-moll, затем в c-moll). Это обстоятельство, на мой взгляд, должно отразиться в артикуляции, главным образом, партии правой руки — прикосновение может стать чуть более продолжительным. Тем более что венчает побочную партию в разработке некоторое подобие кульминации:

64

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система содержит две системы нот (верхняя и нижняя). Вторая система также содержит две системы нот. Третья система содержит две системы нот. В первой системе верхняя партия начинается с аккорда, а нижняя партия — с восьмой ноты. Во второй системе верхняя партия играет шестнадцатые ноты, а нижняя партия — восьмые. В третьей системе верхняя партия играет шестнадцатые ноты, а нижняя партия — восьмые. Динамика *sf* (sforzando) встречается в нескольких местах: в начале второй системы, в начале третьей системы и в конце третьей системы. В начале третьей системы также встречается *cresc.* (crescendo).

После проведения главной партии в C-dur появляется новый эпизод. Безостановочно движется поток шестнадцатых. На их фоне попеременно, то *piano*, то *forte*, звучат эффектные комические гаммки из пяти звуков:

65

Музыкальный фрагмент, состоящий из одной системы нот. В этой системе две системы нот (верхняя и нижняя). Верхняя партия начинается с аккорда, а нижняя партия — с восьмой ноты. Динамика *p* (piano) встречается в начале первой системы, а *f* (forte) — в начале второй системы.

Они возникли не на пустом месте. Подобные эффектные всплески звучали и ранее — так начиналось повторное проведение главной партии в экспозиции. Да и непосредственно перед разбираемым отрывком им также нашлось местечко. Неожиданно и смешно должны звучать *sforzando* предыкта к репризе:

66



В репризе почти все повторяется в точности. Отмечу впервые возникший репетиционный средний голос, который во втором проведении основной темы усиливает комический эффект. Обязательно надо точно исполнить зазорные лиги в коде и завершить часть без замедления.

**Третью часть** разбираемой сонаты — Менуэт — очень часто приходится слышать в темпах, противоречащих авторскому указанию *Moderato e grazioso*. Обратите внимание: *Moderato*, а не *Andante* или *Andantino*. Но в третьей части — красивая музыка и многие исполнители по привычке играть мелодии, так сказать, *музыкально*, не могут отказать себе в удовольствии попеть. Между тем эту музыку надо не столько петь, сколько танцевать, на что недвусмысленно указал Бетховен в своей заглавной ремарке. Танцевальный характер носят и короткие, по тактам и некоторым четвертям, авторские лиги. Совсем не обязательно, даже не нужно «искусственно» прерывать связно исполняемую мелодию. Однако последние звуки, концы лиг должны исполняться смягченно — как это указано в следующем примере («вилочки» в примере мои. — Е. Л.):

# MENUETTO

67 *Moderato e grazioso*



Очень важно найти для этой мелодии звук, который соответствовал бы танцевальному характеру музыки. Здесь лучше ориентиро-

ваться не на вокальное, а на оркестрово-инструментальное звучание. Фактура, манера письма вызывает ассоциацию с партитурой струнного квартета (или струнной группы оркестра) и обнаруживает несомненную связь с менуэтами Гайдна, нередко являющимися средними частями его сонат и симфоний. Представляется даже, что этот менуэт и, может быть, больше — вся соната для Бетховена — своеобразная стилизация: «Смотрите, как просто, красиво и весело писали в старину!»

Танцевальность образа заложена и в непрерывном движении аккомпанирующих голосов — то в партии левой, то в среднем репетиционном голосе правой. Несколько более острый и протяжный звук в мелодии требуется во втором периоде. Особенно в начале (на ноте до-бемоль) и в последних четырех тактах периода. Там же Бетховен отказывается от тактовых лиг и пишет одну длинную, на четыре такта.

Тrio менуэта оркестрово и по фактуре, и по структуре. Это как бы переложение для клавира:

68

**Trio**

стр. \* стр. \* стр. \* стр. \* стр.

дерев. \* дерев. \* дерев. \* дерев. \* дерев.

Подобные регистрово-тембровые противопоставления часто встречаются в симфониях Гайдна, Моцарта, Бетховена. Нижние за тактовые аккорды обычно играют струнные; верхние двухчетвертные — деревянные духовые. Следующие два такта (в примере 68) опять-таки струнные. Затем во втором предложении опять диалог струнных и духовых и, наконец, *tutti* оркестра:

69

Следующий период часто педализируют по гармонии, которая здесь шесть тактов не меняется. Это позволяет брать на одной педали басовый звук *си-бемоль* и последующий аккорд. Вероятно, такое исполнение возможно. Но стилистически более точно продолжать педализировать так, как это указано в примере 68. Заключительное, исполняемое *forte*, *tutti* второго периода *trio* завершается *piano* — еще один вариант изящества и пикантности:

70



В коде менуэта неаполитанский сектаккорд в мелодическом положении основного тона как бы напоминает: в жизни может произойти и грустное. Но это еще одна мистификация, еще один обман. Ибо врывающееся *Presto con fuoco* не оставляет никаких лазеек для чего-либо иного, кроме искрометной жизнерадостности.

**Финал** сонаты написан в жанре тарантеллы. Это еще один бетховенский апофеоз танца. Застрельщиком этого буйного танца выступает аккомпанемент, обогащенный «сверлящими» секундами:

71 **Presto con fuoco**



Все пространство финала заполнено движением. Пожалуй, можно утверждать, что изменение ритмического рисунка в этом движении в большей степени является формообразующим средством, чем сам тематизм. Мелодический материал, темы (в части просматривается сонатная форма) настолько просты, что иногда их как бы и нет вовсе. В главной партии в качестве мелодии «подвизается» разложенный доминантовый квинтсектаккорд. В связующей и того меньше — всего два звука:

72



В побочной так называемая мелодия восемь тактов топчется на одной ноте (*фа* в экспозиции, *ре-бемоль* в репризе). В заключительной в качестве мелодии выступают сгруппированные по два звука разложенные арпеджио.

Композиционной контрастности, контрастности в образности мелодий, гармоний и прочего почти нет. Зато в авторском тексте тщательно выписана динамическая контрастность, которую я называю формообразующей динамикой. Она настолько сливается с фактурой разных тем, что исполнение финала в другой динамике, как мне кажется, невозможно. Во всяком случае, автору этих строк никогда не доводилось слышать какие-либо исключения из этого правила.

Качество исполнения, впечатление от него связано с темпераментом пианиста, совершенством его техники и убедительной реализацией авторской динамики. Так, первая тема, несмотря на *piano*, должна звучать очень внятно. Секунды в партии левой руки при ясной, но негромкой игре «врезаются» в уши как электрическое сверло. Восемью начальным тактам связующей партии присуща «громогласная» динамика, мощно-мягкая в партии правой руки и «медная» в партии левой (повторяющаяся нота *си-бемоль*). Второй субдоминантовый период связующей партии — обязательно *piano*; минорную субдоминанту хочется слышать чуть более «протяжной».

В довольно высоком регистре ярко и звонко звучит побочная партия. Самым трудным в звуковом отношении является исполнение заключительной партии. Рисунок ее аккомпанеента достаточно широк, сыграть этот аккомпанемент *piano* не так-то легко. Нередко в ученическом исполнении он монотонно и довольно громко «бубнит», мешая слышать верхний голос и утяжеляя общую звучность.

В связующей и заключительной партиях одинаковые штрихи — лиги на две ноты. И там, и тут эти лиги должны тщательно исполняться — вторая нота играется мягче первой. В этой музыке, где сильная доля такта энергетически особенно сильна и является опорой всего образного строя, смягчающие ее лиги вносят обогащающий образ противовеса. Прямолинейное акцентирование сильных долей такта превращает музыку в грубоватый марш. Динамическое соотношение двух объединенных лигой звуков пианисту надлежит *найти*. Труднее это сделать в звучащей *forte* связующей партии.

Разработка, как это часто бывает у Бетховена, вносит в музыку дополнительную энергию, связанную с введением в музыкальное

действие энергетического потенциала новых тональностей. Их здесь немало. В том числе далеких. Изменения происходят и в фактуре. Появляются октавные удвоения, захватываются новые регистры. Укрупнение фактуры сопровождается соответствующей динамической поддержкой. Большой фрагмент разработки (единственный раз в сонате) идет *fortissimo*.

Композиционно интересен второй раздел разработки:

73



Как видно из примера, Бетховен сохраняет только ритмические очертания некоторых разделов экспозиции, отказываясь при этом от их интонационно-интервального содержания. В партии левой руки используется преобразованный ритм связующей партии; в партии правой — пятизвучные построения разработочного раздела побочной. Там они выглядели так:

74



Меняясь высотным местоположением, две структуры (пример 73) объединяются в венчающих разработку бурных арпеджированных фигурациях. В этом разделе необходимо тщательно выполнять авторские динамические указания. Особенно важны встречающиеся несколько раз нюансы *piano* с последующим *crescendo*. *Piano* приходится здесь на начальные моменты динамических построений, носит характер кратковременных отступлений от уровня *forte* или *fortissimo* и еще более подчеркивает общий «громогласный» тонус подхода к репризе. Эта длительная динамическая кульминация не-

жиданно обрывается на доминантовом аккорде; и затем столь же неожиданно (благодаря обратному нюансу *subito forte*) врывается первоначальная аккомпанирующая фигурация:

75



Таким образом, динамика, может быть в большей степени, чем сама звуковысотность, здесь берет на себя ведущую роль в реализации музыкального образа, его, так сказать, эмоционального смысла. Попробуйте отказаться от авторской динамической выдумки, от бетховенского знания природы и условий исполнительского успеха (в самом положительном значении популяризации высокой музыки!), и вы почувствуете, что ваша интерпретация и вместе с ней сама музыка поблекли, потеряли свою привлекательность. Но разве не то же самое происходит всегда, когда исполнитель отказывается от авторских указаний? Конечно, отказ от авторских динамических (и других) исполнительских советов — процесс в любом случае опасный, предполагающий наличие каких-то в высшей степени серьезных оснований. Однако каждый может вспомнить немало положительных результатов исполнительской инициативы. Так, например, побочную партию первой части b-moll'ной сонаты Шопена многие пианисты с легкой руки Рахманинова играют *mezzo forte* или *forte* (вместо авторского *piano*). Такое исполнение подчеркивает значительность, содержательность этой темы. Подобные преобразования формирующей динамики могут иметь место в музыке больших чувств, богатой в мелодическом и прочих отношениях и содержащей в себе возможность различных толкований. Ничего подобного нет во втором разделе разработки финала восемнадцатой сонаты. Здесь господствуют общие формы движения; музыка в значитель-



ной степени лишена мелодической конкретности, что и призвана компенсировать подобная (в высшей степени остроумная) авторская динамика.

Реприза сонаты традиционна по своему строению. Можно отметить лишь необычную тональность заключительной партии — Ges-dur. Только в предыкте к коде музыка попадает в доминантовую тональность и затем с началом собственно коды — в основную (Es-dur).

Кода сонаты — композиционный блеск и остроумие. Сколько было в этой сонате замечательных, веселых находок, но у финиша нашлась еще одна. Сначала инициативу в «комическом действе» берет на себя аккомпанемент главной партии; он выступает здесь как самостоятельное действующее лицо и долгое время в единственном числе «находится на сцене». Затем к нему присоединяется другое действующее лицо — мелодия главной партии; некоторое время она появляется «на сцене» относительно редко. Затем — чем дальше, тем чаще и тем неожиданнее — то наверху, то внизу, то в одном месте «сцены», то (отклоняясь в иную тональность) в другом.

Этот фрагмент из-за переброса левой руки через правую (игры крест-накрест) неудобен в техническом отношении. Можно предложить здесь перегруппировку фактурного материала:

76

The musical score for Example 76 is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The notation includes various musical elements:

- System 1:**
  - Staff 1 (Treble): Contains six measures of music. Fingerings are indicated above notes: 3 2 1 5, 2 3 5, 1 3 5, and 1. Dynamics include *л. р.* (piano) and *пр. р.* (pianissimo).
  - Staff 2 (Bass): Contains six measures. Fingerings are indicated below notes: 4 2 1, 4 3 2, and 1. Dynamics include *пр. р.* and *л. р.*.
- System 2:**
  - Staff 1 (Treble): Contains six measures. Dynamics include *пр. р.* and *л. р.*. A *cresc.* (crescendo) marking is present over the fourth measure.
  - Staff 2 (Bass): Contains six measures. Fingerings are indicated below notes: 4, 3, 2, and 1. Dynamics include *л. р.* and *пр. р.*.

Приведенное в примере 76 перераспределение фактуры несколько труднее освоить. Зато, будучи выученным, оно дает пианисту полную техническую и творческую свободу.

Последнее перед окончанием сонаты замедление движения — еще одна (впрочем, нередкая у Бетховена) композиционная уловка, повышающая эффективность последней, завершающей сонату, фразы. Тем же приемом пользуется Бетховен в финалах сонат № 3, 5, 14, 15, 26, 27, 28 и других сочинениях. Классики знали, как «сорвать аплодисменты», что, разумеется, нисколько не умаляет высшей серьезности и огромной содержательности их творческих устремлений. Восемнадцатая соната — не исключение из этого правила. Ибо «смех — дело серьезное».

### Соната № 19 g-moll (op. 49 № 1)

Два произведения для фортепиано op. 49, оба в тональностях in g были созданы Бетховеном в 1795—96 годах. Изданы же они были только в 1805 году. Обычно по мере готовности Бетховен стремился сразу издавать свои опусы. А тут целых десять лет непонятной паузы.

Ничего не бывает без причины. Думается, здесь она таится в особенностях самих этих сочинений. В самом деле, что это за музыка? К какому жанру они относятся? Для полноценных сонат или их частей они недостаточно развиты; для отдельных пьес — великоваты и в то же время недостаточно завершены. Для взрослых — технически простоваты; для детей — трудноваты.

Видимо, сам автор долгое время не знал, как с ними поступить. Написанные в форме различных частей сонат, они чем-то, может быть, тонально, не подходили к создаваемым в то десятилетие произведениям. Решение пришло тогда, когда, вспомнив Гайдна, гениальный маэстро натолкнулся на идею двухчастных сонат.

Идея увлекла его до такой степени, что из последних четырнадцати фортепианных сонат шесть он написал в форме двухчастного цикла. Вот тогда написанные в 1795 году сочинения подошли как материал для пусть облегченных, возможно детских, но самостоятельных и законченных произведений.

Еще Гайдн сонатную двухчастность трактовал как форму усеченную от трехчастности. Либо первая часть — сонатное *allegro* (с чертами медленной части); либо первая часть по своему характеру — медленная музыка с чертами сонатной формы. Менуэты выступают в ролях вторых частей и финалов, а иногда и первых частей. Появилась возможность вставить девятнадцатую и двадцатую сонаты в

грандиозный цикл из тридцати двух сонат в качестве небольших, но законченных произведений.

**Первая часть** девятнадцатой сонаты по мелодике, темпу и прочему берет на себя функции медленной части. В то же время предлагаемая медленная музыка организована по сонатному принципу, с главной и побочной партиями, разработкой и кодой. Приведем главную и побочную партии этой части:

# 77 Andante

77 Andante

First system: *p*, *mf p*, *mf p*. Fingering: 2, 3, 3, 5, 5, 2, 3, 5.

Second system: *mf p*. Fingering: 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1.

## 78

78

First system: *(dolce)*. Fingering: 1, 2, 1, 4, 2, 3, 4.

Second system: Fingering: 4, 2, 3, 4.

**Вторая часть** носит характер подвижного, мажорного финала:

# 79 RONDO Allegro

79 RONDO  
Allegro

First system: *p*. Fingering: 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1.

Second system: *sf*. Fingering: 5, 4, 3, 1, 2, 3, 1, 2.

Музыка финала развита, многотемна, довольно трудна технически. Бетховен явно стремится добиться в ней значительности многих своих сонатных финалов. В его трактовке своей музыки есть противоречие. Судя по первоначальной ремарке, он считал, что эта часть написана им в форме рондо. Так по традиции он *желал*. Но получилось нечто иное. Разберем форму финала.

Первый раздел — «А» (соль мажор, 20 тактов). Второй раздел — «В» (тональность соль минор, 12 тактов):

80

(p)

f

Далее следует не рефрен (как полагается), но совершенно новый, двухчастный раздел «С» (тональность си-бемоль мажор, 32 такта). Он похож на разработку. Приведем две его части:

81a)

*p dolce*

б)

Дальше — опять! — вместо рефрена идет уже звучавший раздел «В» (тональность соль минор, 10 тактов). И только после этого находится место разделу «А» (основной тональности, 16 тактов). Затем, после связки, идет материал раздела «С», по своему характеру, тональности (соль мажор) и продолжительности взявший на себя функцию побочной партии. После чего появляется coda.

Таким образом, схема формы такова: А В С В А С + coda. Очень своеобразное рондо! Может быть, необычность формы, ее непропорциональность заставляла Бетховена откладывать опубликованиеopus. Хотя непонятно, чего он опасался. Ведь такие контрастно-составные формы уже встречались у классиков. Например, в финале си-бемоль-мажорной (K 570) сонаты Моцарта.

Музыкальный материал девятнадцатой сонаты очень яркий и, в то же время простой. Конечно, музыка первой части нравится детям. В ней есть что-то о детях и что-то детское. Вторая часть сонаты не столь безусловно может быть адресована детям. Ее реже играют. Сказываются связанные с особенностями формы музыкальные и технические трудности финала, для исполнения которого необходимо вполне взрослое владение звуковым мастерством, культурой штриха *staccato* и *piano* и так далее. Музыка пяти страниц идет в основном *piano*; очевидных динамических контрастов почти нет. Потому здесь больше чем где-либо необходима звуковая точность, владение тонкими звуковыми и штриховыми градациями.

Для детей красота, которая является конечной целью звуковой точности, не столь увлекательна и интересна. Им «престижнее» сыграть какое-либо произведение более яркое, не такое скромное по охвату музыкальных впечатлений. Например, Рондо-каприччиозо Мендельсона — произведение не более трудное, зато яркое и «выигрышное». Не повышает педагогической целесообразности и продолжительность части. Исходя из всего перечисленного, выскажем суждение, что раннее обращение к финалу девятнадцатой сонаты в качестве ученического знакомства с Бетховеном не всегда целесообразно.

## Соната № 20 G-dur (op. 49 № 2)

В отличие от девятнадцатой сонаты, соната № 20 может служить примером сбалансированности художественных, технических, педагогических достоинств. Если первоначальная цель создания девятнадцатой сонаты могла быть какая-то другая, то двадцатая соната с

самого начала мыслилась автором как музыка для детей. Играя эту сонату, дети должны осваивать фортепианную технику, развивать эмоциональность, чувство формы.

Отметим также скромные интонационные средства двадцатой сонаты. Мелодии конструируются из фрагментов гамм и арпеджий. Непритязательность интонационного материала компенсируется разнообразием и выразительностью ритмики. На этой сонате дети учатся держать единый темп, учатся чутко реагировать на разнохарактерность партий сонатной формы, отмечая звуком их чередование. Недаром многие поколения будущих пианистов уже двести лет начинают изучение бетховенского наследия именно с этой сонаты.

**Первая часть** двадцатой сонаты — *Allegro ma non troppo* — наполнена спокойной энергией. В главной партии требуется хорошее *legato*; при смене регистра — какое-то новое звучание, возможно более острое. Кстати, Бетховен не отредактировал обе сонаты опус 49, предоставив эту интересную работу исполнителю. Поэтому предложим мыслить главную партию в звучании струнного квартета. Связующая партия — моторное, отчетливое, не очень громкое прикосновение. Побочная, как ей и полагается, должна звучать более певуче. Встречающиеся короткие лиги и нотки *staccato* нужно исполнять добросовестно, с самого начала приучая ребенка любить эти маленькие, но важные подробности:

## 82 [Allegro ma non troppo]



Пассажи заключительной партии можно играть *forte*, можно *piano*, но в избранной динамике ровно и «рассыпчато».

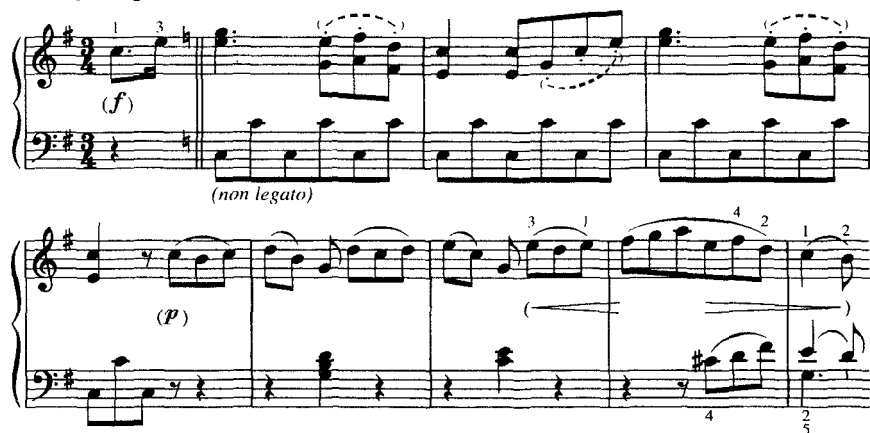
В начале разработки нужно почувствовать минор, приводящий вскоре к кульминационным тактам:



Встречающееся в разных редакциях *piano* является данью трафаретного мышления — если какая-то фраза повторяется дважды, то первый раз она должна звучать *forte*, второй раз *piano*. В данном случае этот нюанс мельчит форму. Кульминация части находится в ее конце.

**Вторая часть** — *Tempo di Menuetto* — выступает в сонате в ролях медленной части и одновременно финального менуэта. Форма сложная трех-пятичастная с чертами рондо и даже рондо-сонаты. Играть эту часть можно в несколько разнящихся темпах — в зависимости от того, какие больше импонируют пианисту — лирические или танцевальные. От этого же зависит выбор звука, острота штриха. В до-мажорном эпизоде — имитация оркестрового *tutti*:

#### 84 [Tempo di Menuetto]



Таковы задачи, которые могут быть поставлены в детском исполнении при изучении двадцатой сонаты Бетховена.

## Соната № 21 C-dur (op. 53) («Аврора»)

Сонату № 21, именуемую «Авророй», обычно дают играть ученикам, у которых хорошие пальцы. Однако часто этого оказывается недостаточно. Пальцы есть, а «Авроры» нет. Нет потому, что смысл и идея сонаты глубоко запрятаны в кажущейся очевидности моторной фактуры (первая и третья части) и звуковой созерцательности (вторая часть).

Переводить музыку на язык словесных понятий всегда непросто, ибо постоянно остается открытым вопрос: соответствует ли слово музыке? «Аврора» — наиболее сложный случай. Понятия (музыка драматическая, трагическая, юмористическая, нежная, страстная и прочее), способные во многих случаях осветить какие-то, часто существенные, стороны музыкальной образности, здесь не подходят. Исследователи творчества Бетховена неоднократно отмечали в разных его сочинениях «триумф высокой мысли над земными страстями», «тяготение к грандиозным космическим масштабам, выражающим возвышенно-отвлеченную образную сферу», «слияние с человечеством и вселенной»\*. «Все сущее — музыкально», — говорил Г. Г. Нейгауз. Другими словами, все, что в мире существует, можно выразить музыкой. В «Авроре» Бетховен уходит от изображения земных страстей (что, безусловно, является главной задачей музыки) в область музыкальных поисков смысла мироздания, поисков гармонии человека и природы. Музыка «Авроры» абстрактна, далека от «конкретной человечности». Это — попытка в звуках отразить целостность мира, его бесконечность, его неиссякаемую энергию, ритм и гармонию. Бетховену дано ощутить себя частичкой мироздания.

Очень часто музыка Бетховена полна «подчеркнутой обнаженности чувств»\*\*. Однако в «Авроре» никакой обнаженности чувств, никакой одухотворенности нет. Иногда кажется, что чувства в ней вообще отсутствуют. Действительно, какие могут быть чувства в главной партии первой части, где все музыкальное пространство заполнено многократно повторяющимися одинаковыми аккордами?! Или в арпеджио второй побочной партии и разработки?! Или даже во второй части сонаты?!

---

\* Бетховен Л. Письма (1787—1811). М., 1970. С. 46.

\*\* Там же.



Подчеркнем, что главная особенность, оригинальность философского подтекста «Авроры» состоит в характерно бетховенском оптимистическом акценте. Бетховен видит в мироздании, во взаимоотношении природы и человека высшую осмысленность, порядок и красоту. Нежный свет богини утренней зари выступает как символ вечной надежды. Отсюда — анонимное, но меткое название — «Аврора», полученное сонатой (в первом издании 1805 года названия не было).

Из сказанного становится понятным, что для исполнения «Авроры» требуется известная личностная зрелость. Желательно, чтобы потенциальный исполнитель хотя бы однажды, а еще лучше время от времени, заглядывал бы в глубины звездного неба и ощущал себя его скромной частичкой. Может быть, тогда ритм, темп-рамент и технический азарт приобретут какую-то объективную значительность, вызовут к жизни собственную позицию, позицию *над* лежащими на поверхности музыкально-пианистическими событиями.

**Первая часть.** Почти безостановочная моторика в первой части сонаты — главнейшая ее особенность и первейшая забота исполнителя. Многократно повторяющиеся, пульсирующие восьмушки главной партии; видоизмененный вариант того же ритмического рисунка шестнадцатыми; другие быстрые и энергичные ритмоформулы — все они призваны создать образ неуклонного движения.

Одновременно, поскольку фактура первой части почти сплошь аккордовая, музыка призвана утвердить важность гармонического начала. Очень часто именно гармония (в аккордовом или разложенном — арпеджированном — виде) берет на себя ведущую роль в контексте музыкально-выразительных средств. Иногда гармония принимает на себя даже функции мелодий, которые носят второстепенно-зависимый характер. Часто их и мелодиями называть не хочется; так, отдельные попевки... Взятое само по себе количественное преобладание гармонических фрагментов еще ни о чем не говорит. Однако, обозреваемые совместно, они становятся отражением, символом гармонии мира. Гармония играет ведущую роль и в главной партии, и в побочной, и во второй побочной (в разложенном виде), и в заключительной партии, и в разработке, и во многих других эпизодах сонаты. Судите сами:

# 85 Allegro con brio

85 Allegro con brio

pp

4 2 4 2 3 1 2 1

86

dolce e molto legato

cresc.

sf

87

5 1 3 2 1 5 3 4 5

f

Red. \* Red. \* Red. Red. Red.

88

(p)

89

f



Для того чтобы убедиться в гармоническом происхождении многих мелодий первой части сонаты, достаточно сыграть верхний голос примера 86 отдельно. Какая унылая, неталантливая последовательность звуков! Как будто Бетховен не мог сочинить мелодию получше! А дело в том, что эти звуки не что иное, как верхний голос аккордовой последовательности.

Как уже говорилось, живая ритмическая пульсация и ясность звучания технически трудных мест — первейшая задача исполнителей «Авроры». Однако технические успехи находятся на поверхности требуемого. Более глубокие достижения появляются вместе с рождением адекватных содержанию сонаты подтекстовых звукодинамических замыслов. В главной партии это очень тихое, ровное, «сумеречное» звучание повторяющихся аккордов. Что-то внечеловеческое чувствуется в их характере и происхождении. Как их играть? Всем пианистам одинаково, или возможны различия? На поставленный вопрос ответим так: хорошее исполнение невозможно вне динамики *pianissimo*. А вот артикуляция возможна различная — в зависимости от задуманного характера музыки. Некоторые играют аккорды приемом, когда кончики пальцев как бы сливаются, слипаются с клавишей; на двойной репетиции. Можно играть эти фрагменты более кратким прикосновением. Рекомендуем воспользоваться приведенной в примере 85 «ракоходной» аппликатурой.

В любой артикуляции педализация в течение первых восьми тактов неуместна. Игра с педалью превращает тревожную пульсацию в недифференцированную «кашу». Поддерживающая динамику и акцентировку короткая педаль появляется на последней четверти девятого такта. Она способствует яркости динамического «взрыва» на октаве *соль* в одиннадцатом такте:

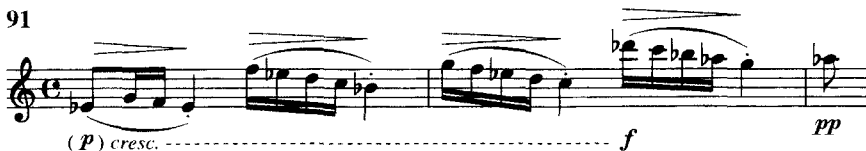


В ученическом исполнении этот «взрыв» редко бывает достаточным.

Очень трудно добиться *pianissimo* во втором, изложенном шестнадцатыми, предложении главной партии. Надо учить этот фрагмент в разных темпах, но обязательно *pianissimo* легкими, «пустыми» пальцами. Согласованная аппликатура (3-1 пальцы в обеих руках) динамически наиболее целесообразна. Аппликатура в издании Петерса (4-1-4-2 в правой, 4-1-3-1 в левой руке), на наш взгляд, может спровоцировать излишнюю неодинаковость артикуляции.

В главной партии, а также во всех производных от нее фрагментах очень важно нисходящие тематические пассажики играть не сразу *piano*, но *diminuendo*. В том числе во фрагментах *crescendo* и *forte* («вилочки» в нижеследующем примере мои. — Е. Л.):

91



Связующая партия — одно из наиболее трудных мест в первой части. Она очень подвижна, из-за этого ее в звуковом отношении нередко исполняют как попало. А она нуждается в игре мелодичной, негромкой, по-скрипичному легатной и интонированной. Одновременно необходимо слышать и партию левой руки. Иначе все может разладиться. Обратите внимание на верхнюю аппликатуру в следующем примере (нижняя — из издания Петерса):

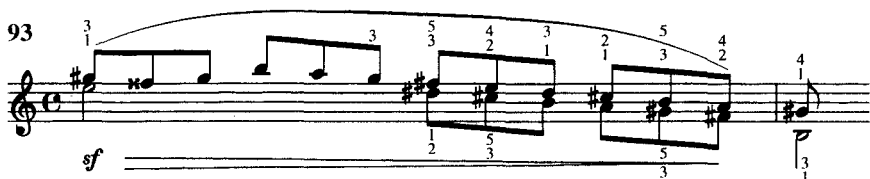
92



Связующая партия, несмотря на свой подвижный темп, — первый прорыв в сонату человеческого чувства. Однако очень скоро оно уступает место объективным построениям энергичных арпеджио. А затем, после яростного *staccato* ломаных октав предшествующего побочной партии четырехтактового эпизода, в музыке откуда ни возмись появляется мягкий свет. Побочная партия — одна из тем сонаты, за которую она и получила наименование «Аврора». Красиво выстроенные аккорды в далеком E-dur ассоциируются с чем-то

идушим от природы и бесконечно радующим — светом зари, луны, мерцанием звезд или с чем-то еще... Во втором предложении побочной партии эта атмосфера благодаря узорам варьированного верхнего голоса приобретает дополнительную красоту. Постепенно, незаметно этот развитый мелодический голос изменяет самому себе и становится мостиком, по которому в музыку возвращается энергия. В этом эпизоде (как и во всей первой части) эти два образа — гармонической красоты и внечеловеческой, бездушной энергии — постоянно сменяют друг друга, являя собой взаимосвязанный, единый лик мироздания.

В побочной партии необходимо обратить внимание на такты:



В примере 93 приведена предпочтительная аппликатура (верхний вариант). В примере 94 характерный бетховенский нюанс *crescendo* — *piano*, чрезвычайно важный не только здесь, но и во многих других эпизодах сонаты (заключительная партия, кода), часто играют смазанно, невнятно. Сделать на четырех опорных звуках нужную степень *crescendo* объективно трудно. Можно посоветовать учить этот такт с поддержкой тремоло в партии левой руки. При исполнении аналогичного такта во втором предложении побочной партии *crescendo* не обрывается, а переводит музыку в довольно длительный раздел *piano* второй побочной партии. По своему смыслу и характеру это чистая абстракция — музыкальное воплощение неуклонности, неиссякаемой энергии, символ завоевания высоты — и в звуковысотном, и в самом общем значении этого понятия. «Вилочки» в примере 87 (не авторские) материализуют в нотном тексте эту

идею завоевания. В том же примере следует обратить внимание на педализацию — педаль берется после третьей и первой долей такта. Тогда предложенные «вилочки» получают дополнительную поддержку, басовые звуки будут звучать без «дырок»; не допускается и «грязное» смешение гармоний.

В последующем фрагменте с шестнадцатыми в авторские динамические ремарки вкралась одна, на наш взгляд, случайная неточность — приход к динамической вершине обозначен на такт раньше, чем требует интонационная логика (предлагаемая динамика обозначена в примере 95 в скобках):

95

The musical score for example 95 consists of two staves. The first staff begins with a *cresc.* marking above the staff and a *f* marking below the staff. The second staff ends with a *ff* marking above the staff and a *f* marking below the staff. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

В игру учеников нередко вкрадывается и другая неточность — двойное *sforzando* (ненужное — в скобках) в следующем примере. А также отсутствие яркого нюанса *fp* в партии левой руки перед *piano*, когда все вдруг неожиданно «засеребрилось»:

96

The musical score for example 96 consists of two systems. The first system is for piano, with a treble and bass staff. The treble staff has four measures, each with a *sf* marking above the staff and a *(sf)* marking below the staff. The bass staff has four measures, each with a *sf* marking above the staff and a *(sf)* marking below the staff. The second system is for grand piano, with a treble and bass staff. The treble staff has four measures, each with a *p* marking above the staff. The bass staff has four measures, each with a *fp* marking below the staff.

Заключительная партия мелодична и напоминает о том, что истинная убедительность в искусстве может быть и прихотливой, и неожиданной. Такая неожиданность здесь — вкрапление фрагмента обыкновенных человеческих эмоций в абстрактную, может быть, космическую, музыку. Особенно «человечно» звучит этот отрывок при выразительном интонировании верхнего голоса аккордов в партии левой руки:

97



Во втором разделе заключительной партии мелодические пассажи отсутствуют. Музыкальная структура вновь гармонична. Опять, как в побочной партии, гармонии должны быть выстроены очень красиво. И разнообразно, так как одна и та же последовательность повторяется четыре раза.

Тональная цель начала разработки — F-dur — достигается не сразу. Композитору приходится при помощи нюанса *crescendo — piano* (*crescendo*, главным образом, в партии левой руки) неоднократно обманывать слушателя, внимание которого направляется то в e-moll, то в C-dur, то в d-moll, то — наконец-то! — в F-dur.

Разработка состоит из двух крупных разделов и четырнадцати-тактового (достаточно развернутого) предыкта к репризе. Первый раздел посвящен гармонической и модуляционной работе с материалом главной партии, попежки которой возникают в разных регистрах, в разной динамике, в разных модуляционных ситуациях подобно тембровым переключкам в оркестровой музыке. Авторские динамические нюансы безупречны — других вариантов динамики здесь слышать не приходилось.

Второй раздел разработки построен на развитии арпеджированной фактуры второй побочной партии. На протяжении целых полутора страниц в динамике *forte* набирают, одна за другой, одинаковые по рисунку гармонические волны. Каждая волна в новой тональности (это — в тексте автора) и каждая — энергетически мощнее пре-

дыдущей (это — в игре исполнителя). Иногда кажется: энергия достигла своего апогея, дальше — некуда, но бежит следующая волна и исполнитель обязан прибавить еще... Циклопическая музыка! Так продолжается вплоть до внезапного *piano*, а в дальнейшем *pianissimo*, в динамике которого начинается предыкт к репризе. В предыкте характерные для этой сонаты безостановочность и быстрый темп сохраняются, и уже в пятом такте начинается *crescendo*, приводящее к мощной кульминации и наступлению репризы.

Реприза почти не отличается от экспозиции. Зато кода первой части — один из оригинальнейших эпизодов сонаты. Она значительна как своей продолжительностью, так и содержанием. Причина prolongации музыкального времени почти на четверть — две с половиной страницы текста — кроется в императиве, который задан генеральным образным замыслом сонаты: в конечном временном отрезке воссоздать бесконечность движения в мире. По своему значению кода — вторая разработка. В ней все обострено — динамика, акцентировка; происходит захват еще нетронутых тональных пластов. Той же цели служит и виртуозное усложнение фактуры. Очень важно точно исполнить разноголосие акцентировки в примере 98. *Sforzando* в нем относится только к партии левой руки. В партии правой сохраняется требование тематической акцентировки и динамики — опора на четные доли тактов:

98

The musical score for Example 98 consists of two staves. The upper staff is for the violin, and the lower staff is for the piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is marked with numerous *sf* (sforzando) accents, particularly in the right hand of the piano part. The piano part features a series of accented notes in the right hand, while the violin part has a more complex, accented pattern. The dynamics range from *sf* to *ff* (fortissimo).

В этом случае особенно мощно звучит объединение акцентов в третьем такте примера 98 (взятые в скобки ремарки мои. — Е. Л.). Прием — прямо-таки из арсенала далекого джаза!

Второй раздел коды иной. Движение в нем по-прежнему безостановочно, но оно излучает совсем другой свет, более мягкий и рассеянный. Однако двигательная энергия эпизода по-прежнему кажется неисчерпаемой. Тем более что музыка не порывает с организованностью основных очертаний главной партии. Образ вечного движе-



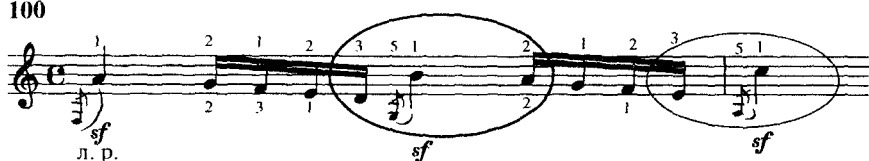
ния удаляется, преобразуется, но остается самим собой. Главный тематический материал — в партии левой руки. Довольно часто он бывает заслонен октавами и пассажами партии правой. Мелодические ходы в следующем примере не слышны, нет *diminuendo* и ни сходящих тематических гамм («вилочки» в примере мои. Е. М.)

99



Весь этот эпизод труден в техническом отношении. Особенно следующий его фрагмент:

100



Приведенная аппликатура, благодаря которой возможно предварительно расположить третий и пятый пальцы левой руки на «своих» клавишах, делает технику исполнения фрагмента гораздо более удобной. В примере 100 эта аппликатура выписана сверху.

Общий колорит второго раздела коды легкий, журчащий. Даже в тактах *forte* и *fortissimo* звучность не следует форсировать, «прибивать». Журчащая каденция и последующие два такта с глissандирующими вниз C-dur'ными гаммками незаметно приводят нас в третий раздел коды — очередной эпизод гармонического царства. Соседство движения и гармонии и здесь призвано напомнить о том, что

в мироздании они не только антиподы, но и взаимосвязанные субстанции. В третьем разделе коды музыкальный материал побочной партии подробно, как бы через лупу, «рассматривается» в разных регистрах, в замедляющемся движении. Кажется, все заканчивается просветлением... И вдруг взрыв — первоначальная энергия в сжатой, восьмитактовой форме напоминает о том, что мир — это энергия.

**Вторая часть** сонаты — музыка невиданная в творчестве Бетховена. Как по своей краткости, так и по значительности. Известно, что для двадцать первой сонаты сначала было написано развернутое Adagio, известное теперь как отдельное Andante F-dur — музыка прекрасная, но чем-то похожая на другие вторые части классических сонат. Для сонаты op. 53 Adagio не подходило, и Бетховен написал еще одну страничку, которая и пошла в дело. Страничка была названа Интродукцией. Как и в первой части, в музыке второй нет человека и его чувств. Это звуки природы, может быть, звуки космоса. Снова гармония берет на себя главную роль в этом музыкальном изображении застылости, темноты, тишины. Исполнитель должен ощутить подавляющую значительность этой тишины, должен слушать ее звучащее безмолвие. Только так можно вовлечь и себя, и слушателя в художественное действо.

Несмотря на то что в первом, третьем и пятом тактах одна гармония, Г. Г. Нейгауз просил учеников педализировать так:

INTRODUZIONE

101 Adagio molto

pp

ten.

Ped.

В этом случае красота звучания гармонии получит поддержку (скромную, но все же поддержку) структуры, которую за неимением другого названия можно именовать мелодией. Да и центральная попевка Интродукции (форма второй части — простая трехчастная с кодой), хотя и отмечена мелодическими свойствами, все же лишена обычной для мелодии эмоциональности. Какой-то внечеловеческий

источник питает мелодии этой сонаты. В том числе и второй, традиционно мелодичной, части:

102



Это не лирика, не драма, не трагедия. На мой взгляд, это перевод на музыкальный язык недоступных человеческому уху частот космических волн. В наше время с такой задачей лучше всего справился бы компьютер. Заметим, что Бетховен тоже не оплошал.

Динамический уровень центральной мелодии второй части (пример 102) — особенный. Автор указывает нюанс *rinforzando* (а не *forte*). Пение и педализация, конечно, должны иметь место, однако в артикуляции *non legato* и без всяких «вилочек». В целом интонирование этого космического ноктюрна должно быть объективным. Звучание промежуточных тактов — на порядок тише и мягче. Третья часть трехчастной формы Интродукции укорочена и незаметно переходит в коду, одновременно являющуюся предыктом финала.

**Третья часть.** У этой части сонаты особенная — объединяющая — роль. Как будто с отвлеченных, космических высот мы спустились на берег мирового океана, где идет нескончаемый людской праздник. Третья часть начинается прелестной в своей скромности темой. Среди всех мелодий сонаты именно она с необходимостью вызывает ассоциацию с утренней зарей, с Авророй, с подернутым предраассветной дымкой морским пейзажем. А вдали горы...

В тексте у Бетховена есть ремарки, передающие потомкам-музыкантам недвусмысленный сигнал об авторском слышании главной темы финала. Таким сигналом прежде всего является указание длинных педалей, объединяющих на общем басу тонические и доминантовые гармонии. Нетрудно вообразить, услышать, какие звуковые миры мерещились автору, — звучность *pianissimo*, спокойный темп, совершенная выровненность фигурации шестнадцатыми. Гармонические и мелодические очертания музыки должны быть «смазанными» этой невиданной педализацией так же, как смазанными бывают

очертания ландшафта в предрассветную зарю. Как практически выполнить эту «идеалистическую педализацию», никто точно не знает. Иногда педализируют «грязно», иногда слишком чисто. Педальями здесь нужно научиться колдовать — иногда рояли и акустика залов позволяют совсем не менять педали; иногда те же причины заставляют применять полупедальные меры. Бетховену, по-видимому, очень нравилась эта тема утренней зари, он не спешит расстаться с ней. Целых пятьдесят тактов длится ее очарование. В финале сонаты этот пятидесятитактовый рефрен (форма финала — рондо с признаками сонатности) дважды повторяется в неизменном виде. В части есть и другие «авторные» фрагменты.

Но всему бывает конец. Музыка с помощью большого нарастания преобразуется; нежная тема в звучности *fortissimo*, в сопровождении трели и C-dur'ных гамм (вверх — вниз) приобретает в высшей степени активный характер и вводит нас в атмосферу народного праздника. Наступает первый контрастный эпизод формы рондо:

#### RONDO

103 [Allegretto moderato]



Бетховену рисуется празднество мощных, идеальных, может быть античных людей — так в наше и в бетховенское времена принято видеть их из многовековой отдаленности. Музыка сильна и контрастна (сравните с главной темой!) своим примитивизмом. Она квадратна во всех смыслах этого определения. Каждые четыре такта в праздничной энергии непрерывных триолей шестнадцатыми появляются новые добавления. Четыре такта в партии левой руки идут синкопированные октавы. Затем при подъеме фигурации на терцию

вверх в партии левой появляются синкопированные аккорды; далее в октавном варианте идет еще более простое построение:

104



Затем то же построение (все по четыре такта) на октаву выше. Следующий эпизод еще более мощно акцентирован:

105



И так далее. Кончается все это тем, что в потоке казалось бы неиссякаемой энергии неожиданно, при сохранении прежней моторности, появляются такты *piano*. Возвращается, как это и полагается в форме рондо, первая тема. Сначала еще в рамках крупного эпизода «В» без всякого сопровождения. Бетховен добавляет в тексте *sf* на сильной доле и нисходящую «вилочку», показывая, таким образом, как надо исполнять тему:

106



Подчеркну, что короткая, легкая затактовая четверть должна «опуститься» на сильную долю с акцентом, в одних случаях мягким и тихим, в других — громким и восторженным. Но акцент есть повсюду.

Наступивший рефрен написан без каких-либо изменений и сменяется эпизодом «С» формы рондо. Остается загадкой, почему повторение образа утренней зари не вызывает разрушения предлагаемой концепции — народный праздник на лоне природы. Ведь заря дважды не восходит! Действительно, не восходит. Но у искусства свои законы, свои условности. Потому что, ответим мы, первая тема финала настолько прекрасна сама по себе, что все, забывая о концепциях и других правилах игры, рады еще раз ею насладиться. Потому что форма АВАСА + кода, в которой написан финал, освящена традицией...

Эпизод «С» гораздо более развит, контрастен, чем первый «квадратный» эпизод «В». В нем гораздо более богатый музыкальный материал; присутствуют также многие черты разработки. По своему смыслу это все тот же народный праздник. Яркий тематизм делает музыку понятной для мало-мальски квалифицированного исполнителя. Зато сыграть эпизод технически убедительно — нелегко. Уж очень быстрыми получаются триольные шестнадцатые, да и сила там нужна недюжинная. При этом главным носителем мощности является стаккатная мелодия другого голоса. Энергия музыки еще более увеличивается, когда эта, в общем несложная, последовательность добирается до многократно повторяющейся ноты *соль*, где она вплоть до тоники *до* остается первым, ведущим голосом.

Второй раздел эпизода «С» гораздо разнообразнее по своему рисунку, ритму и динамике. Он начинается троекратно повторяющимися в разных тональностях восторженными аккордами:

107



Их сменяет идущий *pianissimo* и *piano* эпизод в колышущемся ритме, напоминающий античный танец:

108

*pp*

*cresc.*

*sf*

*p*

А далее следует длительный раздел, где предметом гармонической и фактурной разработки является лейтштрих финала. Опять покой, тишина, и только неуклонное исполнение штриха (от рояля на затакте — в рояль на первой доле тактов) напоминает о том, что все это танец (точки, знаки *sf* и верхняя аппликатура в следующем примере мои. — Е. Л.):

## 109

*sempre pp*

*sf*

*sf*

Партия правой руки здесь трудна. В звучности *pianissimo*, при необходимости тщательно исполнять лейтштрих в партии левой, нелегко добиться плавного соединения технических позиционных групп. Недаром Брамс впоследствии написал упражнение на эту техническую тему:

## 110

110



Тридцать четыре такта продолжается этот фрагмент *pianissimo*. На его протяжении Бетховен шесть раз напоминает, что все следует играть только *pianissimo*.

Вступивший *subito forte* предыкт к репризе построен все на том же сквозном лейтмотиве. На этот раз Бетховен не доверяется квалификации пианиста и отмечает свои требования общепринятыми ре-марками:

111



Появление главной темы финала в звучности *fortissimo* неожиданно обнаруживает, что нежная тема богини утренней зари оказывается пригодной в качестве темы народного праздника.

Рефрен на этот раз сокращен вдвое, а эпизод «В» в репризе равен эпизоду «В» в экспозиции, являясь фактурным вариантом последнего. В конце репризы, после двадцатичетырехтактового доминантового предыкта, музыка успокаивается, идет *diminuendo*, которое заканчивается знаком тоекратного *piano*. Тем неожиданнее врывается кода — всеобщий народный пляс, апофеоз праздника, когда, кажется, все сошли с ума. Кода продолжительна, однако она делится



на несколько фрагментов. Темп — *prestissimo*, тематизм — из главной партии. Но главное — фактура. Пассажи катятся, сметая все на своем пути... Их рисунок на первый взгляд кажется однообразно сквенционным. На самом деле он полон неистощимой изобретательности:

# 112 [Rrestissimo]



Второй фрагмент коды посвящен еще одной разработке творческих возможностей лейтштриха. Форма этой разработки причудлива и азартна своей неиспользованностью в сонате и почти шлягерской банальностью гармонии и фактуры. Но свою лепту в праздничный апофеоз этот фрагмент вносит:

# 113

Интересен и третий раздел коды с C-dur'ными октавными пассажами. Он тоже мог появиться лишь в горячечном состоянии. В самом деле: как играть эти пассажи? Как играл их Бетховен? Обычно их исполняют упрощенно:

114

5 3 1 4 3 2

2

лев. рука

pp

пр. рука

pp

Некоторые мастера исполняют их честными, легкими октавами *non legato*. Наиболее предпочтительно исполнение пассажей приемом *glissando*. Но для этого нужны достаточно большие руки и упорная тренировка.

Последняя неожиданность этой большой сонаты — реминисценция главной темы финала в первоначальном, «предрассветном» звучании *pianissimo*:

115

(tr)

pp

3 3 3 3 3 3 3 3

пр. рука

pp

И наконец, последние двадцать девять тактов — это опять всеобщая радость, всеобщий пляс, музыкальной особенностью которого является опора всей заключительной финальной конструкции только на тонический C-dur'ный бас и использование на этом басу только тонических и доминантовых гармоний. Этим достигается особая яркость звучания рояля. Длительный C-dur в конце сонаты неслуча-

ен. Великая музыка, о содержании которой можно говорить и спорить бесконечно, должна заканчиваться по-крупному. Длительный C-dur — это символ бесконечности, символ независимости движения и, главное, символ веры в торжество присущего мирозданию света, вера в то, что «Аврора» — главная богиня мира.

## Соната № 22 F-dur (op. 54)

Двадцать вторая, фа-мажорная соната, к разбору которой настало время приступить, двухчастна. Трудно понять и объяснить, почему среди первых восемнадцати бетховенских сонат нет ни одной двухчастной, в то время как среди четырнадцати оставшихся их оказалось целых шесть. Можно высказать предположение, что обращение зрелого Бетховена к двухчастным сонатным циклам является данью памяти и творчества великого Гайдна, восполнение не дописанного им в этой форме (по мнению Бетховена). Ведь не секрет, что гениальные ученики и продолжатели дела их великих предшественников очень часто с опозданием познают и признают величие своих гениальных учителей.

Возможно также, что у Бетховена среди грандиозных идей и замыслов (ор. 53 — «Аврора»; ор. 55 — «Героическая симфония»; ор. 56 — Тройной концерт; ор. 57 — «Аппассионата» и т. д.) просто оставался неиспользованным материал, который жалко было терять. Вспомним пример со второй частью «Авроры», первоначальная версия которой была полностью заменена. Эта музыка тем не менее ведет самостоятельное существование под названием *Andante Favori* F-dur.

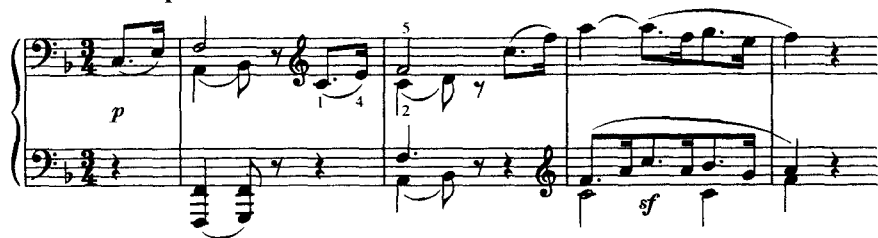
Может быть, поэтому большинству двухчастных сонат (№ 19 и 20, 22 и 24) присуща сонатинность, камерность. Правда, в сонате № 27 ми минор камерность сочетается с возрождающейся масштабностью. Последняя же соната до минор ор. 111 — вообще одно из самых грандиозных творений немецкого гиганта...

Обратимся к сонате № 22 F-dur. О ней трудно, почти невозможно говорить с помощью слов. Это происходит потому, что она — не драматична, не лирична, не юмористична, не интеллектуальна, не... можно продолжать сколько угодно! Это — чистая музыка...

**Первая часть** сонаты написана в трех-пятичастной форме с кодой. По схеме A B A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub> кода. Движение — *In Tempo d'un Menuetto*. Тема — прелестное сочетание мелодичности и отточенности ритми-

ки. В теме есть трудноисполнимая «изюминка» — двухчетвертная нота *фа*, которая должна звучать еще и тогда, когда остальные голоса уже прекращают свое существование. При этом через *фа* происходит объединение в фразы чередующихся в разных регистрах мотивов:

### 116 In Tempo d'un Menuetto



Вся первая часть — игра регистров. Оригинальной музыки мало. Повторения, часто варьированные, нескольких мотивов в разных регистрах напоминают импровизацию. Так или иначе, первейшая исполнительская задача — тонко чувствовать и слышать специфику фортепианных регистров, уметь играть ими, проявлять звуковую фантазию. В вариациях первой темы с быстрыми фиоритурами нужно добиться непринужденного, ловкого и журчащего их исполнения.

Октавно-секстовые эпизоды «В» — полная смысловая противоположность эпизодам «А». В них обобщен моторно-энергетический потенциал музыки. Никакой гибкости, никакого разнообразия...

В коде мелодика становится более интенсивной, выразительной и резюмирующей. Здесь не только красота, но и восхищение ею...

**Вторая, заключительная часть** сонаты очень напоминает финал двенадцатой, ля-бемоль-мажорной. И там и тут безостановочное движение шестнадцатых. И там и тут музыка конструируется из повторяющихся и чередующихся четырех- или восьмизвучных ячеек. И там и тут можно отметить пристрастие Бетховена к ломаным секстам и к фигуре, состоящей из ломаной терции и ломаной сексты. В чем же различия?

При внимательном изучении фактуры второй части сонаты № 22 и ее сравнении с двенадцатой сонатой оказывается, что если в последней строительных ячеек всего две, то здесь их несравнимо больше:



Играть надо так, чтобы все это мелодическое разнообразие было выявлено, слышно. Недаром же Бетховен трудился! Он недвусмысленно высказывается за ясную игру темповой ремаркой *Allegretto* (в двенадцатой — *Allegro*). Артикуляционная ремарка *dolce* подчеркивает это пожелание.

Второе существенное различие заключается в форме этих финальных частей. Если в двенадцатой сонате был известный, полагающийся в подобных случаях порядок (взаимопрокидывание трехчастной, рондообразной и сонатной форм), то в двадцать второй — форма уникальна по своей свободе, нетрадиционности, импровизационности. Да что лукавить, вторая часть сонаты, запечатленная в

нотах, — импровизация музыкального гения. Это — свободная импровизация, где лишь чуть-чуть намечена репризность и можно уловить момент, когда начинается кода. Основное музыкальное время посвящено разработке «попавшихся под руку» мотивов-ячеек, их регистровым повторениям. Невероятное количество модуляций и отклонений подтверждает импровизационное происхождение этого бетховенского опуса. Есть подобные «подозрения» и в отношении первой части — там тоже множество повторений...

Такова эта сравнительно мало популярная, но прелестная двадцать вторая соната фа мажор, опус 54. Она хоть и камерная по характеру, и небольшая по размерам, но способна постоять за себя, не стесняться рядом с такими сонатными корифеями, как опус 53 («Аврора») и опус 57 («Аппассионата»).

### **Соната № 23 f-moll (op. 57) («Аппассионата»)**

Свое название — «Аппассионата» — соната фа минор под опусом 57 получила, кажется, еще «в родительской утробе», в процессе своего созидания, переписки об издании, исполнения в концертах и прочее. Еще в 1803 году она упоминается в списке подлежащих изданию бетховенских творений. Вот он:

«Оратория „Христос на горе Елионской“ опус 85

Третья симфония опус 55

Концерт для фортепиано, скрипки и виолончели опус 56

Три сонаты для фортепиано. Соната опус 53, так называемая „Аврора“

Соната опус 54

Соната опус 57, так называемая „Аппассионата“\*.

Только в феврале 1807 года она наконец была издана. Зато, вырвавшись на свет божий, мгновенно завоевала ведущее положение в мире фортепианных сонат. Ее столько играли, о ней столько писали и говорили, что, кажется, сказать уже нечего... Нам повезло, и мы вспомнили о неразработанности одной, косвенной, правда, но все же безусловно относящейся к бетховениане и в высшей степени интересной проблеме. Речь идет о приводимом учеником Бетховена

---

\* Бетховен Л. Письма (1787—1811). М., 1970. С. 204.

Шиндлером ответе мастера на вопрос о смысле и значении «Аппассионаты». «Читайте „Бурю“ Шекспира», — обронил Бетховен.

Нам неизвестно, все ли исполнители «Аппассионаты» и просто интересующиеся этой проблемой люди бросились после реплики Бетховена изучать «Бурю», но известно, что многие из них выражали свое крайнее недоумение по поводу бетховенского ответа — он казался им неубедительной отговоркой. Очень уж далекими для плодотворного сравнения и несовместимыми выглядели миры фантастико-драматической сказки Шекспира и монументальной, страстной классической фортепианной сонаты.

Действительно, как совместить присущий бетховенскому обобщающему стилю симфонизм с крайней конкретностью многочисленных сюжетных линий, характерной образностью персонажей «Бури»? Если бы Бетховен попытался писать о них в сонатной форме, сколько музыкальных тем нужно было бы столкнуть между собой, развить, привести к своим кульминациям и так далее? Напомним читателю о линии короля Алонзо, равнодушного к власти и занятого поисками пропавшего сына Фердинанда; напомним о линии великовельможных властолюбцев, подлецов и убийц; напомним о любовной линии Миранды и Фердинанда; и линии пьяниц — капитана, дворецкого, шута и матросов; и линии уроды, дикаря Калибана; и линии духа воздуха Ариэля; и важнейшую линию мудреца и мага Просперо. Никакая сонатная форма не вместит такое количество музыкального материала. Тем более что перечисленные персонажи с их сюжетными линиями ни в коей мере не исчерпывают содержания пьесы.

Другой трудностью для Бетховена явилось бы большое количество отрицательных персонажей и подлецов. Бетховен не любил писать о злом и вульгарном. Даже если речь идет о безобразном, оно должно быть по-своему красивым и поэтичным — его известная мысль. Значит, «постатейное» следование шекспировскому тексту также было бы невозможно для Бетховена. Впору вообще отказаться от музыки к этой драме-сказке Шекспира!

Однако что-то держало Бетховена около «Бури»! Что же это? Ответ приходит не сразу: сказка Шекспира наполнена (даже переполнена!) проблемами, которые глубоко волновали как английского барда, так и немецкого музыкального мыслителя. В своей последней пьесе Шекспир затронул множество тем, которые в силу каких-то причин полностью использовать не смог. Вот некоторые: любовь к

истине и прагматизм; мудрость власти и низость властолюбия; великодушие и месть; хаос и порядок в жизни общества; свобода и рабство.

Есть в «Буре» и идеи прославления труда во имя любви, святости брака, утопического благоденствия и многое другое. Уже беглый взгляд на приведенный неполный перечень сущих в «Буре» идей убеждает нас в их родственности мышлению великого гуманиста Бетховена. Вот где таится интерес, духовная близость таких, казалось бы, непохожих друг на друга художников и их творений! Вот почему такая далекая по виду и жанру драма-сказка Шекспира оказывается ближе сердцу великого музыканта, чем аналоги родственных искусств! Вот почему Бетховен, говоря о своей «Аппассионате», посоветовал перечитать «Бурю» Шекспира!

Остановимся теперь на некоторых подробностях шекспировской сказки и на их отражении в музыке «Аппассионаты».

В шекспировской «Буре» очень много усталости. Кажется, что истомились и герои, и автор этой странной пьесы. Сюжет сказки великого барда вроде бы заключен в торжестве добра и справедливости. «Белый маг» Просперо (его имя переводится как «счастливый», «блаженный», «безмятежный») возвращает себе отнятое когда-то Миланское герцогство, устраивает судьбу дочери, выдавая ее замуж за сына неаполитанского короля, стыдит коварного брата, умиряет дикаря — Калибана... Но во всем этом как-то отсутствует *борьба* за правду и добро. Все совершается по мановению волшебного жезла Просперо. Коварные злодеи не наказаны — они *прощены*, причем даже без внятного выраженного раскаяния. Мы ни секунды не верим в то, что вельможи-убийцы Себастьян и Антонио, пьяницы — дворецкий Стефано и шут Тринкуло — станут хоть капельку лучше, чем были... Маг и мудрец, задумав потрясти природу и людей, ничего этого не осуществил. Не захотел, по-видимому? Финальный монолог героя пьесы звучит как итог, как прощание: «Отрекся я от волшебства...»

Можно услышать в усталости Просперо усталость Шекспира, который в 1622 году, вскоре после создания «Бури», все бросил и уехал в Стратфорд, где четыре года занимался чем угодно, кроме творчества. Но можно разглядеть в последнем творении гения и нечто большее — конец целой эпохи.

Философия Ренессанса поставила в центр Вселенной Человека, представив его венцом всего живущего. Может быть, великие мыслители эпохи Возрождения и не были безбожниками, но Господь в



их представлении не мешал Человеку выявлять во всей полноте свою сущность — прекрасную или низменную.

Мир ответил философии Возрождения со всей возможной суровой властью, показав, что Человек — не центр Вселенной, но подчиняющаяся общим объективным законам часть ее. Соответственно этому стали другими, изменились и идеи философии, литературы и искусства. Если говорить очень кратко, новая эпоха утвердила *ансамблевость* миропорядка.

Смену эпох можно найти и в трагических изломах архитектуры Микеланджело, и в горькой иронии Сервантеса, и в нервной экспрессии Эль Греко, и в печальной усталости позднего Шекспира.

При этом магистральная дорога прогресса остается прежней — борьба за гуманизм, за политические, экономические, эстетические и прочие свободы человека, за его защищенность от всякого рода несправедливостей. Это — общее положение. Его никто не опровергает. Различия и несогласия находятся в сфере конкретных особенностей той или иной драмы, симфонии, художественного полотна.

Ну а Бетховен? Бетховен весь в борьбе за правду, за тех, кого обижают! Гуманизм в «Буре» несовершенен, вял и расплывчат. Его надо подправить, ему надо помочь! Очень вероятно, что Бетховен поначалу пытался сделать это традиционными музыкальными средствами, то есть путем сочинения музыки к спектаклю, который был бы связан с сюжетом «Бури» и в то же время показал бы пример последовательного гуманизма. Без жестокости и всепрощения Просперо; без утопических мечтаний; без молчаливого признания неизбежности существования людей-уродов и без ангелов ариэлевского типа...

«Аппассионата» — страстный музыкальный ответ на события и проблемы не только «Бури», но времени! А может быть, и времен! Ее надо проецировать не на сюжет «Бури», но на высший смысл сказки Шекспира. В «слое первом» этого соотношения, слое поверхностном, сопоставление «Бури» с «Аппассионатой» вызывает вполне объяснимые возражения. В «слое втором», более глубоком и обширном, обнаруживаются отдельные скрытые ранее связи. В «слое третьем» становится ясным, что «Аппассионата» — не музыка к драме Шекспира, но музыка, продолжающая и развивающая идеи этой драмы.

Идея «Бури»: от разрозненности отдельных проявлений добра и зла — к надежде на торжество прогресса, добра и справедливости.

Идея «Аппассионаты»: от тревоги, неуверенности, где-то даже безволия и жалобы (связующая партия) — к торжеству человечности, страстной защиты Прогресса, Доброй силы и Воли на земле. Идея неугасающей перспективы!

Мы понимаем, конечно, что читатель ждет от нас хоть каких-нибудь музыкальных зарисовок персонажей и настроений «Бури». Очень не хочется этого делать. Следуя, однако, «пожеланиям трудящихся»...

Представляется, что тревожность и фрагментарность экспозиции **первой части** «Аппассионаты» отражают настроения первого акта «Бури» — многотемность, эмоциональная контрастность, тревожный темп *Assai allegro*. Посмотрите непредвзятым взглядом на экспозицию сонаты — там почти нет музыки, которую принято называть страстной. Характер — неуверенный, тревожный, с паузами и трелями, с метаниями из крайности в крайность. Жалобный характер интонаций связующей партии вполне мог быть навеян настроениями некоторых персонажей первого акта «Бури». Только благодаря побочной партии, навеянной, вероятно, образом мага Просперо, музыка приобретает волевой характер, страстность:



В разработке и репризе страстные фрагменты постепенно набирают силу и завоевывают музыкальное пространство. Однако кончается первая часть крайне неуверенно; тоника от длительности употребления только теряет в своей функциональной устойчивости.

Музыка **второй части** вначале сурова. Возможно, она навеяна представлениями о неприветливом виде острова, к которому стихия прибила путешественников. Его скалистые, жесткие очертания вблизи постепенно смягчаются, наполняются пышно цветущей зеленью...

И наконец, **третья часть** сонаты — вот где настоящая «Аппассионата» — волевая, страстная, сильная, предельно организованная. Именно здесь, по всей видимости, находится идеал Бетховена — Общественного деятеля, Гражданина, Художника!

## 119 [Allegro ma non troppo]

sf

cresc.

sf

(dim.)

(p)

Следует обратить внимание на темп части — *Allegro ma non troppo*, который волею модной виртуозности часто превращается в *Presto*.

Этих аналогий, как уже говорилось, совсем немного. И не в них суть. Искусство, в том числе исполнительское, — сложный процесс. Кто знает, какие художественные «выходы» и фантазии дают те или иные знания, размышления, плодотворные эмоциональные «мосты»...

## Соната № 24 Fis-dur (op. 78)

В 1808—1809 годах были созданы три последние «облегченные» сонаты Бетховена: № 24 Fis-dur op. 78, № 25 G-dur op. 79, № 26 As-dur op. 81a. Последняя — с названием частей: *Das Lebewohl* (*Les Adieux*); *Die Abwesenheit*; *Das Wiedersehen*\*.

Двадцать четвертая соната фа-диез мажор двухчастна. Посвящена Терезе Брунsvик.

**Первая часть** сонаты полна лирического чувства. Здесь не место исследовать, в кого был влюблен Бетховен, — в Терезу, Шарлотту или их сестру Жозефину. Он был влюблен в самую атмосферу их дома, с прелестными, любящими живопись и музыку сестрами, благородным обликом брата Франца. Бетховен был «отогрет» в этой атмосфере. По-видимому, его посещали удивительные идеи. Так, он, вопреки традициям и объективным законам контрастности в сонатной форме, своей любовью к жизни доказал возможность однопорядковой эмоциональности всех партий сонатного *allegro*. Во вступлении и в главной партии переполненные лирическим чувством мелодии говорят сами за себя:

120

### Adagio cantabile



### Allegro, ma non troppo



\* В дальнейшем Бетховен не раз обращался к созданию очаровательных «путячков» — «Багателей», которые, однако, не претендовали на сонатную форму.



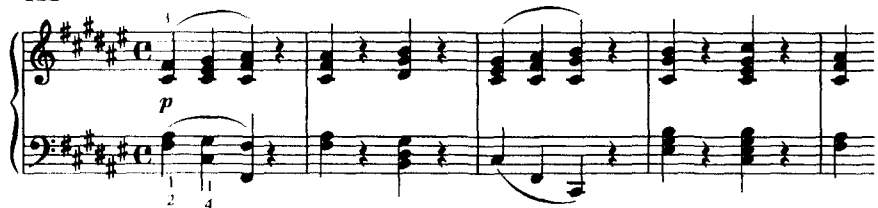
В дальнейшем развитии эту эмоциональность исполнитель должен подчеркивать:

121



Особенно — в фрагментах с паузами: человек «задыхается» от восторга:

122



В побочной партии гармонизация и фактура наиболее приближены к романтическим. Пение шестнадцатых, спокойное вначале, вырастает в восторг *fortissimo*. Заключительные построения должны звучать *piano e dolce*:

123





Очень часто ошибочно жестко играют аккорды *forte* (см. пример 123), тогда как они тоже должны петь. Особенностью первой части сонаты является редко встречающаяся ситуация, когда «слова» в фразах разные, а смысл этих фраз един...

В разработке Бетховен развивает идею «задыхающихся пауз». «Температура» звучания поддерживается линией непрерывных шестнадцатых с красивым рисунком и модулирующими гармониями. Под конец, там, где унисон, очень хочется попросить ученика не трещать, а продолжать эмоционально петь.

В коде идея «задыхающихся пауз» получает кульминационную силу:

124





ленного характера, еще в большей степени абстрактна, чем чистая музыка первой части двадцать второй сонаты. Ей можно придать любой вид. Ее пассажи могут журчать, могут быть бурными. Это — игра звуков, сопоставление колоритов.

Форма — какие-то тонкие намеки на сонатность — на побочную партию, коду...

Перед исполнителем стоит задача выбора интересного туше, колорита, штрихов.

В целом вторая часть двадцать четвертой сонаты — это еще одно удивительное музыкальное явление и скачок в будущее.



## Содержание

Соната № 16 G-dur (op. 31 № 1) .....	3
Соната № 17 d-moll (op. 31 № 2) .....	15
Соната № 18 Es-dur (op. 31 № 3) .....	43
Соната № 19 g-moll (op. 49 № 1) .....	62
Соната № 20 G-dur (op. 49 № 2) .....	65
Соната № 21 C-dur (op. 53) .....	68
Соната № 22 F-dur (op. 54) .....	87
Соната № 23 f-moll (op. 57) .....	90
Соната № 24 Fis-dur (op. 78) .....	96

**Либерман Е. Я.**

**Л 55**      **Фортепианные сонаты Бетховена. В 4-х выпусках.**  
**Вып. 3. — М.: Музыка, 2005. — 101 с., нот.**

**ISBN 5-7140-1103-1**

Основываясь на своем огромном преподавательском опыте, автор — известный исполнитель и педагог, профессор Евгений Яковлевич Либерман — анализирует особенности музыкального содержания и формы всех фортепианных сонат Бетховена с точки зрения их исполнительского прочтения; дает ценные методические советы; приводит и сравнивает различные интерпретации и т. д. Третий выпуск посвящен сонатам № 16—24.

Издание адресовано широкому кругу пианистов — исполнителям, учащимся и педагогам, изучающим фортепианное творчество Бетховена.

**85.314**

**ISBN 5-7140-1103-1**

Методическое исследование  
**Евгений Яковлевич Либерман**  
**ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ**  
**БЕТХОВЕНА**

Выпуск 3

Сонаты № 16—24

Редактор *В. Панкратова*. Дизайн оформления *А. Житник*  
Худож. редактор *А. Головкина*. Техн. редактор *С. Буданова*  
Корректор *В. Голяховская*  
Компьютерный набор нот *А. Валостнова*  
Компьютерная верстка *И. Власова*

ИБ № 4835

Подписано в печать 21.12.04. Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».  
Печать офсетная. Объем печ. л. 6,5. Усл. п. л. 6,5. Уч.-изд. л. 5,75. Тираж 1000 экз.  
Изд. № 15932. Зак. № 103

Издательство «Музыка», 127051, Москва, Петровка, 26

Электронный вывод и печать  
в ППП «Типография «Наука»  
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Е.Я.Либерман

ФОРТЕПИАННЫЕ  
СОНАТЫ  
БЕТХОВЕНА

4

Выпуск

Сонаты № 25 – 32



Москва • Музыка

**Либерман Е. Я.**

Л 55      **Фортепианные сонаты Бетховена. В 4-х вып. Вып. 4. —**  
**М., Музыка, 2006. — 80 с., нот.**

ISBN 5-7140-1210-0

Основываясь на своем огромном преподавательском опыте, автор — известный исполнитель и педагог, профессор Евгений Яковлевич Либерман — анализирует особенности музыкального содержания и формы всех фортепианных сонат Бетховена с точки зрения их исполнительского прочтения; дает ценные методические советы, приводит и сравнивает различные интерпретации и т. д. Четвертый выпуск посвящен сонатам № 25—32.

Издание адресовано широкому кругу пианистов — исполнителям, учащимся, педагогам — всем, кто интересуется и изучает фортепианное творчество Бетховена.

**85.314**

ISBN 5-7140-1210-0

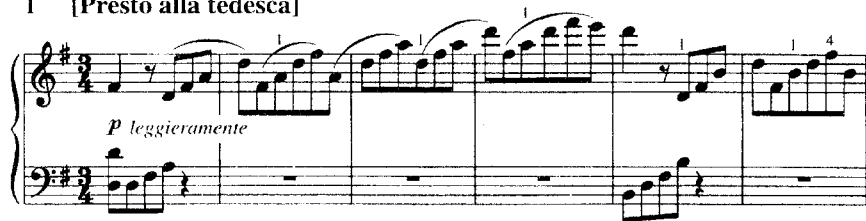
© Издательство «Музыка», 2005 г.

## Соната № 25 G-dur (op. 79)

Сонате предпослана ремарка *Presto alla tedesca*, что значит: Престо в немецком духе. Шутники могут воспользоваться этой ремаркой как поводом для злословия: «А что же, все остальные сонаты написаны не в немецком духе?» Дело в том, что когда автор произведения специально оговаривает, что это сочинение в русском, итальянском или немецком духе, предполагается особенный акцент на народность, который повышает требование к отточенности мастерства и выбору первоначальных средств выразительности. Следует сказать, что развитие и контрасты в этой сонате осуществляются средствами гармонии и варьированием общих форм движения — гамм, арпеджий и т. д. Средства эти, хотя и кажутся упрощенными, на самом деле проходят тщательный отбор.

После простой главной партии **первой части** в трехдольность размера неожиданно и обостряюще вводится двухчетвертной элемент фактуры:

### 1 [Presto alla tedesca]



А дальше после легкого контраста побочной партии средства музыкального развития становятся предельно лаконичными:

3  
2 4  
*sf* (*stacc.*) *sf* *sf* *sf* *sf*

3 1 4 1 5 2  
*p* *dolce*  
*sf* 2 *mf* 2 1

Причем изложенная подобным образом бóльшая часть разработ-  
ки фактурно уменьшается в пределах одной октавы (см. пример № 2).  
Типично упрощенный «народный» материал становится, если мож-  
но так выразиться, «еще народнее», лаконичней.

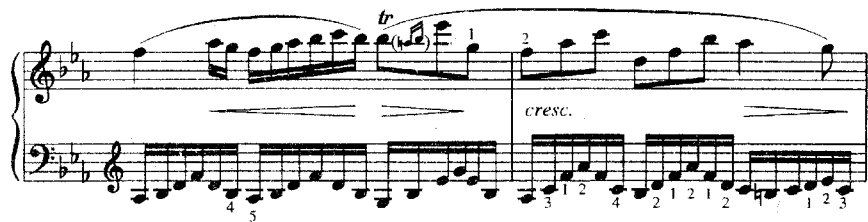
**Вторая часть** сонаты — прелестный романс, он также имеет  
интересную особенность. Бетховен выступает здесь как бы в «не-  
патриотичной» роли. Дело в том, что наиболее яркий, эмоциональ-  
ный материал первой темы находится в сфере южнонемецкой, мо-  
жет быть тирольской или итальянской, или даже украинской песен-  
ности. В то же время «нордический» материал середины слабее  
первого, недаром Бетховен прибегает к его мотивной разработке:

### 3 [Andante]

3 1 2 1 3 5  
5 4 1 3  
1 4 2  
3 1 2 1 5

3 1 3 1 2 4  
4 1 2 5

*tr*



Зато **финал** сонаты построен на сплошном варьированном изложении нисходящей соль-мажорной гаммы в партии левой руки:

4

a) [Vivace]





b)

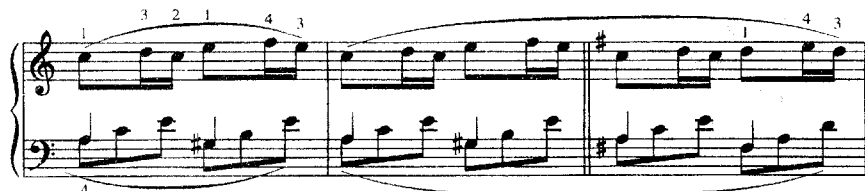
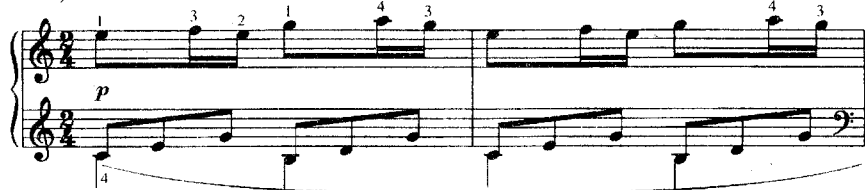


в)



В фактуре финала постоянно сталкиваются триоли восьмых с ритмическим рисунком шестнадцатых  или .

5 а)







Присущая этой части сонаты полиритмия является «изюминкой» финала и основной его трудностью.

### Соната № 26 Es-dur (op. 81a) («Les adieux»)

Двадцать шестая соната — не единственная программная соната Бетховена. Тем не менее эта соната в чем-то принципиально отличается от своих непрограммных сестер и, соответственно, работа над ней — тоже. Ее можно назвать «угадывающей». Если в других сонатах мы расшифровываем основные концепции произведения, то здесь интересно угадать проекцию отдельных эпизодов, тем более что она часто бывает не вполне очевидна.

В целом, в процессе своей художественной жизни соната № 26 приобретает все более драматические черты. Прощания, возвращения, встречи наполняются новым конкретно-бытовым содержанием жизни людей. Хочется напомнить читателю, что во времена Бетховена уезжали надолго, может быть на всю жизнь. Нередко отъезд означал вступление в самостоятельную жизнь. Отсутствие было безвременным, радость встречи, соответственно, — безмерной. Может быть поэтому в наше время сонату часто играют поверхностно: подумаешь, уехали на неделю, месяц или два!

В **первой части** над музыкой доминируют звуки почтового рожка, символизирующего предстоящий отъезд и разлуку. Этот мотив наполняет сознание и тогда, когда звучит, и тогда, когда он факти-

чески отсутствует. Полное горести вступительное Adagio передает тихую, почти безмолвную печаль. Все сосредоточенно молчат, рождаются похожие друг на друга мотивы-вздохи:

## 6 Das Lebewohl (Les adieux)

### Adagio

Le - be wohl!

Обратите внимание на короткие лиги. Эти вздохи-лиги пронизывают все части сонаты. Ни в коем случае нельзя исполнять их поверхностно. Автор этих строк немало настрадался в своей жизни от невразумительного, а также вялого их исполнения. (У Бетховена звучность этих мотивов доходит до *forte*.) Другой оттенок громкости вносит вторая фраза (в до-бемоль мажоре) — сдерживаемое, прерывистое рыдание:

Музыка Allegro (первой части) призвана передать состояние предъездной суматохи. На первый взгляд, главная партия очень похожа на многие непрограммные бетховенские сонатные allegro, и очень часто в руках неопытных исполнителей эта музыка звучит мажорно, энергично, чуть ли не победоносно. В такой игре исчезает бетховенская программность. Между тем, если «отдалиться» слегка от размашистых октав главной партии, нетрудно почувствовать иное настроение — всеобщее смятение, суету. Сдержанные, размеренные темпы здесь неуместны.

Кажущаяся моторность обогащается многими эмоциональными деталями: так, на наш взгляд, хроматическое скольжение первых тактов Allegro изображает суматоху, а увеличенные секунды остроумно вызывают ассоциации со спотыканием.

8 **Allegro**

8<sup>va</sup>

*f* *ten.* *ten.* *sf* *p*

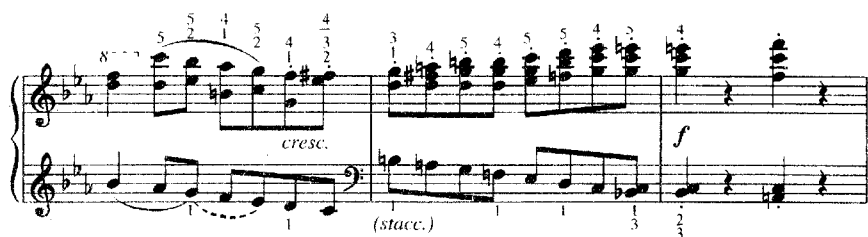
*cresc.* *sf* *sf p*

Развивая эти зрительные ассоциации, можно вообразить, что следующий фрагмент — знаменитые пассажи с двойными нотами — изображает, как все суетятся, торопятся, бегут куда-то:

9

5 3 1 2 3 5 3 4 2 8<sup>va</sup>

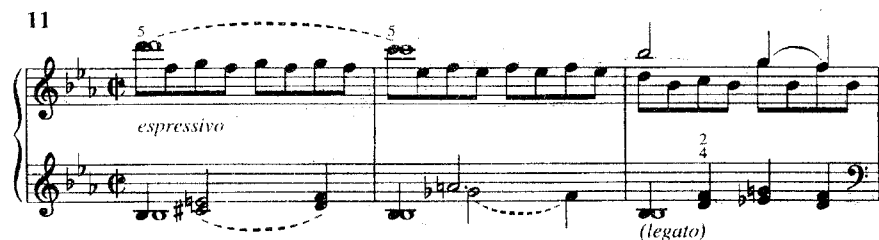
2 1 1 4 3



В связующей партии словно сообщается что-то очень важное:



Побочная партия — другая. По-моему, это уголок скрытой, даже от самых близких, интимности. В падающих и восходящих секундовых интонациях и в их одновременном звучании — и сожаление, и надежда, и неверие в нее. Далее, как мне представляется, музыка передает бестолковую беготню «двух служанок»:



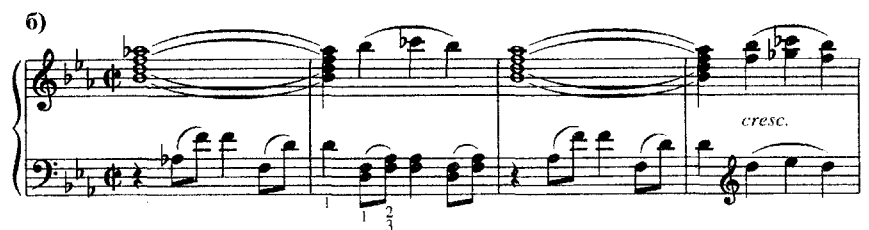


В разработке попеременно слышатся то звуки почтового рожка, то эпизод, когда и люди, и лошади уже проявляют нетерпение:

12a)



б)





Но музыкальное время еще не пришло. Сонатная форма требует репризности. Сам момент отъезда наступает в коде вместе с изображением двинувшегося колеса:

13



Карета поехала. Именно здесь, именно на терции мотива *Lebewohl*, — и мы ощущаем это почти физически. Все остальное в длинной коде (две страницы) — уже после отъезда. Повороты дороги, прощальные гудки, дорожная пыль и уменьшающаяся, удаляющаяся карета с уезжающим любимым человеком. Все удаляется... Это трудно сыграть, требуется безупречное *pianissimo* и *legato*.

**Вторая часть** — женщина над письмом — таков зрительный образ начала части. Скорбные, схожие со вступлением первой части,

короткие мотивы со сходными же лигами. Общий характер — при-  
тупившаяся печаль. И вдруг... взрыв скорби:

# 14 Die Abwesenheit (L'absence)

[Andante espressivo]

Musical score for 'Die Abwesenheit (L'absence)' in 2/4 time, key of B-flat major. The score is for piano. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a forte (sf) dynamic and includes slurs and fingerings (3, 1, 2). A crescendo leads to a piano (p) dynamic. The bass line consists of chords and single notes.

А потом — воспоминания о былом:

15

*poco rit.*

First system of the musical score for 'Die Abwesenheit (L'absence)'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a forte (sf) dynamic and includes slurs and fingerings (1, 2). A crescendo leads to a piano (p) dynamic. The bass line consists of chords and single notes.

Second system of the musical score for 'Die Abwesenheit (L'absence)'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a forte (sf) dynamic and includes slurs and fingerings (4, 2, 2). A crescendo leads to a piano (p) dynamic. The bass line consists of chords and single notes.

Third system of the musical score for 'Die Abwesenheit (L'absence)'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a forte (sf) dynamic and includes slurs and fingerings (2, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 2, 3). A crescendo leads to a piano (p) dynamic. The bass line consists of chords and single notes.

Fourth system of the musical score for 'Die Abwesenheit (L'absence)'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a forte (sf) dynamic and includes slurs and fingerings (tr). A crescendo leads to a piano (p) dynamic. The bass line consists of chords and single notes.

И опять наплыв горестных чувств:

16

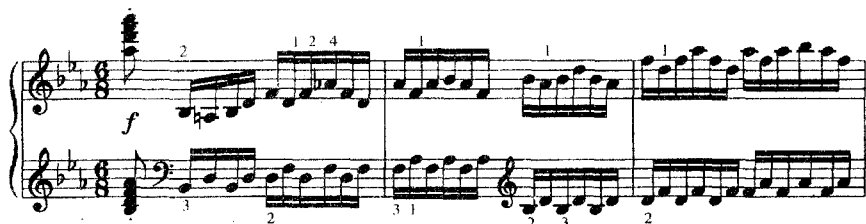


Кажется, музыка такова, что все ясно, слова не нужны...

После доминантового септаккорда в тональности ми-бемоль мажор музыка как бы останавливается. Удивительная трансформация музыкального времени. Фактическое время проходит гораздо быстрее, и вдруг удар — событие: «Он вернулся»:

### 17 Das wiedersehen (Le Retour)

*Vivacissimamente*



Музыкальный материал **третьей части** очень богат, однако все его разные темы каким-то чудом родственны друг другу.

Так, мы отмечали схожие лиги в первой и второй части, заключительной партии и побочной партии первой части; можно отметить многое другое.

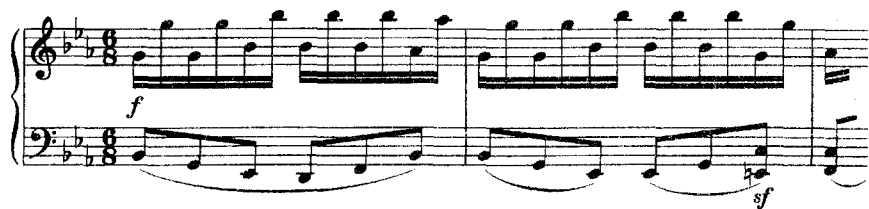
Наиболее яркий музыкальный материал третьей части — секстовые фигурации, и недопустимо играть их холодным непрочувствованным звуком:

18

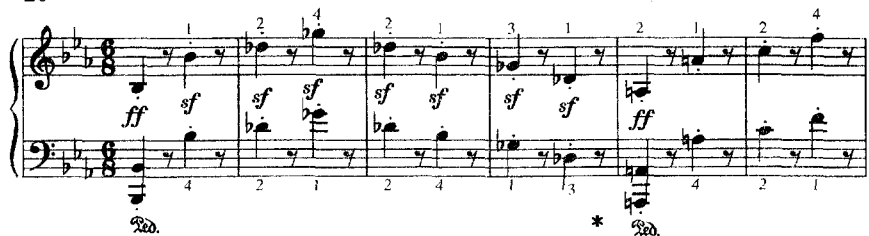


Здесь звуковые градации невелики, но они есть и сопровождаются выразительной гармонизацией. Связующая партия более моторная, но и она должна звучать *legato*:





Побочных партий в третьей части две. В первой — обновление фактуры: новый ритм и гармония.



Во второй побочной партии обратите внимание на форшлаги. Не триоли, а форшлаги с одной шестнадцатой:



Музыка побочной партии переходит в структуру, напоминающую побочную партию первой части:

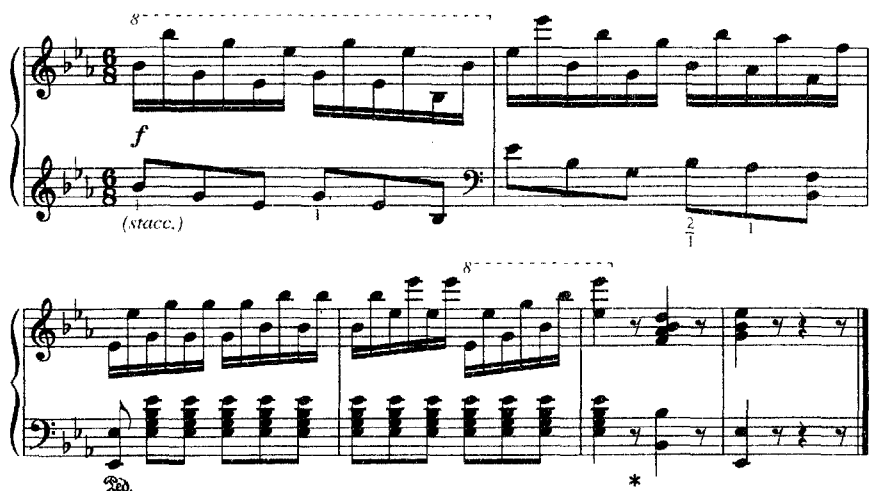
22

В финале необходимо отметить еще один замечательный фрагмент, когда арпеджио проходят в разных тональностях, как будто первая восторженность исчерпана и персонажи начинают рассматривать друг друга вблизи. В любимом лице находится что-то новое: морщинка ли, возмужание...

23 Poco andante

Наконец, — покой ми-бемоль мажора и завершающий сонату взрыв:

## 24 Tempo I



Такова вкратце одна из возможных программ знаменитой сонаты Бетховена.

## Соната № 27 e-moll (op. 90)

Соната для фортепиано op. 90 была завершена композитором в 1814 году. О ее выпуске издатель Штейнер объявил в «Венской газете» 9 июня 1815 года. Сообщение сопровождалось следующим высказыванием: «Выход в свет этой сонаты особенно порадует знатоков и любителей музыки, так как на протяжении ряда лет не появлялось ни одного произведения Л. ван Бетховена для фортепиано». Предыдущая соната op. 81a была сочинена за пять лет до этого, в 1809 году; последующая (op. 101) — через год после. Таким образом, хронологически двадцать седьмая соната гораздо ближе к пяти поздним новаторским опусам Бетховена, чем к его предыдущему фортепианному творчеству. Тем не менее к поздним сонатам ее обычно не относят. В общем, это верно. Однако неправильно было бы не замечать в ней и новых стилистических веяний, получивших широкое распространение в эпоху музыкального романтизма. Соната — синтез привычной для Бетховена классической техники формообразования и новых идей и устремлений.

В своей книге «Пианизм как искусство» С. Е. Фейнберг подметил очень важное различие между тематизмом классической и романтической музыки: богатство и разнообразие ритмики у классиков, сравнительную бедность и единообразие ее у романтиков<sup>1</sup>. Именно в связи с этой особенностью тематизма классику не играют *rubato* — там и так множество разных длительностей. И наоборот. При исполнении романтической музыки *rubato* в качестве противовеса ритмическому единообразию абсолютно необходимо. Приведем примеры:

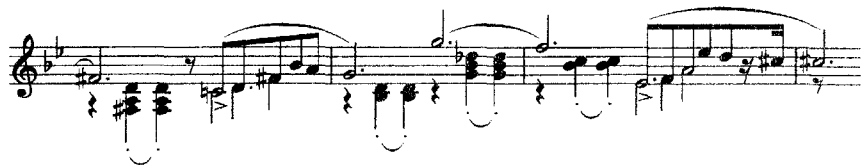
25 Allegro

Бетховен. Соната №6 F-dur

26 [Moderato]

Шопен. Баллада g-moll

<sup>1</sup> Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 1965. С. 392—393.



Какое разнообразие ритмических длительностей в примере 25 и какое однообразие ритмики в примере 26!

Посмотрим с этой точки зрения на тематизм двадцать седьмой сонаты.

**Первая часть.** Главная партия состоит из трех предложений, каждое из которых — совсем как у композиторов-романтиков — построено на повторяющихся ритмических фигурах:

### 27 *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*



28



29



Из примера 25 видно, как раньше излагал Бетховен музыкальные мысли, подобные первому предложению главной партии. Какое обилие разных длительностей: и восьмые, и четверти, и триольные шестнадцатые, и другие ритмические рисунки. Попробуйте «свободно», ритмически неточно сыграть их — смысловые очертания музыки сотрутся, станут непонятными.

В первом предложении главной партии сонаты всего один двутактовый ритмический рисунок, повторяющийся четыре раза. Тако-

го у Бетховена и не припомнишь! Зато вспоминаются подобные ритмические конструкции у композиторов-романтиков. Например, в приведенной выше главной партии баллады g-moll Шопена; в сонате a-moll op. 164 Шуберта:

## Шуберт. Соната a-moll

### 30 Allegro ma non troppo



Следующие предложения главной партии, как видно из примеров 28 и 29, также ритмически однородны. Таким образом, ритмическая структура в данной сонате — первая «ласточка» романтического художественного мышления. Не повсюду, но достаточно часто появляется в сонате «ритмика будущего».

Романтическая аурой наполнена и выписанная по-немецки (что бы всем было понятно!) длиннейшая словесная ремарка автора: *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (Оживленно и во что бы то ни стало с чувством и выражением). Как известно, «чувство» и «выражение» — понятия, наполняемые в психологии музыкального исполнительства преимущественно лирико-драматическим содержанием. Играть с чувством и выражением в понимании пианистов — значит играть в той или иной мере ритмически свободно. Как же следует поступить здесь? Ведь начало, первая фраза главной партии — совсем не лирика. Это музыка сильная, мужественная, что подчеркивается очень важной авторской лигой. Ее можно назвать лейтлигой, ведущей лигой (по аналогии с лейтмотивом, лейтритмом). Эта лига (см. пример 27) неоднократно встречается в первой части, и повсюду ее необходимо тщательно выполнять. Четные фразы *piano*, однако, вносят в музыку оттенки неуверенности, поиска, лирического чувства. Затактовые восьмые с паузами, которые ни в коем случае нельзя «запедаливать», превращаются в эмоционально окрашенные четверти (педаль здесь особенно желательна; см. пример 27). Звук в этих вторых мотивах более теплый, откликающийся на происходящие модуляции. Исполнительский ритм также приобретает небольшую — очень небольшую! — долю свободы, меру которой надо тонко почувствовать.

Второй восьмитакт главной партии ритмически еще более однороден. Впоследствии одинаковыми длительностями (необязательно,

впрочем, четвертями) часто писали романтики. Примеров тому множество. Приведем лишь один:

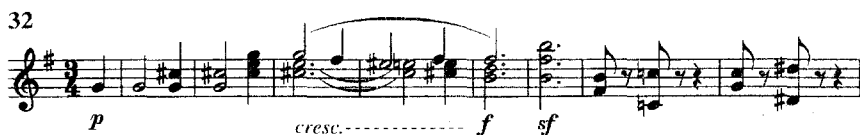
31      Allegretto      Шопен. Экспромт Fis-dur



Такие структуры, конечно же, нуждаются в исполнительском противовесе — некоторой доле ритмической свободы. В обоих случаях — и у Шопена, и у Бетховена — во втором предложении главной партии необходимо ощутить объединяющее всю фразу мелодическое дыхание. У Бетховена эта трудность усугубляется необходимостью членения длинной фразы на составляющие ее мотивы, отмеченные короткими лигами в примере 28. Членение должно быть тонким, почти незаметным, очень пластичным.

Музыка третьего восьмитакта главной партии настолько эмоциональна, что ощутить игру *mit Empfindung und Ausdruck* обычно не представляет труда — все играют это место хорошо.

Связующая партия состоит из ритмически и динамически резко контрастных элементов классической «ориентации». Никакого *rubato* здесь нет. Настороженные октавные унисоны и взрывы пассажей *forte*. И далее музыка должна быть закована в ритмическую броню рвущихся к динамике *forte* и *fortissimo* музыкальных интонаций:



Побочная партия эмоционально сложна. В ней романтическая трепетность сочетается с классической стройностью. Связанное с характером музыки широкое расположение гармонических фигураций в партии левой руки — фактурная находка, которую в дальнейшем часто использовали Шопен, Лист, Григ, Рахманинов и другие композиторы-романтики<sup>2</sup>. В партии правой руки — очень выразительные интонации и опять-таки однообразная ритмика. Проблема

<sup>2</sup> В творчестве Бетховена такая фактура появляется, кажется, второй раз. Первый — главная партия первой части сонаты № 26. Похожая фактура — в финале сонаты № 2; однако здесь она носит моторный, а не трепетно-эмоциональный характер.

объединения отдельных звуков или реплик во фразы существует и здесь. Однако будем справедливы, если левая рука играет «как нужно» — тихо и ровно — проблема объединения решается почти сама собой. Технически этот фрагмент достаточно сложен. Для преодоления трудности можно посоветовать ученику играть находящейся в собранном состоянии, «нерастопыренной» рукой. Рука (ладонь) располагается над клавишами второго, третьего и четвертого звуков каждой четвертной группы и совершает оттуда кратковременные «экскурсии» — броски на басовые звуки фигураций. Полезно поучить этот фрагмент (в разных темпах, *piano*, *leggero*) следующим образом:



Заключительная партия — опять классическое построение. Страждущее, трагическое чувствование музыки должно быть обуздано волей, разумом. Не вызывает никаких сомнений необходимость точной, внутренне сильной ритмики, несмотря на *diminuendo* и *pianissimo* заключающих экспозицию «настороженных» h-moll'ных аккордов.

В разработке первый элемент главной партии преобразуется. В высоком регистре, на фоне беспокойных репетиций среднего голоса он теряет свою первоначальную решительность. Затаковых восьмых с паузами нет. Повсюду на третьих долях такта — четверти. И хотя над ними стоят укорачивающие точки (в экспозиции их не было), эмоциональная окрашенность первого восьмитакта разработки родственна четным, с четвертями, фразам главной партии. И, соответственно, исполнительская точность ритмики не столь безусловна — возможно некоторое темповое ускорение, темповая «раскачка». Тематические лиги, воплощавшие в главной партии экспозиции мужественность и силу, превращаются в интонации неуверенности, может быть, жалобы. Как уже говорилось, исполнять эти лиги здесь и повсюду нужно обязательно и очень скрупулезно. Не следует играть так:





Пренебрежение этими лигами и в *forte*, и в *piano* отбирает у смысла музыки нечто существенное, необходимое. Некую присущую этой сонате обязательную организацию. Организацию силы в начале сонаты. И даже, как это ни парадоксально, организацию чувства неуверенности в начале разработки.

Как-то незаметно, через четыре такта после начала разработки начинаются музыкальные события — расширяется фактурный диапазон, происходит захват разных регистров, тональностей; появляются октавные удвоения, аккордовые репетиции, *forte*. Словом, тематизм главной партии возвращает присущий ему характер мужественной уверенности. И даже превосходит его. Бетховенский огонь здесь пылает со всей свойственной классической (подчеркнем это) кульминации мощью. Пылает долго, целых двенадцать тактов. И вдруг неожиданный обрыв — *subito piano*:

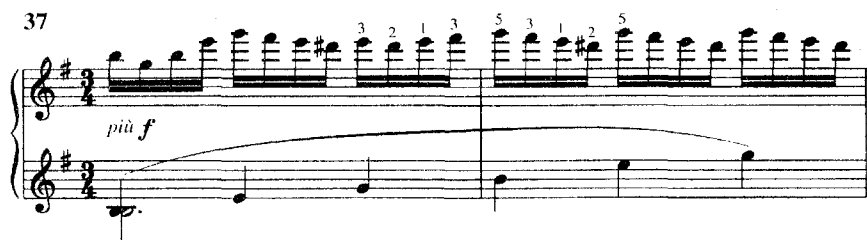
35

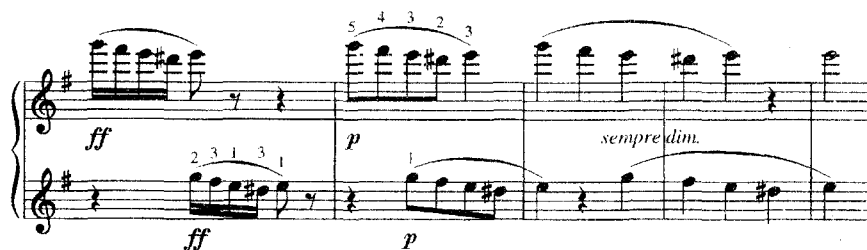


Новая фактура вызывает ассоциацию с оркестровым струнным *pizzicato*. Однако никакого успокоения пока что не происходит. Наоборот. Новая «мартеллатная» фактура и здесь, и в других бетховенских произведениях оказывается адекватной музыке тревожной, беспокойной. Недаром этой фактурой воспользовался Бетховен в первых частях своих мятежных сонат ор. 106 и ор. 111. Приведем пример из сонаты ор. 111 (№ 32):



Второй раздел разработки построен на музыкальном материале главной партии. Мелодию, так же как в экспозиции, необходимо играть *cantabile*. Вначале возможна и даже хороша небольшая доза темповой свободы. Однако сопровождающие мелодию спокойные фигуры шестнадцатыми постепенно набирают моторную энергию. Крепнет *crescendo*, появляется третий голос в виде половинных звуков *sforzando* на слабой доле такта — как острый удар в нервный центр слушателя! Неоднократное повторение всего четырех нисходящих шестнадцатых *fortissimo* в высоком регистре понадобилось автору для создания сильнейшей драматической кульминации. Фантазия исполнителя может подсказать здесь различные стимулирующие исполнительскую энергию слова: крик отчаяния; взрыв мужественности, силы; протест и так далее:





Разительный контраст происходит в музыке. Те же четыре ноты, тот же нисходящий тетрахорд (см. пример 36). В динамике *piano*, *sempre diminuendo*, в двух-, трех- и четырехкратном увеличении он воспринимается как внезапное крушение надежд, как охватившая человека тоска, неуверенность, растерянность. Что делать дальше? Куда идти? Обнаруживается, что те самые безвольные три ноты — соль, фа-диез, ми — имеют немалую скрытую потенцию восстановления, возвращения воли и энергии. Наступает реприза:

38



Реприза в точности повторяет экспозицию. Расширяется лишь заключительная партия. Интонации страждущей мужественности здесь благодаря динамике *diminuendo*, высокому регистру, восьмитактовому продлению приобретают характер страдуще-скорбный. В незаметно наступившей коде первоначальный мотив сонаты преобразуется. Звучащие *pianissimo* и *ritardando* очертания смягчаются, стираются. Музыка становится неуверенной, растерянной и как бы растворяется в выси...



Это еще один пример необходимости свободного исполнительского ритма, смягчающего императив одинаковых ритмических фигур. Замедление здесь очень большое. Довольно трудно, но необходимо исполнять его пластично, постепенно, без рывков.

Последний восьмитакт части точно повторяет третий элемент главной партии. Но здесь он звучит более скорбно и как бы незаконченно. Автор предписывает исполнять эту последнюю фразу *a tempo*, чем многие исполнители пренебрегают. Вероятно потому, что не могут удержаться от привычного — с замедлением — исполнения совершенного каданса. Смысл авторского *a tempo* — в недоговоренности, в неокончателности скорбного резюме.

Борьба между волей и страданием, которая является, по нашему мнению, содержанием первой части, заканчивается в пользу последнего. Однако предстоит еще вторая часть.

Слова великих композиторов о своей музыке, дошедшие до нас, потомков, весьма разноречивы. Некоторые из них вскрывают глубинную сущность идейного или композиционного замысла: они позволяют увидеть сочинение как бы целиком. Так, например, по свидетельству Шиндлера (друга и биографа композитора), Бетховен слышал в первой части сонаты ор. 90 «борьбу между разумом и сердцем»<sup>3</sup>. Сказано просто и точно! Бывают, однако, высказывания пристрастные, бывают ситуационные, бывают и шуточные. Многие композиторы вообще не любят говорить о своих произведениях, считая, что музыка способна сама раскрыть композиторский замысел и содержание сочинений.

С сонатой № 27 произошел курьез, заслуживающий упоминания. Биограф Шиндлер в уже цитированном письме рассказывает, что граф Мориц Лихновский, которому посвящена эта соната, «предположил, что его друг Бетховен хотел выразить в обеих частях, ее составляющих, какую-то определенную идею». Он не постеснялся

<sup>3</sup> Бетховен Л. Письма (1812—1816). М., 1977. С. 221.

спросить об этом Бетховена. Шумно расхохотавшись, Бетховен тут же сказал графу, что в этой сонате он стремился положить на музыку историю любви графа к его супруге. Нет сомнений, что слова эти — издевка великой личности над часто встречающимся стремлением ограниченных людей заполучить в свое распоряжение какую-то облегчающую понимание музыки программу. Никакого стремления положить на музыку историю любви графа в сонате, конечно, нет.

**Вторую часть** Бетховен просит (снова по-немецки) исполнять «не слишком подвижно и очень певуче» (*Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen*). Музыка льется как вечный ручеек жизни — непрерывным потоком. Может быть, это беседа с возлюбленной; может быть, что-то еще. Главное, чтобы литературно-программная фантазия исполнителя воплощалась в конкретной музыкально-звуковой плоскости.

Что важно и что трудно во второй части? Она довольно длинна; написана в форме рондо-сонаты с развернутой кодой. Музыка в высшей степени мелодична. Ее надо исполнять с большой любовью и теплотой. Это тем более трудно, что темы части не то чтобы однохарактерны, но и больших контрастов в них тоже нет. Игроющему предстоит на протяжении девяти страниц сохранять лирическую энергию, живо откликаться на не очень заметные мелодические, гармонические, фактурные и прочие богатства музыки. Бетховен вторгнется здесь в сферу будущих шубертовских музыкальных интересов. Всё — песенно. И песенность эта носит скромный, легкий, ненавязчивый характер. Как в сонате op. 120 A-dur Шуберга.

Другая трудность — технического свойства. Во второй части множество фигураций шестнадцатыми. Большое внимание должно быть обращено на выработку их тихой, журчащей ровности. «Корявое» исполнение этих аккомпанементов недопустимо.

Очень трудно найти подходящие слова для адекватного отклика на происходящую трансформацию музыкальных образов. В главной партии при ласковой певучести и переливчатости тона мелодии очень важно не потерять ритмической подтянутости. Не забудем, что в партии левой руки басы берутся как *pizzicato*. Педализация также не должна вступать в противоречие с этим штрихом.

Связующая партия лишена текучести главной. Она построена на противопоставлении тактов со *sforzando* и тактов без него:



Исполнительский ритм должен быть здесь классическим, точным. Зато в побочной партии нет ни басов *pizzicato*, ни *sforzando*. Мелодия изложена в многоголосной фактуре, совсем как у Шопена или Рахманинова. В бетховенском тексте — многочисленные «вилочки», что обычно является признаком музыки эмоционально насыщенной. Звучание — более певучее, чем в главной партии; педализация — более густая; ритм — более свободный:

41



Заключительная партия также изложена аккордами. Их звучание на фоне впервые появившихся триольных фигураций еще более интенсивно и насыщенно по тону, чем звучание побочной. Как мало надо Бетховену для того, чтобы, оставаясь в пределах целостной образности, внести усиливающий выразительность музыки контраст! Ритмический рисунок в побочной и заключительной партиях достаточно однороден. Отсюда — вспомним С. Фейнберга — необходимость некоторой доли ритмической свободы.

После четырех триольных тактов опять появляются шестнадцатые, которые в контексте с динамикой *crescendo* и *forte* воспринимаются как взрыв, переход к волевой характерности. Но не тут-то было: опять, уже в качестве рефрена рондо-сонаты, появляется главная партия.

В разработке есть два фрагмента, в которых «беседа с возлюбленной» приобретает опасную для взаимоотношений решительность:

42

*p* *cresc.*

*f*

43

*f*

*sf* *p*

*sf* *p*

*sf*

Все остальное пространство разработки посвящено развитию материала заключительной партии. Очень тонко (звуком, ритмом) нужно отреагировать на тональности (C-dur, c-moll, cis-moll, Cis-dur), в которые этот материал попадает.

В репризе нет никаких отступлений от общепринятого. Зато кода вносит много нового. Ее можно назвать второй разработкой, ибо по богатству идей она даже превосходит настоящую. Кода начинается с эпизода фугато, темой которого стали последние звуки главной партии:



Музыка приобретает созерцательный характер. Темп успокаивается, ритм становится романтически свободным, откликающимся на все полифонические и гармонические музыкальные события. И вдруг, в который уже раз, островок чувства, самосозерцания прерывается вторжением активной энергии:



Рефрен в коде проводится дважды. Первый раз — в фактурно варьированном виде. Смена местоположения мелодии и аккомпанемента, перенесение мелодии в регистр, который можно назвать виолончельным, должно быть отмечено соответствующей виолончельно-свободной манерой игры. Но — при пианистическом контроле. Это проведение рефрена расширено мотивной работой с его заключительными интонациями, которые в динамике *crescendo* приобретают характер прорыва долго сдерживаемого музыкального чувства:





И следующее *crescendo* того же характера:

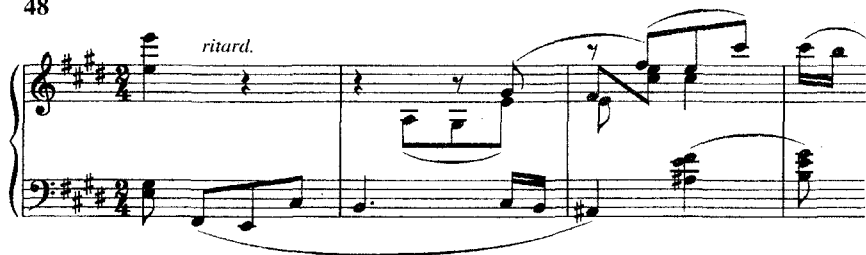
47



Последние три с половиной строки варьированно или точно повторяют уже использованные интонации главной партии. Иногда эти строчки кажутся лишними. Божественные длинноты до Шуберта были и у Бетховена. Опять фугато, где на аскетичном доминантовом басу скользят красивые, сочные гармонии. Ритм в тексте — однообразные восьмые. Исполнительский ритм — свободный, как в каденциях инструментальных концертов.

Еще одно проведение главной партии на этот раз заканчивается не взрывом, а успокоением. Авторская ремарка — *ritardando*:

48



А затем новая пассажная структура, идущая *accelerando* и *crescendo*. Зато последнее построение (полтора такта) — *a tempo*. Эти выписанные автором ритмические нюансы в ученическом исполнении часто звучат неестественно. М. В. Юдина — враг бездумного формализма по отношению к авторскому тексту — недвусмысленно отказывается в своей игре от авторского *accelerando*. Не пренебрегая авторскими пожеланиями, загадку этих ритмических нюансов нужно решать творчески, а не просто формально их выполнять.

Нетрудно предвидеть вопрос: в чем смысл длинной коды? Нам кажется, что в этой сонате Бетховен как бы говорит: жизнь вечна, она не кончается никогда. Так же вечна и музыка; не кончаются звуки природы; всегда будут мирные, теплые беседы с возлюбленной. Нет конца, нет точки. Звуки сонаты растворяются в бесконечности возвышенно-светлого E-dur.

В заключение еще раз отметим известную стилистическую двойственность сонаты № 27. В общей панораме бетховенского творчества она носит переходный характер. Новые идеи, новые эмоциональные и интеллектуальные пространства, новые ритмические и фактурные приемы органично встроены в привычную ткань бетховенского музыкального языка. Однако отделить одно от другого не просто. Непросто потому, что у Бетховена в каждом его произведении есть объединяющая его поэтическая идея, неповторимая, оригинальная концепция. Изумительное композиционное чутье гения никогда не допускает механических смесей, механических новаций. В этом смысле особенно интересен фрагмент из письма композитора издателю Гертелю, в котором мастер приоткрыл для потомков одну из тайн своего творческого процесса: «Обычно я только от других узнаю о том, что в моих сочинениях имеются новые идеи; сам же никогда не замечаю этого»<sup>4</sup>. Бог с ним, скажем мы. Пусть не замечает. Важно, чтобы все богатства его музыки замечали мы, его исполнители и почитатели.

### **Соната № 28 A-dur (op. 101)**

### **Соната № 31 As-dur (op. 110)**

Всем музыкантам известна художественная рубрика, прочно обосновавшаяся в пианистической жизни под названием «Поздние фортепианные сонаты Бетховена». Их ровно пять, этих сонат. Так уж получилось, что, возникнув исторически внезапно, они, волею бетховенского гения, так же резко оборвали свою художественную миссию. Никто в истории фортепианного искусства не смог продолжить эту, такую, казалось бы, плодотворную ветвь пианизма. Почему так получилось — тема отдельной работы. Скажем лишь, что история, вероятно, была права — в этом стиле Бетховен все сумел сказать и сделать сам, в своих пяти сонатах.

Все они, конечно, разные, говорят о разном. Однако есть в них и нечто весьма существенно общее — вторжение в такие проблемы, в такую тематику, которую до них в музыке никто не поднимал. При этом музыкальный разговор пошел на своем, новом, почти полностью неизведанном музыкальном языке. Все это походило на подлинную революцию в музыке! И не такую уж бескровную, если вспом-

---

<sup>4</sup> Бетховен Л. Письма (1787—1811). М., 1970. С. 164.

нить о многочисленных исполнительских жертвах и поражениях! Слишком уж новы и сложны оказались и кажутся до сих пор выдвигаемые ими задачи. Никто не превзошел этой музыки ни в композиторском, ни в исполнительском плане.

У читателя может возникнуть естественный вопрос — почему две такие сложные во всех отношениях сонаты — двадцать восьмую ор. 101 и тридцать первую ор. 110 автор анализирует не по отдельности, а вместе? Ответу на этот вопрос как раз и посвящен настоящий раздел.

Вначале выскажем утверждение, что названные сонаты имеют много общего. Они — близкие концептуальные родственники (то есть ставят одинаковые проблемы и одинаково их решают). У обеих много общего в чередовании частей цикла, в музыкально-образных характеристиках. Обе разрабатывают одну и ту же тему, которую можно было бы назвать «Борьба человека за счастье». Или — упрощенно — «Как жить и творить, когда в жизнь вдруг врывается горе и несчастье?».

Сюжетная линия начинается в сонатах издалека. В первых частях обеих сонат никаких следов несчастий отыскать невозможно. По Бетховену каждый человек достоин и ему по справедливости должна быть отпущена какая-то доля счастья, которое существует изначально, как материя в космосе! В это изначальное счастье погружает нас композитор в обеих первых частях сонат:

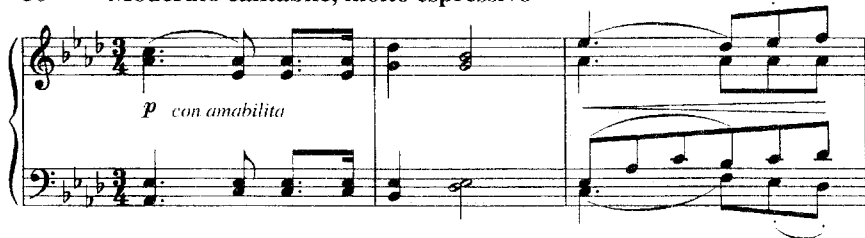
49 **Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung**  
*Allegretto ma non troppo, con intimissimo sentimento*

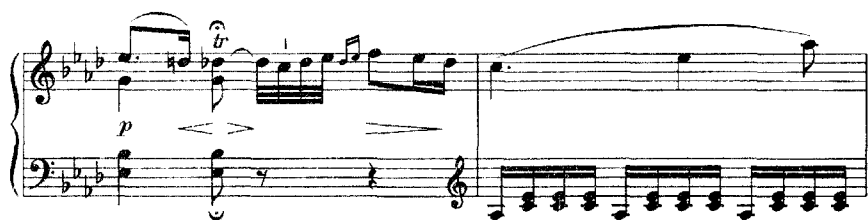
Op. 110



50 **Moderato cantabile, molto espressivo**

Op. 110





И в том и в другом случае доминирует одна-единственная музыкальная образность. В музыке, как и в словесной речи, одно и то же можно выразить, используя разные музыкальные средства. Смысловое единство сохраняется при значительных расхождениях в интервальном и ритмическом составе фактуры, местоположении отдельных ее фрагментов по отношению к разного масштаба кульминациям и т. д. Эмоциональная окраска чувства едина, его интенсивность разная. К уже приведенным выше примерам добавим отрывки более близкие к эмоциональным вершинам:

Op. 101

51

Op. 110

52 [Moderato cantabile molto espressivo]

В приведенных примерах музыка полна образами светлого очарования, взволнованной красоты. В своих ремарках автор ратует за открытость непосредственного чувства. Счастливая, переполненная радостью музыка!

А шел ведь 1815 год (дата создания двадцать восьмой сонаты). За плечами Бетховена остались более полутора десятилетий борьбы с глухотой и связанными с ней страданиями. И какими страданиями! Перечитайте еще раз Гейлигенштадтское завещание... 1815 год добавил к страданиям Бетховена окончательный, вынужденный отказ от пианистической деятельности — факт, который он остро переживал. И вдруг — такая счастливая музыка! Справедливости ради заметим, что подобные перевоплощения свойственны многим великим художникам во всех видах искусств. Планируя контуры своих будущих творений, они умели становиться на точку зрения своего собственного, выдуманного ими материала. Помните пушкинское: «Какую штуку выкинула со мной Татьяна — она замуж вышла!» Для творчества гениев плохой погоды не бывает.

Вернемся к нашим сонатам. Увы, состояние счастья не может продолжаться долго ни в жизни, ни в искусстве. И вскоре в драматургии обеих сонат появляются размывающие всё трагические нотки **третьих частей**:

53 *Langsam und sehnsuchtsvoll*  
*Adagio, ma non troppo, con affetto*

Op. 101

Eine Saite (Una corda)



Почему сразу третьих? Мы просим у читателя прощения за нарушение естественной последовательности изложения, но по предлагаемому способу гораздо легче понять особенности содержания, смысл деталей формы наших сонат, охватить панораму сочинений с высоты, так сказать, птичьего полета. Третьи части являются водоразделом образного строя сочинений — до их вмешательства в судьбу сонат — один мир; *после* — другой. *До* — ничто не предвещает в повествовании появления скорби, глубокой печали; *после* — именно там таится изюминка замысла и находятся ответы на главную цель музыкальных размышлений Бетховена — как помочь человеку противостоять невесте откуда нагрянувшей трагедии. Поиски и нахождение ответов на эти вопросы предопределяют все последующие музыкальные события в сонатах. Более того, осознание значения медленных частей цикла влияет на понимание предшествующих — вторых. Становится понятным, что, в отличие от всех других, вторые части обеих сонат — это жизнь внешняя, своего рода интермедии, музыкально-бытовые зарисовки. Здесь есть и юмор (главная тема второй части тридцать первой сонаты), и гротеск (середина второй части двадцать восьмой сонаты), и фантастика à la Шуман (вторая часть сонаты № 28), и энергия, и другие характеристики. Много есть во вторых частях. Нет лишь развития главного сюжета произведения. Это — в других частях...

Вернемся к медленным, третьим частям. Они как будто очень разные. Предельно лаконичное (всего 18 тактов) Adagio в двадцать восьмой сонате и гораздо более развернутое, как бы удвоенное Adagio в сонате № 31. У них разный рисунок мелодий, разная степень полифонизации фактуры. Но предназначение одинаково — обращение к трагическому в жизни и искусстве.

Впрочем, в структурах обеих Adagio есть и немало общего. В обоих единая ритмическая поступь — восьмыми в двадцать восьмой и триольными шестнадцатыми в тридцать первой. Оба написаны в относительно одинаковых, «соприкасающихся» тональностях (ля мажор — ля

минор в двадцать восьмой и ля-бемоль мажор — ля-бемоль минор в тридцать первой). Авторские темповые ремарки тоже схожи — *Adagio, ma non troppo, con effetto* в 28-й и *Adagio, ma non troppo* в 31-й. Темп, форма и культура европейского *Adagio* были на этот раз отлиты в лаконичные шедевры — нет ни одной лишней или недостающей ноты...

После третьих частей перед композитором уже чисто практически вставал вопрос: что писать, что делать дальше? Как преодолеть обрушившиеся на человека глубокие страдания? По-разному, но вполне определенно отвечает Бетховен на эти вопросы. После недолгих сомнений переходных тактов — от третьей части к четвертой — в музыке финала двадцать восьмой сонаты утверждается уверенность в незыблемости избранного пути. Народный характер финала не подлежит сомнению — об этом говорят и продолжительность мажора, и танцевальность, и прочие признаки. Финал двадцать восьмой сонаты сразу приглашает отбросить все сомнения и страдания и включиться в водоворот народного веселья, жизнеутверждающая сила которого подкрепляется энергией следующей затем фуги. Дальнейший путь найден сразу.

Совсем иная судьба финала опуса 110. Здесь все сложнее. Поискам дальнейшего пути посвящена почти целая страница вступления к третьей части. Какая там уверенность! Сомнения — гармонические, тональные, темповые, артикуляционные (повторять или не повторять заливованную нотку *ля*, например?) и прочие — пронизывают всю страничку вступления к *Arioso dolente*. Дальше, до конца сонаты идет противостояние жалобной гомофонной музыки с интеллектуально активной и волевой фугой:

55 Fuga  
*Allegro, ma non troppo*

(*legatissimo*)

The musical score is for a fugue in G-flat major, 8/8 time. It begins with a piano (*p*) dynamic and a *legatissimo* marking. The first system shows the initial entries of the fugue, with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the fugue, showing more complex rhythmic patterns and a *sempre p* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Именно в форме фуги происходит интеллектуальное преодоление постигшего человека несчастья.

Думается, что формальный подсчет частей (сколько их здесь?!) исполнительски непродуктивен. Проще: в двух последних частях сонатного цикла ор. 110 происходит раздвоение и смена порядка чередования материала.

Недаром по отдельности эти разделы никто не играет. В музыкальном развитии идет трудное, но неуклонное приближение духовной победы, духовного раскрепощения, достигаемого окончательно лишь в апофеозе коды. Таким образом, победы в сонатах разные — в двадцать восьмой победа ранняя и коллективная; в тридцать первой победа индивидуальная и наступает она в последний момент.

Остановимся теперь па некоторых важнейших исполнительских задачах.

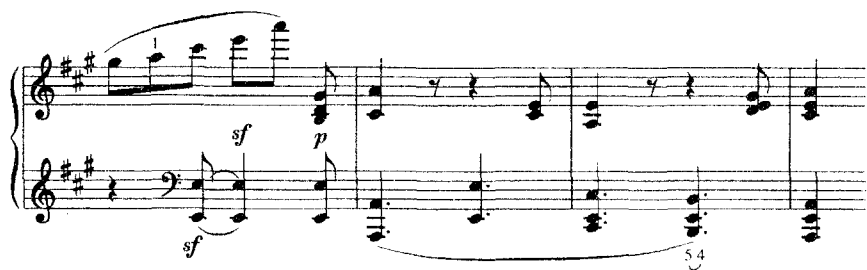
**Первая часть** двадцать восьмой сонаты требует от пианиста особенно много душевных сил. Бетховен просит играть ее *mit der innigsten Empfindung* (с искренним чувством), что всегда трудно и усугубляется здесь отсутствием яркой контрастности. И хотя форма части поддается обычному для сонат членению на главную, связующую, побочную и заключительную партии, музыка, исполненная светлого чувства, должна литься непрерывным потоком. Без тонкого владения ритмически свободной игрой здесь не обойтись. Ритм уже романтический; мера свободы, однако, еще близка классическому (не Шопен и не Лист все-таки!) звуковедению. Это касается главной и связующей партий, почти всей разработки, коды. Зато побочная и заключительная партии должны исполняться ритмически упруго. Иначе здесь «костей не соберешь» — все перепутается:

Op. 101

56







Психологически трудны такты *crescendo* — *piano* (см. пример 56). Необходимо подчеркнуть, что обращением то к свободному, то к упруго-танцевальному ритму игры решаются исполнительские задачи первой части. При наличии необходимой эмоциональности, конечно!

Не все владеют чувством синкоп — очень важным во всей части:

57

A musical score snippet for piano, labeled 57. It consists of three systems of music. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system shows a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes. The bass staff has a bass line with a half note, followed by quarter notes. Dynamic markings *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo) are present. A measure number 54 is indicated at the end of the first system. The second system shows a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes. The bass staff has a bass line with a half note, followed by quarter notes. Dynamic markings *cresc.* and *ff* are present. The third system shows a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes. The bass staff has a bass line with a half note, followed by quarter notes. Dynamic markings *dim.* (diminuendo) and *ff* are present. A measure number 54 is indicated at the end of the third system.

Никому, в том числе и нам, не удалось объяснить смысл авторских лиг в следующем примере. Думается, что это просто ошибка, недоразумение, может быть, дань привычке:

Выскажем мнение, что первая часть двадцать восьмой сонаты — самая трудная творческая задача во всем цикле.

58



**Вторая часть** сонаты опус 101 — царство пунктирного ритма. По форме это трех-пятичастное скерцо. Но скерцо на четыре четверти и с динамикой гораздо более контрастной и подробной, чем обычные бетховенские скерцо. Именно динамика, да еще резкий смысловой контраст со средней частью, заставляет утверждать, что мы имеем дело с музыкой более значительной и содержательной, чем обычное скерцо (см., например, скерцо второй или третьей сонаты). В сонате опус 101 ритм скерцо более жесткий, чем ритм большинства своих собратьев. Его энергия сопоставима с музыкой подобного характера XX века.

Зато середина скерцо — на первый взгляд ученый канон, где спаяно воедино разное. Тут и звуковая «гладь», которую, несмотря на остатки пунктирного ритма, нужно исполнять *dolce*; тут и юмор, заимствованный из первой части странной для лирики попевки:

# 59 [Vivace alla Marcia]







Приведенный выше отрывок имеет много общего с Хроматической фантазией Баха. Те же хроматические гармонии и «надрывная» (как у Шопена) «начинка» в аккордовых мелодиях... Предельное горе, почти рыдания, крах, отчаяние... Однако Бетховен не был бы Бетховеном, если бы дал себе и своему слушателю расчувствоваться и написать что-либо лишнее, уже сказанное. Очень скоро ему удастся удивительно непринужденно перейти к **финалу** сонаты. После коротких, связанных с главной партией первой части «неудачных попыток» закрепиться на ее тематизме Бетховен быстро находит возможность преодоления скорби и без сопротивления включается в атмосферу неожиданно нагрянувшего народного праздника:

# 61 [Zeitmas des ersten Stückes]

[Tempo del primo pezzo: tutto il Cembalo, ma piano]

*string.* *cresc.* *presto* *f* *p* *cresc.*

**Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit**  
*Allegro, ma non troppo, e con fermezza*



О темпе финальной части Бетховен пишет: *Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit* (Быстро, но не слишком, и решительно). Все свидетельствует в пользу понимания финала как народно-праздничной сцены: интонационный строй, упругий танцевальный ритм, сама фактура, где смешиваются одноголосные, традиционно-классические фрагменты с отрывками октавной и аккордово-романтической фактуры. Временами здесь уже почти брамсовский рояль и брамсовское полифоническое письмо! Да и брамсовский темперамент тоже! Правда, с немецким, а не с венгерско-цыганским уклоном. Стихийный народный праздник — вот какой противовес скорби оказался в распоряжении Бетховена.

Финал написан в весьма развернутой сонатной форме, с большой фугой на месте разработки и юмористической кодой. Все очень трудно в техническом отношении. Повсюду, даже в местах с относительно нетрудным рисунком, требуется пианистическая свобода, как говорят пианисты, — хорошие «лапы». Особого внимания требует fuga с ее трелями, двойными нотами, мощной кульминацией. По трудности она — на втором месте после знаменитой фуги из *Hammerklavier*.

Отметим некоторые знаменитые места. Это скачки в главной партии и других отрывках (см. примеры 62, 63); последовательности типа примера 64; фрагменты с баховской четырехпалой аппликатурой (см. пример 65):

## 62 [Allegro]

## 63

The musical score is for the 'Introduction and Swan' from Camille Saint-Saëns' 'The Carnival of the Animals'. It is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score begins with a piano introduction in the right hand, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings 2, 5, 1, 2, 4, 5, 5, 5, 4. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving lines. The introduction concludes with a forte (ff) dynamic marking. The swan melody then begins in the right hand, characterized by a series of descending eighth notes, while the left hand continues with a steady accompaniment.

## 64

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature, and a bass staff. The treble staff begins with a whole rest, while the bass staff starts with a half note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, and F3. The second measure of the first system shows a whole rest in the treble and a half note G2 in the bass. The third measure features a whole rest in the treble and a half note G2 in the bass, with a '2' above the note. The fourth measure shows a whole rest in the treble and a half note G2 in the bass, with a '1' above the note. The second system also consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G2 in the third measure, and then a half note G2 in the fourth measure. The bass staff starts with a half note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, and F3. The second measure of the second system shows a whole rest in the treble and a half note G2 in the bass, with a '1' above the note. The third measure features a whole rest in the treble and a half note G2 in the bass, with a '2' above the note. The fourth measure shows a whole rest in the treble and a half note G2 in the bass, with a '1' above the note. The score includes various musical notations such as rests, notes, and fingerings, as well as the instruction 'Cresc.' in the second system.

## 65

Это многочисленные трели (в фуге и других местах); двойные ноты, уникально неудобный отрывок в коде:

66

Example 66 shows a musical score in D major (two sharps) and 2/4 time. The piano part (pp) features complex trills and double notes. The right hand has a series of trills and double notes, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, each with two staves.

Есть и места, трудные в звуковом отношении. Например, нелегко добиться особого, волыночного колорита в связующей партии; звучания *dolce* и яркой контрастности в побочной партии; полифонически точно сыграть фрагмент главной партии в репризе (см. примеры 67, 68, 69):

67

Example 67 shows a musical score in D major (two sharps) and 2/4 time. The piano part (p) features complex trills and double notes. The right hand has a series of trills and double notes, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, each with two staves.



68



69



Финал заканчивается почти юмористически: как будто все за-  
тихает, микшируется (как говорят работники радио и телевидения).  
И вдруг — каскад аккордов в ля мажоре:



*ritard.*

Вот к какому ответу привела Бетховена внутренняя логика своего творения. Оригинальность, новизна здесь, конечно, не в народной сущности финала сонаты (таких примеров — пруд пруди!), но в предшествующей уникальности развития сонатного цикла.

Вернемся к сонате опус 110. Первоначальные авторские ремарки — *Moderato cantabile, molto espressivo* в сонате 31 и *Etwas lebhaft und mit innigsten Empfindung* в сонате 28 — очень близки, тождественны по смыслу и отражают счастливо-мягкий характер музыки обеих первых частей. Однако форма тридцать первой сонаты крупнее и содержит гораздо больше фактурного разнообразия и динамической контрастности. Ощущение счастья, светлое восприятие жизни в сонате 31 не лишено известной активности, даже энергии. Потому ремарка *con amabilità* (что означает любезно, с любезностью, мягко, нежно) в музыке повышенной эмоциональности — а именно таков характер **первой части** — выглядит странно. Эти слова больше подходили бы музыке изящной, элегантной. Выскажем предположение, что Бетховен опасался эмоционально-исполнительских преувеличений (музыка ведь очень чувствительная!) и обратился к не вполне адекватному слову. Играйте легко, без нажима, словно говорит автор. Но легко сказать «без нажима» в музыке такой эмоциональности! Может быть также, что автор дипломатично и вежливо обращает внимание на необходимость свободного, виртуозного преодоления технических трудностей — мягко и нежно, с любезностью!

В музыке первой части очень много отмеченных короткими лигами лирических вздохов, пауз, штрихов *portamento* — см. пример 50, а также побочную партию, партию правой руки в разработке, паузы партии левой руки (их нельзя запедаливать) в связующей теме. Полифонически точно, с короткими лигами в партии правой руки и *legato* в партии левой следует исполнять разработку:

71 [Moderato cantabile, molto espressivo]



Вообще, как и в сонате 28, все решает выразительное интонирование музыки. По эмоциональной памяти здесь не сыграть! Всегда требуются свежие душевные силы — счастье, удовлетворение всегда бывает несколько застылым, созерцательным; в него труднее перевоплотиться, его труднее сыграть, чем почувствовать изюминку в более реальных сюжетных отрывках. Это хорошо знают драматические актеры. В музыке первой части нет внешних жанровых моментов. Это — музыка души, она должна идти от сердца к сердцу. Поэтому так трудно убедительно сыграть эту часть...

Зато стоит распахнуть окно, прислушаться к раздающимся с улицы звукам — и ты попал в совсем иной мир. Там своя, как и во второй части 28-й сонаты, «внешняя» музыка. Жизнь бурлит за окном; она полна энергии, отрывтой контрастности. Много обостряющих характер музыки синкоп:

72 Allegro molto





Типичное скерцо, но на  $2/4$ ! К фактуре средней части скерцо надо приспособиться: главное — одновременно со взятием последнего в пассаже четвертного звука *фа* (см. следующий пример) «раскрыть» пальцы и «швырнуть» их на синкопированные верхние звуки:



После серии синкопированных аккордов скерцо исчезает так же неожиданно, как и появляется. Слушатель же остается наедине с нотой *фа*, на протяжении звучания которой происходит метаморфоза — музыка превращается в горестную импровизацию, которая словно говорит: вся энергия и события внешней жизни в любой момент могут оборваться, они могут быть сметены внутренними переживаниями, борьбой с самим собой. Вот и здесь: импровизация, как называл эти такты перехода к *Arioso dolente* Г. Г. Нейгауз, погружает нас в состояние глубокой задумчивости, временами подлинной, искренней тоски. Впрочем, Бетховен, как это и полагается в импровизации, касается мимоходом разных эмоциональных подробностей. Все они отмечены скрупулезной авторской редактурой и в конце концов обретают оформленный вид в организованной форме выразительной арии. Последняя, в тональности ля-бемоль минор, является важнейшим драматургическим узлом тридцать первой сонаты, аналогичным по смыслу и по тональному соотношению сонате № 28

(там ля мажор — ля минор; здесь ля-бемоль мажор — ля-бемоль минор). Стартовые огни одинаковы. Что было с музыкой там, мы уже знаем. Посмотрим, как будет бороться за свое счастье Бетховен на «тематическом поле» 31-й сонаты.

Невооруженным глазом видно, что борьба за преодоление *dolente* тут предстоит более сложная и продолжительная, чем в 28-й сонате. На протяжении первого *Arioso dolente* никаких завоеваний мажорного характера не произошло. Пытаясь найти опору и волю, Бетховен обращается к самой интеллектуальной форме музыки — фуге. Очень мудра ее конкретная структура: неуклонной, но *legat*'ной поступи четвертей темы противостоят синкопированные фигурации восьмых противосложения:

74 [Allegro ma non troppo]



Фуга, по моему представлению, идет не быстро, без суеты, в движении почти одинаковом (не удивляйтесь, — единство темпов — тоже цемент!) с *Arioso*. Триольные шестнадцатые аккомпанемента равны восьмым противосложения. Может быть, чуть-чуть живее. Полифоническая картина развернутая, с большой разработкой, ритмической упругостью и динамическим разнообразием (немало строк идут на *forte* и *fortissimo*). Казалось бы, музыкальный интеллект фуги сделал свое дело. Но вдруг один модулирующий аккорд — и все отброшено в страждущий соль минор:

75





### L'istesso tempo di Arioso



Во втором Arioso еще более болезненное, прерывистое дыхание. Временами кажется, что жизнь вот-вот совсем оборвется. Это трудно сыграть так, чтобы аккомпанемент звучал не прерываясь, а в мелодии были бы реальные «задыхающиеся» паузы.

### 76 (Ermattet klagend)

*Perdendo le forze, dolente*



Синкопированные аккорды *crescendo* в конце части — словно приближающиеся удары смерти. И только одна тоненькая ниточка жизни осталась — одинокая тема в обращении:

77 Das gleiche Zeitmaß der Fuge, nach und nach sich neu belebend  
*L'istesso tempo della Fuga, poi a poi di nuovo vivente*



Но ее (этой ниточки) хватает не только для возрождения жизни, но и для ее радостного самоутверждения. Постепенно обрастая новыми голосами, новыми ритмическими подробностями, новыми регистрами, ускорением единицы пульсации, динамикой *crescendo*, музыка превращается в редкий даже для Бетховена полный апофеоз победы человеческого духа над людскими страданиями. Подчеркнем, что, в отличие от жанровой победы в сонате № 28, в тридцать первой сонате победа внутренняя, победа над самим собой.

Таково концептуальное сходство и различие между этими, кажущимися столь непохожими друг на друга, произведениями великого мастера.

### Соната № 29 D-dur (op. 106) («Hammerklavier»)

В наш век стремительного преодоления всякого рода технических трудностей и препятствий в мировом пианизме осталось только одно произведение, не подвергшееся ученическому исполнительскому тиражированию. Это произведение — *Grosse Sonate für das Hammerklavier* Бетховена, соната си-бемоль мажор, опус 106. Названием *Hammerklavier* автор недвусмысленно дает понять, что исполнять сонату нужно на фортепиано — относительно новом для того времени инструменте с молоточковым механизмом. Звуковая палитра этого нового инструмента обладала гораздо более разнообразным

и мощным звучанием, чем широко распространенный тогда клавиесин. Авторское пожелание исполнять сонату на Hammerklavier'е было первым сигналом звуковой масштабности сочинения. В дальнейшем оказалось, что масса звука необходима не сама по себе, а в связи с глубиной, емкостью и сложностью содержания музыки. Исполнять сонату, как показала жизнь, могут только самые выдающиеся художники пианизма. Да и то не все. Иосиф Гофман, например, этот король пианистов своего времени, не сумел сыграть ее адекватно своим прочим достижениям.

В соответствии с вышесказанным автор этих строк торжественно заявляет, что у него не было и нет ни малейшего желания «преподать» потенциальным исполнителям сонаты опус 106 какую-нибудь методику, дать советы, как учить и прочее. Это было бы смешно! Но тогда что же это такое ваши заметки, спросит читатель с придирчивым характером. Так, ответим мы, несколько мыслей по поводу этого уникального музыкального создания и его исполнения великими пианистами; несколько мыслей, естественно возникающих при соприкосновении с великим шедевром.

В нашем распоряжении (кроме нотного текста) имелись следующие записи исполнения сонаты опус 106:

1) *Эмиль Гилельс*. Запись по трансляции из Большого зала консерватории 26 января 1984 года.

2) *Мария Юдина*. Пластинка фирмы «Мелодия». Архивная запись 1958—1962 годов. Реставрация 1977 года.

3) *Вильгельм Кемпф*. Запись ТДК, HICH position JEC/typen.

4) *Глен Гульд*. Запись (audio) PRO Nederland.

Замечательно, впечатляюще играют все вышеназванные артисты. Однако почти сразу возникает ощущение, что ты прослушал четыре разных произведения; разных не в деталях, а в главном, в концептуальном понимании сочинения. Так, у Гилельса — это гимн человеку, его силе, его духовной высоте; противопоставление человеческой греховности, слабости; быть может, даже подлости.

У Юдиной соната пронизана беспокойством, бунтарством, романтическим и, возможно, постромантическим нервом.

Общий тонус исполнения Кемпфа — более спокойный, что, впрочем, не мешает интерпретации быть подлинно масштабной. Его исполнение лирично, выразительность всем доступная. У него, как у Гилельса, соната наполнена прославлением жизни, но жизни более обычной, скромной и простой.

У Гульда совсем другое, более сложное. В интерпретации господствует какой-то объективный и одновременно трагический тон. Отрешенность от жизни; предчувствие смерти, может быть...

Все эти разночтения возможны потому, что бетховенскому творению присущ высочайший уровень музыкальной абстракции. Именно абстрактность музыкального материала является объяснением удивительной способности образно-характерной трансформации Hammerklavier'a, превращения одних и тех же фрагментов музыки в разные, часто противоположные смысловые миры. Можно говорить о неисчерпаемости образного содержания сонаты опус 106!

В бетховенском опусе есть черты энциклопедичности. Это соната сонат, энциклопедия музыки, энциклопедия ее содержательных возможностей. Один человек в одном произведении сумел сделать то, к чему стремились многие во многих сочинениях. Двадцать девятая охватывает множество эмоциональных состояний, образов и характеристик. Полная противоположность бетховенской же двадцать шестой сонате «Les adieux» с ее единственной программной конкретностью!

Когда слушаешь двадцать девятую сонату, нередко ловишь себя на мыслях: вот только что прозвучавший фрагмент — это же Шуберт; а это Шопен; а это Моцарт, Шуман или Брамс. Этот эмоциональный накал не уступает рахманиновскому; под фугой из Hammerklavier'a могли бы подписаться Шостакович, Щедрин или Шнитке.

Когда же начинаешь искать конкретные аналоги, сходство каким-то чудом ускользает. Это означает очень многое. Это значит, что Бетховен уже в некоторых своих сочинениях предвидел будущее, накидал, набросал идеи, которые были подхвачены и по-своему развиты позднее...

Как следует из всего сказанного, разнохарактерной образностью насыщены все четыре части сонатного цикла. Но все это Бетховену показалось недостаточным. Обычная, вернее сказать, необычно большая сонатная форма не вместила всех музыкально-образных замыслов автора. В междучастных интермедиях он хоть и кратко, но веско обращается к дополнительному образному материалу. Каким-то чудом вписываются в форму грандиозной сонаты:

— концентрация внимания на одном звуке. Как у современных композиторов:



Per la misura si conta nel Largo sempre quattro semicrome, ciò è



78 Largo ♩ = 76

tutte le corde

— формальные параллельные и расходящиеся гаммообразные построения:

79 Un poco più vivace

— краткие реминисценции из музыкального прошлого — Бах, Скарлатти:

80 Allegro

2 4 3

*cresc.*

3 1 4 2 1 4 2 3 1 2 1

1 3 2 4 5

5 4 5

*f*

— эпизод пробуждения энергии:

81

*a tempo*

(P)

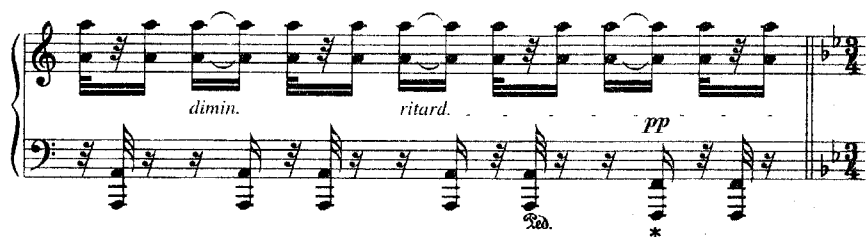
*cresc.*

*accelerando*

**Prestissimo**

*ff*

Ped.



К этому надо прибавить, что в недрах скерцо нашлось местечко для откровенно народно-залихватского эпизода в тональности си-бемоль минор:

## 82 Presto



Становится ясным, что все это — не эмоционально-импровизационные случайности. Заметим, что подобные «музыкально-демократические» фрагменты встречаются и в других произведениях Бетховена. В частности, по свидетельству Г. Г. Нейгауза, в скерцо тридцать первой сонаты ля-бемоль мажор опус 110 использована бытовая песенка «Я — неряха, ты — неряха». Не стоит объяснять, что значат эти слова для холеных немецких любителей порядка...

И это еще не все. В скерцо сонаты есть также эпизод, почти цитата из более раннего сочинения — трио-сонаты ми-бемоль мажор № 4. Во всяком случае, смысл у них тождественный.

И наконец, в фуге есть еще эпизод ре мажор. Почти мертвая музыка, почти смерть. Музыкальный «скелет», постепенно обрастающий живыми клетками:

una corda

*sempre dolce  
cantabile**sempre legato*

Все упомянутые «неправильные» эпизоды помещаются на двух с половиной страничках нотного изложения. Но есть еще сорок три страницы необычайно богатого основного текста! Как на пример такого богатства укажем на фугато, которое звучит в начале разработки первой части; на сознательную запутанность местоположения ложной и настоящей реприз также в первой части сонаты. Все это способствует самым неожиданным образно-смысловым трансформациям эпизодов и сонаты в целом.

Обратимся к интерпретациям конкретных артистов.

**Первая часть** сонаты у всех начинается крупномасштабной фразой. Хочется назвать ее гласом человеческим. Но что-то последует за ним? Какая боль его породила? Или, быть может, эта боль — ровесница или предвестница радости?

У Гилельса ответ полон оптимизма. Общий тон интерпретации первой части — мощный и одновременно нежный. Заложенный Бетховеном контраст двух элементов главной партии неукоснительно и даже нарочито одинаково лепится на всем музыкальном пространстве первой части. Классическая стройность и сила первого элемента главной партии сопоставляется с нежностью и красотой лирико-

эпических структур части (связующая и побочная партии). Незабываемое, чарующее их звучание привносит в сонату дух светлой и вечной человеческой надежды.

Интерпретация артиста в высшей степени искренняя. Художник не ищет оригинальности; она у него и так имеется. Темп вначале спокойный, подчеркивающий эпическую красоту музыки, сочетание мощи и лиризма. Постепенно движение крепнет, приобретает бо́льшую энергию. Тем не менее масштабность игры не вступает в противоречие с выявлением красивейших подробностей фактуры. Удивительно, что грандиозное оказывается столь нежным. Правда жизни...

Совсем по-иному играет первую часть сонаты *М. В. Юдина*. Для нее абстракция, объективно сущая в творении Бетховена, является идейным флагманом интерпретации. Очень быстрый темп ( $\text{♩} \approx 114\text{---}120$ ): Юдина играет первую часть на две минуты быстрее Гилельса (соответственно — 12 и 10 минут). Нельзя не признать, что для музыкального времени это очень заметное расхождение! Ясно слышится желание играть без темповых отступлений. Никакого чувства, никакого лиризма.

И наконец, отрывистость, почти стаккатность артикуляции во многих фрагментах формы (в частности, в линиях восьмыми главной, связующей и побочной партий) довершает впечатление — мы имеем здесь дело с добетховенскими классическими или современными неоклассическими устремлениями пианистки. Это впечатление подтверждается сглаженной контрастностью, не очень мощным звучанием *forte* (кроме самой первой фразы), встречающимися местами гайдно-моцартовскими простодушными и прозрачными журчаниями. Моторность в разработке и маршеобразность доминируют над интонированным ведением мелодических построений. Может быть, это решение является данью уравниловке тому открытому чувству музыки, с которым Мария Вениаминовна играет третью часть сонаты, *Adagio sostenuto*.

Но так или иначе, в интерпретации подчеркнута отвлеченность от конкретной музыкальной образности, желание сохранить в игре над-образную абстрактность, если можно так выразиться!

*Вильгельм Кемпф* демонстрирует своей игрой еще одну возможность интерпретации первой части *Hammerklavier*'а. Мы бы рискнули назвать этот тип романтически-бытовым. Ощущается влияние

романтического пианизма XIX века. Тонус исполнения — не классически-героический и не бунтарский. Так, уже первая, обычно в высшей степени масштабная реплика у Кемпфа звучит мелодично, музыкально, замедленно ( $\text{♩} \approx 84$ ), никак не два *forte*. Соответственно этому «сигналу» и ответ на него адекватный: второй элемент главной, связующая и побочная партии играют мелодично, но не за счет проявляющегося в теплоте звучания глубокого лиризма, как у Гилельса, а с помощью обычных для романтического пианизма динамических «вилочек». Впечатление романтического стиля создается также благодаря известной ритмической свободе исполнения.

В целом интерпретация спокойная, красивая и ясная. Постепенно, начиная с разработки звучание набирает силу. Полнее, выразительнее звучат лирические эпизоды, *forte* поднимается до убедительных масштабов. Что это, художественный расчет мастера? Так или иначе, игра приобретает силу и оптимистическую направленность. Свое дело делает и техника. Первая часть оказывается состоявшейся! Состоявшейся — вопреки определенной доле эклектики.

Зато Глен Гульд создает абсолютно неповторимую, самобытную конструкцию. Первая часть Hammerklavier'a у Гульда лишена какой-либо внешней масштабности. Контрасты сглажены. Чего только стоит запедаленная пауза между первым и последующим элементом главной партии!

#### 84 Allegro

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The first measure of the treble staff has a fermata over it, and the bass staff has a trill. The second measure of the treble staff has a trill, and the bass staff has a trill. The second system continues the theme, with a trill in the first measure and a trill in the second measure. The score is marked 'ff' (fortissimo) and '(p)' (piano).

Темп замедленный ( $\text{♩} \approx 72-78$ ), *forte* не очень крупное, никаких эффектных нюансов, а исполнение держит слушателя в плену от первой до последней ноты. Звучание задумчивое, тихое, даже как будто будничное и нерешительное; много запрятанного, но тем не менее обжигающего живого чувства. Немало «вилочек», но какие-то они другие, чем у Кемпфа. Удивительно только, как это все не распадается. Впрочем, Гульд, видимо опасаясь «божественных длиннот», играет экспозицию без повторений (как и Кемпф). Это обстоятельство хоть и важное, но не главное. Главное, по нашему мнению, это удивительно сильный ритм, который накрепко цементирует музыкальный материал во всех разделах части. В том числе и даже главным образом во фрагментах тихих.

На каком-то этапе начинаешь понимать, что все дело здесь в исключительно богатом подтексте игры. Если попытаться проникнуть в этот подтекст, то это никак не жизнеутверждение. Наоборот — скорее всего это исповедь усталого человека, сила предзакатной мудрости; ощущение, что достойная жизнь человека требует высшего мужества. Вот откуда — можно предположить — проистекает глубина и цельность исполнительского шедевра Глена Гульда!

Интерпретации **второй части** Hammerklavier'a в силу ее определенного формообразующего положения и заданного образного строя сравнительно мало отличаются друг от друга. Большая или меньшая острота ритмического рисунка и звука. Больше или чуть меньше техническое совершенство и темп. Своей спокойной уверенностью, выдержанной одинаковостью, точностью шестнадцатых пальму первенства здесь держит Гульд.

Серединные части скерцо предоставляют большую возможность выбора — от танцевальности Гилельса до нервности Юдиной.

**Третья и четвертая** части сонаты дают полный простор для проявления исполнительской инициативы.

*Гилельс* начинает третью часть в очень медленном темпе, скорбно, даже обреченно. Временами он позволяет себе приподнять авторскую динамику. Временами речь становится взволнованной; временами кажется, что с вами начали говорить языком Баха, раннего Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса, Шопена. Последний получает слово чаще других. Многочисленные нонаккорды, часто с задержаниями, предвосхищают гармонический язык Шопена. Да и Листа тоже.

Скорбь проявляется разнообразно, иногда в очень открытых формах. Но нигде Гилельс не позволяет себе разрыдаться. Все сильно, мужественно, без истерики. Грустно, но красиво. Нигде не переступается черта, за которой — натурализм. Снова жизнелюбие Гилельса дает о себе знать.

Скорбь *Юдиной* — более субъективна. Это личные, очень взволнованные, несколько однообразные жалобы. Ритм романтический, многое исполняется *rubato*. Формообразующая динамика приподнята. Темпы разные, постоянно видоизменяются ( $\text{♩} \approx 90, 114, 120$ ). Эмоции — почти до крика.

*Кемпф* исполняет третью часть гораздо подвижнее и Гилельса, и Юдиной. Игра свободная, метроритм живой. Горе не очень глубоко. Драматических фрагментов мало, тонус исполнения приятно камерный. Зато в целом эта часть оказывается у Кемпфа очень компактной, кажется более короткой.

Интерпретация *Гульда*, как всегда, неповторимо самобытна. Он исполняет третью часть подвижнее других, как бы наигрывая для себя. Особая, очень экономная и объективная манера интонирования. Ритм — без заметного *rubato*; артикуляция — точная, без романтического флёра. Второстепенные голоса сближены с главными. Ощущается мысль: посреди океана скорби человек одинок, скорбь и жизнь неразрывны. Так и текут они вместе, спокойно, в едином темпе, иногда слегка пританцовывая...

И наконец, **фуга** — самая емкая по своим эмоциональным предпочтениям часть сонаты.

*Гилельс* в своей интерпретации берет немного из образных возможностей, предоставляемых этой музыкой. Сфера его интересов — излучаемая, источаемая бетховенской музыкой колоссальная энергия. Энергия ритма, энергия человеческого темперамента. Передача духовной энергии опирается на вполне материальную звуковую мощь и неуклонность ритма. Контрастов в эпизодах, где проводится тема, почти нет. Есть умиротворенный, усталый эпизод четвертей в ре мажоре, есть несколько интермедий и ракоходных проведений темы, оттеняемых моцартовским прозрачным журчанием. Но все это подавляется стихией неумеренной энергии, борьбы за жизнеутверждение. Соната заканчивается убедительными, разрешающими напряжение последовательностями доминантовых и тонических гармоний с трелями — последняя пара в си-бемоль мажоре.



Совсем по-иному звучит fuga у *Юдиной*. Если у Гилельса финал — это мощная оптимистическая кульминация всего сочинения, то у Марии Вениаминовны fuga выступает как противовес беспокойству предшествующих частей. Жизнь течет, течет достаточно быстро ( $\text{♩} \approx 108, 120$ ), но без особых эмоциональных взлетов и перегрузок. Туше журчащее, не отрывистое, как у Гилельса. Тонус игры бодрый, конечно; звучание легкое, по-моцартовски благозвучное. Заметно выпеваются выписанные восьмыми голоса. В других интерпретациях им отведена второстепенная роль. Многие фрагменты (и не только интермедии) исполняются *piano*. Где возможно, Юдина выходит за рамки установленного темпа. Это также касается не только интермедий. Так, весьма заметное замедление происходит перед кодой, начинаясь от длинной трели в басу.

Эпизод ре мажор (четвертями) исполняется грустно, просто, откровенно. Заключительные трели с разрешениями звучат гораздо будничнее, чем у Гилельса. Не завершение, а успокоение. В целом, исполнение тяготеет к мироощущению староклассическому. Прорывов в жесткое будущее современных фуг не просматривается.

Очень убедительно выглядит fuga в исполнении *Кемпфа*. Много общего с Гилельсом. Прежде всего — сочетание масштабности с теплотой человеческих чувств. Вся ткань интонирована. При этом акцентировка сильная и резкая. Восьмые — не мягкие, значительные, некрасивые. Так же как фрагменты *piano*.

Очень мощно звучит отрывок перед медленным разделом с четвертями.

Исполнение тщательно выстроено. Энергия и напряжение (это было слышно и в первых частях) постепенно нарастают. Кемпфу не чужда тяга к жестким звуковым конструкциям будущего. Не порывая с интонированием мелодических линий, fuga Кемпфа все же более резка и современна, чем гилельсовская, родственная ей во многом.

Удивительно, незабываемо играет фугу из Hammerklavier'a *Глен Гульд*. Вроде и темп медленнее, чем у других ( $\text{♩} \approx 102, 108$ ), и темперамент не столь стихийен, и эффектов каких-то особенных нет. Никаких «заигрываний» с современностью тоже не наблюдается. Но сдержанный темп у Гульда — как натянутая тетива лука. Так же незабываема особенная (как речь!) артикуляция Гульда. Мало заметные, но весьма художественно действенные богатство и разнообразие арти-

культуры представляются главным и неповторимым достоинством музыки Гюльда. Все очень ясно и как будто просто — неповторимая сила ритма, воли... Вот и все...

Исполнение Гюльдом фуги из Hammerklavier'a вызывает множество мыслей. Главная из них — высшая объективность интерпретации. Она складывается из объединения силы ритма и красоты звука — альфы и омеги музыки вообще. Объединенные, они выступают как противовес необъективности, которая в человеческой жизни приводит к безумию и жестокости. Жизнь устоялась, воля победила. Но так уж устроен мир, что в высшей объективности есть какой-то пафос неудовлетворенности — залог грядущих соприкосновений с Hammerklavier'ом.

### Соната № 30 E-dur (op. 109)

Читатель, вероятно, заметил, что ведущей идеей настоящей работы о фортепианных сонатах Бетховена является мысль, гипотеза об их неповторимой самобытности. Каждая соната имеет свой образный строй, характер, сюжет, форму — утверждаем мы и желаем внести свой вклад в раскрытие их специфики.

Справедливости ради надо сказать, что подавляющее большинство бетховенских опусов все же может быть типизировано, сгруппировано по каким-то общим признакам. Есть сонаты, тяготеющие к классической венской культуре; есть сонаты драматические, юмористические, экспериментальные. Бетховен сам назвал некоторые из своих сонат *quasi una Fantasia*. Однако все они стилистически узнаваемы, не идут на полный разрыв с традицией. Есть также группа сонат, в которых ощущается глубокое философское осмысливание жизни, проблем искусства; есть опусы большей или меньшей концентрации какой-то программности.

Но есть одна соната, которая стоит особняком. Если не знать ее конкретного происхождения, легко можно ошибиться в определении ее авторства. Это соната № 30 E-dur, опус 109. У нее почти нет явных аналогов, явных «родственных связей» ни по содержанию, ни по форме<sup>5</sup>. Для поздних сонат (ее причисляют обычно к пяти последним) она слишком простодушна, лишена философской направленности. Для сонат раннего и среднего периодов она слишком свободно

---

<sup>5</sup> Есть, правда, точки соприкосновения с сонатой № 24 Fis-dur.

организована, да и по содержанию совсем уж необычна. Все другие бетховенские *свободные* сонаты хотя бы частично сохраняют классический образный строй и сонатную форму. Так, например, в «Лунной» или двадцать второй сонатах форма может быть объяснена как сонатная без первой части (остальные присутствуют) и как дань традиции гайдновской двухчастности. В тринадцатой сонате необычность двух первых частей компенсируется классическим характером третьей и четвертой. Но, главное, стиль самой музыки по крайней мере частично известен. Конкретизируем сказанное.

Первая часть тридцатой сонаты — сквозное лирическое высказывание. В связи с этим Бетховен почти полностью отказывается от формы сонатного *allegro*. По существу, используется только ее репризность.

Во второй части сонатность можно найти с большим трудом, ибо она довольно надежно сокрыта в потоке почти безостановочного движения триольных восьмых.

Третья часть сонаты — вариации. Их, конечно, у Бетховена множество. Однако в конце сонатных циклов вариации встречаются только один раз, в тридцать второй сонате. Кроме того, вариации тридцатой сонаты отмечены предельной лаконичностью письма и связанной с прорывами романтизма особой новизной образного строя.

Каково же содержание тридцатой сонаты?

Представляется, что для теряющего слух Бетховена, человека в искусстве изначально оптимистического и волевого, особенно обостренным стало восприятие зрительной красоты мира, природы. Ее красота, разумная организованность, совершенство стали для мастера на закате его жизни предметом повышенного восхищения, источником жизненной и творческой энергии. По-видимому, так родилась необходимость создания этой сонаты, наполненной любовью к природе и преклонением перед ней...

Однако может быть еще более важной частью образного строя тридцатой сонаты является обратная связь — влияние природного совершенства на творческую деятельность такого художника, как Бетховен, на его профессиональную устремленность и искусность. В тридцатой сонате разрешены и труднейшие технические композиционные задачи — создание свободно льющейся композиции в абсолютно неизведанной форме. Бетховен разрешил ее без видимого труда, легко, как бы шутя и играя. Причем во всех таких различных по смыслу частях сонаты. Природа и подлинное искусство должны

быть достойными друг друга, совершенными, должны сливаться друг с другом — такова идея этого уникального опуса Бетховена.

**Первая часть** сонаты без какого-либо вступления погружает нас в атмосферу любви, нежности и восхищения. Задержанные четверти — попытка автора донести до слушателей особенную мягкость и протяженность звучания — не должны выделяться как самостоятельные голоса. Оба голоса берут свою «душевную вибрацию» из одной и той же авторской эмоциональной кладовой, и один без другого не существует. В главной теме, собственно говоря, нет мелодии; ее роль передана гармонии (как в первой, до-мажорной прелюдии из первого тома ХТК Баха). Это по вертикали. По горизонтали происходит то же самое — слияние различного музыкального материала в единую линию лирического высказывания. Это высказывание очень условно можно отнести к разным партиям сонатного *allegro*.

Всего восемь тактов продолжается первое, главное построение (*Vivace, ma non troppo*), которое, как сравнительно небольшой приток, незаметно вливается в более крупную эмоциональную артерию. Если хотите, этот последующий раздел можно именовать связующе-побочной сферой первой части:

#### 85 Adagio espressivo

The image shows a musical score for a section titled "85 Adagio espressivo". It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a series of chords and melodic fragments. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). There are also fingerings indicated: "1" for the first finger and "1 3 2 3" for the right hand in the final measure. The notation includes slurs, ties, and various note values.

Темп здесь вроде бы новый — *Adagio espressivo*. На самом деле темп здесь обратный *Doppio movimento*. То есть продолжительность четверти первой темы равна продолжительности восьмой в разделе *Adagio espressivo*. Исполнение должно быть точным по штрихам и свободным в фразах, их объединяющих. А проще говоря — романтическим по духу, по чувству музыки. Как и последовательности тридцатьвторых, которые должны звучать не как пассажи, а как переполняющая чувства музыка. Может быть, для выражения «пе-

реполняющего чувства» эта фактура несколько наивна, но такова была романтическая техника тогдашнего Бетховена. Кстати, впереди нас ожидают подобные фактурные и смысловые фрагменты, Так что это — не случайность. Тем более важно по возможности точнее выполнить авторскую динамику в следующем примере:

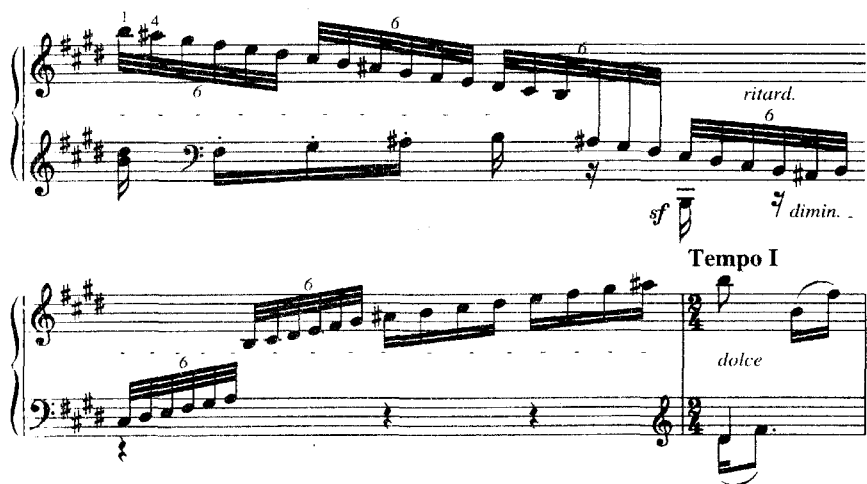
86

Example 86 is a musical score in 2/4 time, key of D major. It consists of two systems. The first system starts with a piano (p) dynamic and features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords. The second system begins with a *dimin.* (diminuendo) marking, followed by a *p* (piano) dynamic. The melody continues with various ornaments and a final chord marked with an asterisk (\*).

Так называемая заключительная партия — тоже вроде бы быстренькие пассажики. И снова это поверхностное впечатление нужно преодолеть:

87

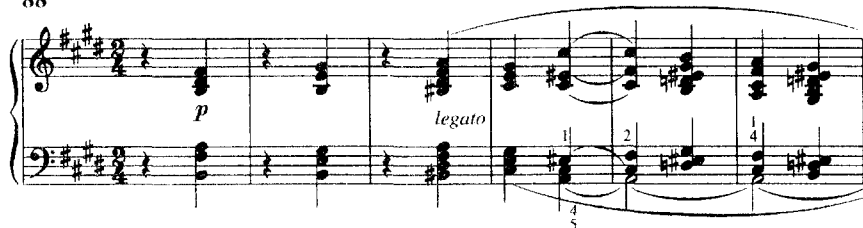
Example 87 is a musical score in 2/4 time, key of D major. It consists of two systems. The first system starts with an *espress.* (espressivo) dynamic and features a melody in the right hand with fingerings (3, 1, 4) and a bass line with chords. The second system begins with a *cresc.* (crescendo) marking and features a melody in the right hand with fingerings (4, 1, 4, 2, 4, 2, 4, 1, 4, 2) and a bass line with chords. The score includes various ornaments and a final chord marked with an asterisk (\*).



Разработочный раздел наиболее крупный в части. Он посвящен реализации заложенных в главной теме эмоциональных возможностей. Большое нарастание, многочисленные *sforzando* на слабых долях тактов и, главное, появившаяся в гармонических недрах мелодия — все должно быть очень наполненным, сильным. Однако на стук не переходить! Длительное *crescendo* приводит к восторженной кульминации — первоначальному мотиву, приобретшему вместе с динамической силой характерный для позднего Бетховена регистровый, пространственный размах.

Наступает реприза, а затем и кода. Эти слагаемые сонатной формы мастером, как мы уже указывали, сохраняются. Музыка — та же самая, однако все идет к концу и требуется какая-то новая эмоциональная перспектива, перспектива ухода, завершения. Бетховен находит ее в использовании высокого регистра, тихого звучания аккордов-вздохов. В следующей за ними восьмитактовой аккордовой последовательности состояние восторга, восхищения становится как бы привычным. Этот фрагмент вызывает в памяти аккордовый эпизод из Фантазии *f-moll* Шопена. Только там это экзальтированная молитва о спасении...

88





Чувства восторженного созерцания природы постепенно успокаиваются, замирают. Последний «оранжевый луч» гаснет, — как, соглашаясь друг с другом, говорили К. Н. Игумнов и Г. Г. Нейгауз об окончании первой части...

89



**Вторая часть** сонаты тоже связана с впечатлениями от природы. Но не мягкой, спокойной и прекрасной, как в первой части, а бурной, может быть, даже грозной. Вспоминается восьмой номер Симфонических этюдов Шумана... Музыка части стихийна как непогода и одновременно в высшей степени организована, как всё в истинном искусстве. Стихийность музыки воплощена в непрерывности звуковой волны, в темпе *Prestissimo*; организованность — в упругом, часто синкопированном, нелегком ритмическом рисунке. Не сначала, но очень скоро в эту упругость свою лепту вносят

полифонически выписанные голоса, которые произносят свои реплики тогда, когда в главном голосе остановка. Этим самым движение как бы тормозится, его преодоление делается затрудненным.

Другая особенность исполнения этой музыки проистекает из-за следующего обстоятельства: в фортепианной литературе того времени нечасто встречаются примеры, когда мелодически и ритмически самобытные мелодии проводятся в темпе *Prestissimo*. Не гаммы и арпеджио в быстрых темпах, а именно мелодии, которые нужно не просто «протрещать», но хорошенько проинтонировать. В связи с этим надо добиться, чтобы сам удар пальца был мелодичным, безударным. Трудность здесь в том, что в быстром темпе некогда предварительно пристроиться к клавишам. Приходится ударять, но сам удар должен быть особенным, как бы безударным. Эта задача чаще всего встречается — еще одна аналогия — в музыке романтиков, в творчестве которых мелодизированные последовательности в быстрых темпах звучат многократно (не стоит даже приводить примеры — весь Шопен, Лист, Рахманинов).

И наконец, в первой теме и во всей второй части очень важен точный, упруго мелодичный ритм — триольные восьмые, триольные синкопы, а не восьмые с двумя шестнадцатыми на их месте!

Такие фрагменты полезно учить следующим образом:

90



Вторая часть написана в форме в высшей степени оригинальной. Не сразу ясно воспринимаются ее слагаемые. При ближайшем рассмотрении оказывается, что все партии сконструированы из начального ритма и следующей за ним попевки:

91 *Prestissimo*



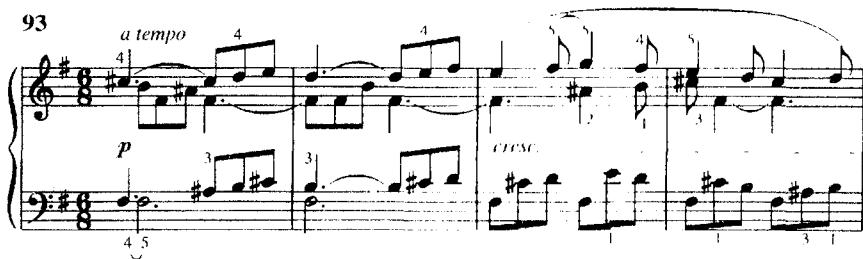
Все остальное — производное от этого ритма и от этой попевки.  
В главной партии рисунок получается следующий:

92



В побочной — иной:

93



В заключительной партии — еще один вариант:

94



Разработка использует непрерывность триольного движения, на фоне которого совершенно неожиданно расцветают малозаметные вначале интонации:

95



На первый взгляд кажется, что музыкальный материал в предыдущем примере совсем новый. Но взгляните, пожалуйста, на партию левой руки в примерах 92 и 93. Оказывается, что и этот «незнакомец» давно уже экспонирован в главной теме. Таким образом, можно с полным основанием утверждать, что мы имеем здесь дело с ранним примером монотематизма в сонатной форме — еще один случай проникновения романтических веяний в бетховенскую стилистику.

Реприза второй части почти точно повторяет экспозицию. Кода — кратка и эффектна.

**Третья часть** сонаты — бетховенский шедевр.

Тема и все ее вариации в высшей степени самобытны и изысканно совершенны. Бетховен избегает проторенных дорог в построении вариаций, но не теряет при этом ни цельности, ни доходчивости — соната очень популярна. Композитор отказывается от последовательной вариационности, когда первые вариации далеко от темы не уходят; где-то возникает быстрое и активное движение; где-то далее звучит Adagio или Minore. И все заканчивается более или менее бодрым Allegro.

Бетховен строит эти свои вариации, выборочно извлекая ту или иную идею из кладезя своей неиссякаемой фантазии. Многие вариации опуса 109 — доселе невиданные по своим параметрам, образно-

сти, фактуре. И при этом ни одной лишней или недостающей ноты! Кажется, что мастер-композитор этими своими вариациями бросает вызов самой природе.

Вариации настолько характерны, образны и цельны, что вызывают у меня ассоциации словесные. Рискну привести их.

О теме. Красота извечна и строга.

Var. I. Без романсов на нашей планете жизни не было и нет.

Var. II. *Pizzicato e portamente*. Классичность и романтичность.

Var. III. *Energico moderne*.

Var. IV. Прекрасные узоры.

Var. V. Мощь была и раньше.

Var. VI. *Tempo I. del tema*. Природа оживает.

Тема. Прекрасное вечно.

Прокомментируем наши фантазии. Обычно о теме говорят, что это хорал. Не только — ответим мы. В ней есть *innigsten Empfindung* — неподобающее отрешенному хоралу искреннее чувство. Оно проявляется в относительно более развитой мелодии, мелизмах, динамике. Словом, хоральность нужно дополнить душевностью, теплотой. И тогда, может быть, выйдет красота извечная, таинственная, тихий восторг... Недаром среди многочисленных авторских ремарок нашлось место и для *mezza voce*; да и в самом написании второго периода заложена известная доля ритмической свободы, импровизации:

96 [Andante, molto cantabile ed espressivo]

The musical score for measures 96-101 is written for piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as [Andante, molto cantabile ed espressivo]. The score consists of two systems of staves. The first system contains measures 96, 97, 98, and 99. The second system contains measures 100 and 101. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. Measure 96 features a slur over the first four notes of the right hand. Measure 97 has a slur over the first three notes. Measure 98 includes the dynamic marking 'cres.' and a slur over the first two notes. Measure 99 includes the dynamic marking 'sf' and a slur over the first two notes. Measure 100 includes the dynamic marking 'mezza voce' and a slur over the first two notes. Measure 101 has a slur over the first two notes. There are articulation marks, including 'x' and '2', above notes in measures 97 and 99.

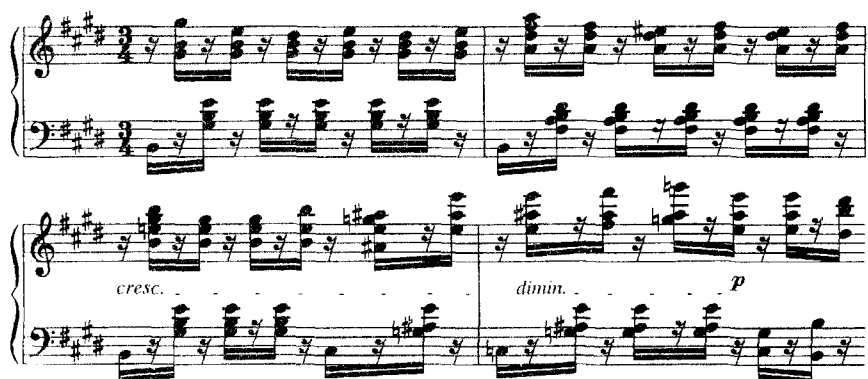
Зато первая вариация, как и вся мелодия, вырывается из гармонических объятий в гомофонно-гитарный стиль. Мелодия при этом свободно парит в высоком регистре. *Molto espressivo* — пишет автор в ремарке к первой вариации. И при этом все же нельзя потерять стройность и строгость ритма, точную очерченность штрихов:

97



Вторая вариация — фактурное и образное изобретение Бетховена. Она начинается невиданной, причудливой последовательностью *pizzicato, leggiermente*. При повторении первого периода (в этой вариации повторения выписаны) — новая фактура и новый музыкальный смысл. Все четыре такта должно звучать *portamento*, очень пропето, очень *teneramente*, как пишет автор. А во втором четырехтакте фактура вообще становится шопеновско-листовской:

98 [Leggiermente]

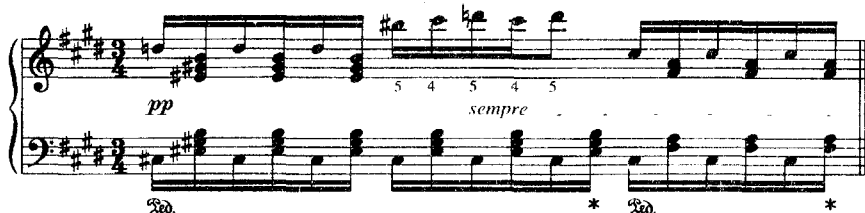


Вторая половина этой вариации фактурно повторяет первую. Только здесь еще более обостренные и романтически сочные гармонии (еще один балл пробуждающимся романтическим вкусам автора).

Третья вариация — опять неожиданность — прорыв в будущее, в жесткую энергию музыки XX века. У Бетховена есть такие опусы, и прежде всего вспоминаются фуги сонат опус 101 и 106.

Зато потом, успокаивая сердце, выются прелестные арабески четвертой вариации. Они требуют от пианиста мягкости прикосновения, мастерского *legato*. Мелодический рисунок тут тоже необычный, более сложный, чем в классических фигурациях. Приведем соответствующую стилю нейгаузовскую аппликатуру:

99 [Etwas langsamer als das Tema]



Пятая вариация Allegro, ma non troppo — музыка в стиле мастеров эпохи барокко. Писать об ее исполнении особенно нечего, а играть нелегко — полифонические столкновения голосов, артикуляция *staccato*; двойные ноты, сексты, терции...

Завершающая цикл вариация — обобщенное резюме сонаты. Изложенная в трехдольном размере, в окружении оstinantного доминантового звука *си*, тема вариаций обнаруживает способность к оцепенению, к «зимнему солнцестоянию». Однако постепенно начинается пробуждение. В своем панегирике природе, в стремлении слиться с ней Бетховен пытается проникнуть в сокровенные тайны ее оживления, преображения, роста. Здесь вспоминается знаменитый толстовский дуб из «Войны и мира». Помните? Из полумертвого, корявого, уродливого создания скелет дуба преображается в полного жизни, мощного, прекрасного, окруженного трепещущей листвой великана. Однако, в отличие от Толстого, которого интересует результат действия сил природы, Бетховен задается целью подсмотреть их «зрительно»; звуками описать, воссоздать вечный процесс обновления природы. Мертвое *си* постепенно оживает, переходит в

трель, окутывает полузамерзший ствол теплотой все более мощной листвы. Самое важное — Бетховену удается воссоздать неизбывную радость этого процесса, радость, которую испытывает человек от прикосновения к тайнам бытия природы, от чувства познания, слияния, растворения в ней...

Интересно понять, как технически гениально и просто воссоздается средствами музыки находящаяся за семью печатями тайна возрождения, возобновления природы. Сначала тему окружают четверти и трехдольный размер; затем дуольные восьмые; затем триольные восьмые и шестнадцатые в размере  $\frac{9}{8}$ ; затем в том же размере тридцатьвторые, затем трели; затем наступает время восторженных арпеджированных построений (вспомним такую же романтизированную фактуру в первой части); затем трельное окружение сочетается с развитым голосом в партии левой руки — все это вызывает повышение жизненного тонуса...

Можно предположить, что какой-нибудь более поздний композитор осуществил бы ту же самую идею возрождения природы как-нибудь по-иному, более лаконично. Но, повторяем, такова была бетховенская романтическая техника. А мы признательны композитору за то, что ему в полной мере удалось осуществить главную идею сочинения: живущему в общении с природой — да воздастся! Девиз Бетховена в этой сонате — не от страданий к радости, а от радости — к радости еще более полной!

В заключение подчеркнем, что уникальность сонатыopus 109 является производным результатом романтических предчувствий автора. Трудно назвать сочинение того времени, которое может сравниться с тридцатой сонатой по своей устремленности в романтическое будущее.

### **Соната № 32 c-moll (op. 111)**

Так же как в случаях с Hammerklavier'ом и Аппассионатой, автор настоящей работы воздерживается от подробного разбора сонаты op. 111. Тем, кто может сыграть эти сложнейшие сочинения, вряд ли понадобится наш скромный труд. Тем же, кто сыграть их не может, не помогут никакие письменные советы... Кроме того, о тридцать второй сонате Бетховена уже написано много превосходных аналитических страниц. Автор рекомендует интересующимся 111-мopusом перечесть страницы, посвященные этой сонате Томасом Ман-

ном (роман «Доктор Фаустус»), труды Г. Г. Нейгауза и С. Е. Фейнберга, диссертацию А. В. Полежаева, а также изучить редакцию этой сонаты, выполненную Гансом фон Бюловом.

Каждая из последних сонат Бетховена имеет свой значительный и особый смысл. Эти колоссы занимают в цикле определенное собственное место. О двадцать девятой сонате можно сказать, что в ней воплощен идеал бетховенской веры и найден образ прорыва музыки в будущее. В отношении тридцать второй сонаты — иное.

Оглядываясь назад на сонатный цикл Бетховена, можно заметить, что в созданной им галерее музыкальных образов, разнообразных и оригинальных, недостает какого-то итога, некоей общей завершающей идеи. Думается, что таковая содержится в последней, тридцать второй сонате.

Как известно, соната опус 111 двухчастна. Первая ее часть мощная и компактна, как будто вырублена из цельного куска мрамора; вторая... Не знаю, каким словом можно кратко ее охарактеризовать. Вторая часть необъятна по своему образному содержанию. Первая часть — это словно завещание композитора потомкам: «Умейте быть лаконичными; самая высокая экспрессия должна быть отлично организованной». Вторая часть, напротив, как бы напутствует: «Будьте бесконечными; умейте в произведении охватывать и воплощать как можно больше...» Вспомним, что в сонате словно бы нет завершения.

Соната Бетховена *c-moll* № 32 отличается необыкновенной цельностью, единством замысла и использованных средств выразительности. Все здесь грандиозно и освещено особым внутренним смыслом начиная со вступления (ор. 111 — одна из немногих бетховенских сонат, имеющих вступление).

**Вступление** — *Maestoso* — содержит огромной силы контраст: космические катаклизмы, взрывы Вселенной и... стон, боль потрясенной человеческой души. Тот же грандиозный диапазон образов-состояний характеризует все сочинение: это контраст-единство первой и второй частей сонаты, соотношение главной и побочной партий внутри первой части. *Maestoso* сонаты ор. 111 вызывает ассоциации со вступлением к финалу Девятой симфонии — здесь то же отрицание в процессе поиска, но результат его совершенно противоположный.

**Первая часть** — образ монументальный и цельный; в ней основополагающую роль играет одна тема — тема главной партии; на

этой теме построена связующая партия, первый мотив ее лежит в основе заключительной, вся разработка своим происхождением обязана все той же теме главной партии.

В тридцать второй сонате Бетховена полностью проявилась и реализовалась характерная черта позднего периода его творчества — стремление к полифонизации фактуры. В ней нет фуги, но типичная тема фуги есть — это главная партия первой части:

# 100 Allegro con brio ed appassionato



Стремление к линейности изложения приводит к огромному нарастанию напряжения — двухголосному фугато связующей партии.

Побочная партия резко отделена, это — другой мир, краткий миг лирики, созерцательности, безмятежности, теплоты, созданный контрастом фактуры — единственным в экспозиции гомофонно-гармоническим изложением. Тема эта уникальна и не имеет аналога во всей музыкальной литературе: вся побочная партия — это расширенный кадансовый квартсекстаккорд к ля-бемоль мажору в обрамлении септаккордов двойной доминанты. Своей хрупкостью и краткостью побочная партия вносит столь необходимый сонатной форме мощный смысловой контраст. Бурная заключительная партия первой части возвращает первоначальную активность, драматизм.

Разработка первой части — одно из самых знаменательных проявлений бетховенского гения. Двадцать (всего 20!) тактов разработки вмещают в себе фугато на двойную тему (два мотива главной партии), стреттное проведение двух модификаций тех же лейтмотивов —



наций (мотивов) главной партии и, наконец, мощь и динамизм преддыкта к грандиозному началу репризы.

Все темы-образы экспозиции в репризе проявляются еще ярче, что поначалу кажется невозможным. Бетховен сохраняет контраст изложения\*, но еще больше обостряет его, расширяя сферу побочной партии, доводя ее до уровня трагического, до смысла и характера траурного шествия:

101



И наконец, кода первой части — тихая, «убаюкивающая», единственная мажорная кода в минорных сонатных Allegro Бетховена — это короткий, но бесспорный переход — воплощение связи первой части с миром Ариетты.

**Вторая часть** сонаты — величайший контраст и в то же время логичное продолжение первой части: великой активности, действию противостоит светлое спокойствие, просветленный покой Ариетты...

Вторая часть тридцать второй сонаты Бетховена — явление уникальное. Во всей истории жанра сонаты никто никогда ничего подобного не создавал. Связанная в неразрывное единство с первой частью, она содержит невероятной силы философский смысл. Подобное глубочайшее содержание уже само по себе требует разработки... В результате Ариетта по сути является синтезом двух форм — вариационной и разработочной, репризной трехчастной (на-

---

\* Вот что говорит Вл. Протопопов о первой части 32-й сонаты Бетховена: «Allegro сонаты № 32 — это типичное творение позднего стиля [Бетховена. — Е. Л.]: и афористичная главная тема, готовая быть темой фуги, и большая роль линейного развертывания, и использование имитационных и остинатных форм, лаконизм разработки, превращенный (поначалу) в фугато. — все указывает на характерные качества позднего стиля. Сохранив контуры сонатной формы, Allegro, в сущности, объединяет ее с фугой, образуя новую синтетическую форму. Она вполне индивидуальна, неповторима, хотя по традиции мы и продолжаем считать сонатность ее главной отличительной чертой...» (Вл. Протопопов. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена. Сб. статей. Вып. 1. Ред.-сост. Н. Фишман. М., 1971).

помним: и первая часть сонаты, по утверждению Вл. Протопопова, тоже является формой синтетической; Бетховену тесно в рамках обычной формы!). Музыкально-тематическое развитие Ариетты — вариации, вычленение и разработочность интонаций темы — не приводит к полному завершению второй части сонаты в целом. Музыка как будто остается незавершенной, прерываясь на полуслове. Этой незавершенностью, открытостью Бетховен словно призывает слушателя (и исполнителя) к активности: «Присоединяйте, если можете, свои вариации к моим! Старайтесь отражать как можно больше жизненных впечатлений, превращая их в музыкальные образы. Главное не стойте на месте, творите...»

Вера в безграничные творческие возможности человека — вот, как нам представляется, конечная идея сонаты ор. 111 и всех тридцати двух сонат Бетховена.

## Содержание

Соната № 25 G-dur (op. 79) .....	3
Соната № 26 Es-dur (op. 81a) .....	6
Соната № 27 e-moll (op. 90) .....	16
Соната № 28 A-dur (op. 101); Соната № 31 As-dur (op. 110) .....	31
Соната № 29 D-dur (op. 106) .....	51
Соната № 30 E-dur (op. 109) .....	63
Соната № 32 c-moll (op. 111) .....	75

Методическое исследование  
**Евгений Яковлевич Либерман**  
**ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ**  
**БЕТХОВЕНА**

Выпуск 4

Сонаты № 25—32

Редактор *В. Панкратова*. Дизайн оформления *А. Житник*  
Худож. редактор *А. Головкина*. Техн. редактор *С. Буданова*  
Корректор *В. Голяховская*  
Компьютерный набор нот *А. Волостнова*  
Компьютерная верстка *И. Власова*

ИБ № 4943

Подписано в печать 12.04.06. Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».  
Печать офсетная. Объем печ. л. 5,0. Усл. п. л. 5,0. Уч.-изд. л. 5,75. Тираж 1000 экз.  
Изд. № 15996. Зак. № 20

Издательство «Музыка», 127051, Москва, Петровка, 26

Отпечатано ООО «Эко-Пресс»  
107258, Москва, Маршала Рокоссовского б-р, 30 к.1