

Я. С О Р О К Е Р

СКРИПИЧНЫЕ
СОНАТЫ
БЕТХОВЕНА

М У З Г И З • 1 9 6 3

Я. СОРОКЕР

СКРИПИЧНЫЕ
СОНАТЫ
БЕТХОВЕНА,

*их стиль
и исполнение*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1963

О Т И З Д А Т Е Л Ь С Т В А

В последнее время наши концертные организации, радио, организации по производству граммофонных пластинок стремятся не только максимально расширять охват преподносимых слушателям произведений, но одновременно знакомить слушателей и с наиболее значительными различными исполнительскими трактовками того же самого выдающегося музыкального творения.

Значение этого трудно переоценить. В самом деле, творчество и исполнительство связаны самым тесным образом, живая, звучащая музыка не существует вне той или иной исполнительской трактовки. Конечно, во всяком музыкальном произведении заключено определенное объективное содержание, однако выявление его невозможно вне живого исполнения, последнее же неизбежно обнаруживает и своеобразие исполнительской манеры данного исполнителя, понимания им музыкального произведения, которое он стремится донести до слушателя — как бы исполнитель ни заботился о соответствии трактовки замыслу композитора, как бы он ни избегал вносить в исполнение что-то «от себя». И неискушенный слушатель может «отделить» музыку от особенностей данного исполнения только в том случае, если он знаком с рядом различных исполнительских трактовок того же самого произведения. Лишь при этом условии он сможет составить действительно объективное представление о самой музыке.

Чрезвычайно ценно знакомство с различными исполнительскими трактовками того же произведения и для исполнителей. Оно очень помогает исполнителю найти свое отношение к произведению, выработать свою собственную его исполнительскую трактовку.

В связи со всем изложенным выше издательство надеется, что предлагаемая вниманию читателей книга Я. Сорокера «Скрипичные сонаты Бетховена», в которой важнейшее место занимает сравнительный анализ исполнения скрипичных сонат Бетховена различными исполнительскими дуэтами, будет сочувственно принята музыкальной общественностью и принесет определенную пользу, особенно в практике скрипичных классов консерваторий. Конечно, для полноценного восприятия материала книги необходимо непосредственное знакомство с рассматриваемыми в ней различными интерпретациями скрипичных сонат Бетховена. Однако издательство уверено в том, что в связи с охарактеризованными выше новыми установками радиовещания и организаций, выпускающих граммофонные пластинки, уже в ближайшие годы возможности для этого неизмеримо расширятся.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В творческом наследии Бетховена скрипичные произведения и различные ансамбли с участием смычковых инструментов занимают далеко не последнее место.

Великий композитор сам неплохо играл на скрипке и альте. Еще в Бонне, наряду с изучением фортепиано, он брал уроки скрипичной игры (с 1776 по 1781 год) у своего дальнего родственника и друга семьи — Ф. Ровантини. Позже (в 1785—1786 годах) он продолжал обучение игре на скрипке у другого своего близкого приятеля — Франца Риса. С 1788 по 1792 год Бетховен исполнял партию альты в оркестре Боннского театра. В Вене он продолжал (хотя и с перерывами) занятия на скрипке: на этот раз в роли наставника и «консультанта» мы встречаем первого исполнителя почти всех его скрипичных сочинений — Игнаца Шупанцига.

На протяжении всей своей жизни Бетховен уделял скрипке — одному из своих любимых инструментов — большое внимание. Начиная с юношеских 12 вариаций для скрипки и фортепиано на тему из оперы «Свадьба Фигаро», написанных Бетховеном еще в Бонне и изданных в 1793 году, и кончая сонатой ор. 96, он неизменно и постоянно обращается к скрипке.

Еще до упомянутых вариаций, в 1791 году, молодой композитор, очевидно под влиянием занятий скрипичной игрой, пишет концерт для скрипки с оркестром в до мажоре, оставшийся незавершенным. В Бонне им написан также ноктюрн для альты и фортепиано (издан впоследствии под ор. 42). К 1803 году относятся 12 контрадансов и 6 сельских танцев для двух скрипок и контрабаса (некоторые из этих танцев вошли в балет «Прометей»). Значительно позже, в 1814 году, появляются 6 аллеманд Бетховена для скрипки и фортепиано (без опуса), а в 1818 году — вариации на шотландские темы (ор. 107)¹.

Наиболее крупным скрипичным произведением Бетховена, не уступающим по значению ряду его симфоний, является

¹ Все эти, к сожалению, малоизвестные произведения свидетельствуют о большом интересе Бетховена к бытовой народной музыке.

ся концерт для скрипки с оркестром (ор. 61, 1806 год), который по праву считается одним из шедевров классической музыки¹.

Помимо скрипичного концерта, следует назвать тройной концерт для скрипки, виолончели и фортепиано в сопровождении оркестра, два романса для скрипки с оркестром (ор. 40 и 50) и пьесы для скрипки с фортепиано или с сопровождением других инструментов (рондо для скрипки и фортепиано соль мажор, написанное в 1808 году, серенада для скрипки, флейты и альты ор. 25 и другие).

Среди многочисленных камерных произведений Бетховена, в которых участвует скрипка, особое место занимают десять сонат для фортепиано и скрипки.

Несмотря на большой удельный вес скрипичных произведений в творческом наследии Бетховена и на глубокое, непреходящее их значение, этому разделу музыки великого композитора исследователи уделяли гораздо меньше внимания, чем, скажем, его симфоническим или фортепианным сочинениям.

Великий композитор является создателем нового скрипичного стиля, смелого и подлинно новаторского. Скрипичная музыка Бетховена виртуозна в самом высоком смысле этого слова, и анализ ее художественно-выразительных средств может послужить прекрасной школой для молодых композиторов, создающих произведения для скрипки.

К сожалению, до сих пор, несмотря на выдающиеся, общепризнанные достижения советской исполнительской школы в области интерпретации бетховенской музыки, не существует не только труда, анализирующего скрипичные сонаты Бетховена с позиций советского музыковедения, но и советской редакции этих сонат². Вряд ли можно сомневаться, что необходимость таких изданий вполне назрела.

Назрела также необходимость в теоретическом обобщении принципов трактовки этих произведений.

В настоящей работе делается попытка сочетать рассмотрение содержания и формы скрипичных сонат Бетховена с анализом различных стилей их исполнения. В соответствующие главы, посвященные каждой из десяти сонат, включен краткий разбор исполнительской трактовки этих произведений некоторыми видными скрипачами и пианистами — пред-

¹ Скрипичный концерт Бетховена написан для первого скрипача венского театра «An der Wien» Франца Клемента в знак благодарности за то, что он принимал большое участие в постановке оперы «Фиделио». Позднее Бетховен посвятил его своему другу Брейнингу. Впоследствии концерт был переложен автором для фортепиано и подарен жене Брейнинга Юлии, хорошей пианистке.

² В то же время фортепианные сонаты Бетховена изданы под редакцией А. Б. Гольденвейзера.

ставителями современных музыкально-исполнительских школ и направлений: Полякиным и Дьяковым, Крейслером и Руппом (в восьмой сонате — Рахманиновым и Крейслером), Ойстрахом и Обориным, Кемпфом и Шнейдерханом, Менухиным и Кентнером и некоторыми другими.

Разумеется, рамки этого раздела ограничены не только общим объемом настоящей работы, но и количеством механических записей сонат Бетховена, имевшихся в распоряжении автора.

Каждая глава, кроме того, содержит ряд методических соображений, связанных с техническими вопросами исполнения этих произведений (они приводятся в конце — петитом, либо в сносках)¹.

¹ Автор, будучи скрипачом, в таких специфических вопросах, как аппликатура, штрихи и т. п., разбирает преимущественно скрипичную партию.

Введение

КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР ИССЛЕДОВАНИЯ И ИСПОЛНЕНИЯ СКРИПИЧНЫХ СОНАТ БЕТХОВЕНА

Скрипичные сонаты Бетховена — выдающиеся творения классической музыки — не сразу получили признание. При первом исполнении многие из них встречались полным молчанием либо подвергались невежественным нападкам ограниченных музыкальных критиков — современников композитора.

Более того, многие годы спустя, когда творчество Бетховена прославилось во всем мире, в работах иных исследователей скрипичные сонаты определялись как произведения малозначительные, во всяком случае стоящие ниже многих других бетховенских сочинений.

Некоторые авторы незаслуженно причисляли эти сонаты (за исключением одной-двух) к разряду второстепенных сочинений композитора.

Другие (Марсель Хервэ, Отто Рупертус) в своих работах рассматривали их с идеалистических позиций, искажающих глубоко гуманистическую и революционную сущность бетховенского творчества.

Так, например, большую часть пространного труда М. Хервэ, посвященного этим сонатам, занимает детальный анализ метро-ритмической стороны произведений. Автор пытается иногда раскрыть идейно-художественное содержание той или иной сонаты, но при этом преподносит его в произвольном, ложном виде. «Из трех сонат ор. 30, — пишет он, — каждая имеет свой характерный колорит, соответствующий излюбленным занятиям монарха, которому они посвящены¹. Первая — чисто пасторальная, вторая — воин-

¹ Русский царь Александр I.

ственная, последняя... рисует, в фламандском стиле, народные сцены, в том числе «мужицкий казачок»¹. В другом месте тот же автор называет потрясающую своим драматизмом доминорную тему из седьмой сонаты... «темой покорности»². Если можно, с известными оговорками, присоединиться к мысли Хервэ о том, что скрипичные сонаты Бетховена «...в большинстве своем уступают симфониям, квартетам и многим фортепианным сонатам...»³, то в корне неверным представляется нам следующее утверждение Томаса Сан-Галли: «В скрипичных сонатах он (Бетховен. — Я. С.) не выходит за рамки обыденности, если не считать замечательную Крейцерову сонату...»⁴

Оттенок пренебрежения ко всему раннему творчеству Бетховена чувствуется в оценке первых трех скрипичных сонат, данной известным биографом композитора А. Б. Марксом: «...приятные, бодрые, увлекательные, весьма искусно написанная музыка, но не более...»⁵

Известный французский композитор и теоретик В. д'Энди посвящает 42 страницы своего «Курса сочинения» фортепианным сонатам Бетховена и лишь полторы страницы скрипичным... При этом он отмечает, что «...художественная ценность этих десяти сонат значительно ниже 32 фортепианных сонат... Лишь 3—4 из них заслуживают внимания...»⁶ Даже о «Крейцеровой» сонате д'Энди высказывается не в меру сдержанно, пытаясь уверить читателя, что «...несмотря на ее известность, эту сонату никак нельзя причислить к лучшим произведениям Бетховена»⁷.

Немало ошибочных мыслей о содержании скрипичных сонат Бетховена высказывает в небольшой популярной брошюре, посвященной этим произведениям, О. Рупертус. В своих пояснениях автор оперирует образами, глубоко чуждыми Бетховену и его музыке: мы встречаем здесь ад и потерянный рай, небесное царство и даже херувимов! Характеризуя три сонаты ор 12, этот автор говорит о «таинственном, мистическом языке» каждой из них, о том, что Бетховен «...изъясняется метафорами; многие их слушают, но лишь немногим

¹ M. Herwegh. Technique d'interprétation sous forme d'essai d'analyse psychologique expérimentale, appliquée aux Sonates pour piano et violon de Beethoven. Paris, 1926, стр. 111. (В дальнейшем ссылки на эту работу даны сокращенно — Хервэ).

² Хервэ, стр. 123—125.

³ Там же, стр. 15—16.

⁴ Auswahl der besten Klawierwerke von L. van Beethoven, mit einer einführenden Studie von Dr. Thomas San-Galli... Wien [1920], стр. XI.

⁵ A. B. Marx. L. van Beethoven. Leben und Schaffen. Berlin 1884, II. Th., стр. 141.

⁶ V. d'Indy. Cours de composition musicale. Paris [1902], стр. 369.

⁷ Там же.

поняты их глубокий смысл»¹. Отрицая демократичность и реализм скрипичных сонат, Рупергус вместе с тем пытается сузить их рамки, утверждая, что в «сонатах темой композитору служат эпизоды личной духовной жизни»².

Из этого, однако, не следует, что в прошлом бетховенские скрипичные сонаты всегда встречали полное непонимание современников. Вовсе нет: передовые музыканты на родине композитора и за ее пределами по достоинству оценили эти произведения, признав в них первоклассную музыку — подстать бетховенскому гению. Много интересных страниц по поводу скрипичных сонат было написано бетховеноведами — В. Ленцом, А. Кеном, В. Коргановым, а позднее Р. Ролланом.

Как известно, Бетховен получил в России широкое признание еще при жизни. Наша страна вправе гордиться тем, что творчество великого композитора, в том числе и его скрипичные сонаты, издавна имело горячих почитателей среди передовых представителей русской музыкальной культуры.

В числе выдающихся деятелей русской музыки, высоко ценивших скрипичные сонаты Бетховена, следует прежде всего назвать М. И. Глинку и А. Н. Серова. Глинка, как известно, был неплохим скрипачом, долгое время уделявшим внимание игре на скрипке. В своих «Записках» великий русский композитор рассказывает об исполнении им в 1841 году со своей сестрой пятой фа-мажорной сонаты Бетховена³. «Скрипку вашу, — писал М. И. Глинка в письме к В. Энгельгардту 2 ноября 1854 года, — привел Дробич в превосходное состояние и, понатужась, я играю отрывки из сонат Баха, и на днях проиграл целую сонату Бетховена *Es-dur* с Серовым»⁴. Примечателен тот факт, что внимание великих русских музыкантов М. И. Глинка и А. Н. Серова привлекла именно третья соната, одна из наиболее интересных, но и весьма трудных для исполнения сонат.

В 1854 году восемнадцатилетний М. А. Балакирев играл все скрипичные сонаты Бетховена совместно с известным русским музыкальным деятелем А. Д. Улыбышевым. Последний рассказывает: «Благодаря этим лицам (Балакирев и пианист Сеймур-Шифф. Оба гостили в Лукине, поместье Улыбышева. — Я. С.) я прослушал все бетховенские сонаты — от ор. 2 и до ор. 111 включительно... Не забудем также упомянуть про

¹ О. Rupertus. Erläuterungen zu Beethovens Violinsonaten. Köln 1915, стр. 21. (В дальнейшем сокращенно — Рупертус).

² Там же, стр. 54.

³ См. М. Глинка. Записки. Музгиз, Л., 1953, стр. 157.

⁴ Полное собрание писем Михаила Ивановича Глинки. Спб., 1907, стр. 404.

сонаты в сопровождении скрипки, которые мы также проиграли все — Балакирев и я»¹.

В 1858 году четырнадцатилетний Римский-Корсаков разучивал пятую, фа-мажорную сонату Бетховена со скрипачом Мичем².

Так замечательные бетховенские сонаты, в числе других произведений классической музыки, способствовали развитию художественного вкуса тогда еще юных, начинающих свой творческий путь русских композиторов.

К концу 10-х годов прошлого столетия имя Бетховена начинает появляться в русских концертных программах. Постепенно, хотя и очень медленно, его сочинения проникают на концертные эстрады Москвы и Петербурга, вытесняя произведения других популярных в ту пору композиторов.

Исполнителями скрипичных сонат Бетховена были выдающиеся русские музыканты А. и Н. Рубинштейны, С. Танеев, В. Сафонов, А. Есипова, Л. Ауэр, П. Пабст, В. Безекирский, К. Игумнов, А. Гольденвейзер и многие другие. Следует назвать также известных музыкантов — поляков К. Липиньского³, А. Контского, Ф. Лешетицкого, Г. Венявского и чехов Ф. Лауба и И. Гржимали, — неоднократно исполнявших эти сонаты в России и за рубежом.

Первое публичное исполнение в России девятой («Крейцеровой») сонаты Бетховена состоялось 11 марта 1847 года в Петербурге. Исполнителями были петербургский пианист и педагог И. Промберггер и известный скрипач Г. Эрнст. Сообщая о концерте, в котором намечалось исполнение упомянутой сонаты, газета «Санкт-Петербургские ведомости» писала: «...самым блистательным номером концерта будет, конечно, последний: соната Бетховена (*la-mineur*) для фортепьяно и скрипки, исполненная гг. Промберггером и Эрнстом...»⁴

В программе первого концерта Теодора Лешетицкого в Петербурге (1852 г.) мы читаем: «Большая соната для фортепьяно и скрипки, соч. Бетговена и посвященная им Крей-

¹ Русская книга о Бетховене. Сборник статей. Госиздат, М., 1927, стр. 26.

² Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Музгиз, М., 1955, стр. 9.

³ Имеются сведения об исполнении девятой скрипичной сонаты Бетховена К. Липиньским и Дж. Фильдом. В своих воспоминаниях А. И. Дюбюк рассказывает: «...в Москву приехал знаменитый скрипач Липиньский, и я застал Фильда, играющего с ним сонату Бетховена, посвященную Крейцеру, исполнение обоих было превосходное...» (А. И. Дюбюк. Из воспоминаний о музыкальной жизни старой Москвы. «Русская музыкальная газета», № 40 от 2 октября 1916 г., стр. 709). М. И. Глинка писал о Липиньском: «...в концерте он мне не понравился, но привел в восторг сильной игрой в квартетах Бетховена. У Кукольника играл он последние квартеты удивительно хорошо.» (Цит. по сборнику «Русская книга о Бетховене», стр. 16—17).

⁴ «Санктпетербургские ведомости», № 55 от 9 марта 1847 г.

церу: скрипка — Г. Контский, фортепьяно — Т. Лашетцки-кий»¹. В 1853 году Лешетицкий выступал в Ревеле (ныне Таллин) с исполнением седьмой сонаты Бетховена для фортепиано и скрипки. В этом же городе в мае 1853 года французский скрипач Г. Леонар и петербургский пианист Б. Дамке исполнили девятую сонату Бетховена.

В ансамбле с Лешетицким часто выступал Генрик Венявский. Выдающийся скрипач играл сонаты Бетховена также и с великим русским пианистом А. Рубинштейном². 1 февраля 1862 года Рубинштейн и Венявский сыграли десятую сонату на одном из камерных собраний петербургского отделения РМО. Они же исполняли девятую сонату 29 ноября 1862 года в Петербурге, повторяя ее и в следующем концертном сезоне. Во время своей поездки в США (в 1872 году) А. Рубинштейн и Г. Венявский часто исполняли сонаты Бетховена.

Г. Венявский выступал также в ансамбле с выдающимся русским композитором и пианистом С. И. Танеевым. 17 декабря 1878 года ими исполнялась в Москве девятая соната.

В программах камерных концертов Русского музыкального общества мы встречаем имена двух замечательных музыкантов — Ф. Лауба³ и Н. Рубинштейна часто выступавших с исполнением скрипичных сонат Бетховена. Так, 19 марта 1865 года в одном из первых камерных собраний московского отделения РМО Ф. Лауб и Н. Рубинштейн исполнили «Крейцерову» сонату Бетховена.

Эту сонату выдающиеся музыканты играли неоднократно (в сезонах 1865/66, 1870/71, 1871/72 годов). Именно в их исполнении услышал ее Л. Н. Толстой (в 1872 или 1873 году), создавший под ее впечатлением свое известное (хотя во многом и противоречивое) произведение, названное именем сонаты Бетховена.

Ф. Лауб и Н. Рубинштейн исполняли также и другие сонаты великого композитора. 17 октября 1869 года, например, они играли десятую сонату в первом квартетном собрании московского отделения РМО.

Сонатный ансамбль Ф. Лауба и Н. Рубинштейна представлял собою, судя по рассказам современников, выдающееся художественное явление. Известный русский музыкальный критик Н. Кашкин писал: «Они с Н. Г. Рубинштейном

¹ «Северная пчела», № 267 от 28 ноября 1852 г.

² Иногда по приезду в Москву А. Рубинштейн играл сонаты Бетховена с И. Гржимали (например, в концерте 22 декабря 1875 г.).

³ В 1859 г. во время первого посещения России Ф. Лауб выступил в Петербурге с исполнением седьмой сонаты Бетховена. Его партнером на этот раз был Антон Рубинштейн.

14 августа 1863 г. в Праге, на торжественном открытии музыкальной секции «Умелецкой беседы», Лауб играл девятую сонату Бетховена с великим чешским композитором Б. Сметаной.

очень подходили один к другому по характеру игры, и дуэты их бывали иногда несравненно хороши. Едва ли кто-нибудь слышал, например, лучшее исполнение *Крейцеровой сонаты* Бетховена, в которой оба артиста соперничали в силе, нежности и страстности игры. Они были так уверены один в другом, что иногда играли публично неизвестные им вещи без репетиций, прямо *à livre ouvert*¹.

Восхищаясь замечательным искусством Лауба, такие видные представители русской музыкальной критики, как Серов и Кашкин, указывают на характерные особенности исполнительской манеры этого скрипача. Так, Серов, отзываясь об интерпретации Лаубом скрипичного концерта Бетховена, пишет: «Виртуозность изумительная! Но она в Лаубе существует не сама для себя, а на пользу высокомузыкальных творений»². Исполнительскому стилю Лауба была свойственна, вместе с тем, романтическая взволнованность и поэтичность. «У него, — пишет Н. Кашкин, — огромный, полный тон и классическая строгость исполнения соединялись с пламенной страстностью, выливавшейся в звуке как ни у кого другого»³.

Летом 1874 года, незадолго до смерти, Фердинанд Лауб последний раз в жизни выступил публично с исполнением седьмой сонаты Бетховена⁴.

Помимо Лауба, Н. Рубинштейн исполнял сонаты Бетховена и с другими скрипачами, в частности с А. Бродским. Исполнение девятой сонаты Бетховена А. Бродским и Н. Рубинштейном привлекло внимание П. И. Чайковского. Рецензируя концерт А. Бродского, он пишет в статье от 25 марта 1875 года: «Из программы г. Бродского наиболее приятное впечатление оставила во мне так называемая «Крейцеровская» соната Бетховена, превосходно исполненная г. Рубинштейном вместе с концертантом»⁵.

Н. Рубинштейн выступал также в ансамбле с И. Иоахимом. 24 января 1872 года девятая соната Бетховена исполнялась ими в Москве. Московский музыкальный критик О. Левенсон писал: «Кто слышал его (И. Иоахима.—Я. С.) в Москве много лет тому назад, кто наслаждался его игрой в исполнении бетховенского концерта... дуэта Шпора (с покойным Лаубом), «Крейцеровской» сонаты (с покойным Рубин-

¹ Н. Д. Кашкин. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне. «Московские ведомости», № 154 от 6(19) июня 1900 г.

² А. Серов. Концерт филармонического общества (23 марта) и первые два квартетных вечера. «Музыкальный и театральный вестник», № 13 от 29 марта 1859 г., стр. 116.

³ Н. Д. Кашкин. Цит. выше статья из газеты «Московские ведомости».

⁴ См. Л. Гинзбург. Ф. Лауб. Музгиз, М., 1951, стр. 46—47.

⁵ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз, М., 1953, стр. 254.

штейном)... у того, конечно, осталось неизгладимое впечатление»¹.

Русский скрипач В. В. Безекирский также часто обращался к замечательным бетховенским сонатам; одно время он исполнял их в ансамбле с П. Пабстом. В 1868 году, находясь в Бадене, он играл «Крейцерову» сонату с известной пианисткой Кларой Шуман. Безекирский часто исполнял скрипичные сонаты Бетховена в Лондоне, Париже, Брюсселе.

Известная русская пианистка А. Есипова была выдающейся исполнительницей произведений Бетховена. В ее репертуаре были все скрипичные сонаты великого композитора, которые она играла с Л. Ауэром. Интерпретация А. Есиповой и Л. Ауэром скрипичных сонат Бетховена являлась, по рассказам современников, образцом глубокого проникновения в самую суть бетховенской музыки. Отмечая заслуги Ауэра — крупного скрипача — солиста и педагога, «Русская музыкальная газета» писала: «Не уступает его (Л. Ауэра. — Я. С.) исполнение и в камерной музыке — сильное, благородное... Те, кому приходилось слышать квартеты, исполняемые им в Петербурге с знаменитым виолончелистом Давыдовым до 1890 года, а также исполнение им бетховенских сонат, не могут не согласиться с тем мнением, что трудно решить, в какой отрасли деятельности первенствует этот выдающийся артист»².

Высокую оценку исполнения Ауэром произведений Бетховена давал П. И. Чайковский: «Г. Ауэр, — писал он, — исполнивший концерт Бетховена, имел большой успех. Этому артисту пришлось бороться с подавляющим воспоминанием об исполнении Лауба, которое невольно завладело слушателем при звуках пьесы, так часто исполнявшейся покойным виртуозом. Из этой борьбы г. Ауэр вышел с честью. Он играет с большой выразительностью, с высокопоставленной чистотой техники, с тонкою обдуманностью и поэтичностью в фразировке»³.

А. Есипова была первоклассной исполнительницей камерной музыки, причем центральное место в ее огромном ансамблевом репертуаре занимали именно скрипичные сонаты Бетховена. Характерной чертой Есиповой-ансамблистки было «чувство партнера», умение подчинить свою яркую индивидуальность задаче создания единого в своих художественных устремлениях дуэта. В 1908 году она прекратила свою концертно-сольную деятельность и выступала исключительно в ансамбле, преимущественно с Л. Ауэром. В 1913 году Есипо-

¹ О. Левенсон. Из области музыки. М., 1885, стр. 281.

² «Русская музыкальная газета», № 51—52 от 19—26 декабря 1910 г., стр. 1161—1162.

³ П. И. Чайковский. Цит. изд., стр. 256.

ва и Ауэр совершили совместную концертную поездку по России.

Часто выступал с исполнением сонат Бетховена известный скрипач и педагог И. Гржимали. Его партнерами были П. Пабст, В. Сафонов, К. Игумнов, А. Игнатьева, В. Шор, О. Нейтцель.

Гржимали и Пабст выступили в третьем квартетном собрании московского отделения РМО 11 ноября 1893 года с исполнением девятой сонаты Бетховена. Рецензируя этот концерт, Н. Кашкин писал: «Все... произведения были исполнены с большим успехом, особенно соната Бетховена, по окончании которой было столько вызовов и требований повторения, что гг. И. В. Гржимали и П. А. Пабст повторили почти всю ее вторую часть»¹.

Замечательным ансамблистом и исполнителем камерных сочинений Бетховена был В. Сафонов. Скрипичные сонаты Бетховена исполнялись им с Л. Ауэром, М. Прессом, виолончельные сонаты — с Ж. Хеккинг-Денанси. Сафоновскому исполнению Бетховена были свойственны глубокое проникновение в авторский замысел, тонкое чувство стиля. В. Сафонов часто выступал с исполнением скрипичных сонат Бетховена в ансамбле со скрипачом М. Прессом. Несмотря на различие индивидуальностей и художественно-исполнительских направлений, Сафонов и Пресс создали яркий и цельный ансамбль, взаимно дополняя друг друга. Один из рецензентов пишет по поводу концерта, состоявшегося в 1916 году, в котором они исполняли пятую, первую и девятую сонаты Бетховена: «Три бетховенских сонаты (*F-dur, D-dur, A-dur*) были исполнены артистами великолепно, а первая часть «Крейцеровой», пожалуй, даже идеально».

Талантливым ансамблистом, часто выступавшим в камерных концертах, был известный русский пианист и дирижер А. Зилоти. Скрипичные сонаты Бетховена он играл, в частности, с французским скрипачом А. Капэ (29 октября 1910 года в Малом зале Петербургской консерватории ими исполнялась, например, седьмая соната Бетховена для фортепиано и скрипки)².

Русская музыкальная публика не раз имела возможность послушать скрипичные сонаты Бетховена и в интерпретации приезжих артистов: так, 19 февраля 1902 года на одном из собраний московского отделения РМО Пабло Сарасате и Берта Маркс-Гольдшмидт играли девятую сонату Бетховена.

¹ Н. Кашкин. Русское музыкальное общество. Симфонические и квартетные собрания. «Артист», № 32 за декабрь 1893 г., стр. 151.

² Зилоти часто выступал в ансамбле со знаменитым испанским виолончелистом Пабло Казальсом (26 ноября 1910 г. в том же зале они дали концерт, в программе которого были три виолончельные сонаты Бетховена).

Ту же и другие сонаты Бетховена исполняли гастролировавшие в России Ян Кубелик, Бр. Губерман, И. Сигети, А. Капэ, причем первые два — и в провинции (см., например, рецензию о музыкальном сезоне Нижнего Новгорода за 1910 год в «Русской музыкальной газете» от 11—18 июля 1910 года).

Говоря о степени популярности этих произведений Бетховена в дореволюционной России, надо заметить, что, как правило, исполнялись лишь два-три наиболее известные в то время, что касается остальных, то они, за редким исключением, почти не звучали на концертной эстраде. Русский биограф Бетховена А. Кен отмечал: «Из числа *сонат для фортепьяно со скрипкой* следует остановиться на сонатах *c-moll* ор. 30 № 3 (1803) и *A-dur* ор. 47 (1805), как на таких, которые наиболее часто исполняются в концертах»¹.

Иное положение мы наблюдаем в наше, советское время. Бетховенские произведения и в их числе все без исключения скрипичные сонаты великого композитора заняли подобающее им место в современном концертном и педагогическом репертуаре. Героические образы произведений Бетховена, его жизнеутверждающий оптимизм, органическая связь с искусством своего народа — все это близко и понятно советским людям — строителям коммунистического общества.

В годы становления молодой Советской Республики А. В. Луначарский писал: «...Бетховен является как раз выразителем такого момента в развитии музыки, который совершенно близок нашей эпохе. Вот почему подлинная современная аудитория нашей эпохи слушает Бетховена с таким сердечным замиранием и откликается на него с таким бурным восторгом»².

Горячими пропагандистами бетховенских сонат были видные советские скрипачи М. Эрденко и М. Полякин. Последний выступал (помимо Г. Нейгауза) и с А. Дьяковым.

Начиная с 30-х годов и по сей день скрипичные сонаты Бетховена исполняются отдельно и целыми циклами, причем все они вызывают неизменный интерес у советских слушателей. «Камерно-инструментальное... творчество, — пишут участники известного советского квартета им. Бетховена, — считается обычно наиболее сложным, малодоступным широкому слушателю. Однако квартеты, трио, скрипичные и виолончельные сонаты, фортепианные квартеты, септет и другие камерные произведения Бетховена всегда находят отклик у советских слушателей»³.

¹ А. Г. Кен. Бетховен (в трех частях), т. III. СПб., 1909, стр. 141.

² А. В. Луначарский. В мире музыки. Статьи и речи. «Советский композитор», М., 1958, стр. 342.

³ Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский и С. Ширинский. Мысли и чувства народа. «Советское искусство», № 25 (1413) от 26 марта 1952 г.

Скрипичные сонаты Бетховена нашли среди советских музыкантов своих наиболее ярких, вдохновенных и законченных исполнителей в лице двух крупнейших советских артистов — Д. Ойстраха и Л. Оборина. Трудно назвать ансамбль, в котором две яркие художественные индивидуальности сливались бы в столь идеальный дуэт. Циклы бетховенских сонат в исполнении Ойстраха и Оборина приобретают значение подлинных музыкальных праздников для широких слоев слушателей. Большие концертные залы Москвы, Ленинграда и других городов нашей Родины и многих зарубежных стран не в состоянии вместить всех желающих в те дни, когда на эстраде звучат скрипичные сонаты Бетховена в исполнении этих двух советских мастеров. Уже начиная с 20-х годов скрипичные сонаты Бетховена занимали все более видное место в репертуаре советских концертантов и учащихся. Одним из наиболее активных пропагандистов скрипичных сонат Бетховена, начиная с упомянутого времени и по сей день, является выдающийся советский пианист Г. Нейгауз. Он часто выступает с исполнением сонат Бетховена в ансамбле со многими скрипачами, в том числе с М. Полякиным, а также с виолончелистом А. Брандуковым.

Большое количество концертов, в которых звучали бетховенские сонаты, относится к 1927 году, когда советский народ вместе с передовыми людьми всего мира отмечал 100-летие со дня смерти великого композитора.

В цикле исторических концертов А. Гольденвейзер и Б. Сибор исполнили все десять сонат Бетховена и А. Гольденвейзер играл эти произведения также и с Д. Цыгановым.

Эти же сонаты неоднократно исполнялись ленинградскими артистами В. Заветновским и М. Бариновой, М. Рейсоном и Н. Голубовской и московскими — Я. Рабиновичем и Е. Лобановой, В. Мержановым и А. Габриэляном, С. Фурером и П. Романовским и другими.

В сезоне 1951/52 года, когда отмечалось 125 лет со дня смерти великого композитора, Д. Ойстрах и Л. Оборин выступили в цикле концертов с исполнением всех скрипичных сонат Бетховена. Концерты эти приобрели значение подлинной демонстрации огромных достижений советской исполнительской культуры. Многие концерты были повторены, чтобы удовлетворить большое количество желающих послушать сонаты Бетховена в исполнении замечательного дуэта.

Выдающиеся музыканты Ойстрах и Оборин несут высокую культуру советского исполнительского искусства далеко за пределы нашей Родины. Каждое их выступление за рубежом — это подлинный триумф замечательных артистов.

Сонаты Бетховена занимают едва ли не главенствующее место в их ансамблевом репертуаре. Говоря о принципах построения концертной программы скрипача-солиста и об ее

«центрального звене», Д. Ойстрах называет в числе прекраснейших произведений скрипичной литературы «Крейцерову» сонату Бетховена¹.

Небезынтересно напомнить, что молодой Ойстрах впервые выступил публично не с пьесой виртуозного плана, с которой обычно дебютируют молодые виртуозы-концертанты, а с седьмой сонатой Бетховена; это весьма показательно и характерно для творческого облика и художественно-исполнительских принципов будущего мастера скрипичной игры.

С исполнением скрипичных сонат Бетховена часто выступает известная советская скрипачка Г. Баринова в ансамбле с А. Макаровым, А. Дедюхиным и другими пианистами.

Яркий художественный ансамбль, в репертуаре которого большое место занимают сонаты Бетховена, создали видные советские музыканты Г. Гинзбург и Л. Коган. Часто выступают с исполнением этих же сонат М. Юдина и М. Козолупова, М. Вайман и М. Карандашова, М. Затуловский и А. Иохелес. В концертном сезоне 1949/50 года Т. Гутман и П. Бондаренко дали цикл концертов, в которых исполнили все скрипичные сонаты Бетховена. Г. Нейгауз иногда исполняет эти сонаты в ансамбле с А. Габриэляном и Б. Гольдштейном.

Очень много концертов, посвященных Бетховену, и в частности, его скрипичным сонатам, состоялось в 1952 году, когда наш народ вместе с германским народом и народами всех стран отметил 125-летие со дня смерти великого музыканта. Многочисленные концерты и лекции, собрания и беседы о Бетховене, происходившие во многих городах и селах нашей Родины, начиная с крупнейших концертных залов Москвы и Ленинграда и кончая рабочими и сельскими клубами, вылились в подлинный народный праздник — свидетельство глубокой любви, которую питает наш народ к бессмертной музыке гениального композитора.

¹ См. Д. Ойстрах. Заметки музыканта. «Советская музыка», № 9 за 1954 г., стр. 21. Об особенностях исполнения бетховенских сонат Полякиным, Ойстрахом, Обориным, Бариновой и другими — см. ниже.

Глава первая

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИСПОЛНЕНИЯ СКРИПИЧНЫХ СОНАТ БЕТХОВЕНА

А. Г. Рубинштейн сказал однажды о ранних фортепианных сонатах Бетховена, что они, хотя и написаны в конце XVIII века, безраздельно принадлежат XIX веку. Эти слова всецело относятся и к скрипичным сонатам, в большинстве своем, написанным Бетховеном ранней поры. Если первые скрипичные сонаты не имеют такого огромного идейно-художественного значения, как более поздние, то они, несомненно, явились необходимыми звеньями в подготовке последних, а также и других крупных полотен, написанных после 1803 года.

Виднейший советский музыковед А. Альшванг справедливо отмечает, что «...во многих сонатах — и скрипичных в том числе (разрядка наша. — Я. С.), — уже создавались предпосылки к «Героической симфонии», чувствовалось, что содержание их шире, чем было принято в ту эпоху»¹. Характеризуя первые скрипичные сонаты (ор. 12) наряду с другими ранними произведениями Бетховена, тот же автор говорит, что «...в них ощущаются и бетховенская мощь и бетховенский юмор»².

Как известно, скрипичные сонаты Бетховена не снабжены авторской программой или пояснением (название «Весенней» сонаты исходит не от композитора). Однако их яркая образность часто вызывала в сознании слушателей программные ассоциации. «Бетховен каждую сонату создавал не иначе, как на заранее обдуманном «сюжете», — писал А. Н. Се-

¹ А. Альшванг. Бетховен. «Молодая гвардия», М., 1940, стр. 145.

² А. Альшванг. Бетховен. Музгиз, М., 1952, стр. 73 (новая дополненная редакция предыдущей книги. В дальнейшем все ссылки даются на новое издание).

ров¹. Великий композитор поднял инструментальную музыку, впечатляющую силу ее воздействия на неслыханный до него уровень. Его симфонии, квартеты, сонаты — это подлинные драматические повести с глубочайшими коллизиями, борьбой и победой. Бетховен, не любивший присваивать своим сочинениям «клички», был убежден, что содержание их, воплощенное в ярких музыкальных образах, будет понятно слушателям. «...Когда я сознаю, чего я хочу, — говорил он, — основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу цельный образ во всем его охвате, стоящим перед моим внутренним взором, как бы в окончательно отлитом виде»². Жалуясь на венскую публику, нечутко относящуюся к его произведениям и не понимающую их, Бетховен писал Шиндлеру: «То время, когда я писал свои первые сонаты, было более чутким. Всякий чувствовал тогда в *d*-мольном *Largo* седьмой (фортепианной. — Я. С.) сонаты состояние меланхолика со всеми оттенками мрака и света в обрисовке меланхолии без того, чтобы была какая-нибудь надобность в специальных еще указаниях и надписях с моей стороны».

Скрипичные сонаты Бетховена — произведения глубоко реалистические, подлинно народные. Их образы связаны с жизнью народа, с мыслями и чувствами простых людей.

Герой Бетховена предстает в скрипичных сонатах во всем величии и глубине человеческих переживаний, в бесконечном множестве контрастных образов. Вспомним прекрасные слова Р. Роллана о том, что музыка Бетховена — это «страдание и радость... Радость сквозь страдания... Гордость, любовь... меланхолия, юмор... Борьба и мир»³.

Первые части являются обычно главными звеньями всего сонатного цикла: в них изложены основные мысли произведения, обрисованы его центральные образы. В редких случаях центр тяжести падает на среднюю, медленную часть сонаты (примеры — вторая, восьмая, так же как и фортепианные сонаты ор. 2 № 2 и ор. 10 № 3).

Медленные части скрипичных сонат Бетховена, оставаясь вполне инструментальными, часто по своей певучести приближаются к вокальной музыке; в свое время к ним присочиняли слова, и они пелись как вокальные произведения. В медленных частях сонат порой слышны, как утверждает Р. Роллан, отзвуки «тоски по родине», свойственные немецкой публике на рубеже XVIII—XIX веков⁴.

¹ А. Н. Серов. Критические статьи, т. 1. СПб., 1892, стр. 173.

² А. Альшванг. Цит. изд., стр. 197.

³ Цит. по статье А. Альшванга «Новая книга Ромэна Роллана о Бетховене». «Советская музыка», № 5 за 1939 г., стр. 96.

⁴ См. Р. Роллан. Бетховен. Великие творческие эпохи. Собр. муз.-истор. соч., т. 7. «Искусство», М., 1938, стр. 110.

Финалы, как правило, напоминают жанровые сцены; можно представить себе, что действие этих сцен разворачивается на городских площадях, ярмарках, народных гуляниях. Здесь поются песни, затеваются игры и хороводы, раздаются остроумные шутки...

Великий новатор музыкального искусства, Бетховен в своих скрипичных сонатах смело расширяет рамки обычных для его предшественников инструментальных (скрипичных и фортепианных) средств.

В бетховенских скрипичных сонатах немало технических трудностей, являющихся камнем преткновения для многих скрипачей и пианистов. Однако все эти трудности вытекают из содержания сонат, в которых техника использована как средство воплощения художественных образов¹.

Инструментальное, в частности скрипичное, новаторство Бетховена, разумеется, основано на тщательно изученном им опыте его предшественников — композиторов и исполнителей. Его окружали многочисленные друзья-скрипачи, среди них — Крумпгольц, Шупанциг, Бём, Аменда, Хольц, Клемент. Им он поручал первое исполнение своих скрипичных и камерных произведений. Некоторые свои сочинения композитор писал для известных скрипачей своего времени: Роде, Крейцера, Бриджтауэра.

Известно, что Бетховен, в качестве пианиста, долгое время занимался концертной деятельностью. Сведения об его участии в исполнении сонат для фортепиано и скрипки очень ограничены. Однако из отрывочных, но представляющих для нас огромную ценность высказываний самого Бетховена об исполнении его сочинений, из рассказов и воспоминаний его учеников и друзей мы в известной мере можем себе представить, какие требования к исполнителям и исполнительскому искусству предъявлял великий композитор. Эти требования должны помочь исполнителю при интерпретации его скрипичных сонат.

Из рассказов многих его учеников мы узнаем, что Бетховен мог простить им технические погрешности, но приходил в ярость, слушая бездушную, «гладенькую» и ничего не выражающую игру. Бетховен терпеть не мог формальное и «добросовестное» проигрывание нотного текста, он требовал от исполнителя убедительной, страстной передачи содержания исполненной вещи. Его ученик Рис рассказывает: «Если я плохо исполнял пассаж или брал неверно ноту... то он не делал замечаний, если же я не соблюдал *crescendo* или дру-

¹ «Бетховенские технические трудности, — пишет известный исполнитель Бетховена С. Е. Фейнберг, — иногда предельные, неразрывно связаны с внутренним напряжением творческой идеи. Бетховену чужда риторика внешней виртуозности». (С. Е. Фейнберг. 32 сонаты Бетховена. К циклу концертов [пояснение]. М., 1945, стр. 6.)

гих оттенков, если играл без должного выражения, то он сердился и повторял: «Первые ошибки случайны, а вторые обнаруживают недостаток понимания, чувства и внимания»¹.

Бетховен по сути дела является создателем нового стиля исполнения, рожденного в борьбе с галантным, «ласкающим ухо» стилем, бытовавшим в его время в аристократических салонах. Он окончательно порвал с узкими формами «камерного» (в тогдашнем ограниченном понимании этого слова) музицирования и шагнул значительно дальше Моцарта в демократизации камерного жанра². Отсюда и соответствующие требования, предъявляемые к исполнителям его скрипичных сонат.

Великий композитор требовал от исполнителей своих сочинений прежде всего мужественности. Вспомним его слова: «Музыка должна высекать огонь из сердца». Малейшая нотка сентиментальности глубоко чужда бетховенским произведениям.

О мужественном характере бетховенской музыки писал Фридрих Энгельс. Резко критикуя поэта К. Бека за поверхностность и дряблость его стихов, Энгельс портивопоставляет стихам поэта («вялая, противная каша» — как он их называет) музыку Бетховена.

Говоря о «переливающейся через край чувствительности» в некоторых произведениях Бетховена, Ромэн Роллан предупреждает: «Будьте осторожны с этим словом! Оно не включает в себе никакого сентиментального значения. Во всегда мужественных эмоциях Бетховена нет ни малейшего следа сентиментальности. Вспомним об его отвращении к слезливости. Если в «Лунной сонате» слышны слезы, то это слезы ярости, они обжигают»³.

Сам композитор, стремясь осудить чувствительную слезливость, писал: «Мужчина должен быть крепок и мужествен во всем!» (Из письма к Шлоссеру.) Заметив однажды по окончании одной из своих «академий» плачущих в концертном зале, Бетховен воскликнул: «Глупцы!.. Они не артисты. Артисты созданы из огня. Они не плачут»⁴.

Строго и мужественно, без малейшей тени надрыва следует исполнять такие скорбные страницы, как медленные части второй, восьмой скрипичных сонат и др.

¹ Цит. по Beethovens Persönlichkeit. Urteile der Zeitgenossen. Gesammelt und erläutert von Albert Leitzmann. Leipzig 1914, стр. 71—72.

² Вот как характеризует Р. Роллан одну из ранних фортепианных сонат Бетховена: «...в линии нет больше кошачьей гибкости, характерной для Моцарта и его подражателей; она пряма и проведена уверенной рукой; она представляет кратчайший и широко проложенный путь от одной мысли к другой, — большие дороги духа. Целый народ может по ним проходить...» (Р. Роллан. Цит. изд., стр. 108).

³ Р. Роллан. Цит. изд., стр. 134.

⁴ Там же, стр. 33.

Наряду с этим Бетховен постоянно требовал тщательности и точности исполнения. Несоблюдение текста или вольное обращение с ним неизменно вызывали его гнев.

Огромное значение придавал он качеству звучания. Он настаивал, чтобы хорошо, отчетливо прозвучала фраза в целом и каждая ее нота в отдельности. Своего ученика Риса он заставил однажды повторить семнадцать раз одно и то же место из фортепианной сонаты ор. 31 № 1.

Техническое мастерство исполнителя неизменно рассматривалось Бетховеном как необходимое средство к достижению художественной цели.

Отсюда огромное значение точного, художественно осмысленного соблюдения авторских указаний, касающихся динамики и нюансировки. Бетховен снабдил свои скрипичные сонаты множеством авторских знаков, которые помогают исполнителям уяснить содержание произведения. Невыполнение авторских указаний, небрежное отношение к динамическим знакам, тщательно расставленным во всех его произведениях, неизменно вызывали протест великого музыканта. После неудачного исполнения его единственной оперы «Фиделио», Бетховен писал певцу Мейеру (исполнителю роли Пизарро): «...все *pianissimo*, *crescendo*, *decrescendo*, все *forte*, *fortissimo* вычеркнуты из моей оперы: потеряешь всякую охоту писать...»¹

Нередко приходится наблюдать, как некоторые исполнители сочетают многочисленные бетховенские *crescendo* с ускорением темпа, что является совершенно недопустимым. Более того, судя по рассказам Риса, Бетховен, играя *crescendo*, иногда подчеркивал его замедлением темпа.

Значительную трудность представляет исполнение излюбленного бетховенского оборота — *crescendo*, заканчивающегося внезапным *p*. Этот нюанс является, пожалуй, самым типичным для бетховенского музыкального языка, и точное его соблюдение совершенно необходимо. Об этом говорил в свое время Ф. Лист. Как рассказывает бывшая ученица Листа М. С. Сабинина, великий пианист указывал, что «одна из главных особенностей Бетховена состоит в том, что у него часто вслед за очень продолжительным *crescendo*, доходящим до *ff*, вдруг появляется *pp* на основном аккорде». «Одна из главнейших ошибок при игре Бетховена, — отмечал Лист, — заключается в том, что слишком мало внимания обращают на знаки, которые ни один композитор не ставил с такой точностью, как он...»²

Типичным для бетховенских скрипичных сонат (впрочем

¹ Р. Роллан. Цит. изд., прим. к стр. 206.

² Записки М. С. Сабининой. «Русский архив», № 8 за 1900 г., стр. 502—503.

так же, как и для многих других его сочинений) следует считать встречающиеся весьма часто *sforzato* на слабой доле такта. Этот штрих олицетворяет порой задор и веселье, как, например, в финале второй сонаты:



Иной раз он представляет собой подобие глубокого вздоха, как, например, во второй части шестой сонаты:



То же самое во вступлении к девятой сонате:



Иногда *sf* на слабой доле такта можно понимать как выражение непреклонной воли героя произведения, противостоящего враждебным ему силам, например в скерцо десятой сонаты:



Соблюдение строжайшего ритма при исполнении скрипичных сонат Бетховена отвечает требованиям самого композитора. «Ритм, — говорит великий композитор, — это то, что наиболее необходимо для понимания музыки»¹. Не следует, однако, понимать это высказывание как безоговорочное требование единого механически ровного темпа исполнения на протяжении целой сонаты или хотя бы одной из ее частей. Прав К. Г. Мострас, замечаящий что «вряд ли даже сам композитор был бы в состоянии всегда с абсолютной точностью ощущать и исполнять в одном неизменном темпе свое же произведение». И далее: «Темп исполнения может быть

¹ Цит. по Хервэ, стр. 192.

различным, характерным для данного исполнителя в зависимости от его музыкального понимания, убеждения, интерпретации и общего состояния»¹.

Говоря о сонате «Аппассионата», А. Б. Гольденвейзер подчеркивает, что «сквозь все произведение льется единый, неизменяемый пульс» и что «каждая музыкальная мысль имеет свой, ей свойственный ритм». В единстве этих противоположностей Гольденвейзер усматривает цельность формы².

Бетховен, первым применивший метрономические указания, не сделал их для скрипичных сонат, поскольку метроном был изобретен после создания большинства из них. Приветствуя изобретение метронома, Бетховен говорил о бессмысленности общепринятых обозначений — *allegro*, *andante*, *presto* и т. д.; словом *allegro*, означаящим, как он говорил, *lustig* (весело, забавно), часто озаглавлено произведение, противоположное по характеру. Хотя Бетховен и не сдержал слова впредь не употреблять старых темповых обозначений, а лишь давать их в метрономических цифрах, его *allegro*, как правильно утверждает Р. Роллан³, следует понимать, как указание темпа, но отнюдь не характера исполнения.

Об условности и несовершенстве нотописи и о возникающих при этом спорах в музыкально-исполнительском искусстве писал в свое время А. Рубинштейн. Великий русский музыкант ссылался при этом на девятую и десятую скрипичные сонаты Бетховена. В лейпцигском журнале «*Signale für die Weltmusik*» за 1883 год было опубликовано открытое письмо А. Рубинштейна⁴, представляющее собой один из ранних образцов исполнительского анализа этих сонат.

Редактор упомянутого журнала Бертольд Зенф обратился к Рубинштейну с предложением принять на себя редактирование произведений классиков. Рубинштейн прислал свой ответ в виде открытого письма, которое и было опубликовано в упомянутом журнале. Выражая благодарность за лестное предложение редактировать предполагающееся издание классиков, Рубинштейн, тем не менее, категорически отказывается от него. Он говорит о том, что, как это ни странно, в музыке «... еще не твердо установлены самые элементарные понятия, первоначальные правила, так называемая грамматика нашего языка». К еще не установленным и спорным моментам Рубинштейн относит темповые обозначения, трелевые

¹ К. Г. Мострас. Ритмическая дисциплина скрипача. Методический очерк. Музгиз, М.-Л., 1951, стр. 11.

² Цит. по диссертации В. М. Хорошиной «Исполнение пяти последних фортепианных сонат Бетховена на основе принципов школы профессора Г. Нейгауза» (Рукопись, М., 1949, библиотека Московской орден Ленина государственной консерватории им. П. И. Чайковского).

³ См. Р. Роллан. Цит. изд., стр. 106.

⁴ Это открытое письмо А. Г. Рубинштейна было перепечатано в русском журнале «Нувеллист», № 5 за 1883 г.

окончания и нахшлаги, различные украшения, морденты и т. д. Далее Рубинштейн справедливо указывает на необходимость создания исследований по эстетике исполнительского искусства или, как он выражается, трудов относительно «...технических и эстетических вопросов нашего искусства». В противном случае «может наступить время... когда любой будет играть сонату Бетховена или дирижировать его же симфонией, как ему заблагорассудится, и никто не сможет ему сказать... «это неверно...» Указывая, что Бетховен очень тщательно расставлял свои обозначения, Рубинштейн предостерегает все же от возможного искажения авторского замысла.

Так, словом «*allegretto*» Бетховен иногда обозначал произведения самого различного характера, например вторую часть седьмой симфонии и вторую часть восьмой симфонии и т. д.¹

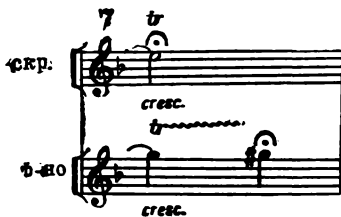
Предупреждая об опасности искажения бетховенского текста, Рубинштейн в качестве примера ссылается на главную партию первой части десятой скрипичной сонаты Бетховена. В одной из ее фраз.



некоторые исполнители допускают следующие изменения:



Искажение, по мнению Рубинштейна, можно усмотреть и во второй части девятой («Крейцеровой») сонаты, в которой такт 227 вместо:



¹ Вторая часть второй скрипичной сонаты также снабжена указанием *Andante, più tosto allegretto*. В ней есть много общего по настроению с медленной частью седьмой симфонии, к тому же написанной в той же тональности (ля минор).

исполняют иногда так:



причем присочиненный нахшлаг принимает разнообразные виды:



Рубинштейн указывает, что эти варианты — «один хуже другого». Он вполне справедливо считает, что добавленные к бетховенскому тексту ноты меняют смысл мелодической линии. «Очевидно, там, где Бетховен не вписал нахшлага, он хотел, чтобы трель закончилась на высокой ноте». В заключение письма А. Г. Рубинштейн приходит к выводу о необходимости создания академического издания классиков и об упорядочении и разрешении различных спорных моментов в интерпретации классических произведений.

Написанные как бы для двух солирующих инструментов, скрипичные сонаты Бетховена вместе с тем представляют собой законченные образцы ансамблевой музыки, в которой каждый голос, не теряя своей самостоятельности, переплетается с другим голосом и составляет с ним одно неразрывное целое. В этом отношении утверждение Р. Роллана о том, что многоголосие не присуще сонатам Бетховена¹, никак нельзя отнести к его скрипичным сонатам. Наоборот, скрипичные сонаты изобилуют полифоническими эпизодами (вспомним фугато из финала третьей сонаты, скерцо четвертой сонаты и т. д.) и диалогами, своеобразным лирическим «разговором» скрипки и фортепиано (медленные части первой, второй, пятой, десятой сонат). Анализ этих сонат, в частности их специфически «дуэтных» приемов и средств выражения, убеждает нас в том, насколько значителен шаг, который сделал великий композитор в развитии камерно-ансамблевой музыки. Как будет видно из дальнейшего разбора сонат, Бетховен претворил в них принцип равноценного и, что весьма существенно, *одновременного*, «параллельного» участия обоих инструментов в становлении и развитии музыкального образа.

Такой принцип, едва лишь намеченный в некоторых ансамблевых произведениях предшественников великого компо-

¹ См. Р. Роллан. Цит. изд., стр. 191.

зителя, был гениально претворен Бетховеном, в частности, в его скрипичных сонатах. За неимением другого термина, мы условно назовем его принципом «сонатной дуэтности» в противоположность «концертной дуэтности», для которой характерен «конфликт», возникающий между солирующим инструментом и оркестром.

Глава вторая

ТРИ СОНАТЫ

op. 12

Сонаты для фортепиано и скрипки op. 12 были впервые изданы в январе 1799 года венской фирмой Артария¹, о чем известила в своем номере от 12 января «*Wiener Zeitung*».

Трудно определить время написания этих сонат². Большинство биографов композитора считает, что они были сочинены значительно раньше их опубликования. В первые годы своего пребывания в Вене Бетховен обнародовал огромное количество (около ста) произведений. Известно, что многие из них были закончены или, по крайней мере, задуманы еще до 10 ноября 1792 года (дата окончательного переезда в Вену). Можно предположить, что создание некоторых скрипичных сонат op. 12 (или, возможно, отдельных частей этих сонат) относится к «боннскому» периоду. Речь идет, главным образом, о первой скрипичной сонате, в которой словно отразились настроения молодого Бетховена — вольнослушателя Боннского университета, бунтарски настроенного юноши, зачитывающегося революционными стихами, сознание которого «...решает и рубит без соглашательства» (Ромэн Роллан)³.

Эскизы ко второй сонате восходят к 1795 году. По мнению Ноттебома, исследователя бетховенских рукописей и набросков, она была сочинена за весьма короткий срок.

«Сверстницами» сонат op. 12, изданными в один год с ними, были знаменитая «Патетическая» соната, первая симфония, две фортепианные сонаты op. 14. Многие образы этих произведений родственны образам скрипичных сонат op. 12.

¹ Приводим полное заглавие первого издания сонат op. 12: *Tre Sonate per il Clavicembalo o Forte-Piano con un Violino composte, e dedicate al Signor Antonio Salieri, primo Maestro di Capella della Corte Imperiale di Vienna etc, dal Signor Luigi van Beethoven Opera 12. A Vienno presso Artaria e Comp.*

Рукописи сонат op. 12 не обнаружены.

² Как отмечает Ромэн Роллан, «при настоящем состоянии бетховенских разысканий, история молодости гения недостаточно еще разработана...» (Р. Роллан. Цит. изд., стр. 258).

³ Р. Роллан. Цит. изд., стр. 108.

Сонаты ор. 12 посвящены одному из первых учителей Бетховена — Антонио Сальери (1750—1825) — подобно тому, как первые фортепианные сонаты носят посвящение другому великому его учителю Иосифу Гайдну¹.

Бетховен был связан с Сальери и своей концертно-исполнительской деятельностью: так, свой второй фортепианный концерт ор. 19 он исполнил с оркестром под его управлением. Сальери же впервые познакомил своего ученика со многими оперными и симфоническими произведениями Глюка, Моцарта и Гайдна. Данью уважения к итальянскому маэстро надо считать и сочинение Бетховеном вариаций для фортепиано на тему из оперы Сальери «Фальстаф».

О сонатах ор. 12, еще не представлявших собой значительного поворота в области камерного жанра, но, бесспорно, содержащих немало новых черт по сравнению с сонатами Гайдна и Моцарта, были высказаны весьма противоречивые мнения. В июне 1799 года «Allgemeine musikalische Zeitung» писала по поводу исполнения этих сонат: «...г-н ван Бетховен идет своим собственным путем, но что это за странный и утомительный путь! Ученость, ученость и все время ученость! — и ничего естественного, ничего певучего. Если точно определить, то тут лишь куча ученостей, без хорошего метода, шершавость, к которой чувствуешь мало интереса, выискивание разных модуляций, отвращение к обыкновенным связям, нагромождение трудностей, заставляющее терять всякое терпение и удовольствие...»². Однако уже в октябре того же года газета меняет свой тон по отношению к сонатам ор. 12: «Изобретательность, серьезный, мужественный стиль, выдержанный характер каждой партии, не превышающий меру, занимательные гармонические последования — все это очень возвышает сонаты Бетховена над другими произведениями этого рода»³.

Даты первого исполнения сонат ор. 12 не уточнены. Одна из них, по всей вероятности, была исполнена самим композитором с неизвестным партнером в концерте чешской певицы Иозефы Душек 29 марта 1798 года в Вене, о чем можно судить по сохранившейся программе общества «*Wiener Musikfreunde*». Первое известное нам исполнение второй сонаты ор. 12 в Москве (с примечанием в программе — «исполняется впервые») состоялось 18 декабря 1888 года. Игнали сонату В. Сафонов и И. Гржимали⁴.

¹ Между тем Альбрехтсбергеру (также одному из первых его учителей) — сухому педанту — Бетховен не посвятил ни одного сочинения.

² А. Альшванг. Цит. изд., стр. 93.

³ Там же.

⁴ Даты первого исполнения ряда скрипичных сонат Бетховена, к сожалению, до сего времени не удалось уточнить.

Первая соната
ор. 12 № 1

Ре-мажорная соната по своему замыслу во многом переключается с первой симфонией, изданной тоже в 1799 году. Ленц считает ее самой слабой из сонатного цикла ор. 12. Он относит первую и третью части к гайдно-моцартовскому кругу образов и высоко оценивает лишь «прелестно варьированную тему» второй части¹.

Мнение видного бетховеноведа по меньшей мере несправедливо. В первой сонате действительно слышатся интонации музыки XVIII века; но как они переосмыслены! Юная энергия, боевой темперамент Бетховена сказываются здесь во всем: в неожиданных «грозных» *diminuendo*, которые властно останавливают нарастания звука (вспомним знаменитую тему 32 фортепианных вариаций), в упрямых, характерно бетховенских акцентах на слабой доле такта (побочная партия первой части, тема третьей части); в мужественных и резких очертаниях мелодических линий, которые буквально на глазах высвобождаются от галантной закругленности и изящества гайдно-моцартовской эпохи².

Такова уже главная партия первой части. Строение ее необычно: первые четыре такта заметно обособлены от последующих благодаря тональной устойчивости и призывному, бодрому характеру коротких мотивов, звучащих у обоих участников ансамбля. «Золотой ход» по звукам трезвучия, конечно, не нов: стоит вспомнить аналогичное начало главной темы из первой части «Ночной серенады» Моцарта:



Похоже — и вместе с тем совершенно различно. Прямолинейные, резковатые, короткие мотивы — у Бетховена;

¹ W. von Lenz. Beethoven. Eine Kunststudie. III Th., 1. Abt., 1. Gb., Zweite verbesserte Auflage, Hamburg 1860, стр. 131.

² Принадлежность первой скрипичной сонаты Бетховена к двум различным эпохам чутко передает в своей интерпретации выдающийся советский музыкант лауреат Ленинской премии Давид Ойстрах. Вот, что пишет по поводу одного из концертов Ойстраха в Румынской Народной Республике известный румынский скрипач Штефан Георгиу: «...первая соната Бетховена была сыграна, с одной стороны, с уважением к «молодому» Бетховену, и вместе с тем с предвосхищением «Героической» симфонии и «Крейцеровой» сонаты, с другой стороны». (Шт. Георгиу. Концерты Давида Ойстраха. «Muzica», № 11 за 1956 г.)

изящное обыгрывание интервалов, скользящая грация мелодической линии — у Моцарта. А в итоге — два различных образа: светлая улыбка, изящное остроумие — и откровенная, юношески грубоватая и непосредственная радость.

Интонация первых четырех тактов пронизывает всю музыку первой части сонаты. Энергичные ходы по звукам трезвучий вторгаются в плавное развитие связующей партии, определяют характер заключительной; они подготавливают радостное и мощное звучание главной темы в репризе.

После изложения первого четырехтакта появляется широкая и светлая мелодия скрипки, поддерживаемая плавным контрапунктом фортепиано. Несмотря на общий спокойный и ясный характер, в интонациях этой мелодии чувствуется типичная бетховенская энергия.

Связующая партия построена, главным образом, на «пассажных» элементах первой темы; характер ее светлый и беззаботный, в остроумных переключках фортепиано и скрипки, в порхании гамм незаметно подготавливается появление второго образа — побочной партии.

Побочная партия интонационно связана с главной. Те же широкие ходы мелодии вверх; тот же прием контрапункта двух мелодий, которые участники ансамбля передают друг другу («тембровый контрапункт»).

Светлое, мечтательное звучание темы нарушено сдвигом в фа мажор. Наступает перелом в развитии образа. Настороженные, нисходящие реплики фортепиано переключаются с короткими фразами скрипки. Но, как это часто бывает у Бетховена, момент затишья становится моментом собирания сил перед решительным рывком вперед¹.

На фоне разрастающихся трелей скрипки и фортепиано широкая нисходящая гамма восьмых пробивает себе дорогу и победно, на *fortissimo* приходит к завершающему кадансу.

Заключительная партия дышит ликованием. Полнозвучные аккорды фортепиано переключаются с ответными утвердительными репликами скрипки. Сверкающие пассажи дорисовывают лаконичную, но яркую картину радости и торжества.

Несмотря на большое и разнообразное тематическое содержание экспозиции, разработка первой сонаты еще совсем невелика (36 тактов при экспозиции в 101 такт). Лаконизм разработок, видимо, становится одной из особенностей сти-

¹ В дальнейшем (с такта 16 перед заключительной партией) звучит подобие лирического отступления, заставляющее вспомнить о бетховенском до-минорном трио ор. 1. Своим скорбным характером эта тема выделяется на светлом фоне первой части сонаты, что дает некоторым авторам основание называть ее «третьей темой». По сути дела, это лишь связка, лирический «мостик» между всем предшествующим разделом и мужественной заключительной партией.

ля многих скрипичных сонат Бетховена. Даже в «Крейцеровой» сонате при экспозиции величиной в 175 тактов разработка укладывается в 150 тактов. Разработка первой сонаты начинается сдвигом в ту же самую тональность фа мажор, которая была причиной «событий», происшедших в побочной партии. Вся она построена на материале заключительной и главной тем; особую роль играет уже отмеченный в начале призывный мотив первых четырех тактов.

Реприза первой части — светлого, жизнеутверждающего характера. Тематический материал экспозиции повторен в точности (за исключением тональности). Кода отсутствует, что еще раз подчеркивает лаконичный характер первой части.

Вторая часть сонаты представляет собой тему с четырьмя вариациями.

Как упоминалось выше, при жизни композитора ко многим из его инструментальных *Adagio* присочиняли слова и они пелись как вокальные арии. Задушевной песней лирического склада предстает также и эта тема, в которой есть что-то от плавных, незатейливых немецких народных песен.

Вариации первой сонаты явились своеобразной пробой пера к гениальным вариациям из девятой сонаты (1-я и 2-я вариации перекликаются со знаменитыми вариациями «Крейцеровой» сонаты).

В четырех вариациях первой сонаты раскрываются противоположные качества одного и того же музыкального образа. Если во 2-й вариации запечатлено весенне-чистое настроение, усиливающееся беззаботно-порхающими ритмами, то в 3-й вариации появляются элементы душевной тревоги, беспокойства.

Последняя, 4-я вариация вводит нас в круг интимных бетховенских настроений. Искусным мастером «полутоннов и светотени» (употребляя выражение Р. Роллана) показал себя великий композитор в этой вариации, заканчивающейся излюбленным бетховенским приемом — лирическим диалогом скрипки и фортепиано. Своими синкопами, хрупкостью мелодического рисунка, несколько «сумеречным» настроением эта вариация предвосхищает послебетховенскую музыку, в частности Шумана.

Уже в первой, одной из самых ранних сонат Бетховена, можно обнаружить элементы тематического единства частей цикла: укажем, например, на многократное появление в 4-й вариации мотива из первой части сонаты (см. такты 9—10 фортепианной партии).

Трудно согласиться с исследователями, рассматривающими вторую часть первой сонаты как типичный образец модных в то время вариаций развлекательного характера или ограничивающими понимание произведения одной лишь аб-

страктной схемой¹: если Бетховен и отдал дань бытовавшей и весьма распространенной тогда форме вариаций, чередуя их по установившемуся образцу и пользуясь при том приемами из арсенала своих предшественников, то он в эту старую форму вложил новое, уже поистине бетховенское содержание.

М. Хервэ склонен расценивать финал первой сонаты как «...запоздалое эхо минувшего времени»². Этой части, якобы, присуща «старомодная грация», напоминающая «доброе старое время»³.

Нам рондо первой сонаты представляется иным: народные истоки этой жизнерадостной, искрящейся добродушным юмором музыки, с нашей точки зрения, бесспорны.

В финале разворачивается пестрая картинка сельского хоровода, время от времени прерывающегося своеобразными кадансами-остановками, олицетворяющими как бы «лирические реплики» танцующих.

Типичными для этой части являются уже упомянутые явно «бетховенские» непоколебимо волевые акценты на слабой доле такта в главной партии. Чисто по-бетховенски, с настойчиво, неумолимо повторяющимися фигурами звучит также и средний, фа-мажорный эпизод:



Обращает на себя внимание своеобразная, смелая для того времени модуляция в ми-бемоль мажор перед причудливой кодой. Конец сонаты глубоко оригинален и образен: мы как бы слышим «переключку» все более и более удаляющихся танцоров:



¹ «Вариации, — пишет М. Хервэ, — следуют согласно установившимся нормам и с обычными украшениями... Мы находим здесь вариации шестнадцатыми и тридцатьвторыми, синкопированную вариацию, минорную, привычный грустный куплет» (Хервэ, стр. 45).

² Хервэ, стр. 46.

³ Там же.

Таким образом, в первой скрипичной сонате, одном из самых ранних произведений великого композитора, уже наличествуют многие черты, свойственные «зрелому» Бетховену. Это юношеское сочинение обладает удивительной жизнеспособностью: оно служит неисчерпаемым источником вдохновения для музыкантов-исполнителей, обнаруживающих в нем все новые и новые прекрасные черты. В этом можно убедиться, анализируя стилистические особенности исполнения сонаты некоторыми видными современными музыкантами.

В числе исполнителей бетховенского цикла сонат для фортепиано и скрипки следует назвать известных музыкантов — Вильгельма Кемпфа и Вольфганга Шнейдерхана¹. Записанные ими на граммофонные пластинки все десять скрипичных сонат Бетховена могут служить образцом академически-корректного исполнения бетховенского цикла².

В исполнении первых сонат Кемпфом и Шнейдерханом (особенно первой, второй, третьей, пятой) проглядывает тенденция трактовать эти сочинения молодого Бетховена как написанные всецело под влиянием Гайдна и Моцарта. Это (как будет видно далее) расходится с исполнительской концепцией других, в частности советских, скрипачей и пианистов, подчеркивающих сугубо бетховенскую сущность ранних сонат («уже здесь чувствуются мощные когти льва», — как отзывался А. Рубинштейн о ранних фортепианных сонатах Бетховена) и оставляющих на втором плане гайдно-моцартовские элементы, также, бесспорно, присутствующие в этих сочинениях.

Подобное чрезмерно академическое, «консервативное» толкование первых скрипичных сонат Бетховена Кемпфом и Шнейдерханом на наш взгляд не вполне убедительно. Это становится ясным, если сопоставить исполнение упомянутых сонат с записью более поздних, в частности четвертой, седьмой, десятой сонат, в которых эти музыканты становятся на иные, с нашей точки зрения более правильные художественно-исполнительские позиции.

У Кемпфа и Шнейдерхана первая часть сонаты *Allegro con*

¹ В. Кемпф — выдающийся немецкий пианист, исполнитель Баха и Бетховена. Родился в 1895 г., обучался в Берлине, некоторое время состоял профессором Штутгартской консерватории, затем посвятил себя концертно-исполнительской деятельности. В репертуаре Кемпфа — все 32 фортепианные сонаты Бетховена, наигранные им на пластинки.

В. Шнейдерхан — известный австрийский скрипач. Родился в 1915 г., учился у Шевчика и Винклера. Награжден медалями за лучшее исполнение Моцарта и Шуберта.

² Граммофонная запись десяти сонат Бетховена в исполнении В. Кемпфа и В. Шнейдерхана. Выпущена фирмой «Deutsche Grammophon Gesellschaft».

brio не лишена юношеской непосредственности и свежести; ощущение силы и убежденности сквозит буквально в каждой фразе. Это достигается, например, благодаря отрывистым четвертям в главной партии (такты 1—4), энергичному, властному исполнению заключительной партии и т. д.

Наряду с этим анализируемая трактовка отмечена печатью горделивого спокойствия, величавости, что подчеркивается частыми замедлениями концов фраз, отдельных построений и особенно последних тактов первой части сонаты (всех этих агогических указаний у композитора нет).

И все же впечатление несколько снижается от слишком рассудочного, холодноватого художественного решения сонаты в целом и первой части в особенности. «Камерность» звучания, бесстрастно-точное следование за авторским текстом сообщают трактовке Кемпфа и Шнейдерхана налет чрезмерной академичности, объективизма.

Тема с вариациями обозначена Бетховеном — *Andante con moto*. При этом Кемпф и Шнейдерхан делают упор на вторую часть авторской ремарки — *con moto* — и недостаточно выявляют первую — *Andante*. Отсюда некоторая суетливость, а подчас (например, в теме) и сухость исполнения.

Следует обратить внимание на существенную особенность исполнения второго периода темы. Вопреки указанным во всех изданиях точкам, Кемпф и Шнейдерхан подчеркивают первые доли тактов путем незначительного *tenuto* (такты 17, 18 и т. д.). Подобные агогические отступления оправдываются спокойным, задушевым содержанием темы.

Из всех вариаций второй части наиболее цельное впечатление производит 3-я, минорная вариация. Здесь за внешней сдержанностью, строгостью исполнения ощущается большая внутренняя сила.

Обвинение в излишней «камерности» следует отнести главным образом за счет интерпретации Кемпфом и Шнейдерханом финала первой сонаты. Такое впечатление складывается, в частности, от небольшой амплитуды динамических оттенков, недостаточной широты и объема *crescendo* и *diminuendo*, тусклости звуковых красок. Исполнители выявляют изящество, непосредственность и легкость музыки финального рондо, но не раскрывают его неумолимой энергии, стремительности.

Первая соната Бетховена получает иное, отличное от рассмотренного выше решение в исполнении Д. Ойстраха и Л. Оборина.

Следует прежде всего заметить, что эта соната является любимым произведением Д. Ф. Ойстраха; притом он расценивает ее как не уступающую ни одной другой скрипичной

сонате Бетховена по законченности, глубине выраженных чувств, предельной ясности и лаконичности музыкального языка¹. Более того: выдающийся советский скрипач часто включает ре-мажорную сонату Бетховена в качестве первого номера концертной программы, считая, что она способствует созданию творческой атмосферы, необходимой «зарядки» в начале концерта².

В целом Ойстрах и Оборин играют первую сонату с явным и ярко выраженным упором на чисто «бетховенскую» природу музыки, выдвигая на первый план те черты, которые роднят ее с более поздними сочинениями великого композитора.

Особое, главенствующее значение приобретает первая часть сонаты, исполняемая в мужественном, настойчивом, почти героическом тоне³. Каждая фраза, каждый такт словно проникнуты чувством большого человеческого достоинства, столь типичным для бетховенской музыки. Подобная интерпретация достигается, в частности, благодаря ровному, размеренному, почти лишенному замедлений и ускорений исполнению первой части.

Характерной чертой анализируемой трактовки первой части сонаты (отличающейся от вышеописанной) является к тому же контрастное сопоставление тем. Энергичному проведению главной партии Ойстрах и Оборин противопоставляют прозрачно-спокойное, выявляющее хрупкость, «наивность» музыкального образа побочной партии⁴ (Кемпф и Шнейдерхан, наоборот, стремятся к «нивелировке» различных построений внутри частей).

Некоторые авторы рекомендуют выводить на первый план так называемую «третью тему» (см. о ней выше) более сдержанным, нарочито подчеркнутым исполнением. Однако Ойстрах и Оборин, стремясь выдержать общий порывистый, стремительный характер первой части сонаты, играют эту тему в том же темпе, острым штрихом (*staccato*). Таким образом подчеркивается ее жизнеутверждающее, волевое начало, что способствует цельности восприятия первой части сонаты.

В интерпретации второй части (*Andante con moto*) известные советские артисты придают большее значение автор-

¹ Отсутствие ссылки на источник означает, что соответствующее высказывание записано нами при личной беседе с данным лицом.

² Подобного же мнения придерживается известный советский скрипач М. Вайман.

³ Темп — сдержанный, примерно М. М. $\text{♩} = 160-168$.

⁴ В партии скрипки варьированный ход (с такта 55 и далее) представляющий определенное «неудобство», рекомендуется играть, подчеркивая сильные и относительно сильные доли такта. Скрипачу следует учесть, что их приходится исполнять то вниз, то вверх смычком. Легкие вспомогательные акценты будут способствовать более четкому, ритмичному исполнению этой фразы.

скому обозначению *Andante*, нежели указанию *con moto*. Тема звучит очень спокойно¹, подчеркнут ее песенный характер.

Ойстрах и Оборин находят богатые и разнообразные краски для воплощения четырех вариаций медленной части сонаты. Особенно впечатляет последняя вариация: в ее тонких, зыбких очертаниях слышны интонации, близкие к поздним произведениям Бетховена, напоминающие подчас Брамса и Шумана.

«Венцом» второй части сонаты становится предельно выразительная передача диалога из последней вариации. Завершая *Andante*, этот задушевный «разговор» скрипки и фортепиано (он станет типичным для всех бетховенских скрипичных сонат приемом) вместе с тем подготавливает задорный финал сонаты. Вполне оправдано значительное замедление, осуществляемое Ойстрахом и Обориным в конце 4-й вариации.

Иной предстает в анализируемом исполнении и третья часть сонаты. Не нарушая изящества финального рондо, его танцевальной стихии, советские музыканты играют его более мужественно и твердо².

Об интерпретации первой скрипичной сонаты Бетховена Ойстрахом и известным советским пианистом-аккомпаниатором Владимиром Ямпольским во время одной из гастрольных поездок советских артистов в Румынскую Народную Республику (в ноябре 1956 года) можно судить по отзывам некоторых румынских газет. Вот что писал, например, бухарестский рецензент: «Первым номером была бетховенская соната ор. 12 ре мажор для скрипки и фортепиано. Маэстро начинает *Allegro con brio* с большой решительностью, мощью и нервом. Реплики живо переходят от одного партнера к другому, и оба они в совершенном единстве чувства и понимания передают юношеский порыв первой части. После краткой передышки Давид Ойстрах приступает к раскрытию столь богатых вариаций, отмеченных несказанным поэтическим обаянием и украшающих тему второй части — *Andante*. Звук скрипки достигает наивысшей теплоты, становится трепетным и нежным. Когда тема переходит к роялю и излагается пианистом с глубокой выразительностью, слушатели лишней раз убеждаются в том, что В. Е. Ямпольский является в свою очередь неоценимым музыкантом.

Затем последовало финальное рондо с его выющимся, порывистым движением, с богатым тематическим содержанием, исполненное с большим мастерством во всем его страстном и жизненном многообразии»³.

¹ В темпе приблизительно М. М. ♩ = 45—60.

² Приблизительный темп финала сонаты — М. М. ♩. = 100—104.

³ Ж. В. Панделеску. Музыкальный праздник. Давид Ойстрах в Атенеуме. «Informatia Bucureștiului», № 996 от 16 октября 1956 г.

Соната ор. 12 № 1 Бетховена занимает видное место и в репертуаре других крупных советских музыкантов. Она записана на магнитофонную ленту и пластинки Г. Гинзбургом и Л. Коганом, М. Вайманом и М. Карандашевой (последняя запись осуществлена в Румынской Народной Республике).

Трактовка сонаты этими артистами в общем близка к разобранной выше трактовке Ойстраха и Оборина и отличается от нее лишь в деталях. Так, например, Гинзбург и Коган играют первую часть в предельно сдержанном темпе, сообщая ей характер большой внутренней силы. Тему второй части они исполняют в подвижном темпе, выявляя ее незатейливость, простоту.

Весьма своеобразно «прочтение» скрипичных сонат Бетховена, и в частности первой сонаты, знаменитым американским скрипачом Иегуди Менухином в ансамбле с пианистом Людвигом Кентнером¹. Интерпретация этих музыкантов высокохудожественна, она под стать величию и многообразию бетховенского духа, но, вместе с тем, со многим в этом исполнительском замысле можно поспорить и принять его безоговорочно, как нам кажется, нельзя.

Основная цель, которую, по-видимому, поставили перед собой американские артисты, — это непринужденная, свободная от всяких норм, граничащая с импровизационностью интерпретация сонаты. Мир юношеских, по-праздничному светлых и одновременно пылких образов (раскрывающихся в исполнении других музыкантов) вовсе им не чужд; однако обрисован он в ином плане, иными исполнительскими средствами. Менухин и Кентнер выявляют скрытые на первый взгляд, но, несомненно, наличествующие в этом произведении, романтически-порывистые черты, «зародыши» тех элементов, из которых вырастут титанические образы более поздних бетховенских сонат.

Звук скрипки и фортепиано во всех трех частях — плотный, «сочный», яркий, местами не в меру трепетный. Подобным звучанием артисты подчеркивают юношескую непосредственность, прямоту и ясность этого бетховенского творения.

Даже такую, казалось бы, симметричную, непритязательную музыку, как первая часть сонаты, американские артисты наделяют чертами импровизационности, поэтической вольности. Исполнение этой части — свободное в ритмическом отношении, с частым применением *tempo rubato*, особенно в эпизодах, построенных на чередовании звуков одинаковой длительности (например, цепи восьмых, начиная с такта 12

¹ Граммофонная запись десяти скрипичных сонат Бетховена в исполнении И. Менухина и Л. Кентнера. Выпущена фирмой «Lavoix de son maître».

и далее). *Rubato* постоянно сопутствует также и переходам от *piano* к *crescendo*. Частые агогические отклонения, ритмическая неустойчивость царят во всей побочной партии первой части.

Глубокое впечатление оставляет вторая часть сонаты: в целом Менухин и Кентнер более строго придерживаются утвердившихся традиций, выделяя главным образом песенное начало *Andante*. Агогические отступления, осуществляемые с большим тактом, здесь, пожалуй, более уместны, нежели в первой части. Интересно толкование Менухином 2-й вариации, в которой он опять-таки подчеркивает песенный склад музыки, предпочитая мягкие, певучие штрихи даже в местах, где большинство скрипачей (например, Д. Ойстрах) играют отрывисто и остро (см. такт третий 2-й вариации).

Третья часть предстает певучей, грациозной, но излишне замысловатой; в частности, не вяжется с предельно простым, незатейливым характером финала взволнованный звук скрипача¹.

Вторая соната ор. 12 № 2

Вторая соната — ля мажор — трехчастна. Две жанровые картины, как бы написанные кистью искусного пейзажиста, обрамляют среднюю, медленную часть — прекрасный образец бетховенской лирики, потрясающий по силе и глубине чувства. Некоторые авторы (Хервэ, Мерсман) считают вторую сонату наиболее интересной из трех сонат ор. 12. «Нежность и изящество делают их (первая и вторая части сонаты. — Я. С.) подобными пастелям или миниатюрам, — справедливо отмечает М. Хервэ. — Именно так следует их рассматривать для того, чтобы легкость стиля и письма были бы полностью переданы в исполнении»².

Первая часть сонаты *Allegro vivace*³ по характеру музыки напоминает скерцо. Подчеркнутая грациозность и хрупкость мелодического рисунка, прерывистость ритмической линии, прихотливое «щебетание» (см., например, такты 62—63)⁴ — все это в сознании слушателей ассоциируется с картинами

¹ Повышенный эмоциональный тонус и связанное с ним постоянное мелкое вибрато являются отличительными чертами исполнительского стиля выдающегося американского скрипача.

² Хервэ, стр. 55.

³ Темп первой части — приблизительно М. М. ♩ = 104—108. Ленц предлагает играть ее весьма быстро, оговариваясь одновременно, что подобное исполнение представляет значительную трудность, особенно для пианиста.

⁴ Этот мелодический оборот будет широко применен (и тоже как жанрово-изобразительный элемент) во второй симфонии Бетховена.

горячо любимого композитором леса, с образами изящно порхающих птиц¹. Вся музыка первой части дышит особой, утренней свежестью и чистотой.

Добавим к тому же, что «скачущий» размер 6/8 в сочетании со специфическими интонациями пастушьего рожка типичны для «охотничьей» музыки бетховенской эпохи².

Подобными интонациями пронизаны многие эпизоды первой части второй скрипичной сонаты: связующая партия (см. такт 31 и далее), призывные охотничьи сигналы, заключающие экспозицию и, особенно, чудесная кода.

Кода здесь представляет собой род второй разработки³, в которой происходит постепенный переход от «света к тени». Музыка «затухает», словно дневной свет сменяется сумерками...

«Картинный», пасторальный характер музыки потребовал применения разнообразных тональных красок: уже упомянутая связующая тема, играющая немаловажную роль в общей композиции первой части, отличается редкой тональной изменчивостью: на пути к ми мажору она проходит через фадиез минор, соль мажор, фа мажор...

Тонально зыбка, многокрасочна и причудливая заключительная тема (см. такт 68 и далее), изложенная, вдобавок, необычно — унисоном скрипки и фортепиано. Впрочем, так же как и в аллегро первой скрипичной сонаты, своеобразие этой темы еще и в том, что она словно препятствует развитию музыки⁴, задерживает его.

Достоин внимания тот факт, что побочная партия первой части анализируемой сонаты не столько противостоит главной партии, сколько продолжает ее линию, развивает начатую в ней музыкальную мысль. Это в дальнейшем станет излюбленным приемом, благодаря которому Бетховен достигнет небывалой монолитности сонатного аллегро (см., например, первую часть «Аппassionаты», финал «Крейцеровой» сонаты и др.).

Разработка, построенная на главной теме и ее «охотничьем» мотиве, длится всего 39 тактов. Дело, однако, не в количестве тактов: по сложности и богатству развития этот эпизод значительно превосходит разработку первой сонаты.

¹ «Звуки бетховенской музыки... — пишет Р. Роллан, — наполнены птицами, как майский день...» (цит. изд., стр. 279).

² Ю. Кремлев высказывает интересную мысль о переосмыслении Бетховеном охотничьих интонаций, свойственных музыке XVIII века, в интонации героические (см. Ю. А. Кремлев. Фортепианные сонаты Бетховена. Музгиз, М., 1953, стр. 45).

³ Вспомним удлиненные коды в первой части фортепианной сонаты ор. 28 («вторая реприза») и особенно грандиозную коду первой части «Героической симфонии» («вторая разработка»).

⁴ Подобную бетховенскую тему Альшванг называет интонацией, «как бы препятствующей дальнейшему развитию...» (цит. изд., стр. 131).

Вторая часть сонаты — *Andante, più tosto allegretto*, — названная Хервэ «балладой в народном духе», по праву считается одним из замечательных образцов бетховенской лирики. Мы уже упоминали о родстве этой музыки с медленной частью седьмой симфонии Бетховена. Как и в некоторых других сочинениях великого композитора (например, в фортепианной сонате op. 2 № 2), медленная часть, несмотря на свою краткость, является «центром тяжести» всего произведения.

Настроение щемящей скорби прекрасно оттенено просветленным средним эпизодом, изложенным в виде диалога (здесь применена простая трехчастная форма).

Средства художественной выразительности находятся в соответствии с содержанием музыки, с удивительной чуткостью и точностью подобраны они для обрисовки музыкального образа. Велика здесь, например, роль пунктирного ритма, передающего состояние глубокой печали¹; строгое одноголосие в изложении темы еще больше усиливает впечатление от этого потрясающего по своей простоте и искренности монолога. Очень выразительны паузы, передающие настроение сосредоточенного раздумья, особенно в конце второй части (см. такт 114 и далее)².

Некоторые исследователи бетховенского творчества считают третью часть сонаты наиболее слабой³, и не без основания. Финал, действительно, уступает первым двум частям: он менее оригинален, менее своеобразен, нежели первые две части сонаты.

Allegro piacevole — живая, энергичная пьеса. По форме эта часть — рондо, по характеру — скорее всего менуэт. Она ярко контрастирует со скорбной медленной частью; всю ее пронизывают блестящие, полные задора взлеты арпеджий, олицетворяющие как бы вспышки радости, смеха:

¹ См. об этом выше. Впрочем, пунктирный ритм может отразить совсем иное настроение: например, во второй части третьей сонаты для фортепиано и скрипки он олицетворяет душевное спокойствие, во второй части четвертой скрипичной сонаты — шуточно-игривое настроение, в финале пятой скрипичной сонаты — радостное ликование, во второй части шестой скрипичной сонаты этот же ритм служит пейзажным фоном. Таким образом никакой элемент музыкальной выразительности сам по себе и независимо от всей совокупности художественных средств (мелодия, гармония, тембровые краски) не может стать носителем какого бы то ни было душевного состояния.

² Подобные же «говорящие» паузы встречаются и во многих других сонатах Бетховена, например в конце медленной части шестой скрипичной сонаты, в первой части фортепианной сонаты op. 2 № 2.

³ Ленц, наоборот, предпочитает эту часть остальным — мнение, с которым очень трудно согласиться.

13

a)

b)

К чисто «бетховенским» приемам следует отнести острые, акцентированные третьи доли такта, сообщающие музыке веселость, задор.

Легкий и изящный средний ре-мажорный эпизод сопровождается в басу мелодическим мотивом, взятым из главной партии:

14

Таким путем достигается родство главной партии и среднего эпизода финального рондо.

Об особенностях исполнения Кемпфом и Шнейдерханом первых бетховенских сонат уже говорилось выше. Они выявляются и в интерпретации известными музыкантами второй скрипичной сонаты. Справедливость требует сказать, что эта соната получает еще менее убедительное решение, чем предыдущая. Основной недостаток, помимо холодновато-рассудочного тонуса, — отсутствие цельного исполнительского плана.

Особенно спорна трактовка второй части сонаты, этой проникновенной, трогательной человеческой исповеди. Излишне и нарочито спокойная, не в меру «объективная» пере-

дача *Andante* ничем не обоснована¹. Более благоприятное впечатление производит финал, который играется в строгом соответствии с авторским указанием — *Allegro piacevole* («*piacevole*» — по желанию, по настроению, и вместе с тем учтиво, приятно). Характер исполнения Кемпфа и Шнейдерхана очень спокойный, беспечный, грациозный.

Следует заметить, что финал второй скрипичной сонаты Бетховена написан в традициях музыки XVIII века, требовавших, как правило, от заключительной части сонаты или симфонии настроения более приятного, легкого, менее серьезного, нежели настроение первых частей сонатного цикла. Очевидно, Кемпф и Шнейдерхан в своей трактовке финала сонаты исходили именно из этих традиций.

Известный американский скрипач И. Менухин, играя вторую сонату Бетховена в ансамбле с пианистом Л. Кентнером, остается верным своей исполнительской манере (см. выше). Так, начало главной темы первой части звучит нарcapeв, с подчеркиванием первой из двух нот, благодаря чему она неожиданно приобретает лирический характер, не вполне ей свойственный. Приподнято, в повествовательном тоне играется связующая, модулирующая тема, в то время как заключительная, мелодически свежая и самобытная, звучит очень рельефно, становясь как бы центром всей экспозиции.

Ярко впечатляет вторая часть в интерпретации американских артистов. Подвижное, простое, без излишеств и вместе с тем задушевное исполнение наиболее полно раскрывает песенный характер этого произведения. Своеобразна и весьма убедительна трактовка среднего эпизода второй части:

15 [*molto rubato*]

The image shows a musical score for measures 15-19. At the top, it is labeled '15 [*molto rubato*]'. The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. Measure 15 starts with a treble clef note (G4) and a bass clef note (F3), both marked 'dolce'. The right hand has a melodic line with a slur over measures 15-16. Measure 16 is marked 'p dolce' and shows a more active melodic line in the right hand. The right hand ends with 'ИТД.' (etc.).

¹ Рекомендуемый нами темп второй части — приблизительно М. М. ♩=52—56. Играя это замечательное бетховенское творение, в частности «жалобно» повторяющийся мотив (такт 19), не следует забывать о мужественности, которую постоянно требовал Бетховен от музыкантов, исполняющих его произведения. Этот желательный здесь исполнительский «тон» подтверждается также и указанием композитора на необходимость не слишком затягивать темп второй части: *Andante, più tosto* (то есть скорее) *allegretto*. Не лишне обратить внимание и на точность выполнения четырежды повторяющегося мотива (такты 18—20). Ноты *mi* и *re* крайних двух фигур в два раза длиннее нот средних фигур. Особенно часто не соблюдается длительность наиболее короткой ноты (*re*).

Частые *tempo rubato* призваны выявить декламационную, «речевую» сущность этого диалога. Чарующих красок добивается Менухин в *pianissimo*, в особенности в окончаниях фраз (например, в тактах 15—16). Уместно значительное *rubato* и в коде второй части, где оно подчеркивает скорбную природу музыки.

Достаточно быстро, игриво и «танцевально» идет финал. При этом он обретает женственный, мягкий и грациозный характер. Третья, слабая доля такта постоянно акцентируется¹.

Романтическим пафосом наполняется вторая скрипичная соната в исполнении одного из крупнейших современных скрипачей — Фрица Крейсlera в ансамбле с пианистом Францем Руппом².

Первая часть звучит крайне сдержанно, с частыми ритмическими изгибами, подчас капризно. Свободная интерпретация медленной части делает ее похожей больше на романс, нежели на песню. Местами, особенно во второй части, игра выдающегося скрипача уподобляется патетической декламации. Отметим, что Крейслер вольно обращается с форшлагами:



То же и в других аналогичных местах³.

По-юношески свежим, непосредственным является исполнение финала сонаты⁴ (рассматриваемая запись была сдела-

¹ Эта особенность свойственна также и трактовке Ойстраха и Оборина. Но характер, существо и назначение этого акцента разные. Если у Ойстраха и Оборина ударения мужественные, четкие, вызывающие в памяти образ мазурки, Менухин и Кентнер предпочитают по преимуществу агогические акценты.

² Граммофонная запись скрипичных сонат Бетховена в исполнении Ф. Крейсlera и Ф. Руппа. Выпущено фирмой «La voix de son maître» на долгоиграющих пластинках в 1956 г. Анализ исполнения бетховенских сонат Ф. Крейслером — одним из крупнейших музыкантов современности — представляет большой интерес. Замечательный скрипач родился, рос и прожил много лет в Вене, городе, где еще живы традиции и немеркнущий дух великого композитора.

³ Такие форшлагги могут быть по праву названы «крейслеровскими». См., например, обработку Крейслером «Песни без слов» Чайковского.

⁴ Примерный темп финала второй сонаты — приблизительно М. М. $\text{♩} = 76-80$. Скрипичная партия финала содержит ряд «трудных мест». Например, трезвучие (такт 73), сектаккорд (такт 302), квартсектаккорды (такты 266 и 274) из-за перехода со струны на струну представляют определенное «неудобство» исполнения в быстром темпе в силу того, что в таком расположении они редко встречаются в скрипичной литературе. Наиболее неудобными (для правой руки) являются, в частности, те моменты, в которых находящиеся под лигой ноты не распределены равномерно на струнах: так, в первом случае на струне Соль находятся две

на в 1935 году, когда Крейслеру минуло 60 лет!). Четкий, упругий характер, энергичные ударения на третьей доле такта (ритм мазурки) роднят трактовку финала Крейслером и Руппом с исполнением Ойстраха и Оборина.

Третья соната ор. 12 № 3

Последняя из цикла трех сонат ор. 12 — одно из наиболее интересных и ярких произведений молодого Бетховена.

П. И. Чайковский, отмечая, что ми-бемоль-мажорная соната «...не принадлежит к числу замечательнейших творений Бетховена», добавляет, однако, что она «...не лишена обычных достоинств этого композитора, то есть глубоко обдуманного совершенства формы и неподражаемой оригинальности»¹.

Третья соната занимает промежуточное положение среди скрипичных сонат Бетховена: она, как нам представляется, в значительной мере превосходит предыдущие две по глубине содержания и, в лучшем смысле этого слова, оригинальности формы; вместе с тем эта соната вплотную подводит к следующим — романтически-взволнованной четвертой и остальным скрипичным сонатам, многие из которых могут быть поставлены в один ряд с выдающимися сочинениями композитора периода его творческой зрелости.

Поэтому нам представляется неверным утверждение М. Хервэ о том, что ми-бемоль-мажорная соната «...во многих отношениях уступает предыдущей» (то есть второй сонате. — Я. С.) и что «...она интересна лишь местами... Главные мотивы ее малооригинальны и малохарактерны»².

Безусловно, многое в этой сонате может напомнить предшественников Бетховена, в частности Моцарта. Некоторые темы сами по себе сугубо «моцартовского» толка; такова, например, побочная партия первой части сонаты:



ноты, на Ре — только одна, на Ля и Ми — по две. В последнем случае на Ре — две ноты, на Ля — одна, остальные четыре — на Ми. Скрипачу рекомендуется обратить внимание на это обстоятельство и добиться возможного устранения этой «асимметрии».

¹ П. И. Чайковский. Цит. изд., стр. 72.

² Хервэ, стр. 67.

Более того, заключительная партия (особенно в ее проведении в разработке) той же части словно повторяет тему одной из скрипичных сонат Моцарта:



Тема же финала напоминает об арии Керубино из «Свадьбы Фигаро»:



Схожесть эта, однако, лишь внешняя, кажущаяся: она может быть обнаружена не иначе как при рассмотрении приведенных музыкальных «ячеек» в отрыве от произведения в целом, от его живого «организма». Будучи вплетенными в музыкальную ткань, эти, казалось бы, «моцартовские» темы обогащены новым содержанием, заряжены иным эмоциональным «зарядом», они стали темами «бетховенскими» по существу.

Изучая скрипичные сонаты Бетховена и исследуя развитие скрипичного сонатного творчества композитора, мы не можем не заметить, что черты, свойственные Бетховену зрелой поры — щедрость и поистине «богатырский» размах движения музыкальной мысли, смелое, всегда неожиданное сопоставление образов и, в частности, появление новых, тематически не связанных с предыдущими, мотивов, становящихся подчас эмоциональным «стержнем» всего произведения, — отчетливо проступают именно в третьей сонате.

Эта соната отличается от своих «сверстниц» по опусу уже первой, основной частью сонатного цикла: хотя и построенная по традиционной схеме, первая часть, не только благодаря природе самих тем, но, главным образом, в силу их сопоставления и сплетения, неожиданно приобретает характер непринужденного свободного повествования, подобного импровизации, что ни в какой мере не свойственно первой и второй сонатам.

Указанная особенность *Allegro con spirito* возникает уже в главной партии, которая носит редкий для этого построения декламационно-речевой характер. Открывающие ее два восходящих арпеджированных звукоряда вопреки обычаю излагаются только в партии фортепиано, скрипка же играет второстепенную роль, она сопровождает, «приноравливается» к главной линии (сама природа темы — скорее фортепианная, чем скрипичная).

Речитативный стиль главной партии вытекает к тому же из своеобразного ее построения (краткие, «декламационного» характера мотивы, чередующиеся на манер диалога). Ко всему следует добавить еще и крайне свободное, импровизационное изложение, принятое обычно в каденциях: в экспозиции — триоли вперемежку с шестнадцатыми, в репризе уже совсем иначе — триоли и восьмые, затем тридцатьвторые, триоль и восьмые и т. д. В коде этот пассаж идет в нисходящем порядке:



В разработке первой части с большой наглядностью выступают отличительные свойства бетховенского стиля.

Может показаться, что разработки первых трех скрипичных сонат равнозначны и занимают одинаковое место в первой части аллегро — ведь во всех трех случаях они охватывают равное количество тактов — 36! Между тем разработка третьей сонаты принципиально отличается от предыдущих: благодаря необычайно сжатому, сконцентрированному нарастанию, введению нового тематического материала (о котором еще будет речь) она обретает масштабность, значительность. По драматизму, эмоциональности, насыщенности этот раздел к тому же контрастирует с экспозицией и репризой, чего не наблюдалось в первой и второй сонатах.

Весьма существенным фактором надо считать появление в конце разработки короткой (всего 8 тактов), но в высшей степени выразительной темы (так называемый «эпизод в разработке»). Это не просто новшество формотворчества композитора: лаконичный и нарочито просто изложенный эпизод (мелодия у скрипки и фортепиано в октаву на фоне тремоло) становится фактически эмоциональной кульминацией всей первой части сонаты¹:

¹ Приведенная тема перекликается с последней вариацией первой части фортепианной сонаты ор. 26.

Все это добавляет к уже отмеченным особенностям первой части еще одну немаловажную — интонационную «многоликость», качество, которое в значительной мере определяется также и ритмическим разнообразием *Allegro con spirito*. При этом большую впечатляющую силу приобретает противопоставление двухдольного и трехдольного метров.

Когда после изложения главной партии музыка, казалось бы, входит в обычное классическое русло скрипично-фортепианного дуэта (с непререкаемым дословным повторением тем у обоих инструментов), неожиданно возникает стремительная лавина триолов. Этот новый ритм, дерзко ворвавшийся в сравнительно спокойную атмосферу музыки, становится господствующим и будет властвовать вплоть до последнего такта.

Интонационное, ритмическое разнообразие порождает и богатство динамики, обилие резко контрастирующих нюансов, к которым Бетховен так часто прибегает в своих более поздних произведениях.

Весьма важно, что динамическими контрастами, игрой «света и тени» композитор постоянно подчеркивает, углубляет, приковывает внимание слушателя к появлению новых, существенных для развития всего произведения образов: так *subito piano* в экспозиции первой части знаменует появление новой темы (минорной связки — такт 23), а затем (такт 27) зарождение нового ритмического рисунка — четыре шестнадцатые у скрипки в сочетании с пятью (триоль и две шестнадцатые) у фортепиано.

Но, пожалуй, еще более значительным шагом вперед по сравнению с первыми сонатами оп. 12 является вторая часть третьей сонаты *Adagio con molt'espressione*. Эта часть представляется настолько новой и самобытной при сопоставлении с медленными частями того же опуса, что напрашивается мысль — не о ней ли думал П. И. Чайковский, говоря о «неподражаемой оригинальности» третьей скрипичной сонаты Бетховена.

На большое значение средней части этой сонаты и на ее новизну указывал Ленц, сравнивая ее с медленной частью фортепианной сонаты ор. 7.

Адажио ми-бемоль-мажорной скрипичной сонаты впечатляет прежде всего своеобразием интонационного склада, претворенным в новизне гармонических красок, в извилистости и богатстве тонального плана. Сопоставляя его со сравнительно статичным тональным планом медленных частей первой и второй сонат ор. 12, мы обнаруживаем здесь ряд интонационных и гармонических новшеств (см., например, гармонически причудливые кадансы в первом разделе и коде, предвосхищающие Шуберта); они изобличают руку зрелого Бетховена.

По содержанию вторая часть третьей сонаты представляет собой развернутое, проникнутое благородным пафосом лирическое повествование, слушая которое, невольно вспоминаешь протяжные части генделевских и баховских произведений. Порой ощущается манера письма, свойственная ариям типа «Ave Maria»:



Достойна особого внимания кода анализируемой части сонаты: по объему она больше экспозиции (явление весьма редкое), а по значительности и самостоятельности музыкального материала ее нельзя считать заключением части в обычном понимании этого слова. Здесь зарождаются новые образы, которые подвергаются любимой Бетховеном длительной разработке (сравни с кодой первой части второй сонаты для фортепиано и скрипки). К такому относятся приобретающие в этой части некое итоговое, кульминационное значение, вздымающиеся ввысь, величественно строгие призывные интонации:



чительные три аккорда, волевые, «упрямые», которые воспринимаются как утверждение мужественного начала¹.

Первые три скрипичные сонаты Бетховена, относящиеся к раннему периоду творчества великого композитора, уже обладают значительными художественными достоинствами, присущими более позднему и зрелым бетховенским творениям.

В этих сонатах, особенно во второй и еще больше в третьей, в значительной мере преодолены узкие рамки «камерного» стиля в том смысле, как он понимался предшественниками Бетховена.

Крепкая народная основа, реализм, яркость и образность, творческая оригинальность, присущие любому крупному или малому произведению Бетховена, — вот те черты, которые обеспечивают этим сочинениям неувыдаемую любовь широких кругов слушателей.

Следует добавить к тому же, что сонаты ор. 12 явились необходимым этапом к созданию более поздних сочинений Бетховена.

Изучение этих сонат может навести на мысль о том, что они представляют собой как бы три развернутые части огромного сонатного цикла: если первая соната со своим фанфарным, «крепко сшитым» *Allegro con brio* олицетворяет первую часть этого предполагаемого цикла, то вторая, с ее великолепным *Andante*, играет как бы роль средней части, функцию же заключительного звена выполняет третья соната, центр тяжести которой падает на искрометный, «пружинистый» финал — *Allegro molto*.

Исполнение Кемпфом и Шнейдерханом третьей сонаты в какой-то, хотя бы и незначительной, мере выгодно отличается от трактовки этими музыкантами первых двух бетховенских сонат.

Это замечание относится главным образом к первой части, в которой знаменитые немецкие артисты своей интерпретацией подчеркивают местами стилистические черты, отличающие бетховенскую музыку от музыки его предшественников.

Таково, например, прочтение главной партии первой части сонаты: Кемпф и Шнейдерхан играют ее мужественно и решительно, смело, словно с гордо поднятой головой. Этому способствует, в частности, такая деталь, как «твердое», властное исполнение аккордов скрипачом, путем почти одновременного охвата трех и четырех струн.

¹ Подобным же образом заканчивается скрипичный концерт Бетховена, а также выше разобранный финал первой скрипичной сонаты.

Чисто «бетховенские» черты подчеркнуты и в заключительной партии и особенно в разработке.

Интерпретация побочной партии выдержана целиком в моцартовском духе. Здесь исполнители отказываются от острых, отскакивающих штрихов; мягкие же штрихи в данном случае призваны акцентировать прихотливый, беспечный характер этой темы.

В строго классическом, по преимуществу созерцательном тоне исполняют Кемпф и Шнейдерхан вторую часть сонаты¹. И все же этой интерпретации не хватает эмоциональности, она чересчур размеренна, «квадратна».

Трактовка финала в анализируемой записи не вносит ничего существенно нового в общий исполнительский план третьей сонаты. Веселое, но без задора, остроты исполнение не оставляет цельного впечатления. Кажется, что пианист и скрипач постоянно и заведомо ограничивают себя рамками чрезмерной рассудочности и строгости, не решаясь выходить за пределы этих рамок.

Интересный исполнительский штрих найден Кемпфом и Шнейдерханом в связующей теме (см. такт 16 и далее). Нарочитое удлинение первой и третьей в группе четырех шестнадцатых придает этой мелодии своеобразную шаловливость, плясовой характер.

Причудливо неровной, капризной предстает первая часть третьей сонаты в исполнении И. Менухина и Л. Кентнера. Главная тема звучит как будто строго и сдержанно, но уже с такта 13 начинаются ритмические «зигзаги». Еще большая исполнительская вольность обнаруживается в подходе к побочной партии, особенно у скрипача: получаются весьма

¹ Трудно переоценить значение разумного распределения смычка при исполнении такой пьесы, как медленная часть третьей сонаты. В данном случае технический прием перерастает свое узкотехнологическое значение и становится одним из важнейших факторов, способствующих раскрытию художественного образа произведения.

Сопровождающие ноты в партии скрипки (первые 7 тактов и далее в аналогичных местах) рекомендуется исполнять *tenuto*, то есть придавая каждой ноте певучесть и некоторую продолжительность. Эти ноты ни в коем случае не могут быть исполнены стакато, как это предусмотрено, например, в издании сонат под редакцией Иоахима, так как это противоречит протяжному, напевному характеру музыки.

В такте 16 целесообразно применить следующую аппликатуру и штрихи, благодаря чему выиграет тембровое единство фразы (вследствие исполнения ее на струнах Ре и Соль):



Приблизительный темп второй сонаты — М. М. ♩=56—58.

своеобразные ритмические «приливы и отливы», которые, очевидно, призваны подвести к побочной партии, исполняемой в значительно более быстром темпе, нежели главная партия, и опять-таки с ритмическими извилинами, своенравно и капризно.

Приближаясь к заключительной партии, исполнители неожиданно приостанавливают стремительное движение. Этот раздел приобретает несколько таинственную и сумрачную окраску также и благодаря мягкому штриху, примененному скрипачом там, где принято играть остро, игриво:



Наиболее интересной находкой Менухина и Кентнера в рассматриваемой записи первой части сонаты является, пожалуй, энергичный, настойчивый, возвышающийся до героизма характер исполнения разработки и предшествующего ей эпизода. На фоне стремительного потока триолей у фортепиано, значительно и торжественно, почти симфонично звучат аккорды у скрипки (это место так же исполняется и ансамблем Кемпф — Шнейдерхан).

Мелодию, заключающую разработку первой части сонаты, Менухин и Кентнер играют очень выпукло, предельно выразительным, трепетным звуком, акцентируя ее скорбную сущность. В подходе к ней вполне логичным и закономерным представляется замедление и «затухание» звука.

Незабываемое впечатление производит исполнение Менухином и Кентнером второй части сонаты. Неуместная порой импровизационная манера скрипача в данном случае закономерна. Она способствует выявлению поэтических черт произведения; при этом сохраняются и его строгие, углубленные, почти аскетические черты (в чем данная трактовка отличается от крейслеровской. См. ниже). Широкое дыхание и «длинный смычок» Менухина, особенно в обрисовке среднего эпизода (начиная с такта 24) кажутся бесконечными... Этому эпизоду артист придает (и вполне справедливо) главенствующее значение.

Менее яркое впечатление оставляет запись третьей части сонаты — *Rondo*. Неоправданным оригинальничанием представляется замена скрипачом всех острых, упругих штрихов мягкими, певучими и злоупотребление ритмическими неровностями, причудами; и то и другое несовместимо с характером этой части сонаты — празднично-веселым, стремительным и, одновременно, незатейливым и прозрачным.

Наиболее убедительное художественное решение третьей сонаты ор. 12 находит, как нам кажется, Ф. Крейслер в ансамбле с Ф. Руппом, который в отличие от других исполнителей, подчеркивает юношески стремительные, декламационно-речевые, а местами даже героические черты сонаты, и в частности ее первой части.

Это ощущается слушателем уже с первой ноты в скрипичной партии, которую Крейслер играет с особой, «трубной» четкостью, рассматривая ее, разумеется, как заключение за тактовой триоли в фортепианной партии.

Твердая исполнительская «поступь», решительность сочетается и в дальнейшем с четкой и определенной манерой атаки звука, акцентировкой, как в *forte*, так и в *piano*. Бодрый, оптимистический тонус первой части сонаты определен и постоянными отскакивающими штрихами у скрипача, стаккатированными — у пианиста.

Побочная партия выглядит не столько легковесно и изящно, сколько мужественно, особенно в проведении у скрипки: выдающийся музыкант предпочитает острые, подчас «колючие» штрихи в начале темы, переходящие затем в штрих плотный (благодаря близкому контакту смычка со струной).

Стремясь не нарушить жизнеутверждающего, энергичного характера музыки первой части сонаты, Крейслер и Рупп преподносят предшествующую репризе тему мужественно и полнокровно, играют ее звуком выразительным и насыщенным, близким к *mf*.

Заключение этой темы в мастерском исполнении Крейслера и Руппа достойно особого внимания: в самом ее конце *dim.* доводится до едва слышного *pianissimo*, после чего снова героически звучит главная партия.

Исполнение второй части — протяжное, певучее и местами романтически взволнованное — заставляет услышать в этом произведении не столько арию (какую она предстает в трактовке Менухина), сколько романс.

Имеют место частые замедления, предвещающие появление нового музыкального материала. При этом они, согласно бетховенским указаниям, сопутствуют *crescendo*, например:

28

скр. *p* *cresc.* [*rit*]

ф-но *cresc.* [*rit*]

Значительное замедление, начиная с такта 21, предназначено для того, чтобы выделить средний эпизод (важность этого эпизода подчеркнута и другими исполнителями).

Нарочито сдержанно, словно заключение всей части, звучат три аккорда *fortissimo* в такте 59. Последующая музыка воспринимается как эпилог, добавление к уже свершившемуся.

Пленяет непосредственной свежестью, живым задором исполнение Крейслером и Руппом финала третьей сонаты¹. Отличительной чертой обрисовки музыкального образа финала являются едва заметные замедления во всех подходах к теме рондо. Это придает исполнению особую, неповторимую грацию.

Глава третья

ДВЕ СОНАТЫ ор. 23 и ор. 24

Сонаты ор. 23 и ор. 24 (1801) написаны в тяжелый для Бетховена период: состояние здоровья его ухудшается, все более дает о себе знать глухота. Летом 1801 года он пишет Вегеле-

¹ Скрипичная партия финала третьей сонаты представляет местами некоторую трудность, учитывая достаточно быстрый темп, указанный композитором (приблизительно М. М. $\text{♩} = 132-138$). Приводим возможные варианты аппликатуры:

29

[то же и в репризе]

sf

[то же и в репризе]

ff

ру о том, что зима 1800/01 года «...была поистине плачевна...», жалуется на непрерывный шум в ушах.

Но ни невыносимые физические страдания, ни моральные переживания, ни вынужденное и столь тягостное для него уединение не сломили негибимой воли великого музыканта. По выражению Ромэна Роллана, рок «... встретил бойца себе по плечу, который «схватил его за глотку»¹, и дико боролся с ним до зари, — до последней зари, — так что только смерть смогла положить его на лопатки, но который после смерти, как победитель, был поднят на щит»².

Бетховен твердо верит в великую миссию своего любимого искусства и создает одно за другим произведения, исполненные огромной жизнеутверждающей силы.

Впервые сонаты ор. 23 и ор. 24 были изданы в октябре 1801 года в Вене³ под одним опусом — 23, причем ля-минорная была обозначена как соната ор. 23 № 1, а фа-мажорная — соната ор. 23 № 2. Позже они были разделены самим Бетховеном на два опуса.

Четвертая и пятая скрипичные сонаты посвящены графу Морицу фон Фризу⁴. Трудно сказать что-либо определенное о взаимоотношениях Бетховена с Фризом. Известно, что этот меценатствующий граф устраивал в своем дворце музыкальные вечера, на которых часто выступал Бетховен. Здесь, в салоне фон Фриза, он встретился в обычном для того времени состязании с модным парижским виртуозом Штейбельтом. Этому же графу посвящены два произведения, сочиненные спустя некоторое время: фортепианная соната ор. 26, которая, по мнению биографа Бетховена Ноттебома, была преподнесена фон Фризу в день его свадьбы, праздновавшейся 15 октября того же 1801 года, и смычковый квинтет ор. 29. Все это может свидетельствовать лишь о весьма кратковременной благосклонности вельможи к великому музыканту.

¹ Выражение самого Бетховена, относящееся к 1801 г., когда создавались анализируемые сонаты (*прим. автора*).

² Р. Роллан. Цит. издание, стр. 20—21.

³ Титул первого издания четвертой и пятой сонат для фортепиано и скрипки: *Deux Sonates pour le Piano Forte avec un Violon, composées et dédiées a M. le Comte de Fries, Chambellan de S. M. I. & R, par Louis van Beethoven. Oeuvre 23 à Vienne chez Mollo et Comp.* Рукопись четвертой сонаты не обнаружена. Рукопись трех частей пятой сонаты хранится в венской Национальной библиотеке (финал отсутствует).

⁴ Предположение О. Рупертуса (см. цитированное выше издание) о том, что четвертая скрипичная соната негласно посвящена «бессмертной возлюбленной», является ошибочным. Биографы Бетховена установили, что известное письмо к «бессмертной возлюбленной» было написано не в 1801, а в 1812 г.

Имеются разногласия в отношении посвящения пятой сонаты: большинство авторов указывает, что она посвящена Морицу фон Фризу, Ленц же считает, что она посвящена брату последнего — Фердинанду Фризу. Это мнение, по всей вероятности, ошибочно, так как не подтверждается никакими изданиями сонат Бетховена.

Как известно, Бетховену не раз приходилось сталкиваться с бездушием, которое проявляли к нему власть имущие.

Композитор работал над сонатами ор. 23 и ор. 24 в течение 1800 и 1801 годов. Первые две части четвертой сонаты создавались одновременно с ор. 22. Судя по тетради набросков 1800 года, в которой эскизы к пятой сонате занимают значительное место, Бетховен сочинял ее около двух лет. Упомянутая тетрадь начинается наброском первой темы финала пятой скрипичной сонаты. В дальнейшем эскизы к четырем частям этого произведения «расцветают и простирают свои ветки на протяжении всей тетради; и особенно очаровательный мелодический завиток первой части постоянно возвращается; он главенствует и вызывает из-под пера Бетховена вслед за собою множество рисунков для других произведений — вплоть до последней страницы» (Ромэн Роллан)¹.

Следует отметить, что скерцо пятой сонаты было сначала задумано как менуэт и в упомянутой тетради набросков изложено следующим образом:



Вторую часть четвертой сонаты также предполагалось вначале сделать менуэтом. Но уже в первых набросках музыки второй части менуэт предстает в ином, «бетховенском» облике. Тяжеловесный ритм старинного танца видоизменяется от одного эскиза к другому, пока старомодный менуэт не превращается в остроумное *Andante, scherzoso, più allegretto* четвертая соната) и искривляется весельем скерцо (пятая соната)².

Одновременно с сонатами ор. 23 и ор. 24 Бетховен создает такие произведения, как музыка к «Прометею», фортепианные

¹ Р. Роллан. Цит. изд., стр. 285.

² Медленная часть пятой симфонии Бетховена также была первоначально задумана как менуэт.

сонаты ор. 26 и ор. 27 (в числе которых знаменитая «Лунная»), «Пасторальная» фортепианная соната, смычковый квинтет ор. 29 и вышедший позже под опусом 50 романс для скрипки с оркестром фа мажор. Какая бесконечная гамма настроений и образов!

Четвертая соната

ор. 23

Ля-минорная скрипичная соната открывает новую страницу в скрипичном сонатном творчестве Бетховена. Ее можно с известным основанием считать автобиографичной, поскольку трагические события жизни композитора получили свое отражение в этом небольшом по масштабам произведении.

Основная, руководящая идея сонаты — это становление героической личности. Здесь запечатлена романтика ожесточенной схватки с судьбой, упоение борьбой не на жизнь, а на смерть... В этом отношении четвертая соната отличается от своих предшественниц ор. 12 и поднимается выше их.

В тесной связи с содержанием сонаты находится выбор выразительных средств — ее форма, чередование частей: если, например, во второй сонате две жанровые, полные солнечного света картинки обрамляли среднюю, лирическую, элегически окрашенную, то в четвертой сонате, наоборот, средняя, жизнерадостная, светлая, изобилующая остроумными шутками пьеса вклинена между двумя частями, в которых господствует взволнованно-тревожное чувство.

Д. Ф. Ойстрах очень метко характеризует сонату ор. 23, называя ее «малой Крейцеровой сонатой». Это мнение выдающегося советского музыканта перекликается с высказываниями некоторых исследователей, например Ленца, Мерсмана. Последний, говоря о том, что первая часть этой сонаты обладает «темпераментом и размахом «Патетической сонаты», хотя и лишена ее глубоко волнующей страстности»¹, не без основания указывает, что бетховенский «до-минорный пафос» в скрипичных сонатах иногда получал свое воплощение в тональности ля минор (четвертая и девятая сонаты).

Использование минорного лада, до сих пор не встречавшееся в скрипичных сонатах, — далеко не случайно. Не следует забывать, что на заре XIX века минорная симфония, а тем более соната (жанры, предназначенные главным образом для отдыха и развлечения слушателей) были редким исключением из общего правила². В таких случаях композитор на-

¹ Н. Merzmann. Die Kamermusik. II. В. Beethoven. Leipzig 1930, стр. 102.

² Лишь две симфонии, две фортепианные сонаты и три скрипичные сонаты Моцарта написаны в миноре!

меренно выделял данное произведение, намекая на его «серьезное», по сравнению с другими, содержание. Смелой романтической заявкой следует считать обращение Бетховена уже в первой своей фортепианной сонате к минорному ладу.

Минорный лад, впервые появившийся в четвертой из десяти скрипичных сонат, безусловно, связан с романтическим содержанием этого произведения.

Первая часть сонаты — *Presto* — относится к числу тех произведений, «действие» которых разворачивается с первого такта, с первой ноты. Это образец бетховенской драматизированной лирики, в котором неутомимое движение не прекращается ни на один миг, а мятежно-порывистое чувство приковывает внимание слушателя от первого и до последнего звука.

В первой теме есть нечто титаническое, «кориолановское»:

31 *Presto*

fp *Presto* *fp* и т.д.

Порывистый, как бы призывающий к действию, характер главной темы усиливается «бурлящим» сопровождением: триольный ритм в дальнейшем пронизывает всю музыку первой части.

Очень важно присмотреться к одной существенной особенности фактурного построения первоначальной темы: скрипичная и фортепианная партия составляют два равноценных элемента ее единого музыкального образа. Это один из интереснейших признаков того, что мы выше условно называли «сонатной дуэтностью», принцип, честь введения которого в скрипичные сонаты принадлежит Бетховену¹.

В главной партии первой части² сталкиваются два кон-

¹ В соответствии с этим исполнителям надлежит выявить с достаточной выпуклостью каждый голос.

² Трелевое окончание, указанное в некоторых изданиях, является, по-видимому, выдумкой (и не вполне удачной) соответствующих редакторов:

33

tr

трастирующих музыкальных образа — один неумолимый и повелительный и другой, в котором слышна тревожная напряженность; он напоминает прерывистое дыхание¹:



(Эти словно «задыхающиеся» от волнения интонации очень распространены в бетховенской музыке — см., например, первую часть фортепианной сонаты op. 31 № 2.)

Побочная партия — более напевный, но отнюдь не спокойный образ. Здесь происходит мнимая, кажущаяся остановка пульсирующего ритма главной партии. Музыка будто стремится к покою, но не находит его — во всех голосах идет непрерывное, неутомимое движение, словно борьба явная, зримая не прекратилась, а лишь перенеслась в иную область. Сложные полифонические «плетения» голосов усиливают впечатление происходящих где-то глубоко внутри процессов:



Кстати говоря, полифоническое строение побочной партии ранее не встречалось в скрипичных сонатах Бетховена.

Особо выразителен эпизод в разработке (такт 76 и далее) — переключки фортепиано и скрипки, олицетворяющая, как это отмечается некоторыми исследователями, борьбу героической личности с судьбой.

Форма первой части четвертой сонаты своеобразна: и экспозиция, и разработка отмечены знаком репризы², что свойственно не сонатам, а старинным сюитам и партитам. Этот прием применялся Гайдном и Моцартом, а также Бет-

¹ Любопытно отметить, что этот мотив, на котором построена и средняя часть четвертой сонаты, — прототип мелодической «ячейки», пронизывающей все три части «Крейцеровой» сонаты.

² В концертной практике вторую половину первой части не принято повторять.

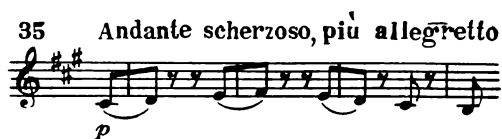
ховеном в некоторых фортепианных сонатах (например, в сонате ор. 10 № 2). Ленц находит, что первая часть четвертой сонаты имеет форму сонатины, оговариваясь, однако, что сонатины, подобной этой, нет во всей музыкальной литературе.

Интересна мысль К. Г. Мостраса, высказанная по поводу знаков повторения в бетховенских сонатах, в частности в первой части разбираемой сонаты: по его мнению, знаки повторения, поставленные Бетховеном, «призывают к тому, чтобы придать повторяющемуся эпизоду иной план исполнения, отличный от первоначального».

Конец первой части сонаты глубоко значителен и несет большую образную нагрузку: надежды не сбылись, наступает временное затишье... Но это затишье перед бурей, оно сулит еще более ожесточенную борьбу с силами зла.

Поскольку форма первой части четвертой сонаты несколько отклонилась от обычного сонатного аллегро, Бетховен (редкий случай!) избирает эту форму для средней части — *Andante scherzoso, più allegretto*. Характер этого *Andante* — живой, прихотливый, с частой сменой настроений — то лукавый, то простодушный и нарочито наивный. Ленц назвал эту часть «инструментальной весенней песней»¹.

Проследим за процессом становления основных образов второй части сонаты: главная тема появляется в изложении солирующего фортепиано. Осторожно, словно шепотом произносимые слова, следуют один за другим разделенные паузами аккорды. Подчеркнутая простота самих аккордов, структуры (классический период), нарочитая ясность кадансов сообщают музыке характер шуточный, лукавый, слегка насмешливый:



Выразительные паузы сперва словно заполнены звуками как бы доносящегося эхо. В действительности это «эхо» и появляется спустя несколько тактов, со вступлением скрипки (такт 9 и далее).

Причудливый рисунок главной партии второй части сонаты — яркий пример творческой изобретательности композитора, мастерского умения освободиться от сковывающих его рамок тактовой черты. Нетрудно заметить родство этого мотива с одним из элементов первой части («прерывистое дыхание» — см. нотный пример 32). Разумеется, что иной (ли-

¹ W. von Lenz. Beethoven. Eine Kunststudie. II Th., 2. Abt., 2. Th. Hamburg 1860, стр. 36.

рический, местами смешливый, подчас даже иронический) характер музыки потребовал полного переосмысления этого мотива: осталась нетронутой лишь схема.

В дальнейшем жанрово-юмористический характер *Andante* становится все более и более явным. Об этом красноречиво говорит все последующее развитие музыки; упомянем прежде всего о фугато связующей партии (такт 33). Как известно, Бетховен часто и охотно пользовался приемами полифонии в жанрово-описательных эпизодах своих произведений, нередко для того, чтобы подчеркнуть шуточный характер музыки (стоит вспомнить, например, множество шуточных его канонов). Фугато с его размеренностью, нарочитой грубоватостью напоминает тяжеловесный «стариковский» танец, каких немало в немецкой народной музыке.

Ещё более своеобразна побочная партия — «скороговорка», заставляющая вспомнить о Моцарте:



Не стилизация ли это в духе Моцарта, не шуточная ли пародия на излюбленные моцартовские попевки? Возможно, что да...

И вдруг появляется еще одна бесхитростная и добродушно-наивная тема (заключительная):



При проведении у скрипки она сопровождается «ласковыми» (в нюансе *pp*) арпеджиями¹, что еще больше подчеркивает ее трогательно-нежную природу. Этот венчающий всю часть образ — тоже от Моцарта. Но в нем нет и тени иронии, насмешки. Это благородная похвала, дань восхищения, горячей любви Моцарту.

Как знать, быть может в этом маленьком, очаровательном *Andante*, которое напоминает миниатюрную «моцартовскую» сонату, Бетховен хотел побыть наедине со своим великим предшественником и духовным учителем?²

¹ Впрочем, это же сопровождение, проходящее в басу (такт 80), приобретает иной, опять-таки моцартовский характер, напоминающий «Классический бас» («basso buffo»).

² Четвертая скрипичная соната написана в году, когда исполнилось 10 лет со дня смерти Моцарта.

Подобное «музыкально-духовное» общение с Моцартом привлекало многих великих композиторов прошлого: вспомним хотя бы Грига с его свободной обработкой фортепианных сонат Моцарта и Чайковского — авторы «Моцартианы».

За второй частью, представляющей собой разрядку после первой, драматической и порывистой, следует финал — *Allegro molto*, — в котором героические образы получают новое преломление. Это один из немногих, в числе скрипичных сонат, финалов, развивающий образы первой части.

С первых же тактов привлекает внимание мелодическое родство финала с темой из «Торжественной мессы»:



Это родство интонаций скрипичной сонаты с одним из величайших, грандиозных произведений «позднего» Бетховена может о многом поведать исследователям.

Характер главной партии финала — эпически-повествовательный; это как бы рассказ о ратных подвигах героев прошлого¹. Тема сопровождается органным пунктом (*ми*) у скрипки; появившиеся синкопы сообщают ей еще более напряженный характер. Теме сопутствует контрапунктическая линия в басу, которая представляет собой не что иное как мелодический вариант, местами простое обращение главной темы. С переходом последней в партию скрипки упомянутая контрапунктическая линия излагается варьированно (такт 9 и далее), что еще больше динамизирует тему, увеличивает ее стремительность.

В побочной партии (эпизоде) тревожно-беспокойное настроение финала обогащено новыми мелодико-гармоническими (каскады уменьшенных септаккордов), фактурными (противоположное, «расходящееся», движение голосов) и особенно ритмическими (нагнетание синкоп) элементами.

Но вот в подходе к первой репризе звучит краткий, но в высшей степени трогательный речитатив:



Это одна из самых запоминающихся страниц в скрипичных сонатах. Можно смело провести линию от этого эпизода к

¹ Невольно вспоминаешь, что Бетховен всю жизнь увлекался литературой о древних героях, в том числе греческой мифологией и поэмами Гомера.

знаменитому речитативу семнадцатой фортепианной сонаты ор. 31 № 2 и далее к потрясающему речитативу из финала девятой симфонии.

Первый эпизод (ля мажор), легкий по своему характеру, наделен чертами «токкатности»; он служит, очевидно, разрядкой после драматической атмосферы главной партии. Чертами уравновешенности, спокойствия отмечен средний эпизод (фа мажор). По своему содержанию, а также по той роли, которую он выполняет в композиции всей части (роль «тормоза»), этот эпизод перекликается с побочной партией первой части девятой скрипичной сонаты.

Краткая реминисценция двух эпизодов перед кодой заставляяет, опять-таки, вспомнить о «перечне» тем в финале девятой симфонии Бетховена. «Нет, не эти звуки, братья!» — словно возвещает композитор кратким напоминанием спокойно-уравновешенного фа-мажорного (здесь его музыка звучит в си-бемоль мажоре) и игривого, стаккатированного эпизодов... Пусть четвертая соната не завершается торжеством победы¹, общий смысл ее можно определить, применяя слова самого Бетховена — «прочь спокойствие!»².

Ярко выраженный романтический характер четвертой сонаты выявлен всеми выдающимися музыкантами, чье исполнение анализируется в настоящей работе. При этом трактовка различных ансамблистов разнится гораздо меньше, чем это имеет место в интерпретации других бетховенских сонат. Подобное «единогласие» исполнителей, обладающих различными творческими «почерками», обусловлено главным образом исключительной конкретностью этого произведения, его не вызывающим сомнения романтическим содержанием.

Такого толкования четвертой сонаты придерживается и ансамбль Кемпф — Шнейдерхан, справедливо рассматривающий ее как примыкающую к более поздним бетховенским сочинениям (несмотря на сравнительно ранний период ее создания).

Это относится в особенности к первой части, в которой известные немецкие артисты (игра которых отличается порой чрезмерной «академичностью» при весьма умеренном темпе³) подчеркивают ее приподнятость, романтически-взволнованную стихию.

¹ Эта соната — единственная из десяти скрипичных, оканчивающаяся глубоко патетическим *piano*, так же как и фортепианная соната ор. 31 № 2.

² Из письма к Вегелеру от 16 ноября 1800 г. Цит. по сборнику «Письма Л. ван Бетховена», СПб., 1904, стр. 11.

³ Рекомендуемый нами темп исполнения первой части сонаты приблизительно М. М. ♩ = 126—132.

Вторую часть Кемпф и Шнейдерхан, верные авторскому обозначению *scherzoso*, играют достаточно подвижно¹ в шутивно-беспечном тоне.

В финале умело воссоздается (опять-таки умеренным, несмотря на указание *Allegro molto*, темпом исполнения²) образ юного, полного надежды и уверенности в своих силах героя. Той же цели служит и обычная для исполнительского стиля этого сонатного ансамбля равномерная, почти полностью лишенная агогических отступлений игра.

Ансамбль Менухин — Кентнер играет первую часть значительно быстрее, драматичнее, порой не в меру экзальтировано. Исполнение скрипичной партии изобилует частыми акцентами (подчас резкими, например, в такте 22), внезапными сменами нюансов и т. д.

Вторая часть неожиданно приобретает мечтательный характер благодаря предельно свободному исполнению, значительным замедлениям и ускорениям (замедления имеют место в конце фраз, например перед знаком «фермата», в самом конце второй части и т. д.).

В быстром движении идет финал сонаты. Очень широко, декламационно, наподобие каденции звучит краткий речитатив. Вполне закономерны здесь замедления, повсеместно сопутствующие эпизодам с обозначением *crescendo*.

Вызывает возражение исполнение Менухином почти всех трелей с окончаниями, не предусмотренными композитором:



Конец сонаты Менухин и Кентнер значительно замедляют, что придает всей третьей части трагический характер.

В интерпретации Крейсlera и Руппа, благодаря более быстрому, стремительному темпу исполнения, частому применению острых (спиккато, стаккато) штрихов, «романтизм» первой части четвертой сонаты выявлен в ином аспекте: выдающийся скрипач и его партнер находят средства, чтобы неожиданно, но убедительно подчеркнуть «прихотливость, «скерцозность»³ этого *Presto*.

¹ Приблизительно — М. М. ♩=80—84. Темп, предложенный Херве — ♩=72, представляется нам слишком медленным.

² Рекомендуемый темп — М. М. ♩=76—80.

³ Это слово нами применено не в буквальном, а в специфическом, «бетховенском» его понимании: данная трактовка вызывает ассоциации с образами других бетховенских скерцо, в частности скерцо пятой симфонии.

В соответствии с этим *Andante scherzoso, più Allegretto* расценивается как обычная средняя часть сонатного цикла и исполняется медленнее, ближе к обозначению *Andante*.

Стремительно и весьма быстро звучит финал *Allegro molto*. Таким путем раскрывается непокорность, юношеская напористость этой музыки.

Глубоко впечатляет вполне оправдывающее себя расширение темпа в подходе к речитативу: этот прием призван подчеркнуть эмоциональную силу, значительность этого короткого, но весьма существенного в драматургии всей части эпизода.

Речитатив исполняется предельно свободно, наподобие каденции, а конец части (так же, как и в записи ансамбля Менухин-Кентнер) значительно замедляется.

Прекрасно исполнение ля-минорной сонаты советским дуэтом Ойстрах — Оборин: также расценивая ее как сочинение романтического склада, эти музыканты обнаруживают и выявляют (особенно в первой и третьей частях) черты героизма, присущие многим ранним произведениям великого композитора.

Стремительно, порывисто звучит первая часть, и, вместе с тем, исполнение ее (при бесконечном разнообразии штрихов) предельно четко, оно покоряет безупречным, «чеканным» в своей точности ритмом.

Побочную партию¹ Ойстрах играет, захватывая максимальное количество нот одним движением смычка и, по возможности, на одной струне:



¹ Начиная с такта 46 возможна следующая аппликатура:



(В такте 3 приведенного примера имеется в виду использование так называемой «промежуточной позиции». Рука скрипача продолжает находиться в третьей позиции, таким образом исполнение этой фразы выигрывает в целостности).

В издании сонат Бетховена под редакцией Рауха встречаются образцы совершенно неприемлемой с точки зрения современного скрипичного искусства аппликатуры:



Это придает музыкальным фразам исключительную монолитность, они сыграны как бы на одном дыхании.

Вторую часть знаменитый советский камерный ансамбль играет в подвижном темпе, делая акцент в сторону авторского обозначения *più Allegretto*.

В побочной партии второй части¹ затактовая нота играется с точкой, сильная доля такта легко акцентируется, благодаря чему тема приобретает большую остроту и четкость:



Финал сонаты Ойстрах и Оборин исполняют, рассматривая два такта как имеющие лишь одну сильную долю (счет— «два такта на раз»). Такое исполнение определено стремительным характером главной партии финала.

В соответствии с драматическим тоном побочной партии Ойстрах и Оборин играют ее, начиная *piano*, затем *crescendo* со спадом после кульминационной половинной ноты.

Стремясь к более полному раскрытию насыщенного характера музыки, Ойстрах играет все встречающиеся в финале сонаты восьмые плотным штрихом деташе. Так, в частности, исполняется им и кода.

В данном случае этот штрих способствует выявлению напористого, мятежно-порывистого характера темы.

Пятая соната ор. 24 („Весенняя“)

Пятая, так называемая «весенняя» соната Бетховена издавна считается одним из любимых, наиболее популярных произведений композитора. Законченная красота и изящество, жизнерадостный характер в сочетании с «классической» ясностью и простотой музыкальных образов — вот что характеризует эту сонату.

Разбор сонаты ор. 24 и сопоставление ее с соседним, предыдущим ор. 23 невольно заставляет вспомнить высказанную

¹ В скрипичной партии возможна следующая аппликатура:



немецким музыковедом Паулем Беккером мысль о наличии в творческом наследии Бетховена одновременно сочинявшихся произведений, как он их называет, «симфоний-близнецов» и «сонат-близнецов». При этом такие «близнецы» зачастую оказываются несколько не похожими друг на друга, а наоборот — полярно противоположными, и с трудом веришь, что они созданы в один период творчества композитора.

Именно так обстоит с сонатами ор. 23 и ор. 24. Эти «близнецы» резко отличаются один от другого не только по содержанию, но и по стилю: ля-минорной сонате свойствен ярко выраженный романтизм содержания и формы, в то время как фа-мажорная соната — сочинение сугубо «классическое» по своей природе, по выбору интонационных средств.

В творчестве Бетховена имеются произведения, родственные пятой скрипичной сонате, например фортепианная соната ор. 28; по мнению Р. Роллана, к числу «пасторальных» относится также и соната ор. 53 («Аврора»). Советский музыковед В. Ферман считает, что скрипичную сонату ор. 24 легко сравнить «...и с более поздними «зелеными» (F-dur'ными) произведениями — «пасторальной» симфонией и сонатой ор. 54»¹.

Изучая тетрадь набросков Бетховена 1800 года и указывая на множество «потоков его гения», Р. Роллан пишет: «...пасторальная (симфония. — Я. С.) откладывается на пять лет и временно заменяется «Авророй», вызванной теми же эмоциями: это первая «пасторальная». «Скорее, вторая или третья; — оговаривается Р. Роллан, — есть целый ряд таких произведений у Бетховена. Как мы уже выше заметили, это один из потоков его гения»². Одним из таких произведений, предшествовавших «Авроре» и шестой симфонии, является, несомненно, и соната ор. 24.

Ю. Кремлев, говоря о фортепианных сонатах ор. 28 и ор. 53 как о двух «подступах» к пасторальной симфонии³, должен был бы назвать и «Весеннюю» сонату, являющуюся, бесспорно, одним из этапов на пути к созданию этого монументального бетховенского творения.

Трудно сказать что-либо определенное о происхождении наименования сонаты ор. 24 — «Весенняя». Известно, что Бетховен лишь в редких случаях и неохотно допускал попытки конкретизировать словами содержание его музыки. Будучи непоколебимо уверенным в конкретности и образности своего творчества в целом и каждого большого и малого произведения в отдельности, Бетховен считал излишним давать им «клички». Как известно, «Лунная», «Аппассионата», «Пасто-

¹ В. Ферман История новой западноевропейской музыки, т. I. Музгиз, М. — Л., 1940, стр. 104.

² Р. Роллан. Цит. изд., стр. 155.

³ Ю. А. Кремлев. Цит. изд., стр. 160.

ральная» — все эти наименования были присвоены им не Бетховеном, а другими лицами, иногда издателями.

При всей образности музыки, «Весенней» сонате, однако, чуждо натуралистическое звукоподражание. Бетховен прибегал к звукоподражанию лишь в редких случаях, для создания особых художественных эффектов (например, в *Andante* шестой симфонии, где воспроизводится пение кукушки и соловья). «Более выражение чувств, чем живопись» — написал Бетховен на программе, розданной во время первого исполнения шестой симфонии. Эти слова могли быть сказаны и о пятой сонате.

Соната ор. 24 состоит из четырех частей: *Allegro; Adagio molto espressivo; Scherzo. Allegro molto; Rondo. Allegro ma non troppo*. Это первая из скрипичных сонат Бетховена, написанная в четырех частях.

В первой части сонаты противопоставляются два музыкальных образа, родственных по своему светлому, юношески-радостному, поистине «весеннему» настроению и, вместе с тем, глубоко отличающихся по степени динамизма и насыщенности. Первый образ (главная партия), неподдельно ласковый, говорит о безмятежном восприятии окружающей природы. Р. Роллан сравнивает эту тему с «улыбкой Примаверы» (весны)¹. Это впечатление усиливается равномерно покачивающимся сопровождением (у фортепиано, а при повторении — у скрипки). Начинается главная тема двумя «очаровательными мелодическими завитками» (выражение Р. Роллана):



Различные так называемые «украшения» мелодии и особенно морденты Бетховен часто и охотно применял во все периоды своего творчества: вспомним трио ор. 1 № 3, романс фа-мажор для скрипки с оркестром, седьмую скрипичную сонату, вторую часть скрипичного концерта и т. д. Однако если молодой Бетховен еще пользуется орнаментами, чтобы (подобно своим предшественникам Гайдну и Моцарту) «принарядить» мелодию, порой придать ей изящный, «галантный» вид, то зрелый Бетховен вкладывает в этот прием качественно новое содержание: органически вплетенное в музыкальную ткань «украшение» вытекает из самого существа художественного образа, оно обогащает мелодику, использование

¹ См. Р. Роллан. Цит. изд., стр. 285

его становится излюбленным приемом бетховенского музыкального языка.

Главная партия первой части развивается поступательно: она содержит три мотива, превосходящие друг друга по степени силы и настойчивости:



Изящное заключение этого раздела (такт 9) возвращает к первоначальному мирному и радостному настроению.

После того как первая тема повторяется у фортепиано, в развитии главной партии наступает перелом. Как же дальше? — словно вопрошает (снова трижды повторенная) краткая музыкальная фраза, как бы предвосхищающая дальнейший разворот «событий»:

48

p

p

cresc. *f*

cresc. *f*

The image shows musical notation for measures 48, 49, and 50. Measure 48 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is marked *p* (piano). The piano accompaniment also starts with *p*. Measures 49 and 50 show a dynamic shift. The piano part has a *cresc.* (crescendo) marking leading to a *f* (forte) dynamic. The melody part also has a *cresc.* marking leading to a *f* dynamic. The notation includes various note values, slurs, and dynamic markings.

Затем хорошо подготовленный «лавинообразным» нисходящим хроматизмом фортепиано («сбегающие весенние ручьи»),

появляется «ответ»: это второй и главный образ первой части сонаты, хотя общепринятое название его — побочная партия:



Интонации этого радостного, всеильного, весеннего «призыва» как бы для передышки нисходят, чтобы, набрав новые силы, зазвучать с еще большим упорством и задором (такт 42 и далее)¹.

Отметим типичный для Бетховена зрелой поры прием неоднократного повторения звука (такт 46 и т. д.). Настоячивое повторение одного и того же звука, столь характерное для музыки великого композитора, чаще всего олицетворяет образ нестигаемой, подчас упрямой воли бетховенского героя. Так воспринимается этот оборот в разбираемой сонате и во многих других произведениях, например в пятой симфонии, в фортепианной сонате оп. 53, во втором фортепианном концерте и т. д.

Ритмическую свежесть и остроту привносит столкновение акцентов (*sforzato*) в гаммообразных пассажах (см. такт 74 и далее в фортепианной партии).

В разработке получает существенное развитие вторая (побочная) тема, что еще больше подчеркивает ее главенствующую роль во всей первой части².

В сущности почти вся разработка основана на чередовании у обоих инструментов второго мотива побочной темы

¹ Верхняя нота *соль* в фортепианной партии тактов 56 и 60 была добавлена, по-видимому, в более поздних изданиях сонаты: ведь в те времена предельной нотой клавиатуры было *фа* третьей октавы.

² Такт 109 в ряде изданий, в том числе академическом, изложен таким образом:



Возможно, что это авторская описка, так как в соответствии с предыдущими аналогичными тактами его следовало бы изложить по-иному:



(так играют этот такт многие крупнейшие современные скрипачи, например И. Менухин, А. Плоцек).

(см. такты 98—99 фортепианной партии), причем он показан в двух различных аспектах: у скрипки — волевым, упругим *marcato*, у фортепиано — певучим *legato*. В разработке этот мотив выполняет еще и иную драматургическую функцию: он привносит в беспечно-ясную атмосферу музыки настроение напряженности, беспокойства (главным образом благодаря сопровождающим его триолям, попеременно у скрипки и фортепиано).

Заметим, что реприза первой части пятой сонаты не является точным повторением экспозиции (редкий случай, впервые встречающийся в скрипичных сонатах¹). Здесь включена, например, имитация, построенная на самостоятельном развитии одного из элементов главной темы:



Имитацию подобного же рода мы находим и в коде.

Тут же в коде затухающее *pianissimo* внезапно прерывается бурным шквалом (обозначение — *fortissimo*) скрипичных триолей. Это поворотный момент в развитии первой части сонаты: все вернулось к жизни, к первоначальному «весеннему» настроению...

Вторая часть сонаты — *Adagio molto espressivo*. Здесь во всю ширь разворачивается пасторальная, идиллическая картина. Музыка прекрасно передает состояние умиротворения, настроение предельного покоя, той душевной гармонии, когда человек чувствует себя слитым воедино с окружающей его природой... Так же как и в главной партии первой части сонаты (но еще в большей мере из-за медленного темпа), впечатление мечтательной задумчивости усиливается равномерно и безмятежно «покачивающимся» аккомпанементом фортепиано.

В повторном изложении темы (у фортепиано) наше внимание привлекает манера варьирования мелодии, широко использовавшаяся позднее Шопеном:



¹ Разумеется, помимо обычного в репризах изменения тональности.

Нежные, грациозные реплики скрипки как бы «окутывают» основную мелодическую линию.

Главная тема излагается также и в миноре. Это обычный бетховенский прием сопоставления одноименного мажора и минора, способствующий раскрытию противоположных качеств музыкального образа и усилению (согласно закону контрастности) предельного спокойствия изложенной вновь в мажоре главной темы¹.

В конце *Adagio* в музыку вплетается отголосок главной партии первой части сонаты:



Напоминание «мелодического завитка» призвано, как нам кажется, воссоздать настроение безмятежного покоя, радостного мироощущения главной партии первой части сонаты, подчеркнуть родство образов *Adagio* и *Allegro*. Весьма возможно, что именно такую цель преследовал композитор этой далеко не случайной реминисценцией, тем более, что в анализируемой сонате подобный прием не единичный: мелодический «эмбрион» побочной партии *Allegro* вырастет в сверкающую остроумием тему скерцо (см. ниже).

Вторая часть заканчивается излюбленным бетховенским приемом — лирическим диалогом между скрипкой и фортепиано, типичным, как мы видим, для всех скрипичных сонат Бетховена.

Нельзя не согласиться с Р. Ролланом, утверждающим, что бетховенские *adagio* — «...это пространные «песни без слов» и что «...они представляют собой «прямую речь», непосредственную, чего *andante* Моцарта и Гайдна никогда не достигали»². Певучий характер второй части пятой скрипичной сонаты — своеобразной лирической поэмы — заставляет вспомнить о том, что во времена Бетховена эта музыка была переложена для голоса и фортепиано и часто исполнялась в такой обработке.

Скерцо — третья часть сонаты — остроумная музыкальная шутка³. Смешливый характер этой миниатюры заключен

¹ Тональный план частей, подобный встречающемуся в пятой сонате (фа мажор — си-бемоль мажор) мы находим и в шестой симфонии. Очевидно, тональность си-бемоль мажор ассоциируется в представлении Бетховена со спокойным, созерцательным настроением. Вспомним, что подобное настроение ощущается и во второй части девятой симфонии, написанной в той же тональности.

² Р. Роллан. Цит. изд., стр. 112.

³ По-видимому, этим бетховенским образом пленился Шуман, заимствовав почти целиком тему скерцо и использовав ее в «Марше» из «Альбома для юношества».

опять-таки в забавной полифонической «проделке» («жанрово-юмористическая» полифония, о которой ранее упоминалось); речь идет о нарочитом «запаздывании» скрипки¹.



Нетрудно заметить родство темы скерцо с побочной партией первой части сонаты, которая здесь как бы получает новое претворение.

Как упоминалось выше, тетрадь набросков Бетховена, в которой имеются эскизы пятой сонаты, начинается первой фразой последней части сонаты. Надо полагать, что при мысли о создании «Весенней» сонаты у Бетховена возникла прежде всего эта тема, которую он сразу же записал. И не случайно: тема эта искрится безудержным оптимизмом, переливающейся через край радостью². Тема финала многократно видоизменяется, причем каждое ее изменение — остроумная находка, неожиданность. То она появляется, сопровождаемая обаятельным подголоском скрипки (такт 111 и далее), то она облачена в причудливый ритмический наряд (такт 188). И, наконец, та же тема предстает ритмически преобразованной (такт 196 и далее), словно ей стало тесно в рамках прежнего ритмического рисунка... Быть может, именно в этой музыке Бетховеном воплощены слова, написанные им в письме (после окончания фа-мажорной сонаты, 16 ноября 1801 года): «С каждым днем я приближаюсь к цели, которую я чувствую, но описать которую не в силах. О, это так прекрасно — прожить жизнь тысячу раз!..»

Пеструю картину представляют собой записи исполнения пятой сонаты Бетховена виднейшими современными скрипачами и пианистами. Разумеется, исполнительский «почерк» и стиль трактовки бетховенского цикла различными ансамб-

¹ Не злая ли это шутка в адрес незадачливых музыкантов, не умеющих играть «вместе»?

² Она в известной мере напоминает тему из бетховенской фортепианной сонаты ор. 22.

лями (черты, уже знакомые читателю по предыдущим главам) сказываются и здесь в своеобразных, специфических рамках данной сонаты. Остановимся на некоторых из этих особенностей.

Академически суховатая манера исполнения известных немецких музыкантов Кемпфа и Шнейдерхана (о которой уже упоминалось выше) особенно заметна в этом произведении, «классическая» природа которого дает повод для подобной интерпретации.

В первой части эти музыканты, очевидно, стараются выявить, главным образом, такие черты, как внутренняя сила, собранность; *Allegro* исполняется в сдержанном, хотя и не очень медленном темпе. Интересна следующая особенность: «медлительность», свойственная данному исполнению, исходит не от темпа, а от предельно сдержанного, порой вялого характера игры. Если сравнить данную запись первой части пятой сонаты с записью исполнения той же части ансамблем Ойстрах — Оборин, то создается впечатление, что советские музыканты играют ее значительно быстрее. На самом же деле разница в скорости незначительна¹, разница же в трактовке — огромна. В итоге исполнению первой части (как и сонате в целом) не хватает юношеского пыла, «весеннего» настроения.

В *Adagio molto espressivo*, наоборот, темп представляется более подвижным, чем общепринятый в этой части сонаты. Исполнительская инициатива принадлежит пианисту, играющему свои сольные фразы очень выразительно, в задумчивом, безмятежном тоне. Подобное прочтение медленной части сонаты создает атмосферу интимности, сугубой камерности.

Уязвимым представляется нам и исполнительский план третьей части фа-мажорной сонаты. Возможно, эти музыканты отталкиваются от менуэта, танца, к которому восходит скерцо². А ведь обозначение композитора гласит — *Allegro molto!*

Безмятежность, спокойствие и хладнокровие царят также и в финале. Исключая самый конец, который исполняется приподнято и торжественно, Кемпф и Шнейдерхан обнаруживают черты изящества, подчас галантности (не вполне уместной в данном случае). Местами исполнители (особенно скрипач) с чрезмерной тщательностью скандируют, «выговаривают» малейшие, порой незначительные изгибы мелодии.

Менухин и Кентнер подчеркивают лирическую, «распев-

¹ Экспозиция в исполнении Кемпфа и Шнейдерхана длится 2 минуты и 25 секунд, в исполнении Ойстраха и Оборина — 2 минуты и 15 секунд. Кемпф и Шнейдерхан не повторяют, в отличие от Ойстраха и Оборина, экспозицию первой части.

² В исполнении Кемпфа и Шнейдерхана скерцо длится 1 минуту 20 секунд, в исполнении Ойстраха и Оборина 1 минуту 7 секунд (и те и другие при повторении играют второй период дважды).

ную» природу первой части сонаты, в связи с чем преобладают мягкие, плавные штрихи, у скрипача — трепетный, с мелкой вибрацией звук. Однако лиризм этого произведения раскрывается ими своеобразно, в причудливом, капризном характере исполнения, во множестве агогических отступлений, разумеется, не предусмотренных в тексте и, как нам кажется, не вытекающих из подтекста этой музыки.

Вольность, импровизационность исполнения имеют место и в остальных частях сонаты, особенно во второй части. Множество *tempo rubato*, крайне медленный темп исполнения, частые ускорения и замедления — все это, впрочем, осуществленное с известным мастерством и художественным тактом, приближает медленную часть (так же, как и в третьей и некоторых других сонатах) к задумчиво-мечтательному романсу.

Несмотря на наличие в трактовке скерцо элементов задора, юмора, а в финале праздничности, исполнение обеих частей не производит цельного впечатления. Знаменитый американский скрипач злоупотребляет звуковыми «вспышками», исполнительскими причудами. Вызывает недоумение и то, что пианист играет многие свои тематически значительные фразы наподобие аккомпанемента.

Любопытна общность исполнительных концепций двух выдающихся музыкантов разных поколений и музыкально-исполнительских школ — Ф. Крейсlera и Д. Ойстраха, сказывающаяся в трактовке пятой сонаты, особенно некоторых ее частей.

Крейслер в ансамбле с Францем Руппом играет первую часть мужественно, настойчиво, с обилием акцентов. Темп исполнения сдержанный (медленнее, чем у Ойстраха). Так же как в исполнении Ойстраха — Оборина, Крейслер — Рупп выделяют побочную партию, расценивая ее как главный образ этой части.

Характерная особенность исполнения Крейслером побочной партии состоит во введении незначительной цезуры после первого «звена»:



Это сделано с целью подчеркнуть более ярким акцентом второе «звено» данной фразы. Ойстрах, наоборот, из трех следующих одно за другим *sforzati* с особой настойчивостью подчеркивает третье.

На фоне мужественно-решительного исполнения первой части особенно заметны постепенное замедление и успокое-

ние приблизительно за 8 тактов до репризы, становящиеся значительными в последних тактах.

Во второй части Крейслер «оттесняет» своего партнера на второй план.

Здесь исполнение особенно близко к трактовке *Adagio* ансамблем Ойстрах — Оборин: мужественность, откровенность, ясность мышления ощутимы в каждой фразе.

Стремительность, порывистость исполнения финала сочетаются с выявлением танцевальных элементов этой части.

Главное, что привлекает в исполнении пятой сонаты Ойстрахом и Обориным¹, — теплота и искренность чувства. В первой части подчеркнуты оптимизм, юношески-весеннее существо этой великолепной музыки. Штрихи, которые предпочитают выдающиеся советские музыканты, — острые, волевые.

Побочную партию Ойстрах играет в нюансе *forte* на фоне *piano* и *crescendo* в фортепианной партии. Придавая большое значение разработке, советские артисты несколько замедляют подход к ней (такт 89).

Мужественно, без тени надрыва исполняется вторая часть. Темп — более сдержанный, нежели в разобранных выше записях.

Вторую часть скрипач заканчивает таким образом, чтобы каждая фраза прозвучала на одной струне (такты 70 и 71 на струне *Соль*, такты 72—73 — на *Ре*).

Впечатлению задора, приподнятости настроения способствуют крайне укороченные, «колючие» стаккатированные ноты в скерцо.

В финале, исполненном в весьма подвижном темпе, слышится неиссякаемая энергия; восторгом, радостью бытия пронизаны все темы.

В главной партии Ойстрах играет восьмые ноты мягким штрихом *detaché*.

В последнем проведении этой темы, для того чтобы еще больше подчеркнуть радостное ликование, торжество, те же ноты играютя острым, «скачущим» штрихом.

В числе многочисленных записей исполнения пятой бетховенской сонаты выделяется интересная, самобытная интерпретация этого сочинения известными чешскими музыкантами — скрипачом Александром Плоцекком и пианистом Йозефом Паленичекком². Трактовка этих музыкантов и в общей исполнительской концепции и в деталях отличается от привычного стиля прочтения сонаты. Характерной особенностью

¹ Запись исполнения пятой сонаты Бетховена Д. Ойстрахом и Л. Обориным. Пластинка (Д—1296/97) выпущена Апрельским заводом.

² Запись пятой сонаты Бетховена в исполнении А. Плоцекка и И. Паленичека на долгоиграющей пластинке, выпущенной Чехословацкой фирмой Supraphon.

этой трактовки является кажущаяся «шероховатость» исполнительской линии, своеобразные, с художественным тактом осуществленные агогические «неожиданности», никогда, однако, не переходящие в исполнительскую вольность, «растрепанность». Подобные «сюрпризы» (они встречаются главным образом в крайних частях) призваны подчеркнуть полнокровную, неукротимую пылкость «Весенней» сонаты, а также ее неповторимую грацию.

Приводим несколько примеров, иллюстрирующих своеобразную манеру исполнения Плоцекком и Паленичеком первой части сонаты: так, уже в первоначальном изложении главной партии (в такте 3), при весьма сдержанном темпе исполнения, делается едва заметное, изящное замедление (также и в аналогичных местах).

В подходе ко второму изложению главной темы пианист играет свой гаммообразный пассаж крайне стремительно (такт 10). То же происходит и в фортепианном соло (с такта 25), при этом темп перед побочной партией значительно ускоряется, чтобы завершиться более живым, стремительным движением в последней.

Укажем еще один пример оригинального агогического отступления в коде — небольшое замедление перед вступлением скрипки.

Характерно, что своеобразное лирическое прочтение сонаты побуждает скрипача часто прибегать (особенно в первой и четвертой частях) к штрихам мягким, «лежачим» — даже в тех случаях, когда большинством редакторов указаны точки над нотами, например в первой части:



В финале:



В иных местах, наоборот, Плоцек предпочитает там, где обычно играют деташе, крайне острые, «отскакивающие» штрихи (например в тактах 73 и далее).

Приводим некоторые методические советы, могущие быть полезными при изучении пятой скрипичной сонаты Бетховена.

Рекомендуемый темп исполнения первой части — М. М. $\text{♩} = 138-144$.

Шестнадцатые ноты первых двух тактов *Allegro* необходимо играть как составную часть мелодии, не укорачивая их, чтобы они не преврати-

лись лишь в проходящие ноты. Для этого при исполнении целого такта одним смычком (легато) мы рекомендуем бережно распределить смычок и значительную его часть оставить упомянутым шестнадцатым. Чтобы выразительней исполнить шестнадцатые, которые не должны пониматься как проходящие ноты, рекомендуем первую из них (*соль* в первом такте, *ре* во втором) сыграть *tenuto* («агогический акцент»), как бы отталкиваясь от них¹. То же самое относится и к шестнадцатым в тактах 5 и 7, которые иначе очень легко могут превратиться в нахшлаг.

В такте 9 первой части незалигованные восьмые целесообразнее играть острым штрихом, более близким к характеру данного заключения главной партии. Правы поэтому редакторы (Иоахим и другие), ставящие на соответствующих нотах точки, в отличие от черточек, указанных в иных редакциях (Розе и другие).

В такте 51 *Allegro* имеется характерная для Бетховена ремарка — *rinforzando*, за которым следует внезапное *piano*. В момент появления *piano* целесообразно перейти на струну *Ре* для достижения максимального художественного эффекта путем одновременной смены тембра с изменением нюанса (то же и в репризе).

С такта 71 гаммообразные пассажи целесообразно исполнять с указанными лигами, рассматривая восьмые ноты не только как начало последующей фразы, но и как конец предыдущей:



Sforzati в приведенных гаммообразных пассажах, смысл которых — подчеркнуть кульминационную ноту, «гребень волны», странным образом опровергаются М. Хервэ: «Мы предлагаем, — пишет он, — сделать акцент на первой доле»².

Нередко приходится наблюдать, как у некоторых исполнителей триоли в разработке (особенно мощные в виде восходящих пассажей у фортепиано) полностью покрывают то, что является главным в этом отрывке, то есть мотив, родившийся из побочной партии (см. с такта 99 и далее).

Рекомендуемый темп исполнения второй части — М. М. ♩ 44—50.

Скрипичные подголоски во второй части (такт 30 и далее), несмотря на указанные во многих изданиях точки над шестнадцатыми, рекомендуется исполнять мягким штрихом в соответствии с их певучим характером.

Скерцо следует играть строго ритмично; допустимы при разучивании небольшие вспомогательные акценты на каждой первой доле такта. Для осуществления убедительного *crescendo*, указанного Бетховеном, трио целесообразно начинать штрихом спиккато, переводя его постепенно в деташе.

Темп исполнения финала — приблизительно М. М. ♩ = 80—84.

В финале значительную трудность для скрипача представляют триоли:



¹ Подобное *tenuto*, однако, следует выполнять, соблюдая чувство меры.

² Хервэ, стр. 97.

Здесь, так же как и в скерцо, полезны будут вспомогательные акценты (указанные в примере). В издании сонат Иоахима этот эпизод изложен следующим образом:



Такое изложение труднее предыдущего, так как сильная доля и соответствующий акцент приходится попеременно то вниз, то вверх смычком.

Глава четвертая

ТРИ СОНАТЫ

ор. 30

Зимой 1801/02 года Бетховен создает три скрипичные сонаты ор. 30 наряду с тремя фортепианными сонатами ор. 31, значительной частью второй симфонии и другими произведениями. Скрипичные сонаты ор. 30 издаются в Вене в 1803 году; шестая выходит в свет в июле, седьмая и восьмая — в августе¹.

Необычна история сочинения шестой скрипичной сонаты: дело в том, что в процессе работы над ней композитор постепенно заменял ранее намеченные для всех трех частей сонаты темы — другими.

В уже упомянутой эскизной тетради 1801—1802 годов находится запись мелодии, которая, судя по комментариям некоторых исследователей бетховенских рукописей, предназначалась для медленной части шестой скрипичной сонаты:



Однако эта тема в предполагаемую сонату не вошла: возможно, что некоторая угловатость ее очертаний побудила композитора от нее отказаться², тем более что он задумал

¹ Приводим полный заголовок первого издания сонат ор. 30: *Trois Sonates pour le Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon composées et dédiées à Sa Majesté Alexandre I-er, Empereur de toutes les Russies par Louis van Beethoven. Oeuvre XXX. N.65.80.84. A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie. Rue Kohlmarkt № 269 et à Londres chez Dale.* Рукопись шестой сонаты хранится в Берлинской государственной библиотеке. Рукопись седьмой — в так называемой Цюрихской «коллекции Бодмера», восьмой — в Британском музее.

² Но она оказалась вполне уместной для фортепианной сонаты ор. 111 (сочиненной спустя 20 лет!).

лирическую, тонкую, «картинную» пьесу — *Adagio, molto espressivo*.

Рядом с этой записью в эскизной тетради находится и другой набросок, который композитор намеревался использовать при написании первой части сонаты:

63



Бетховен отказывается и от этой темы, потому что (как нам кажется) ее чувствительный характер (определяющийся, в частности, обилием хроматизмов) не соответствовал характеру намеченного светлого *Allegro* ля-мажорной скрипичной сонаты.

Что касается финала, то он уже был сочинен целиком, когда композитор решительно отстранил и его, чтобы впоследствии включить (в качестве финала же) в «Крейцерову» сонату. По свидетельству современников Бетховена, великий композитор считал эту музыку слишком «блестящей» для скромных масштабов, для более «камерного» характера шестой сонаты.

Таким образом, изучение бетховенских набросков, знакомство с фактом замены композитором одних тем другими, перенесения некоторых намеченных тем (и даже целой, уже законченной части) в другие произведения¹ — все это приближает нас к пониманию характера музыки, дает ключ к раскрытию содержания отдельных образов этих произведений.

Значительные изменения претерпели в процессе сочинения и другие наброски сонат ор. 30. Так, начало восьмой сонаты выглядело в эскизах следующим образом:

64



Можно предположить, что композитор изменил этот первоначальный вариант, стремясь к большему лаконизму, к сжатости первого мотива и, следовательно, всего музыкального образа, который впоследствии шутливо сравнивали с кипением молодого вина...

¹ Вспоминается аналогичный случай замены П. И. Чайковским второй части его скрипичного концерта: первоначально сочиненная музыка (впоследствии самостоятельная пьеса из цикла «Воспоминание о дорогом месте» — «Размышление») не подошла для средней части концерта ни по характеру, ни по объему. Чайковский написал другую пьесу — «Канцонетту».

Очень долго и кропотливо работал Бетховен над второй частью восьмой сонаты, придавая ей, очевидно, огромное значение. По эскизным тетрадям можно проследить, как создавалась великим композитором эта замечательная музыка, как постепенно видоизменялись первоначальные эскизы тем, принимая все более совершенный облик.

Выше мы показывали, как Бетховен постепенно отдалялся от традиционного менуэта в четвертой и пятой скрипичных сонатах, доводя первоначальный рисунок старомодного танца до его окончательного «скерцозного» вида¹.

В средней части восьмой скрипичной сонаты, озаглавленной *Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso*, композитор также далеко ушел от менуэта, но, так сказать, в противоположную сторону: **ритмическая схема** сохранена, но полностью переосмыслен, опозитизирован образ старинного танца.

Проследим за ходом эскизных записей медленной части восьмой сонаты: исходной точкой послужил вариант явно «менуэтного» характера:



Так же как и в главной партии первой части анализируемой сонаты, композитор, работая над этой темой, шлифуя и совершенствуя ее, стремился к большей лапидарности музыкального рисунка, к предельной простоте и, стало быть, большей выразительности образа. Другой вариант уже значительно более скуп по своим очертаниям, диапазон мелодии сведен до минимума:



И, наконец, следующий совсем близок к окончательной редакции, но в размере 3/8:



¹ Подобно менуэту из первой симфонии Бетховена, в котором от изысканного танца осталось одно лишь название.

В том же размере набрасываются будущие темы второго периода и среднего эпизода:



Гениальное чутье композитора подсказало ему, что размером $\frac{3}{8}$ он рискует измельчить величественно-строгий, подчас возвышающийся до трагизма характер музыки этой части; и он заменяет размер на более «увесистый» — $\frac{3}{4}$.

Так Бетховен все дальше уходит от менуэта с его размеренно мелкими шажками¹, с его манерностью.

Венская музыкальная пресса и на этот раз проявила удивительное безразличие к новым бетховенским сочинениям — сонатам оп. 30. О впервые исполнявшейся шестой сонате газета «*Allgemeine Musikalische Zeitung*» писала в 1803 году, что она «...не вполне достойна Бетховена. В начале нет такого красивого развития, которое встречается в предыдущих произведениях Бетховена; она лишена решительности. Не совсем удачны вариации. Детский лепет, продолжающийся на протяжении 13 тактов... подчеркнутый уменьшенной септимой и назойливой секстой — недостойн Бетховена». О гениальном *Adagio* шестой сонаты сказано лишь, что оно «красиво в меланхолическом жанре»².

О первом исполнении седьмой и восьмой сонат та же газета («великая слепая», как ее прозвал Ленц) не писала вовсе.

Шестая соната оп. 30 № 1

Соната оп. 30 № 1 (ля-мажор) обычно считается наименее яркой из цикла сонат оп. 30. Такое мнение существует издавна. Ленц, называя эту сонату самой слабой из бетховенских скрипичных сонат «второго периода»³, ставил ее, однако, выше всех скрипичных сонат «первого периода» (оп. 12)⁴. Он же приводит ряд несправедливых обвинений, предъявлявшихся современниками Бетховена его шестой

¹ Слово «менуэт» происходит от французского «menu», что означает — «мелкий».

² Цит. по Ленцу. См. W. Lenz. Beethoven et ses trois styles. V.II. Paris 1855, стр. 80.

³ Как известно, Ленц условно подразделял творчество Бетховена на три периода (стиля): 1-й период — оп. 1—20, 2-й — оп. 21—100, 3-й — оп. 101 и далее.

⁴ См. W. von Lenz. Beethoven. Eine Kunststudie. III Th. 2. Abt., 2. Th., 1. Hälfte, стр. 125.

скрипичной сонате: в первой части отмечалась не вполне убедительная тематическая изобретательность (в частности в среднем эпизоде и фугато), клочковатость...

Являясь произведением сугубо «камерным» по своей природе, не претендующим на монументальность, шестая соната, тем не менее, содержит множество неувядаемых красот, а ее медленную часть можно отнести к числу прекраснейших страниц бетховенской музыки. Быть может прав немецкий комментатор скрипичных сонат Бетховена Отто Рупертус, характеризующий это бетховенское творение как «... страстное... стремление к миру, вопреки военному психозу, который держал тогда мир в напряжении...»¹

Соната трехчастна: I — *Allegro*, II — *Adagio molto espressivo*, III — *Allegretto con variazioni*.

В первой части преобладают игривость, беспечное настроение. Впрочем, это относится ко всему произведению, в котором господствует светлое, созерцательное начало, что выделяет данную сонату из числа трех ее «сверстниц» по опусу; особенно резко контрастирует она с до-минорной сонатой оп. 30 № 2.

Атмосфера непринужденности, вольное, ничем не стесненное излияние чувств, по преимуществу приятных, не претендующих на особую глубину, свободная прихотливая игра воображения — таков характер *Allegro* шестой сонаты.

После вступительного традиционного тонического аккорда главная партия возникает как-то неопределенно, загадочно: при трехголосном изложении и полной равноценности голосов, вступающих, вдобавок, поочередно, становится затруднительным ответить на вопрос — какова же здесь главная тематическая линия?

Тенденция композитора к равновесию различных мелодических элементов, составляющих единый музыкальный образ, уже встречалась, в частности, в первой части четвертой скрипичной сонаты и была нами условно названа принципом «чистой сонатности». Думается, и здесь этот прием использован не случайно: подобная равнозначность голосов, необычная, нарочито лишенная четких контуров фактура, некая «зашифрованность»² музыкального образа, постепенное, плавное «вырастание» главной партии, словно «из глубины», — все это призвано подчеркнуть непринужденно-свободный характер музыки.

¹ О. Рупертус, стр. 54.

² Не известной ли зашифрованностью этого музыкального образа объясняется столь противоречивое суждение о нем? О. Рупертус, например, усматривал в первой части шестой сонаты нечто эгегическое, скорбное, в то время как другие авторы, писавшие об этой сонате, подчеркивали ее светлое, радостное содержание. Д. Ф. Ойстрах считает, что определяющим для этого сочинения является его «лиричность, напевный характер».

Этому же впечатлению способствует и необычно частая смена нюансов, к которой призывает композитор: на протяжении двух с половиной тактов (начиная с такта 6) указано пять динамических обозначений — *crescendo, sforzato, decrescendo, forte, piano...*

Лейтмотивом первой части шестой сонаты можно по праву считать мотив, возникающий уже в первом такте и пронизывающий все разделы *Allegro* вплоть до последней, заключительной фразы:



Перед нами один из любимых Бетховеном мелодических оборотов, который в ином контексте встречается весьма часто (например, в первой части первой скрипичной сонаты). Этот мотив, олицетворяющий собой активное, действенное начало анализируемой музыки, служит как бы «цементирующим» материалам различных построений первой части сонаты; вместе с тем он зачастую «задает тон» этим построениям. Так, в подходе к побочной партии он ускоряет разбег музыки и приводит к другому типично бетховенскому обороту, образно названному Ромэном Ролланом «гигантскими шагами»¹ (см. такт 28 и далее). • Кажется бы, все идет к активизации музыки, ко всеобщему оживлению... Но (и в этом еще один из показателей прихотливости *Allegro* шестой сонаты) композитор неожиданно возвращает нас к беспечно-непринужденной, спокойной атмосфере, намеченной в начале сонаты. Речь идет о побочной партии (см. такт 34 и далее), которая своими трелями, мерно покачивающимся ритмом заставляет вспомнить о пасторальных страницах бетховенской музыки.

Характерной особенностью побочной темы является то, что акцент, который напрашивается в связи с самой структурой мелодического рисунка, находится здесь на слабой доле такта². Правда, в первоначальном изложении этой темы композитор указывает на необходимость такого акцента лишь в последнем ее «звене» (см. такт 36, соответственно

¹ Подобный ход, как известно, будет применен Бетховеном и в третьей симфонии.

Здесь, в необычном, несимметричном расположении *sforzati*, создающем в трехдольном размере впечатление двухдольности, следует усмотреть один из характерных признаков стремления великого композитора к преодолению сковывающих его рамок тактовой черты (как это было и во второй части четвертой сонаты).

² Еще одно проявление новаторского мышления Бетховена, желания вырваться из «пуг» обыденности. Аналогичный, но еще более смелый прием мы встретим в разработке первой части «Крейцеровой» сонаты.

44 в скрипичной партии). Но тот факт, что ударения на второй доле такта отмечены в варьированном изложении побочной темы (такты 38—39, соответственно 46—48 скрипичной партии), а также в разработке (см., например, такты 110—111, 116—117 фортепианной партии, в которых этот мотив, подвергаясь длительной разработке, повсеместно дан с характерным для него акцентом на второй доле) говорит о правомерности нашего предположения.

Разработка первой части шестой сонаты заставляет вспомнить о начале «Героической» симфонии: в разбираемой сонате также возникают (после многократного изложения «руководящего» мотива) тревожные синкопы, возвещающие об усложнении «действия».

Музыка несколько драматизируется и в следующем эпизоде, в котором отдельные попежки побочной партии подвергаются полифонической разработке (канон, фугато). Однако нагнетание длится недолго: вскоре наступает просветление (такт 118 и далее). Интересно, что и этот раздел построен опять-таки на «руководящем» мотиве главной партии, причем здесь он дан с таким сопровождением¹, которое призвано показать его в ином, более спокойном свете.

Реприза, повторяющая экспозицию без существенных изменений², а затем весьма сжатая кода окончательно утверждают атмосферу непринужденного спокойствия этого в высшей степени оригинального бетховенского творения.

Ленц вполне справедливо называет вторую часть шестой сонаты «подлинной скрипичной декламацией»³. Отдавая, таким образом, предпочтение скрипичной партии *Adagio*, Ленц выдвигает спорное положение о том, что главная тема, изложенная вторично в партии фортепиано, звучит менее убедительно, поскольку последнее, «к сожалению не может,

¹ Это сопровождение — не что иное как переосмысленные интонации «гигантских шагов» главной партии.

² Изменение во вторичном изложении побочной партии (такт 189 — ход на сексту вместо септимы) следует объяснить, по-видимому, ограниченностью тогдашней клавиатуры: ведь за исключением десятой сонаты, диапазон фортепианной партии скрипичных сонат Бетховена не превосходит ноты *фа* третьей октавы.

Отметим явную опisku в такте 197:



Здесь пропущен диез на ноте *ре*, по аналогии с той же темой, изложенной в фортепианной партии (Кемпф и Шнейдерхан играют здесь *ре* #).

³ W. von Lenz. Beethoven. Eine Kunststudie. III. Th., 2. Abt., 2. Th., 1. Hälfte, стр. 124.

подобно скрипке, так же выразительно спеть эту тему»¹. По мнению того же автора, изумительная по красоте мелодия, на которой зиждется медленная часть сонаты, восходит к итальянской кантилене.

*Adagio molto espressivo*² — несравненная по своей поэтичности инструментальная песня-ноктюрн, в которой, как нам представляется, от глубины души воспет чарующий ночной пейзаж. Главная тема — привольно льющаяся мелодия, нежная и мечтательная. Пунктирный «серенадный» аккомпанемент служит ей прекрасным фоном. Самое начало темы включает в себе любимые Бетховеном *sforzati* на слабой доле такта. В данном случае этот прием принципиально отличается от аналогичного, использованного в ином контексте (см. об этом выше). Здесь подчеркивание слабой доли такта воспринимается как подобие глубокого вздоха:

71 *Adagio molto espressivo*

(те же обозначения и в сопровождении)

Любопытно родство скрипичного сопровождения главной темы с мажорной частью первого эпизода (который звучит в фортепианной партии):

72

p *sf*

а также мелодическое родство басового сопровождения главной темы с первым эпизодом:

73

p *sf*

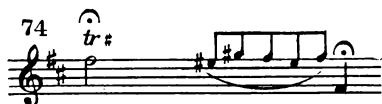
Такие явления тематического родства различных частей сонатного цикла, а также отдельных элементов внутри одной части обычны в бетховенских произведениях. Они в значительной мере подчеркивают «сквозное действие» произведения, всего музыкального повествования.

¹ W. von L e n z. Beethoven. Eine Kunststudie. III. Th., 2. Abt., 2. Th., 1. Hälfte, стр. 124.

² Вторая часть шестой скрипичной сонаты написана в редкой для медленных частей форме рондо. Тема проводится трижды, чередуясь с тремя разнохарактерными эпизодами.

Тональный план многих страниц бетховенской музыки построен на терцовых сопоставлениях. Отметим, что и во второй части анализируемой сонаты терцовые соотношения играют немаловажную роль. Так, уже во втором такте ре-мажорная тема отклоняется в си минор. В той же тональности написан и упомянутый первый эпизод (он же повторяется и в основной тональности — ре мажор). Такой модуляционный план призван подчеркнуть многокрасочность, «картинный» характер этой части.

Интересна и дальнейшая модуляция, завершающаяся каденцией, которую Бетховен повторит без изменений во второй части своего скрипичного концерта:



Внезапно возникает причудливый второй эпизод медленной части сонаты. Впечатлению настороженности и некой «спартанской» суровости способствуют выразительная пауза, предшествующая началу эпизода, подготовка этой темы, изложенная «аскетически» — в унисон («голая линия» — по выражению Р. Роллана), в нюансе *pp* и подводящая к теме в си-бемоль мажоре (опять-таки терцовое соотношение. См. такт 42 и далее).

В дальнейшем пунктирное «серенадное» сопровождение сменяется более строгим — триольным (подобный же прием используется в последней вариации второй части «Крейцеровой» сонаты).

Далее выделяется музыкальная фраза, скорбная по своему характеру. Она изложена в виде диалога скрипки и фортепиано (такты 57—59). Этот эпизод не получает, однако, дальнейшего развития и лишь подводит к репризе.

Триольное сопровождение, возникшее во втором эпизоде *Adagio*, продолжается и в репризе (это обычный, любимый композиторами-классиками прием; см., например, медленную часть седьмой скрипичной сонаты Бетховена). Вскоре пунктирный фон вновь вступает в свои права (такт 79 и далее). На этой «канве» возникает мелодия, исполненная душевного равновесия. Она родственна бетховенской «Аделаиде» (третий эпизод):



Вторая часть сонаты заканчивается синкопами, чередующимися со знаменитыми бетховенскими «говорящими» паузами; они словно заполнены воображаемыми звуками как бы доносящегося издалека эха.

Конец *Adagio* глубоко впечатляет: словно в ночной тишине издалека раздаются одинокие восклицания-зovy... Они сопровождаются нежными переборами струн (*pizzicati* скрипки). Все дышит спокойствием, умиротворенностью...

Преыдушие пять скрипичных сонат заканчивались финалом в форме рондо. В шестую сонату впервые введен вариационный финал; это можно рассматривать как явление, вполне закономерное, если учесть, что форма рондо была использована в средней части.

Шесть вариаций финала ля мажорной сонаты нельзя считать равными по своему художественному достоинству.

Тема (особенно первая ее половина) представляет собой песню в духе немецких народных мелодий. Ее характер — веселый, беспечный.

Первый период построен на сопоставлении и чередовании разнохарактерных мотивов:



(в первом и третьем мотивах преобладает плавное легато, в остальных — острые, игривые штрихи).

Следует заметить, что тема построена по вариационному принципу, словно уже в ней самой заложены «зерна» дальнейшего вариационного развития (мотивы 2-й и 4-й — не что иное, как видоизмененные, развитые мотивы 1-й и 3-й!).

Все средства призваны подчеркнуть беспечно-игривую настроенность музыки: это имитация в басу, сообщающая теме легкость и непринужденность, спокойно покачивающийся аккомпанемент...

Во втором периоде темы — тот же характер музыки, подчеркнутый, вдобавок, прелестным, полным юмора заключением фразы и всей темы (такт 23).

1-я вариация — бурный поток триолей: это неудержимый бег, стихия игры и танца, круговорот движения²...

¹ Подобное расчленение темы подтверждается диалогом четвертой вариации (см. ниже).

² О. Рупертусу слышится в этой вариации заигрывание Фавна и Сатира с нимфами...

В начале 2-й вариации рисуются другие, лирические черты музыкального образа. Но вдруг в плавные *legati* скрипичной партии «врываються» синкопы (вторая половина вариации), которые резко меняют общий тон музыки.

Снова возникает «триольный поток», и на его фоне вырастает имитационная 3-я вариация, создающая впечатление ожесточенной схватки.

Музыка этой вариации полна смелых, остроумных ритмических находок, синкоп, призванных выявить волевое начало, таящееся в недрах темы. Намеченный в начале вариации образ становится в дальнейшем еще более мужественным и решительным благодаря «сжимающемуся» ритму (см. такты 9—10 и 14—15 скрипичной партии): четверти и половинные ноты сменяются нотами вдвое более короткими.

Короткая 4-я вариация изложена в виде диалога. Тема расчленяется на четыре мотива, причем первый и третий излагаются сухими аккордовыми «бросками» скрипки, второй и четвертый — певучим *legato* фортепиано. Происходит таким образом перемещение характеров мотивов темы: «певучие» мотивы (как мы их ранее условно назвали) приобретают остроту и четкость, и наоборот, прежние «игривые» мотивы излагаются «нараспев»¹. Это один из ярких примеров высокого мастерства композитора, умения лепить музыкальный материал, преображая темы до неузнаваемости, открывать в недрах музыкального образа его невидимые на первый взгляд качества.

Подобным же блестящим примером гениального полифонического мышления композитора, щедрости его воображения может служить 5-я, минорная вариация. Это наиболее развитая, как бы итоговая вариация, представляющая собой драматургический центр всего финала.

Роль скрипки в 5-й вариации — так сказать подголосочная. Начиная с противосложения, выросшего из основной темы и исполняемого скрипкой в самом начале, скрипичная партия во всем этом разделе представляется нам второстепенной, главная роль принадлежит фортепиано.

5-я вариация связана с 6-й посредством «моста», построенного всецело на мотиве «скороговорки» (см. выше); эта связка может служить еще одним образцом неисчерпаемой изобретательности бетховенского гения. Достоинно внимания также неоднократное появление первого, «певучего» мотива темы в соединении с вышеупомянутым мотивом «скороговорки».

Последняя, 6-я вариация может быть рассмотрена как самостоятельная пьеса, на что указывает не только новый

¹ Сколько остроумия, неподражаемого юмора в подобии «комического баса» (см. такты 11—12 фортепианной партии!).

размер ($\frac{6}{8}$ вместо C), но и новое темповое обозначение (*Allegro ma non tanto*), отличное от первоначального *Allegretto*). Эта вариация органично сливается с предыдущими, хотя отдельные, не свойственные великому композитору длинноты в известной мере снижают ее стремительность и «финальность».

«Камерность» шестой сонаты, ее интимная природа по-разному претворены в исполнительском решении некоторых видных музыкантов, а в толковании ее Крейслером и Рупом эти качества и вовсе не выявлены.

Крайние части исполняются этим сонатным ансамблем «увесисто», предельно ярко, «сочно». В первой части слышна упругая, маршеобразная поступь. Лишь изредка (например, в подходе к побочной партии, перед репризой) делается небольшое замедление. Звучность инструментов насыщена. Все нюансы, включая и *piano*, очень материальны, «полнокровны». Никаких легких, скачущих штрихов: они заменены повсеместно (в частности, скрипачом) плотным деще. В финале подчеркнута его танцевальность.

Если от подобной трактовки выигрывают первая и третья части сонаты, то, как нам кажется, вторая часть, исполненная несколько быстровато, чересчур прямолинейно, от нее проигрывает.

Обаятельная поэзия *Adagio* шестой сонаты прекрасно воплощена в исполнении Менухина и Кентнера. Именно та романтически-взволнованная манера знаменитого американского скрипача, о которой упоминалось выше, как нельзя лучше соответствует характеру этой части сонаты. И, как всегда, среди других деталей, имеет место множество трелевых окончаний, не предусмотренных композитором¹. Но здесь, пожалуй, даже эта вольность не столь чужда и неуместна, как в других сонатах.

Менее убеждает трактовка первой части Менухином и Кентнером. Обычная капризная, подчас дробная манера игры американского скрипача и его партнера не вполне гармонирует с содержанием музыки.

Первая часть сонаты, благодаря бесконечным агогическим отступлениям, внезапным рывкам, «зигзагам» исполнительской линии приобретает не свойственный ей несколько причудливо-фантастический, скерцообразный характер.

Мелодическому обороту, содержащему любимую Бетховеном последовательность малых сексты и секунды (такты

¹ Следует заметить, что постоянные окончания, которые добавляет этот ансамбль к указанным в тексте трелям, не случайны: это один из признаков романтически-свободного, ничем не стесненного прочтения сонат Бетховена.

79—80), Менухин придает нежную, слегка меланхолическую окраску.

Финал наделен грациозным, в духе старинных размеренных танцев, характером.

Любопытно отметить, как прочтение скрипичных сонат Бетховена музыкантами, представляющими различные исполнительские направления, обнаруживает специфическое, далеко не случайное их отношение не только к произведению в целом, к его общему художественному замыслу, но и к отдельным, подчас незаметным деталям. Так, в разработке первой части шестой сонаты встречается остро звучащая малая секунда (в партии фортепиано):



Исполнение этого диссонанса различными пианистами, обусловленное их общей исполнительской концепцией, неодинаково: усматривая в этом обороте элемент причудливо-романтический, конфликтный, Кентнер нарочито подчеркивает его; Рупп (партнер Крейсlera) преподносит эту секунду менее заметно; Кемпф (в ансамбле с Шнейдерханом), трактующий шестую сонату в строго классическом аспекте, вообще ее смазывает.

В заключение — несколько методических соображений, касающихся исполнения шестой скрипичной сонаты.

Темп первой части — приблизительно М. М. ♩ = 132—138.

В побочной партии, представляющей собой трижды повторенный мотив с заключением, рекомендуется делать «агогический» акцент на второй доле каждого такта (скрипачу к тому же необходимо подчеркивать эти звуки более интенсивной вибрацией. См. об этом выше, в разборе сонаты.) При вторичном изложении побочной темы последняя нота скрипичной партии часто исполняется одновременно с последней нотой фортепианного сопровождения, что является неверным: исполнителю-скрипачу необходимо обратить внимание на то, что это обычная, а не триольная восьмая.

Темп медленной части — приблизительно М. М. ♩ = 66—69.

Sforzati, которыми отмечены ноты на слабой доле такта главной партии *adagio*, могут служить доказательством условности музыкальных обозначений: исполнить их наподобие обычно понимаемых акцентоударений будет грубейшей ошибкой. В данном случае *sforzato* следует понимать как чисто эмоциональный прием подчеркивания и некоторого «расширения» звука (на скрипке — путем более интенсивной вибрации).

В момент возникновения триольного сопровождения в партии скрипки исполнителю следует проявить большое ритмическое чутье. Триоли необходимо играть предельно мягко, всецело уступая ведущую роль фортепиано.

В такте 50 возможна следующая аппликатура:



Темп, предложенный М. Хервэ (М. М. $\text{♩} = 72$) для темы финала, слишком растянут. Ближе к характеру этой музыки будет более подвижный темп, приблизительно М. М. $\text{♩} = 92-100$.

Для выявления остроумного начала второго периода темы возможно отступление от авторской ремарки: *crescendo* можно довести до ноты, отмеченной *sf* (рассматривая ее как кульминационную в данном предложении), упомянутую же выше «скороговорку» сыграть *piano*, легко и изящно, подчеркивая, таким образом, ее заключительный, итоговый характер:



Для того чтобы с достаточной четкостью сыграть такт 8 первой вариации, скрипачу необходимо пользоваться уже упомянутой ранее «промежуточной» позицией:



Отметим разночтение в такте 4 первой вариации. В академическом издании сонат Бетховена и в издании под редакцией Дависсона значится:



Во всех остальных изданиях напечатаны другие ноты, которые, очевидно являются ошибочными:



Учитывая лирический характер 2-й вариации, рекомендуется исполнять ее несколько медленнее остальных.

Аккорды в партии скрипки (4-я вариация) представляют значительную трудность для исполнения: это относится главным образом к аккордам, которые помечены нюансом *p*. Перед нами один из редчайших случаев в скрипичной литературе, когда скрипачу приходится играть аккорды на четырех струнах в этом нюансе. Разумеется, их можно исполнить лишь в «ломаном» виде, охватывая одновременно по две струны.

Седьмая соната
ор. 30 № 2

Ленц называет сонату ор. 30 № 2 «наиболее замечательным бетховенским инструментальным дуэтом»¹. Отмечая героический характер этой сонаты, тот же автор считает, что ей по праву может быть присвоено наименование «*Sonata eroica*»².

А. Альшванг пишет, что содержание седьмой сонаты «...очень близко к содержанию второй симфонии, создававшейся одновременно с ней. В этих произведениях заложены основы героического музыкального стиля Бетховена»³. Однако поставить знак равенства между этими двумя замечательными, но глубоко различными сочинениями все же нельзя. Вторая симфония выдержана в светлых праздничных тонах, седьмую сонату характеризует, по преимуществу, глубокий драматизм. В симфонии многие контрасты «сглажены» и доведены до «благополучного» исхода, чего в сонате нет.

Написанная в излюбленной «патетической» до-минорной тональности (тональность пятой симфонии, увертюры «Кориолан», «Патетической сонаты» и др.), седьмая соната знаменует собой значительный шаг вперед в развитии скрипичного сонатного творчества Бетховена. Она глубоко отличается от ее ближайшей «соседки» по опусу — шестой сонаты. «Переходя от ля-мажорной к до-минорной сонате, — пишет Ленц, — можно убедиться, что два произведения, обозначенные одним и тем же опусом, могут принадлежать к различным периодам, характеризующимся различными стилями»⁴. Рядом с камерной шестой сонатой седьмая выделяется своим насыщенным драматизмом, глубиной и значительностью выраженных чувств, подлинно симфоническим развитием музыкальных мыслей, конкретностью образов.

В этом отношении прав М. Хервэ, называющий четыре части сонаты «четырьмя сценами». Впрочем, нарочитая, искусственная конкретизация четырех «сцен», а также программы, которые этот автор (так же как и некоторые другие исследователи) им приписывает⁵, представляются нам спорными, крайне субъективными. Что же касается «заглавия» финала («Торжество победы»), то оно, на наш взгляд, попросту противоречит содержанию этой части: в финале седьмой сонаты элементы неумолимой ярости и суровой борьбы

¹ См. W. von Lenz. Beethoven. Eine Kunststudie. III. Th., 2. Abt., 2 Th., 1. Hälfte, стр. 131.

² Там же, стр. 126.

³ А. Альшванг. Цит. изд., стр. 106.

⁴ W. von Lenz. Beethoven. Eine Kunststudie. III. Th., 2. Abt., 2. Th., 1. Hälfte, стр. 125.

⁵ 1. Битва. 2. После боя; воспоминания. 3. Сцена на привале. 4. Торжество победы.

выявлены не меньше, чем в первой части; здесь можно скорей говорить о трагическом исходе, нежели о «победе» в подлинном, бетховенском смысле слова.

Напомним, что седьмая соната состоит из четырех частей: *Allegro con brio; Adagio cantabile; Scherzo, Allegro; Finale, Allegro.*

Подобное строение цикла можно найти, кроме указанной, лишь в двух сонатах: пятой и десятой.

Первая часть сонаты представляется нам драматической, суровой повестью о становлении героической личности. Ожесточенная борьба, трудности, страдания и лишения, с ней связанные — все показано здесь, пожалуй, как ни в одной другой скрипичной сонате, в неприкрытом, можно сказать, обнаженном виде.

Экспозиция аллегро не помечена знаком повторения — единственный пример подобного строения среди всех скрипичных сонат. Если считать, что повторение экспозиции сонатного аллегро предназначено для лучшего восприятия и закрепления основных образов произведения, то образы первой части седьмой сонаты в силу своей «зрительности» и «осязаемости», по-видимому, не нуждаются в этом¹. К тому же отсутствие знака повторения в экспозиции компенсируется, как это будет показано далее, расширенной кодой. Все это сообщает первой части сонаты огромную впечатляющую силу, способствует стремительному развитию музыкального «действия».

Вступительная тема² — эмоциональное зерно всей драмы, разыгрывающейся в первой части сонаты:

¹ Напомним, что и в «Аппassionате» экспозиция не повторяется.

² Об этом излюбленном великим композитором мотиве и об его образном значении говорилось в разборе шестой сонаты. Подобное же мелодическое «зерно» будет использовано и в восьмой симфонии Бетховена:



Однако благодаря другому размеру и мажорному ладу оно олицетворяет иной музыкальный образ. Нетрудно также обнаружить родство ритмического рисунка этой темы с главной партией первой части второй симфонии:



Разумеется, здесь этот образ носит опять-таки совсем иную эмоциональную «нагрузку» в соответствии с настойчивым, призывно-героическим характером второй симфонии.

Рупертус проявил явное непонимание главной темы седьмой скрипичной сонаты, сообщая, что ему слышится в ней... беззаботное восприятие окружающего мира.

85 Allegro con brio



Как и в пятой симфонии, она состоит всего лишь из нескольких нот, и так же, подобно эпитафии, определяет идейно-художественную направленность всего произведения.

В первоначальном изложении эта тема насыщена затаенным настороженным драматизмом. Этому способствуют и фактурные приемы, подчеркивающие ее строгую, скорбную величественность (изложение в октаву и в нюансе *p*). Глубокое впечатление производят также и протяженные «говорящие» паузы, призванные разграничить, сделать еще более выпуклым каждое из звеньев главной партии.

Многие произведения Бетховена (в том числе и некоторые увертюры) начинаются с изложения темы в унисон или октаву; по мнению Романа Роллана, этот прием, который можно было бы назвать «риторическим», заимствован Бетховеном у композиторов французской революции — Керубини и Мегюля.

В дальнейшем главная тема еще больше драматизируется — нисходящие, как бы погружающиеся в бездну, волны звуков усиливаются, нарастают, чтобы завершиться типично бетховенскими трагическими аккордами в нюансе *p*, олицетворяющими колоссальную силу героя, сдержанную в железных тисках воли...

Когда главная партия проходит у скрипки, она обретает еще более драматический, напряженный характер, подчеркивающийся к тому же сопутствующим ей огненно-бурлящим аккомпанементом.

Характерной особенностью первой части седьмой сонаты, отличающей ее от многих других бетховенских сонат, является неожиданное, без предварительной подготовки, появление побочной партии в параллельном мажоре:

86



Делались попытки, учитывая посвящение сонаты Александру I, найти источник этой темы в одном из маршей Преображенского полка. Характеризуя эту тему, Коббет пишет: «...мы находимся перед хорошо вымуштрованным

строем гренадеров с их остроконечными шапками»¹. Искусственность подобного истолкования не требует особых доказательств.

Нам представляется, что если главная партия наводила на мысль о душевных тревогах, сомнениях, которые обуревают борющуюся героическую личность, то побочная партия всецело посвящена образам самой борьбы в ее непосредственном проявлении.

В музыке побочной партии образы борьбы обрисованы светлыми, мужественно-энергичными красками; это, действительно, придает маршеобразной теме горделивую осанку, «военную» подтянутость. К тому же и ритмически четкое сопровождение мелодии напоминает походную поступь.

После двукратного изложения побочной маршевой темы музыка вводит нас в самый разгар происходящих здесь событий. Особую впечатляющую силу приобретают синкопированные «призывные кличи» (заключительная партия) в сочетании со своеобразной имитацией в басу (такт 52 и далее).

Разработка начинается с изложения главной темы в побочной тональности — ми-бемоль мажор². К ней присоединено противосложение, тематически самостоятельное и чрезвычайно образное: своего рода «лирический комментарий» к главной теме.

После шестикратного повторения в унисон начального мотива появляется (также в унисон, без излишних украшений) тема марша (побочная), которая и подвергается длительной разработке.

Драматургической кульминацией первой части сонаты можно по праву считать репризу, в которой главная партия излагается уже не одним фортепиано, а обоими инструментами, не *piano*, а *fortissimo*. Сейчас знакомая тема звучит по-новому, в более насыщенной фактуре, как бы воплощая итог ожесточенной борьбы. Драматическая же развязка всей первой части наступает, как это часто бывает у Бетховена, в коде. Коду седьмой скрипичной сонаты можно сравнить лишь с соответствующим разделом аллегро «Крейцеровой» сонаты.

¹ Cobbe's Cyclopedic Survey of Chamber Music. Vol. I, London 1929, стр. 90.

² Разработка первой части седьмой скрипичной сонаты (в частности, место, откуда она начинается) была предметом споров среди бетховеноведов: Ленц, например, считает, что с такта 75 идет дополнительный к экспозиции эпизод, предшествующий разработке, последняя же, по его мнению, начинается лишь с такта 95 (изложение побочной темы в ля-бемоль мажоре). Такая точка зрения нам представляется ошибочной и вызванной недооценкой новаторского мышления великого композитора в области формотворчества. Своеобразие разработки в данном случае состоит в том, что она содержит как бы два этапа, две последовательные и логично дополняющие друг друга ступени.

В обоих случаях перед нами фактически вторая разработка сонатного аллегро.

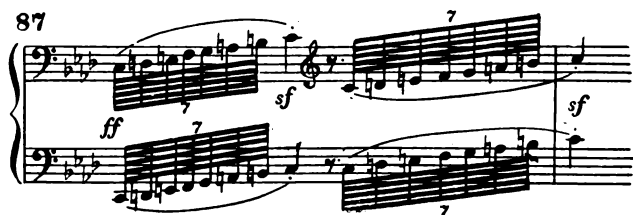
В заключение первой части сонаты в последний раз появляется главная тема с ее первоначальным трагическим мотивом (сейчас она излагается скрипкой, сопровождаемая «волнообразным» аккомпанементом фортепиано, причем снова на *p*). Как ново, свежо, победно, ликующе и торжественно звучит она здесь! Ни следа не осталось от ее былой настороженности, затаенности, вся она преобразилась, словно до краев наполнилась радостью бытия, жаждой борьбы и победы¹.

Медленная часть седьмой сонаты названа Ленцем «лучшей пьесой Бетховена, написанной в нелюбимой им ля-бемоль-мажорной тональности»². Рупертус в качестве характеристики этой части приводит слова «от сердца пусть вновь идет к сердцу», как известно, написанные Бетховеном на рукописи «Торжественной мессы»³.

Замечательное *Adagio cantabile* воспринимается как своеобразная лирическая интермедия; быть может в ней запечатлены размышления героя. Вся часть ярко контрастирует с окаймляющими ее первой и третьей частями сонаты. В ней выделяются два основных образа: первая тема, в ля-бемоль мажоре, отличается спокойствием, глубокой задумчивостью; вторая, написанная в одноименном миноре, как бы говорит о неутешном горе, о тяжелых страданиях.

При повторении первая тема разрабатывается вариационно, причем противосложение, зародившееся в средней части (минорной, см. такт 33 и далее), продолжает звучать как бы «по инерции» и в репризе (это один из обычных приемов Бетховена, см., например, медленную часть шестой сонаты).

В мирную атмосферу этой музыки внезапно врываются резко звучащие гаммообразные пассажи в нюансе *ff* и в октаву — обычный бетховенский «сюрприз»:



¹ Так преобразовывать тему могут лишь великие мастера музыки: вспомним, например, как меняет свой облик тема «рока» из пятой симфонии Чайковского.

² W. Lenz. Beethoven et ses trois styles. II Vol., стр. 81.

³ См. Рупертус, стр. 68.

Эти пассажи, не без некоторого основания, названы Коббетом «залпами, возвещающими о том, что борьба еще не прекращена»¹. Затем новая неожиданность — внезапная модуляция в фа мажор (излюбленное бетховенское терцовое сопоставление).

Adagio завершается умиротворенной, по-моцартовски просветленной кодой. Если у Моцарта имеются страницы, которые подстать бетховенским, то о конце медленной части седьмой сонаты можно сказать, что Бетховен достиг здесь чисто моцартовской кристальной чистоты чувств, воплощенной в бесконечно тонком, идеально прозрачном звучании.

Отметим обилие типичных для бетховенской музыки *crescendo*, завершающихся внезапным *p*. Здесь этот выразительный прием применен особенно часто, пожалуй чаще, чем во многих других бетховенских произведениях. Иногда *crescendo* охватывает всего лишь два звука, например:



Бывает и так, что оно появляется в пределах длительности одного только звука, как в конце второй части:



На фортепиано такое *crescendo* вовсе неисполнимо². Как знать, быть может это обозначение предназначено Бетховеном для еще несуществующего клавишного инструмента совершеннейшей конструкции, о котором мечтал великий композитор-новатор...

Скерцо седьмой скрипичной сонаты — самобытная жанрово-изобразительная пьеса. Собственно говоря, это настоящий марш, написанный в обычной для этого жанра трех-

¹ Cobbett. Цит. изд., стр. 90.

² По крайней мере при точном соблюдении авторского текста, без использования приема тремоло.

частной форме. Необычным является лишь размер $3/4$, с нарочитыми *sforzati*, привносящими «двухдольность» в трехдольный метр¹. В трио, написанном в форме канона, возникает бодрая, удалая песня, которую подхватывает один голос за другим. Подчас словно слышна шутка, залихватский выкрик, острое народное словцо...

Ю. Кремлев, анализируя «Патетическую» сонату, отмечает, что финал этой сонаты «...есть в сущности первый финал в фортепианных сонатах Бетховена, сочетающий вполне органично рондовую специфичность формы с драматизмом»². Это замечание в полной мере относится и к финалу анализируемой сонаты. Если говорить о финале скрипичной сонаты, подводящем итог борьбы, которая отражена на протяжении всей сонаты, то следует прежде всего назвать финал сонаты ор. 30 № 2. Ни в огненно-блестящем финале «Крейцеровой», ни, тем более, в жанрово-танцевальной картинке восьмой сонаты мы не найдем ответа на животрепещущие вопросы, поставленные в предыдущих частях. Что касается первых шести сонат, то в одном лишь финале четвертой драматические образы первой части получают свое дальнейшее развитие. Однако если в финале ля-минорной сонаты ор. 23 образы эти как бы остаются на распутье и соната не заканчивается в обычном смысле слова, а скорее прерывается на некоем вопросительном знаке, то финал до-минорной скрипичной сонаты, благодаря своему драматическому тону, своей монолитности, является достойным венцом этого замечательного произведения.

Начало последней части — «барабанный бой», по мнению некоторых авторов, возвещающий о начале праздника; до торжества победы, однако, еще далеко: предстоят тяжелые бои...

Идейное содержание финала сонаты, в высшей степени драматически насыщенное, определило соответствующую художественную форму — вот почему в этой части, больше чем в других скрипичных сонатах, преобладает, как справедливо указывает Ленц, «симфонический элемент».

«Барабанному бою», зародившемуся где-то в глубине, точно у литавров или контрабасов³, и словно подхватываемому целой оркестровой массой, сопутствует мелодия в народном духе:

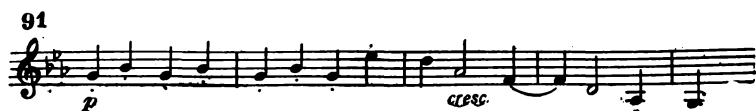


¹ См. об этом приеме в разборе первой части шестой сонаты.

² Ю. А. Кремлев. Цит. изд., стр. 77.

³ Уместно вспомнить об аналогичном приеме удара литавров в скерцо девятой симфонии.

Этой лирической песне противостоит другая, мажорная тема (побочная партия; вторично она появится в основной, доминантной тональности), напоминающая трубные сигналы:



Эта тема расчленяется на два мотива; первый — четкий и подтянутый, второй — как и многие другие синкопированные бетховенские темы — играет роль «подстегивающего», моторного элемента всего эпизода.

При вторичном изложении темы в миноре второй мотив помечен *f*, что еще резче отделяет его от первого мотива¹.

Побочная партия постоянно сопровождается попевкой, элементы которой восходят к «барабанному бою» из главной партии финала (см. такты 41—42).

На этой же основе возникает и другая тема финала, действенная и задорная (такт 115 и далее). Здесь, как и в других случаях (см. выше), полифония способствует выявлению жанровой сущности музыки.

Окончание этой темы, особенно изложенное в сексту скрипкой и фортепиано — одна из бетховенских мелодий, нити которой ведут к финалу его девятой симфонии:



¹ Следует отметить различное изложение фактически одинаковых двух тактов в экспозиции и репризе:

В экспозиции:



В репризе:



По-видимому, это просто описка композитора, поскольку шестнадцатые ноты после трели в очень быстром темпе звучат как трелевое окончание.

Отметим, что последняя часть седьмой сонаты — одна из немногих рондо-сонат, включающая разработку. Последняя представляет собой фугато, построенное на материале главной партии (такт 138 и далее). Вторично побочная партия идет, как уже указывалось, в основной тональности до минор, поэтому отпала необходимость проводить ее дважды (в мажоре и миноре), как в экспозиции.

«Мостик» (синкопы которого подобны вздохам и напоминают аналогичное место из подготовки репризы в первой части шестой сонаты) приводит к коде, в которой использованы все темы финала. Однако так же, как и в других бетховенских финалах (например, четвертой скрипичной сонаты), здесь нет примирения борющейся личности с темными силами. На это, в частности, указывает хотя бы суровая, «злая» интонация малой секунды в такте 312:



«Нет! — как бы говорит Бетховен в финале седьмой скрипичной сонаты, — между добром и злом не может быть ничего другого, кроме непримиримой борьбы!»

Интересна (хотя и во многом спорна) исполнительская концепция Кемпфа и Шнейдерхана. Если первые бетховенские сонаты они (как упоминалось выше) трактуют, отдавая явное предпочтение гайдно-моцартовскому началу, бесспорно, присутствующему в этих сочинениях (исключение составляет лишь четвертая соната), то в других, особенно в седьмой, десятой сонатах, этот ансамбль акцентирует их специфически «бетховенские» элементы.

Строгая, подчас аскетическая манера игры Кемпфа и Шнейдерхана хорошо вяжется с некоторыми образами последних скрипичных сонат Бетховена, например с первой частью седьмой сонаты, особенно ее главной партией. Суровое величие, гордая невозмутимость слышны в исполнении главной партии *Allegro con brio*. Эти черты еще более заметны и убедительно воплощены в разработке — наиболее драматическом эпизоде первой части сонаты.

Впечатление снижается от незначительного, несколько вялого, размягченного исполнения побочной партии. Маршеобразная тема, вместо свойственной ей упругости, энергии, приобретает черты беспечно-спокойного настроения. По-видимому, эти артисты трактуют ее как разрядку после драматической главной партии, а не как ее логическое продолжение.

Убедительный, впечатляющий прием найден Кемпфом и Шнейдерханом в начале коды: помимо *pianissimo*, указанного композитором, которое исполнители начинают с едва уловимого звучания, этот эпизод играется весьма сдержанно по темпу и характеру. Таким образом, сравнительно небольшая по объему кода, благодаря подчеркнутому, выпуклому динамическому нарастанию, приобретает значительность, масштабность.

В скерцо делается упор лишь на шуточный характер музыки, при этом маршеобразные, настойчивые черты музыки смазываются. Цельность восприятия этой части сонаты нарушается более медленным, чем первый эпизод, исполнением трио.

В финале, выдержанном в весьма умеренном темпе, подчеркивается величественность, монументальность музыки.

Исполнение седьмой сонаты Менухином и Кентнером отмечено субъективностью; игра их (особенно скрипача) полна своеобразных звуковых вспышек, внезапных эмоциональных импульсов, взлетов.

Этот ансамбль подчеркивает трагическую природу первой части сонаты, и надо заметить, что подобному исполнительскому замыслу нельзя отказать в правомерности: он логичен и художественно оправдан.

Трудно лишь согласиться с трактовкой побочной партии, которая воспринимается как разрядка после главной партии (что имеет место и у ансамбля Кемпф—Шнейдерхан). В данном случае она наделяется шуточными, «скерцовыми» чертами¹.

Следует отметить тенденцию И. Менухина к исполнению «крупным планом» нередко даже и некоторых деталей музыкального текста. Так, шестнадцатые ноты в следующем фрагменте этот скрипач играет «широкими мазками», нарочито подчеркивая, что это не трелевое окончание, а полноценные ноты:



¹ Подобным же образом эта тема исполняется Г. Бариновой.

В иных случаях менухинскому исполнению не чужда и некоторая утрировка, как например чересчур укороченные предтактовые ноты (шестнадцатые в такте 248 первой части и в других аналогичных местах).

Выявляя яркий, энергичный характер музыки в конце первой части сонаты, Менухин играет *non legato* шестнадцатые ноты, обычно исполняющиеся *legato*:



Глубокое впечатление оставляет исполнение Менухином и Кентнером второй части сонаты¹. Сыгранная в задумчивом, повествовательном характере, эта часть предстает в виде баллады.

Цельное впечатление оставляет также и скерцо (все части которого идут в одном темпе). Здесь отдается предпочтение не скерцозности, а маршеобразности этой музыки.

В финале, наоборот, некоторая изломанность, не вяжущаяся с музыкой великого композитора, и ряд вольностей, преувеличений снижают значительность исполнительского замысла. Исключение составляет лишь кода, звучащая огненно-ярко, неукротимо, патетично.

Наиболее убедительное воплощение из анализируемых нами записей исполнения седьмая соната, особенно первая часть и финал, получает в интерпретации Крейсlera и Руппа.

Allegro con brio предстает в ином (отличном от трактовки Менухина и Кентнера) аспекте — величественном, мужественном, сильном. Это достигается, в частности, предельно насыщенным, собранным звуком, исполнением всех аккордов скрипичной партии стремительно, «наотмашь», в едином неизменном темпе. Побочная партия играет в наступательном, упругом ритме, благодаря чему она воспринимается как закономерное продолжение драматически насыщенной главной партии. Решение данного эпизода представляется нам наиболее убедительным и художественно оправданным.

В скерцо, исполняющемся очень быстро, в приподнятом настроении, хочется отметить одну особенность: очень остро, резко, подобно огненной вспышке звучащую двойную

¹ Заметим, что своеобразная манера Менухина, основанная на одновременном сочетании проникновенного пения на инструменте и вольно-импровизационного стиля исполнения, наиболее выгодным образом претворяется в интерпретации им медленных частей бетховенских сонат.

ноту *ми* (такт 27). Деталь эта придает всему эпизоду яркость и ослепительный блеск.

Не затушевывая трагических черт финала, Крейслер и Рупп трактуют его вместе с тем как оптимистическую, мужественную музыку.

Побочную партию они играют в значительно более быстром темпе, порывисто, несколько фантастично, что очень оживляет исполнительский план всей сонаты.


Для выявления огромной внутренней силы таящейся в недрах главной партии первой части сонаты, ее следует исполнять просто, сдержанно, предельно ритмично. При исполнении первой фразы пианист должен внутренним слухом «услышать» воображаемое «пульсирующее» сопровождение, фактически появляющееся лишь при втором изложении темы. Рекомендемый темп исполнения *Allegro con brio* приблизительно М. М. ♩ = 144—150.

Ближе к драматически насыщенному характеру главной партии будет исполнение второй ее половины (на скрипке) на струнах, обладающих более матовым, «густым» тембром, то есть на Ре и Соль:



(возможна указанная аппликатура).

Убедительное звучание побочной партии в основном зависит от точного соблюдения пунктирного ритма. При этом по-разному исполняется различными музыкантами стаккатированная шестнадцатая нота: у некоторых она слишком длинна и тяжеловесна, у других, наоборот, чересчур укорочена за счет преувеличенной паузы, образовавшейся между двумя нотами.

Как отмечалось выше, в исполнении некоторых скрипачей весь этот эпизод, благодаря излишне стаккатированным, «измельченным» нотам, приобретает несколько легковесный, даже юмористический характер, что противоречит данному музыкальному образу. В середине пунктирной фигуры допустима небольшая пауза, сообщающая теме энергию и решительность, однако от чутья самих исполнителей зависит ее мера; во всяком случае эта вспомогательная пауза не должна превышать длительность одной шестнадцатой:  По-видимому, Бетховеном пунк-

тирные фигуры были написаны для скрипки без указания лиг (так же, как и в партии фортепиано); в различных редакциях они снабжены произвольными лигами (например, в редакции Иоахима):



При соблюдении этих штрихов целесообразно начинать отрывок вниз смычком (в верхней его части). Что касается аппликатуры, то в пунктирном ритме действительно следующее правило: смена позиции должна

производиться после сравнительно длинной ноты (во время образовавшейся паузы, см. выше)¹. В издании сонат под редакцией Дависсона указан следующий вариант аппликатуры:



С этим трудно согласиться, поскольку затактовые ноты и первая нота *ми-бемоль* являются скорее окончанием предыдущей фразы, нежели началом следующей (во избежание нежелательного разрыва мелодии можно сыграть указанное место с помеченной внизу аппликатурой).

Определенную трудность для исполнения представляет отрывок в подходе к репризе:



Мелодическая линия в скрипичной партии должна предшествовать «запаздывающей» мелодии фортепиано:



¹ Ни в коем случае нельзя менять позицию после короткой ноты, как это рекомендовалось в ныне устарелых изданиях, например в издании Рауха:



В тактах 43 и 44 возможна следующая аппликатура:



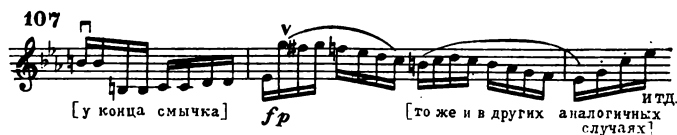
Для того чтобы эти две мелодические линии не совпадали, скрипачу рекомендуется внимательно прислушиваться к органному пункту — ноте *соль*, одновременно с которой и должна быть исполнена эта мелодия:



Значительную трудность для скрипача благодаря не вполне «удобной» тональности представляют также многие места репризы. Некоторое облегчение может принести применение «суженной» аппликатуры:¹



В тактах 183 и следующих можно использовать такие штрихи:



Для второй части седьмой сонаты характерно частое чередование триольных ритмических фигур с обычными восьмыми. Скрипачу и пианисту необходимо обратить особое внимание на ритмическую точность исполнения. Частая смена аккомпанемента к одной и той же теме (восьмые, триоли, затем тридцатьвторые) нередко приводит неопытных музыкантов к нарушению ритмической стройности исполнения. Что касается пассажей тридцатьвторыми в партии фортепиано, то чем легче, «воздушнее» они будут сыграны (указание композитора — *sempre leggiermente*), тем ближе будет исполнение к содержанию этой части сонаты. Темп второй части — примерно М. М. $\text{♩} = 60-66$:

Характер музыки скерцо требует не столько быстрого исполнения (указание автора — *Allegro*, а не *Vivace* или *Presto*), сколько энергичного и напористого (темп — приблизительно М. М. $\text{♩} = 184-192$).

В главной партии финала скрипач может играть таким образом:



(начиная у конца смычка и приближаясь к колодке):

¹ Подробное освещение вопроса о суженной аппликатуре см. в работе И. Ямпольского «Основы скрипичной аппликатуры». Музгиз, М., 1955.

Рекомендуемый темп финала — приблизительно М. М. $\text{♩} = 138-144$.
Такт 14 вторичного проведения побочной партии:



при неумелом исполнении может создать ощущение интонационной неустойчивости из-за образовавшегося «перечения» (*ля-бемоль* затем *ля-бекар* в другом голосе). Во избежание этого пианисту необходимо упор сделать на первой ноте *до*, играя совсем тихо и коротко вторую ноту *ля-бемоль*.

В конце коды возможна следующая аппликатура:



Восьмая соната ор. 30 № 3

Соль-мажорная скрипичная соната относится к числу жанровых произведений Бетховена¹. Обилие танцевальных ритмов, живость и пестрота музыкальных образов, наконец редкое для сонатного цикла лаконичное и своеобразное строение первой части и финала дают повод считать это в высшей степени оригинальное бетховенское сочинение не сонатой в обычном понимании, а скорее «сонатой-сюитой».

Ленц сравнивает восьмую сонату с летним пейзажем художника Калама², а Коббет называет ее «подлинной пасторальной симфонией, полной сельских впечатлений и буколического духа деревенских танцев»³.

Первая часть сонаты — *Allegro assai* — по своей природе напоминает скерцо⁴. Именно «скерцозность» музыки, при-

¹ Эта соната, наряду с третьей и пятой скрипичными сонатами, была одним из любимых произведений Л. Н. Толстого. (См. Н. Гусев и А. Гольденвейзер. Лев Толстой и музыка. Воспоминания. Музгиз, М., 1953, стр. 44).

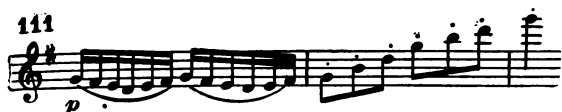
² Калам Александр (1810—1864) — швейцарский художник-пейзажист. Большинство его полотен посвящено изображению горных ландшафтов Швейцарии.

³ Коббет, цит. изд., стр. 90.

⁴ Можно установить родство этого *Allegro* с первой частью сонаты ор. 12 № 2, написанной вдобавок в том же размере — 6/8.

сущая ей мимолетность настроений определили самобытный характер тем, как бы «мозаичное» их построение. Мерцающие словно в причудливой панораме темы-образы предельно скупы и немногословны; пестрой вереницей они вспыхивают и гаснут на протяжении всей части.

Своеобразной «эмблемой» этих миниатюрных тем можно считать начальную фразу — бурлящую и стремительно взвивающуюся ввысь подобно ослепительно яркому фейерверку¹:



Перед нами замкнутый, обособленный от всей дальнейшей музыки раздел, подобный тому, какой мы встречали в первой части сонаты ор. 12 № 1.

Далее крошечные темы сменяют одна другую с поистине калейдоскопичной яркостью и быстротой. При этом каждая из них обладает своим, вполне определенным индивидуальным оттенком. Вся эта цепь контрастных тематических построений подводит сперва к одной побочной партии (с такта 50) в ре миноре — мужественной, чеканной, с по-бетховенски «упрямыми» акцентами то на сильной, то, неожиданно, на слабой доле такта; затем ко второй побочной (с такта 67), опять-таки совершенно иной по своему характеру: беспечной, игривой, написанной в танцевальном, почти вальсообразном ритме.

«Скерцозный» характер *Allegro* восьмой сонаты с особой отчетливостью проступает и окончательно утверждается в заключительной партии с ее любопытной «асимметрией» — неожиданными «колючими» толчками на 2-й и 5-й долях такта:



Чрезвычайно краткая разработка, до пределов сжатая реприза и отсутствие коды — все это еще больше подчеркивает лаконичность первой части анализируемой сонаты.

¹ Во взлете к высокой ноте *соль* Ленц справедливо усматривает определенный художественно-выразительный прием: по его мнению, верхний регистр скрипки излучает радость и веселье.

Медленная часть — *Tempo di Minuetto ma molto moderato grazioso* — одна из поэтичнейших страниц бетховенской музыки, пронизанная от первой до последней ноты беспримерным благородством, кристальной чистотой чувства. Она вызывает перед нами образ героя, человека величайшей духовной силы, мужественно принимающего на себя удары судьбы...

Это единственный пример использования в бетховенских скрипичных сонатах менуэта в качестве медленной части. Вполне понятно, что заглавие ее — *Tempo di Minuetto* — следует понимать лишь как приблизительное указание темпа исполнения¹. От старомодного галантного танца осталось лишь название и, в какой-то мере, ритмический рисунок: это полная достоинства и величия музыка, по своему характеру больше напоминающая торжественную сарабанду.

Первый период медленной части — спокойный, размеренный. Второй — более драматичный, благодаря остинатному, пульсирующему, настойчивому ритму в партии скрипки и неоднократно повторяющейся интонации «вздоха» (такт 20 и далее).

В разбираемой части сонаты мы встречаемся с одним из наиболее любимых Бетховеном мелодических оборотов — движением на малую сексту вниз с последующим подъемом на малую секунду. Этот интонационный «ход», приобретающий в бетховенской музыке почти что речевую выразительность, содержится во многих произведениях композитора:



Разумеется, подобное движение мелодии, в ином контексте, вовсе не чуждо музыкальному языку также и других композиторов-классиков (например Шуберту, который охотно пользовался им, в частности, во многих своих песнях). Вместе с тем, как нам кажется, именно в музыке Бетховена этот предельно скупой, но в высшей степени выразительный интонационный оборот получил специфическую образную окраску, словно воплотил в себе отдельные наиболее типич-

¹ М. М. ♩ = 72—76.

ные черты бетховенского музыкального языка, бетховенского стиля — его глубины, задушевности в одновременном сочетании с величественной, почти аскетической строгостью.

Кстати говоря, здесь же мы встречаемся и с другим типично бетховенским мелодическим оборотом; речь идет о третьей теме:



Этот музыкальный образ, в котором как бы уживаются трогательная, страстная мольба с непоколебимой, убеждающей силой, был очень любим композитором, и он также часто к нему прибегал во многих своих произведениях, например:



Финал сонаты оп. 30 № 3 очень самобытен, оригинален как по содержанию, так и по форме. Это едва ли не самый красочный из всех финалов бетховенских скрипичных сонат. Яркая картина огненно-темпераментной, мужественной, подчас грубоватой народной пляски, безудержного веселья, стихия не ведающего усталости движения претворены в одной единственной теме, пронизывающей всю часть от начала до конца. Именно остринатность, «однотемность» финала восьмой сонаты — тот счастливо найденный композитором художественный прием, благодаря которому достигается неповторимый эффект этой пьесы¹.

Главная тема разбираемой части дает нам блестящий пример одной из характерных особенностей ансамблевого стиля Бетховена, того, что мы выше условно назвали принципом «сонатной дуэтности»: эта тема состоит фактически из двух равноценных и вполне самостоятельных, независимых и взаимно дополняющих друг друга мелодий:

¹ Форма финала — рондо весьма своеобразного строения. Все его разделы представляют собой фактически видоизмененную главную тему.



Каждая из этих мелодий обладает ярко индивидуальными чертами: первая (см. верхнюю строку нотного примера) — изящная и игривая, вторая (см. нижние строки того же примера) — мужественная, с нарочито повторяющимся в басу «бурдонным» звуком *соль*.

Делались попытки (учитывая посвящение сонат ор. 30 Александру I) провести параллель между рондо анализируемой сонаты и русскими или украинскими танцевальными мелодиями. Так, например, М. Хервэ приводит ритмические схемы гопака и других украинских танцев, с одной стороны, и финал восьмой сонаты — с другой, стараясь доказать их родство. Подобный анализ ритмической структуры того или иного произведения в отрыве от других элементов музыкального языка, в частности в отрыве от мелодии (являющейся, как известно, «душой» музыкального произведения) представляется нам неправильным. Если и можно уловить некоторое сходство ритмического «скелета» рондо соль-мажорной сонаты с ритмом некоторых русских танцев, то мелодия бетховенского танца (истоки которого, несомненно, следует искать в народном танцевальном мелосе), родственна также и венгерским, и румынским, и молдавским танцам¹. Многократное повторение одного и того же мелодического рисунка, элементы «бурдонности», напоминающие гудение волынки, — приемы, часто встречающиеся в музыке упомянутых народов. Бетховен, как известно, хорошо знал фольклор венгров и других народов, населявших тогдашнюю Австро-Венгрию². Венгерские же волынщики были весьма популярны в Вене.

¹ В румынской и молдавской народной музыке имеются мелодии, родственные танцу из финала восьмой бетховенской сонаты. Подобная мелодия использована советским композитором М. Вайнбергом в его известной «Молдавской рапсодии».

² Великий композитор, по всей вероятности, слушал прославленного в то время венгерского скрипача — руководителя цыганской капеллы Яноша Бигари. У него он заимствовал, по-видимому, тему, использованную в увертюре «Король Стефан».

Рассмотрим некоторые особенности интерпретации восьмой сонаты Бетховена видными современными музыкантами.

Весьма своеобразна, необычна трактовка сонаты Сергеем Рахманиновым и Фрицем Крейслером¹. Она отличается от толкования этого произведения большинством других видных ансамблистов и, при всем блестящем мастерстве исполнительского воплощения, представляется нам спорной, подчас противоречащей композиторскому замыслу.

В исполнении выдающихся музыкантов вторая часть сонаты *Tempo di Minuetto* не приобретает значения главного, центрального звена всего цикла (каковой она, на наш взгляд, по существу является). Наоборот, упор делается на первую часть — *Allegro assai*. Второй части придается подчиненное значение, а третья часть воспринимается как весьма сжатое, лаконичное «послесловие».

Происходит, таким образом, перестановка «центра тяжести» в сторону первой части сонаты. Рахманинов и Крейслер, очевидно, стремятся восстановить «приоритет» аллегро как главного звена сонатного цикла и уложить все произведение в обычное русло «сонатности».

Какими средствами воплощен этот исполнительский план выдающихся артистов?

Первая часть идет в предельно сдержанном темпе. Впрочем, дело не только в темпе, а в характере исполнения — спокойном, мужественном, даже несколько тяжеловесном. Оба исполнителя, особенно скрипач, почти повсеместно отказываются от острых, игривых штрихов, заменяя их плавным мягким штрихом *detache*, применяют частые *tenuti*, например:



Еще более сдержанно, как бы подчеркивая трогательный характер музыки, исполняют артисты связующую тему:



¹ Граммофонная запись исполнения восьмой сонаты Бетховена С. Рахманиновым и Ф. Крейслером. Пластинка выпущена Апрельским заводом.

И, наконец, в полном соответствии с трактовкой первой части в целом Рахманинов и Крейслер значительно замедляют заключительные два аккорда. Эта, казалось бы, второстепенная деталь приобретает решающее значение и находится в соответствии с замыслом исполнителей.

Очень подвижно звучит у Рахманинова и Крейсlera вторая часть восьмой сонаты. Налицо стремление выявить оптимистическую, жизнеутверждающую природу этой музыки, в частности главной партии. Исполнение последней отмечено четкими акцентами (*marcato*, особенно в проведении темы у скрипки, а также в противосложении). Отсюда, как это ни странно, танцевальный¹ характер исполнения.

Во втором периоде (см. такт 17 и далее) Рахманинов позволяет себе смелое, но весьма интересное и убедительное в художественном отношении отступление от авторского указания: взамен *decresc.*, предусмотренного композитором на третьей доле такта 18, появляется внезапное *piano*, заключение фразы исполняется словно в тени предыдущего аккорда... Подобный прием подчеркивает скорбный характер этой темы, после чего особенно ярко звучит маркированная, с частыми акцентами и выпуклым *crescendo* последующая фраза.

Во второй части (как, впрочем, и в остальных частях) Крейслер широко использует типичные для его исполнительского «почерка» *portamenti*, например:



Следует, однако, отметить, что этот художественный прием подчас нарушает величавую строгость бетховенской музыки.

Вызывает удивление неодинаковое исполнение форшлага в такте 5 главной партии второй части. Рахманинов играет ноту *си-бемоль* как длинный форшлаг (не перечеркнутый, что и предусмотрено Бетховеном), Крейслер же постоянно исполняет эту ноту в виде короткого (перечеркнутого) форшлага.

Весьма убедительны агогические отступления во второй части, например в подходе к репризе (такт 88) и в последнем такте, где значительно расширяется заключительная фраза.

Финал сонаты исполняется Рахманиновым и Крейслером очень сдержанно, спокойно; возникает образ размеренного, тяжеломерно-грубоватого крестьянского танца, подчеркнута-

¹ Выдающиеся музыканты, как видно, принимают за основу указание композитора — ...*Minuetto*.

го еще и нарочитым, постепенным замедлением в самом конце части, сопровождающимся длительным, настойчивым *crescendo*¹.

В подходе к ми-бемоль-мажорному эпизоду Рахманинов начинает играть *forte*, постепенно ослабляя до *piano* (вступление скрипки):



А ранее, начиная с такта 136, великий русский пианист опять-таки отступает от авторского указания. Он вводит внезапное и дерзкое *sforzato* (с последующим *diminuendo*) вместо отмеченного композитором постепенного усиления звука:



В данном случае подобные исполнительские «шалости» вполне в характере «озорной» музыки финала сонаты.

Следует отметить, что выдающиеся музыканты С. Рахманинов и Ф. Крейслер, часто выступавшие совместно в сонатных ансамблях, явно различны по своему творческому облику, темпераменту, характеру исполнительского мастерства. Однако в отличие от других исполняемых ими сочинений (например, третья соната Грига, ля-мажорный дуэт Шуберта) в анализируемой сонате они достигают предельно слаженного ансамбля, согласованности и единства интерпретации.

Иной предстает восьмая соната Бетховена в трактовке Д. Ойстраха и Л. Оборина². Первой части сонаты придается

¹ Подобной же трактовки финала восьмой сонаты придерживаются А. Гольденвейзер и Д. Цыганов. Известные советские музыканты к тому же замедляют ми-бемоль-мажорный эпизод, придавая ему оттенок добродушного юмора.

² Граммофонная запись исполнения восьмой сонаты Бетховена Д. Ойстрахом и Л. Обориним. Пластика выпущена Апрелевским заводом.

скерцообразный характер, благодаря чему она воспринимается как подобие вступления ко второй части, в сторону которой перемещается «центр тяжести» произведения; при этом третья часть (так же, как и в исполнении Рахманинова и Крейсlera) звучит как краткий, стремительный эпилог.

Исполнение первой части живое, острое. Темп, хотя и не очень быстрый, но значительно более подвижный, чем в исполнении Рахманинова и Крейсlera (приблизительно $\text{♩} = 100$). На протяжении всей части Ойстрах широко использует излюбленные им и столь характерные для исполнительского стиля этого замечательного скрипача импульсивные акценты-толчки, постоянно выражающие большую внутреннюю собранность. Четкие, стаккатированные штрихи (как у скрипача, так и у пианиста) господствуют при воплощении музыкальных образов первой части сонаты. Модулирующая тема (см. нотный пример 118) лишена в анализируемом исполнении скорбного оттенка. Наоборот, здесь подчеркиваются ее мужественные, настойчивые, «непокорные» черты. Это достигается, в частности, благодаря своеобразной декламационной манере исполнения, своего рода скандированию мелодии.

Еще одна существенная особенность исполнения первой части Ойстрахом и Обориным: всю ее они играют словно на одном дыхании, отсутствуют замедления фраз, эпизодов. Почти не замедляется заключительный оборот. В целом исполнение первой части (как, впрочем, и всей сонаты) лишено даже намека на внутреннюю расслабленность, жеманность — все в нем уравновешено, глубоко логично и ясно, по-праздничному приподнято, словно освещено ярким солнечным светом.

Исполнение главной партии второй части схоже с трактовкой ее Рахманиновым и Крейсlerом: здесь она также подвижна, устремлена вперед, словно проникнута надеждой на светлое будущее. Однако часть в целом приобретает совсем иной облик в исполнении советских артистов. Своеобразие этой трактовки определяется иным характером звучания третьей темы, играющей существенную роль в драматургии всей части. Перед ее появлением (такт 58) исполнители делают весьма продолжительную цезуру, как бы намекая на значительность этой темы. Весь этот раздел исполняется в сдержанном темпе, в серьезном, задумчивом характере. Еще более значительным представляется средний минорный эпизод (см. такт 75 и далее). Этот фрагмент, несмотря на свою краткость, в анализируемом исполнении подымается до высоты и значительности кульминационного эпизода второй части.

Неподдельным благородством, мужественностью, отмечено исполнение коды второй части Ойстрахом и Обориным. Уделом больших художников является умение придать одним штрихом желаемую окраску, характерное звучание це-

лой музыкальной фразе. Таково нарочитое расширение одной шестнадцатой ноты в самом конце второй части сонаты:



Этот, казалось бы, незначительный штрих сообщает заключительной фразе неповторимую, почти что речевую выразительность.

Образ танца в финале сонаты предстает иным, чем в трактовке Рахманинова и Крейсlera. У Ойстраха и Обориана танец более быстрый, легкий и стремительный. Как и первая часть, финал исполняется словно на одном дыхании; отсутствуют ранее отмеченные замедления.

Выдающиеся советские музыканты акцентируют юмористическое начало этого произведения. Острым, почти «колючим» становится исполнение форшлагов, олицетворяющих вспышки смеха, буйное веселье.

Мы уже говорили о творческой манере известного американского скрипача И. Менухина, отмеченной чертами романтической приподнятости, свободы, подчас граничащей с импровизационностью. Эти особенности исполнительского почерка Менухина заметны в интерпретации им и пианистом Л. Кентнером бетховенского цикла скрипичных сонат, и в частности восьмой сонаты.

В первой части (впрочем так же, как и во многих других частях этих сонат) проглядывает тенденция скрипача рассматривать свою партию как имеющую первостепенное значение по сравнению с партией фортепиано. Его игра повсеместно «довлеет» над игрой пианиста. При всех ее достоинствах исполнение Менухиным первой части излишне трепетное, порой высокопарное: оно не вполне соответствует неподдельно простому характеру музыки.

Менухин выводит на первый план связующую тему (см. пример 118), придавая ей большую значительность. Эта тема, как уже отмечалось, наиболее патетическая среди тем первой части сонаты.

Своеобразно трактует Менухин распространенный бетховенский нюанс — *crescendo*, завершающееся *piano*. Перед внезапным *piano* он вводит незначительную цезуру, например:



Так же и в других аналогичных местах.

Все трели исполняются с окончаниями (нахшлагами), не предусмотренными композитором.

Спорной представляется также трактовка второй части сонаты. Задумчивый, сосредоточенный характер музыки бесследно теряется в поспешном, суетливом исполнении Менухина и Кентнера. И уж никак не вяжется со строгой, целомудренной природой этой музыки излишнее применение *tempo rubato*.

Пожалуй, наиболее убедительно исполнение Менухином и Кентнером финала восьмой сонаты. Чтобы подчеркнуть юмористический характер этой пьесы, они находят оригинальные приемы, не встречающиеся у других исполнителей, но вполне вяжущиеся с содержанием музыки. В частности, они едва заметно замедляют окончания фраз, возвращаясь после кадансов к прежнему темпу.

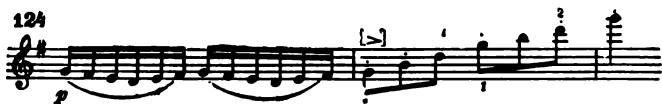
Особую грацию приобретает первый эпизод (такт 20 и далее), исполняющийся чуть медленнее, свободнее и непринужденнее предыдущего. Он словно олицетворяет лукавую, шаловливую игру танцующих.

Приводим некоторые методические замечания в отношении исполнения восьмой бетховенской сонаты.

Темп первой части не должен быть слишком быстрым — приблизительно М. М. $\text{♩} = 100-104$.

Задача исполнения первой части сонаты заключается в том, чтобы передать бесконечное разнообразие, частую смену быстро мелькающих образов и настроений, не забывая, однако, о цельности и единстве этой музыки, о том общем, что связывает отдельные, контрастные музыкальные мысли.

При исполнении первой вступительной фразы:



целесообразно легко акцентировать первую ноту второго такта (*соль*): этот вспомогательный акцент даст возможность более ритмично и четко сыграть весь арпеджированный звукоряд штрихом спиккато. (Указанная вверху аппликатура более приемлема, чем рекомендуемая во многих изданиях.) Такой же акцент целесообразно дать и в разработке:



После подобного акцента нетрудно (во время как бы создавшейся «передышки» после отскакивания смычка) сменить позицию. Ни в коем случае не может быть употреблена указанная внизу аппликатура, предло-

женная некоторыми редакторами (Розе, Раух). В этом месте сменить позицию — значит нарушить цельность фразы.

Для осуществления авторского указания об исполнении вступительной фразы *Allegro assai* в первый раз *piano*, а во второй — *forte* можно исполнить ее вторично на IV струне (в 4-й позиции). Следующую фразу необходимо сыграть на струне Ре, обладающей наиболее матовым, «грудным» тембром. Первые две ноты этой фразы в такте 12, отмеченные точками во всех изданиях сонат¹, целесообразно играть мягким, певучим штрихом, исходя из авторского указания — *dolce* (так исполняют это место Крейслер, Ойстрах, Менухин).

Будучи самой объемистой частью сонаты², вторая часть состоит из ряда несколько раз повторяющихся эпизодов³ и требует от исполнителей особого мастерства, владения разнообразными звуковыми красками, без которых эта прелестная музыка может показаться монотонной. На это обстоятельство постоянно указывает Д. Ф. Ойстрах, призывая исполнителей сонаты всемерно использовать богатейшие тембровые краски инструмента. В иных случаях, в целях более глубокого раскрытия художественного образа этой части, допустимо изменение авторского нюанса. Так, например, главную тему, изложенную во всех случаях с ремаркой *piano*, Д. Ф. Ойстрах рекомендует в последнем изложении (начиная с такта 141) исполнить более плотным звуком, в нюансе, близком к *mezzo-forte*, словно «прошпация» с этой чарующей темой.

Во всех случаях тему эту желательно исполнить целиком на струне Ре, а сопровождающую линию почти всю на баске:

126



В издании сонат Бетховена под редакцией В. Дависсона указывается, и не без основания, на необходимость «заглушить» открытую струну Соль в момент модуляции в ми-бемоль минор:

127



Этот ход, а также сопровождающую мелодию в партии скрипки целесообразно исполнить певучим штрихом, более соответствующим характеру музыки, нежели отрывистый, указанный во многих изданиях.

Значительную трудность исполнения, с точки зрения ансамбля, представляет собой кода второй части: здесь знакомая уже тема излагается в виде переключки двух голосов. Исполнителям — скрипачу и пианисту — надлежит, не парушая единой мелодической линии, выявить посредст-

¹ О точках над нотами см. соответствующее примечание в анализе четвертой сонаты Бетховена.

² Вторая часть восьмой сонаты длится примерно столько же, сколько первая и третья части, вместе взятые.

³ Примечательно, что обычно повторяющиеся построения менуэта здесь не помечены знаком репризы, а выписываются заново (с весьма незначительными изменениями). Вся часть, не считая коды, содержит лишь 44 такта: 1-й период — 8 тактов; 2-й период — 12, 3-й период — 8; средний, минорный эпизод предельно краток — его основная часть состоит всего из 4 тактов.

вом диалога новые, вытекающие из изменившейся фактуры качества темы, как бы показать ее в новом «ракурсе».

Конец второй части рекомендуется несколько замедлить.

Темп исполнения финала — приблизительно М. М. $\text{♩} = 138-141$
И. Ямпольский (цит. изд., стр. 95) справедливо указывает на необходимость применения в приведенном отрывке помеченной аппликатуры, при которой смена струны совпадает с ритмическим делением:



Аппликатура же, рекомендуемая этим автором (она указана сверху) в другом месте, представляется нам менее удачной:



Более приемлема, на наш взгляд, указанная внизу аппликатура, поскольку она ближе к народнотанцевальному характеру этой музыки и к манере исполнения подобных мелодий народными музыкантами.

Начиная с такта 22 встречаются ноты, обозначенные композитором *tenuto*; они словно олицетворяют остановки во время танца. Д. Ф. Ойстрах указывает на необходимость выявления и подчеркивания главной линии этого отрывка, изложенной в виде диалога скрипки и фортепиано. Вот как выглядела бы эта мелодическая линия, если бы она звучала у одного инструмента:



Глава пятая

ДЕВЯТАЯ СОНАТА

ор. 47 («Крейцерова»)

В 1802 году Бетховен сказал своему другу скрипачу Крумпгольцу: «Я мало доволен моими прежними работами. С сегодняшнего дня хочу ступить на новый путь».

После «большого кризиса» 1802 года из-под пера композитора действительно рождаются сочинения, поныне потрясающие новизной и смелостью творческого гения. Одно из

первых мест среди произведений этих лет принадлежит «Крейцеровой» сонате.

Эта соната, написанная почти одновременно с «Героической» симфонией, вполне достойна своей великой сверстницы. По глубине и страстности выраженных в ней чувств, по силе могучего, поистине огненного темперамента «Крейцера» соната выделяется среди произведений, написанных для скрипки и фортепиано, и уже свыше 150 лет украшает концертные программы многих поколений музыкантов.

В тетради набросков (1801—1802), содержащей эскизы к сонатам ор. 23, 24 и 30, на внутренней стороне обложки имеется заголовок тогда уже задуманной «Крейцеровой» сонаты: «*Sonata scritta in un stillo brillante [зачеркнуто] molto concertante quasi come d'un Concerto*».

Таким образом, замысел этой наиболее замечательной из скрипичных сонат зародился еще до «большого кризиса» 1802 года, но был осуществлен несколько позднее. Первоначально был набросан финал сонаты (зимой 1802 года), который, как мы уже показывали, предназначался для шестой скрипичной сонаты, но оказался для нее слишком «блестящим». Впоследствии Бетховен завершил эскизы к финалу, а затем написал знаменитые вариации (вторая часть).

В эскизной тетради Бетховена за 1802—1803 годы, хранящейся в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. Глинки в Москве, а именно на последних ее страницах, находятся наброски к первой части «Крейцеровой» сонаты¹.

Первая часть, по свидетельству учеников композитора — Карла Черни и Франца Риса, — была впервые исполнена в Венском «Augarten» 17 мая 1803 года Бетховеном и скрипачом мулатом Г. Бриджтауэром².

¹ См. об этом статью Н. Л. Фишмана «Эскизная тетрадь Бетховена за 1802—1803 гг.» («Вопросы музыкознания», сб. 2. Музгиз, М., 1956). Фишман справедливо оспаривает (на основе изучения эскизов «Крейцеровой» сонаты) широко распространенную версию Черни, согласно которой первая часть сонаты была якобы написана за четыре дня до первого ее исполнения.

² Бриджтауэр Георг Август Польгрэн (1779—1860) — сын африканца и польки, был известен в свое время под прозвищем «абиссинского принца». Он родился и некоторое время проживал в городе Белава (Польша), учился у скрипача Ярновики (Джорновики). Впоследствии он переехал в Лондон, где состоял артистом оркестра Саломон и придворным скрипачом. В 1803 г. он приехал на гастроль в Вену, где и познакомился с Бетховеном. Мнения современников об игре Бриджтауэра весьма противоречивы: по-видимому, его игра была оригинальной и произвела на Бетховена сильное впечатление. В письмах друзьям композитор неоднократно высказывался лестно об игре Бриджтауэра. Неоспоримым фактом является то, что честь первого исполнения «Крейцеровой» сонаты была оказана Бетховеном именно этому скрипачу.

На концерте, в котором соната была впервые исполнена, Бетховен, как рассказывают современники, играл *Presto* по наброскам, а его партнер Бриджтауэр — по только что переписанной партии, причем он позволил себе сыграть в такте *Presto* каденцию наподобие фортепианной каденции, следующей через восемь тактов. Из сохранившейся записи самого Бриджтауэра мы узнаем, что эта отсебятина привела композитора в неопишуемый восторг. Бетховен, рассказывает Бриджтауэр, вскочил со стула и, растроганный, заключил его в объятия... По всей вероятности, вся эта сцена является плодом фантазии самого Бриджтауэра: известно, с каким негодованием отвергал Бетховен малейшее искажение его текста; к тому же свидетельством того, что «каденция» Бриджтауэра не пришлась по вкусу Бетховену, является то, что она не была включена им ни в одно издание сонат.

Впоследствии между Бетховеном и первым исполнителем девятой сонаты наступила размолвка. По мнению некоторых авторов, причина ссоры была сугубо интимной, по мнению других — композитор остался неудовлетворенным первым исполнением его сонаты. По-видимому, это и была настоящая причина, так как первоначальное посвящение Бриджтауэру было отменено, и соната была издана (уже в 1805 году) с посвящением Рудольфу Крейцеру (1766—1831)¹. С последним Бетховен был знаком еще с 1798 года. Знакомство (возможно, позднее перешедшее в дружбу) состоялось в доме французского посла Бернадотта. Это было в те годы, когда Бетховен еще верил в освободительную миссию Наполеона. Между композитором, французским генералом и скрипачом завязалась своеобразная дружба (в посвящении, как мы видим, Бетховен называет Крейцера своим другом). В 1804 году композитор писал издателю Зимроку в Бонн: «Этот Крейцер славный, добрый малый, он доставил мне много удовольствия во время своего пребывания здесь, его скромность и искренность мне милее всех *extérieur* или *intérieur*² большинства виртуозов. Так как соната (ор. 47. — Я. С.) написана для выдающегося скрипача, то и дедикация³ вполне соответствует ему...»⁴

Но увы, доверчивый Бетховен, как это часто с ним происходило, горько ошибся в своем мнимом друге: Крейцер

¹ Вот заголовок первого издания «Крейцеровой» сонаты: *Sonata per il Piano-Forte ed un Violino obbligato, scritta in un stillo molto concertante, quasi come d'un Concerto. Composta e dedicata al suo amico R. Kreuzer. Membro del Conservatorio di Musica in Parigi, Primo Violino dell'Academia delle Arti... L. van Beethoven. Opera 47. A Bonn chez N. Simrock... Рукопись этой сонаты по сей день обнаружить не удалось.*

² Внешность и внутренние качества (*фр.*).

³ Посвящение (*фр.*).

⁴ Цит. по кн.: В. Д. Корганов. Бетховен. Биографический этюд. СПб., 1910, стр. 161.

оказался недостойным посвященной ему гениальной сонаты. Имеются сведения о том, что он вообще никогда ее не исполнял. Берлиоз в своем «Музыкальном путешествии» говорит, что «Крейцера» соната оказалась для Крейцера «письмом за семью печатями». Более того, Крейцер был до того далек от бетховенской музыки и столь груб и непонятлив в ее оценке, что слушая в Париже его вторую симфонию, он демонстративно выбежал из зала, затыкая себе уши...

Соната ор. 47, как и многие другие сочинения Бетховена, не сразу была понята на родине композитора. Вот как отзывалась в 1805 году о впервые исполнявшейся девятой сонате лейпцигская газета «*Allgemeine musikalische Zeitung*»: «Нужно быть во власти некоего музыкального терроризма или до ослепления пристрастным к Бетховену, чтобы не видеть в этом сочинении доказательства того, что уже в течение некоторого времени каприз Бетховена заключается главным образом в том, чтобы не быть похожим на других людей... *Presto* полно огня, красивое, оригинальное *andante* с как нельзя более странными вариациями, затем еще одно *Presto*, самое необычное произведение, которое предназначается для исполнения в тот момент, когда особенно хочется услышать что-то чрезвычайно гротесковое»¹.

Не следует удивляться этому невежественному и предвзятому отзыву. Ведь «Крейцера» соната — одно из наиболее новаторских произведений Бетховена. А. Альшванг правильно пишет, что бетховенские сочинения периода 1803—1805 годов подобны горной цепи, одной из вершин которых является соната ор. 47, и что именно этими творениями «...открывается великолепная панорама музыкального искусства XIX века»².

Обычно название «Крейцера соната» напоминает об одноименной повести Л. Н. Толстого, написанной в последний период его творчества — в 1889 году. Справедливость, горячим поборником которой был великий русский писатель, требует, однако, признания того, что между «Крейцеровой» сонатой Бетховена — этим гимном всепобеждающей человеческой воли и противоречивой, во многом болезненной повестью Толстого лежит глубокая идейная пропасть.

Сквозь призму нездоровой психологии Позднышева, героя повести Л. Н. Толстого, гениальное произведение Бетховена представляется в искаженном виде. Воображение Позд-

¹ Цит. по кн.: W. Lenz. Beethoven et ses trois styles. V. II, стр. 89. Характерно, что Бетховен по достоинству оценивал подобные «критические» замечания. Он писал издателям Брейткопфу и Гертелю о критиках «Всеобщей музыкальной газеты»: «Что касается лейпцигских олухов, то пускай болтают; их болтовня не сделает никого бессмертным, точно так же, как не отнимет бессмертия у того, кому оно предназначено Аполлоном». (Альшванг. Цит. изд., стр. 94.)

² Альшванг. Цит. изд., стр. 127.

нышева, связанное с навязчивой идеей ревности, заставляет его видеть в первой части сонаты образы, вовсе ей не свойственные. Вместо героического пафоса, драматического порыва, завершающегося ликованием победы в коде первой части, герою «Крейцеровой сонаты» Толстого слышится в этой части нечто эротическое и вместе с тем страшное и заразительное. Вот как он описывает свои впечатления от прослушанной музыки: «Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! — воскликнул он. — У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка»¹. С другой стороны, Толстой вкладывает в уста своего героя глубоко верную мысль об огромной преобразующей и воспитательной силе музыки. «Разве можно, — говорит Позднышев, — играть в гостиной... это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки»².

Весьма нелестно представлены в повести Толстого вторая и третья части сонаты: «После этого престо они доиграли прекрасное, но обыкновенное, не новое *andante* с пошлыми вариациями и совсем слабый финал».

По воспоминаниям современников Л. Н. Толстого, в частности А. Б. Гольденвейзера, великий писатель впоследствии изменил свое отрицательное мнение о многих произведениях Бетховена, в том числе о девятой сонате. «Помню, — пишет А. Б. Гольденвейзер, — однажды после исполнения «Крейцеровой сонаты» Толстой сказал: «Я не вижу в этой сонате того, что приписал ей в своей повести». После исполнения «Аппассионаты» он воскликнул: «Вы меня примирили с Бетховеном!»³ В списках музыкальных произведений, любимых Л. Н. Толстым (составленных Гольденвейзером и С. Л. Толстым), фигурирует также и «Крейцера» соната. Писательница Л. Я. Гуревич в воспоминаниях, относящихся к 1895 году, пишет о Л. Н. Толстом: «Я видела его играющим на рояли со скрипкой «Крейцерову сонату». Лицо его, несколько приближенное к нотам, было строго и светло-серьезно»⁴.

Любопытно отметить, что «Крейцера соната» Толстого, написанная под воздействием бетховенской музыки, в свою очередь послужила поводом для создания других произведе-

¹ Л. Н. Толстой. Избранные произведения в трех томах, т. II. Повести и рассказы, 1856—1889. М.—Л., 1950, стр. 537.

² Там же, стр. 538.

³ А. Гольденвейзер. Толстой и музыка. «Советский музыкант», № 27, (163) от 14 сентября 1953 г.

⁴ Н. Гусев и А. Гольденвейзер. Цит. изд., стр. 11.

ний: мы имеем в виду трио выдающегося чешского композитора Леоша Яначка «Из толстовской «Крейцеровой сонаты» (1908) и его струнный квартет (1923), навеянный образами той же повести Л. Н. Толстого. По-видимому, «Крейцера» соната Бетховена вдохновила также итальянского художника Л. Балестриери на создание картины «Бетховен», изображающей момент исполнения скрипичной сонаты.

Делалось много попыток переложить «Крейцерову» сонату для различных инструментов и ансамблей. Следует особо отметить переложение первой части, сделанное для симфонического оркестра П. И. Чайковским (рукопись этого переложения хранится в Доме-музее им. Чайковского в Клину).

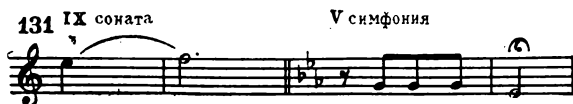
Отправной точкой для изучающих «Крейцерову» сонату должны служить слова самого Бетховена, предпосланные этому любимому им произведению и начертанные на заголовке первого издания сонаты: «Написанная в концертном стиле, как бы концерт».

Три части сонаты воспринимаются как неразрывное целое, благодаря внутреннему интонационному единству основных тем всего цикла. В этом смысле «Крейцера» соната насквозь симфонична, подобно «Аппассионате». Ее можно смело поставить в один ряд с пятой, седьмой и девятой симфониями.

Как бы предупреждая слушателей о больших масштабах сонаты, ее симфоничности, Бетховен предпосылает ей (единственный раз в числе десяти скрипичных сонат) медленное вступление, подобное вступлениям, предшествующим классическим симфониям.

Уже во вступлении к первой части выкристаллизовывается основное интонационное «зерно», из которого вырастают главная, побочная и заключительная темы первой части и тема второй части. Несомненно и интонационное родство тем двух первых частей с темой финала.

Интонационное «зерно» сонаты — короткий мотив, состоящий всего из двух звуков, подобно тому как зерном пятой симфонии является мотив «стука судьбы»:



Эта интонация пронизывает всю музыку вступления; услышать ее для исполнителя чрезвычайно важно, так как она определяет внутренне напряженный характер вступления, создает впечатление постепенного накопления энергии, которая с огромной силой будет выявлена в главной партии.

Роль скрипки и фортепиано в этом разделе совершенно равнозначная; скрипка соперничает с фортепиано в силе звучности, разнообразии тембровой окраски. Ленц удачно определяет характер вступления как «объявление скрипкой войны фортепиано»¹.

Вступление заканчивается на постепенно замирающей звучности. В повторении октавного хода (такты 16—18) слышатся, как бы в отдалении, смягченные контуры основной интонации. В сознании остается ре-минорная гармония—сфера субдоминанты, с удивительной чуткостью передающая состояние неопределенности и ожидания.

Главная партия рождается из наиболее действенного энергичного варианта мотива-«зерна»: настойчивый затакт, аккорд, появляющийся на сильной доле, длительные ферматы—все это резко выделяет значительность появления руководящего мотива, который здесь звучит как возглас. Основной вопрос сформулирован с предельной четкостью, ясностью, и ответом на него будет все дальнейшее развитие этой темы.

Главная партия—одна из гениальнейших страниц бетховенской музыки. Впечатление огромной силы, воли, стремительности движения достигается тем, что громадная потенциальная энергия темы все время как бы «придерживается»; неумолимое нарастание секвенций чередуется с длительными остановками, мелодический поток свободно и широко изливается лишь в связующей партии, чтобы на время уйти «вглубь» с появлением побочной и с новой силой вспыхнуть в музыке третьей темы—заключительной.

Побочная партия—распевная, широкая, тонально устойчивая. Но несмотря на контрастность образного содержания главной и побочной тем, интонационная связь со вступлением не утеряна. Исходная интонация—тот же ход на полтона вверх. Но здесь «тема-импульс» предстает в смягченном облике, в спокойном, широком, ровном ритме (целые доли):



Образным, идейным центром первой части является не

¹ W. von Lenz. Beethoven. Eine Kunststudie. III Th., 2. Abt., 2. Th., 1. Hälfte, стр. 258.

Вспомним, что и некоторые другие бетховенские произведения начинаются со вступления скрипки соло, например соль-мажорный романс для скрипки с оркестром, десятая соната.

главная и не побочная, а заключительная тема¹. Не случайно главная партия показана Бетховеном как бы в процессе становления; не случайно побочная дает необходимую передышку после трудного пути, пройденного первой темой; все это — лишь грандиозная подготовка к утверждению основного образа первой части.

Третья тема насыщена огромной, «взрывчатой» энергией. Исходная интонация (мотив «зерно») звучит здесь с яростным упорством, победно, сильно:



Не случайно и разработка построена на материале заключительной темы, причем ведущую роль играет все тот же мотив. Технические трудности разработки огромны, но весь арсенал виртуозных средств подчинен образному содержанию музыки. Таковы, например, искрометные пассажи фортепиано, удачно названные Ленцом «блестящими центробежными терцовыми ходами». Такова каденция скрипки, подготавливающая появление репризы в ре миноре, с последующим переходом в основную тональность.

Большую роль в воплощении замысла первой части играет кода. Как это часто наблюдается у Бетховена (см. «Аппассионату», третью симфонию и т. д.), кульминация первой части отодвинута почти к самому ее завершению. После вспышки драматизма в первом разделе коды происходит замедление темпа и появляется скорбный эпизод, словно повествующий о страданиях и жертвах, без которых не мыслима борьба за счастье людей (эпизод, аналогичный появлению минорной темы в разработке третьей симфонии, речитативу гобоя в репризе первой части пятой симфонии). Траурный характер этого эпизода, неожиданность его возникновения делают необычайно ярким энергичное, волевое, полное мужества заключение *Presto*.

Вторая часть сонаты представляет собой тему с четырьмя разнохарактерными вариациями.

Как известно, Бетховен сделал значительный шаг вперед от чисто «декоративных» вариаций к вариациям симфоническим, предвосхитив и в этом отношении многих композиторов-романтиков, в частности Шумана и Брамса. Именно в пери-

¹ Черни рассказывает о том, что, по мнению одного французского композитора, заключительная тема первой части девятой сонаты заимствована из ранее опубликованного произведения Крейцера (см. А. Thayer. L. van Beethovens Leben. II. Band. Leipzig 1910, стр. 395—396). Обнаружить это произведение Крейцера, однако, не удалось по сей день.

од 1801—1803 годов он много работал над развитием вариационной формы; одним из высоких образцов симфонизации жанра вариаций является и вторая часть «Крейцеровой» сонаты.

Тема второй части — непринужденно-спокойного характера песня — необходимая разрядка после бурного *Presto*.

Первая вариация — фортепианное соло с легким «стаккатным» звучанием. Скрипка своими «чирикающими» триолями создает лишь соответствующий фон, радостно-беспечную атмосферу. По характеру музыки 1-я вариация — легкая, добродушная шутка.

2-я вариация построена таким образом, что скрипка в полной мере выявляет свои блестящие виртуозные возможности. Это один из редких образцов применения Бетховеном скрипичной виртуозности «высшего класса» в самом лучшем смысле этого слова¹; ослепительные пассажи скрипки звучат как свободная импровизация, но в то же время являются органичным преломлением интонаций темы. Узорчатая, воздушно-легкая музыкальная пьеса, эта вариация имеет вполне законченный, самостоятельный характер.

3-я, минорная вариация — прекрасный образец бетховенской «поющей гармонии». Казалось бы, это обычная, необходимая во всех вариациях XVIII века минорная, «грустная» вариация; на самом же деле — это проникновенная, опять-таки вполне самостоятельная и законченная пьеса.

Последняя, 4-я вариация — самая объемистая, завершающаяся развернутой кодой-заключением. Анализируя скрипичные сонаты Бетховена, О. Рупертус не без оснований полагает, что 4-ю вариацию «можно причислить к высочайшему из того, чем располагает музыкальная литература в области камерного жанра»². По его же мнению, указание Бетховена — «соната, написанная в концертирующем стиле», — относится, главным образом, к этой музыке.

Для последней вариации примечательны жанрово-образительные элементы. Музыка здесь изобилует ажурными мелодическими рисунками, «журчащими» трелями, пиццикато, подобными падающим водяным каплям. Характер ее более оживленный, светлый по сравнению с предыдущей вариацией.

Заключающая 4-ю вариацию кода по своему характеру напоминает романс: порой слышится нечто вроде гитарного аккомпанемента (такты 57—58). В дальнейшем музыка подходит на вокальную сцену-дуэт с переключкой мужского и

¹ Отметим применение редкой для бетховенской музыки очень высокой тесситуры в скрипичной партии: в I вольте — *до*, во II — *ми* 4-й октавы.

² Рупертус, стр. 89.

женского голосов (такты 71 и далее — бетховенские «итальянизмы», встречающиеся и в ряде других его сочинений).

Вступительный аккорд к третьей части звучит как вызов фортепиано скрипке. Участники ансамбля словно поменялись местами... Неудержимая стремительность первой темы подчеркивается ритмом тарантеллы. Интонационный импульс первой части сонаты преломляется здесь по-новому; возникает равномерная пульсация танцевального ритма, пронизывающего весь финал:

134



Нагнетая быстроту движения, композитор продолжает и развивает его во второй (побочной) теме.

Успокоение, наступившее в заключительной теме — лишь кратковременная передышка, необходимая для нового нарастания. Вихреобразный ритм тарантеллы вновь захватывает инициативу, и заключительная партия превращается в неукротимый поток, в котором в единое целое сплавлены интонации главной и побочной тем.

Лишь в коде финала движение музыки приостанавливается с появлением медленных интермедий.

Эти «островки», помеченные словом *«Adagio»* и возникшие на материале главной партии финала, вызывают законные ассоциации с первоначальным *Adagio sostenuto*, из «эмбриона» которого выросло *Presto* — первая часть сонаты. Не является ли это еще одним признаком органического родства различных частей «Крейцеровой» сонаты?

Девятая скрипичная соната — своеобразная, уникальная соната-концерт, в которой с присущим великому композитору мастерством сочетаются камерный и концертный стили Бетховена.

«Крейцера» соната Бетховена издавна привлекла пристальное внимание всех музыкантов, знавших это гениальное произведение мировой камерной литературы. Можно, не боясь преувеличения, утверждать, что в нынешнее время нет таких скрипачей и пианистов, которые не стремились бы постичь его глубину, проникнуть в мир его вечно живых образов.

Небезынтересно привести перечень существующих в настоящее время механических записей «Крейцеровой» сонаты. Ее «наиграли» на граммофонные пластинки и магнитофонную ленту следующие выдающиеся исполнители: Босковский и Крауз, Эльман и Зейгер, Губерман и Фридман, Энеску и Шайе-Рише, Тибо и Корто, Полякин и Дьяков, Полякин

и Нейгауз, Крейслер и Рупп, Кемпф и Шнейдерхан, Буш и Серкин, Артур Рубинштейн и Шеринг, Ойстрах и Оборин, Хейфец и Мойсеевич, Макановичкий и Ли, Росталь и Осборн, Плоцек и Паленичек, Менухин и Кентнер, Франческати и Казадеюс.

Приводим анализ некоторых записей исполнения девятой скрипичной сонаты Бетховена, наиболее характерных для современных исполнительских направлений.

Известным польским скрипачом Брониславом Губерманом, в свое время пользовавшимся большой популярностью, и пианистом Игнацом Фридманом «Крейцера» соната Бетховена наиграна на граммофонные пластинки¹.

Исполнение этих артистов — безусловно мастерское, с оригинальными, в ряде случаев творческими находками, но оно не может не вызвать серьезных возражений. Неуравновешенная, преувеличенно-романтизированная, рассчитанная на внешний эффект, порой нарочито небрежная манера исполнения как нельзя более чужда скрипичным сонатам Бетховена.

Доведенная до абсурда импровизационность данного исполнения сообщает первой части сонаты характер нервный, изломанный, разумеется, ей вовсе не свойственный. Такая манера исполнения выражается в частых, неоправданных сменах темпа, внезапных резких акцентах и прочих «сюрпризах», рассчитанных на то, чтобы удивить, ошеломить слушателя.

Так, медленное вступление Губерман начинает очень певуче и ровно, однако последние аккорды настолько «изломаны», что мелодическая линия окончательно нарушена. То же можно сказать и о последующих аккордах, которые исполняются таким же образом, к тому же резко и без основания акцентированно.

И еще одна особенность данного исполнения: резкие, не предусмотренные композитором *crescendo*, осуществляемые, в частности, в коротких мотивах (например, в партии скрипки — такт 2 — или же в партии фортепиано — такты 47—48).

Побочная партия чрезмерно и без всяких оснований затягивается.

Заключительную партию Фридман играет в сплошном *tem po rubato*, отчего она лишается героического характера.

Оригинальна и по-своему убедительна интерпретация Губерманом разработки: начало ее он играет мягко, придавая ей лирический оттенок. Такая необычная деталь вносит разнообразие в трактовку этого эпизода, выявляет другие, не-

¹ Запись исполнения девятой сонаты Бетховена Б. Губерманом и Фридманом на пластинки *Columbia*, WAX-5730. Здесь рассматривается запись одной лишь первой части сонаты. Исполнение второй и третьей частей не вносит (сравнительно с первой) ничего существенно нового в исполнительский замысел этого дуэта.

ожиданные качества заключительной партии: ее лирическое, напевное начало.

Выдающийся советский скрипач Мирон Полякин был превосходным исполнителем многих сонат Бетховена. К сожалению, в числе пластинок и магнитофонных лент (далеко не совершенных с точки зрения техники звукозаписи¹), оставшихся после его смерти, нам известны две записи одной лишь «Крейцеровой» сонаты: в ансамбле с ныне покойным замечательным пианистом Абрамом Дьяковым и с выдающимся современным пианистом Генрихом Нейгаузом.

Исполнение «Крейцеровой» сонаты Полякиным и Дьяковым, кратко анализируемое в настоящей работе², может служить классическим образцом высокохудожественного толкования этого бетховенского творения.

Своеобразный творческий «почерк» Полякина отличался особой импульсивностью, подчас нервозностью исполнения.

Это заметно и в анализируемой записи. Вольный, импровизационный стиль с частыми, художественно оправданными, агогическими отступлениями — вот характерные особенности исполнения Полякиным и Дьяковым, в частности, первой части «Крейцеровой» сонаты:

Медленное вступление играетя очень протяжно, «нараспев»; оно как бы расчленяется на две части, вторая воспринимается как заключение, завершение первой (цезура после 1-й четверти такта 3). Последняя нота *до-диез* (в такте 4) звучит без сопровождающих ее гармонических нот (то же относится и к ноте *ми* в такте 9). Подобное отступление от текста находит себе оправдание в стремлении «закруглить» фразу, подчеркнув ее окончание ослаблением силы звучности³.

Полякин делает в начале своего соло значительное *crescendo*, рассматривая первую долю такта 4 как кульминационную, а последнее *до-диез* как завершение всей фразы.

Своеобразное, типичное для бетховенской музыки *sf* на слабой доле такта (например, такт 12) Полякин исполняет наподобие *tenuto* (агогический акцент).

Главной партии первой части Полякин и Дьяков придают величественный, «утвердительный» оттенок. С особой силой это ощущается в широких размашистых восьмых (в частнос-

¹ При этом следует добавить, что игре Полякина, по свидетельству многих людей, слушавших этого вдохновенного музыканта, были свойственны тонкое, неподдельное обаяние, особая, ему одному присущая манера исполнения, почти не поддающаяся механической записи.

² Запись исполнения девятой сонаты Бетховена М. Полякиным и А. Дьяковым. Пластинки выпущены Апрельским заводом.

³ Подобный же прием используется и другими видными исполнителями — Крейслером, а также советскими артистами — Бариновой, Габриэляном.

ти, в конце главной партии), которые Полякин играет плотным штрихом деташе.

Остинатные восьмые, подводящие к побочной партии, также помечены уже упомянутыми любимыми Бетховеном *sforzati* на слабой доле такта. Полякин играет эти фигуры следующими штрихами:



Переход к *non legato* происходит в момент, когда настойчивые *sforzati* учащают свои удары (такт 86).

Побочная партия представляет собой разрядку, временный отдых после возбужденной главной партии. Стало традицией играть этот раздел несколько медленнее главной партии. Полякин и Дьяков проводят его в более спокойном темпе, задумчиво, мечтательно, впрочем не столь медленно, как это делают иные музыканты (например, Губерман и Фридман).

Двойной диез над группето в такте 95 упомянутые исполнители не соблюдают, что, впрочем, также стало традицией. То же самое относится и к диезу на ноте *соль* в заключительной партии (такт 165), от которого отказалось подавляющее большинство исполнителей (по аналогии с репризой).

В конце побочной партии (такты 109—111) Полякин прибегает к нескольким *portamenti* (вверх и вниз)¹. Надо заметить, что этот прием, мастерски используемый выдающимся скрипачом в иных произведениях, в данном случае себя не оправдывает, поскольку находится в противоречии с героическим, предельно строгим характером музыки.

Основную эмоциональную «нагрузку» в полякинском исполнении несет заключительная партия. Скрипач исполняет ее несколько шире и «настойчивее», чем пианист. Этому способствует опять-таки «широкий смычок» Полякина, в частности в тактах 161, 168 и т. д.²

Начиная вторую часть сонаты, Дьяков играет ее предельно просто. В ином плане звучит повторяющаяся тема у По-

¹ Так же играет Полякин и в других местах сонаты, например в коде:



² Так же исполняет это место Г. Баринава.

лякина: благодаря «трепетной» вибрации, множеству агогических отступлений, обилию мастерски осуществленных *portamenti* тема воспринимается как взволнованная песня-романс.

Все *crescendo* Полякин сопровождает небольшим замедлением, возвращаясь затем (при обозначении *piano*) к прежнему темпу. Таким образом ярче выявлена внезапная смена динамического оттенка.

1-я вариация исполняется Дьяковым живо и непосредственно, остро, «токкатно». Здесь господствует свобода ритма, особенно в тактах 5 и 6¹.

Исполнение 2-й вариации Полякиным и Дьяковым — опять-таки непринужденное, свободное, с еще более частой сменой темпов, применением *rubato*; каждая из двух частей вариации начинается в несколько сдержанном темпе; затем постепенно движение ускоряется и входит в свое обычное русло.

В 3-й вариации сглаживается скорбный ее характер и выдвигается на первый план волевое, жизнеутверждающее начало музыкального образа.

Скрипичный сольный эпизод 4-й вариации Полякин играет широко, распевно, «по-русски». Обилие ритмических и динамических отступлений подчеркивает импровизационность этого эпизода.

В полном соответствии с простым незатейливым исполнением начала второй части (темы) оба партнера заканчивают ее чрезвычайно просто, с весьма незначительным замедлением в самом конце.

Своеобразна трактовка Полякиным и Дьяковым финала девятой сонаты. Эта часть исполняется ими в очень быстром темпе, причем подчеркиваются ее изящные, узорчатые, «скерцообразные» элементы в ущерб другим чертам этой музыки — ее огненно-страстному «вихреобразному» характеру. Этому способствует исполнение, например, первых тактов финала, в которых последняя нота, отмеченная *sf*, играет очень коротко, подчеркнуто стаккатирующе, так же и во всех подобных случаях. Начиная с такта 94 от *ля* к *до* Полякиным делается изящное портаменто. Оно же служит отправной точкой последующего динамического нарастания. Далее, с такта 99, подготавливая длительное *crescendo*, Полякин отталкивается от ноты *соль*, играя ее *tenuto* (то же и в репризе).

Замечательная особенность исполнения финала Полякиным и Дьяковым — стремительность, мастерское воплощение единой линии развития. Лишь коду выдающиеся советские музыканты играют в еще более ускоренном темпе; соответствующего указания композитора нет, но этот прием,

¹ Это место трактуется таким же образом и Л. Обориным.

убедительно подчеркивая динамический «взлет» финала, прекрасно венчает исполнительский план «Крейцеровой» сонаты, осуществленный двумя крупнейшими представителями советского музыкально-исполнительского искусства.

Героический характер первой части сонаты очень ярко и своеобразно претворен в исполнении Крейсlera и Руппа.

Главная партия исполняется величественно, сдержанно по темпу и характеру. Используются плотные широкие штрихи, ритм — твердый, непреклонный. Еще более мужественно, «гордо» звучит разработка. Все здесь размеренно, строго взвешено. Агогических отступлений почти нет, в том числе и в так называемых «каденциях».

Любопытна и глубоко закономерна следующая исполнительская деталь: репризе придается иной, по сравнению с экспозицией, характер — более возвышенный, горячий. Заключительное *Adagio* пианист играет очень медленно, трагично.

Во второй части сонаты, начиная уже с изложения темы, видна тенденция исполнителей избежать малейшего признака чувствительности. Это сказывается и в предельно простом, ясном характере исполнения, и в особой манере скандированной мелодии, и в достаточно подвижном темпе.

Незабываемое впечатление оставляет 3-я вариация, исполняемая сугубо «по-бетховенски», мужественно и страстно. В таком же плане задумана ансамблистами и последняя, 4-я вариация и вся кода вплоть до самого конца.

В финале, звучащем ярко, приподнято, «шумно», слышно праздничное настроение, ликование победы.

Отличительная особенность трактовки «Крейцеровой» сонаты Ойстрахом и Обориным¹ — значительность, масштабность исполнительского замысла.

Первую часть сонаты с ее буквально «обжигающей» страстностью выдающиеся советские мастера играют предельно ритмично, четко, в сдержанном темпе (несколько медленнее, чем Полякин и Дьяков²), подчеркивая таким образом внутреннюю силу музыки, ее непреклонную волю.

Исполнение Ойстрахом медленного вступления сонаты напоминает пение хорошо слаженного хора. Начиная с такта 13 и далее Ойстрах очень точно выявляет длительность каждой ноты: «иктовая» нота в первом случае — шестнадцатая, во втором — восьмая, причем только в скрипичной партии; в

¹ Запись исполнения девятой сонаты Бетховена Д. Ойстрахом и Л. Обориным. Пластинки (Д—963—6) выпущены Апрелевским заводом.

² Иной образ приобретает первая часть сонаты в исполнении Г. Бариновой. Известная советская скрипачка, играя эту музыку опять-таки в несколько замедленном темпе, выявляет другие, чисто «камерные» ее свойства.

фортепианной партии та же нота во втором случае помечена точкой, следовательно, фактически исполняется как шестнадцатая:



В динамичной, «ступенчатой» главной партии Ойстрах отдает предпочтение острому, энергичным штрихам, в то время как в дальнейшем, начиная с такта 45 и далее, во всех подобных местах он переходит к штриху широкому, плотному (в отличие от Полякина, играющего эти ноты отскакивающим штрихом, что, как нам представляется, менее соответствует волевому содержанию музыки).

Побочной партии Ойстрах придает оттенок мечтательной задумчивости, играя ее словно вполголоса, подчеркнутым *p*. Вышеупомянутые альтерации (двойной диез в группето и *соль-диез* в заключительной партии) также не соблюдаются Ойстрахом и Обориным.

Небольшое, вполне логичное расширение темпа делается перед самым вступлением заключительной партии. Последняя исполняется сдержаннее предыдущего эпизода. Такое исполнение прекрасно передает мужественный характер музыки. Выявляя героическую сущность этой темы, Ойстрах к тому же подчеркивает ее стремительность, а также жизнеутверждающее ее начало. Это достигается, в частности, благодаря легким акцентам на половинных нотах и острому, укороченным четвертям (как это, впрочем, и предусмотрено самим композитором).

В ойстраховском и оборинском прочтении разработки окончательно утверждается первоначально обрисованный образ властной, богатырской мощи¹.

С глубокой поэтичностью раскрывает этот ансамбль содержание темы с вариациями. Простое, без излишеств и одно-

¹ Своеобразно трактует разработку «Крейцеровой» сонаты Г. Барринова: в ее исполнении вся эта часть (первый раздел разработки, главное «зерно» которого в фортепианной партии), исполненная в нюансе, близком к *p*, приобретает какой-то таинственно-настороженный оттенок. Оригинальна аппликатура, избранная Барриновой с такта 380 первой части:



временно нежное исполнение Ойстраха роднит эту музыку с безыскусственно трогательными народными песнями.

Виртуозно, блестяще звучит 2-я вариация, неподдельно, благородно, обаятельно — 3-я минорная; 4-я вариация — сфера, в которой с наибольшим блеском воплощены замечательные качества крупнейшего советского скрипача: «сверкающее серебро» звучания верхнего регистра его скрипки оставляет поистине неизгладимое впечатление.

В финале сонаты мы наблюдаем некоторую общность исполнительской трактовки советского сонатного ансамбля (особенно Д. Ойстраха) с трактовкой Крейсера и Руппа.

Здесь выявляются энергичные, неукротимые черты этой музыки. В частности, в главной партии Ойстрах прибегает к убедительному приему настойчивой акцентировки нот, обозначенных *sf*. Эти ноты Ойстрах (меньше, нежели Полякин в соответствующих местах) укорачивает, что придает теме исключительную подтянутость. Советские музыканты подчеркивают, одновременно, изящную, временами танцевальную природу финала.

Как уже упоминалось, советский сонатный дуэт Ойстрах — Оборин завоевал мировое признание, в частности как прекрасный истолкователь сонат Бетховена. Зарубежная пресса единодушна в оценке огромных достижений этих двух советских артистов — блестящих представителей музыкально-исполнительской культуры нашей страны.

Присутствуя в 1952 году на бетховенских торжествах в Берлине в качестве советских делегатов, Д. Ойстрах и Л. Оборин исполняли ряд сочинений великого композитора. В статье «Выступление мастеров камерной музыки» одна из берлинских газет писала: «Аплодисменты вылились в подлинную бурю, когда... Д. Ойстрах сыграл ля-мажорную сонату для фортепиано и скрипки, которая, согласно посвящению, была названа «Крейцеровой сонатой».

Говоря об идеальном ансамбле советских артистов, о глубокой, проникновенной передаче характера и стиля бетховенской музыки, газета далее пишет: «Прекрасный тон Ойстраха сочетается со своеобразным пианистическим мастерством Оборина в дуэт огромной впечатляющей силы. Слушатели не успокоились до тех пор, пока советские гости не сыграли нескольких произведений на бис. В числе последних медленная часть «Весенней сонаты», которая была исполнена с глубоким, непосредственным чувством, что вызвало новые излияния восторга». Другая газета в статье, озаглавленной «Класс высшего мастерства. Крейцера соната в исполнении Давида Ойстраха и Льва Оборина» писала: «Это живое, культурное и умное исполнение двух крупных виртуозов показало нам класс высшего мастерства, какого у нас уже не имеется. На этой интерпретации, которую можно назвать совершенной, очень многому могут научиться наши исполните-

ли. Это был истинный Бетховен, по-человечески величавый, значительный и полный поэзии, далекий от всяких внешних эффектов... Этот камерный концерт, один из самых значительных кульминационных пунктов чествования Бетховена, запомнится на всю жизнь. Вполне понятно, что слушатели, присутствовавшие на этом концерте, выразили прорывившиеся в них чувства бурными овациями».

В июле 1958 года Д. Ойстрах и Л. Оборин дали ряд концертов во Франции. В числе исполненных советскими музыкантами произведений видное место занимали сочинения Бетховена, в том числе «Крейцера» соната.

После возвращения из Франции Л. Оборин писал в газете «Советская культура»: «Давиду Ойстраху и мне довелось выступать в нескольких концертах перед парижской общественностью. Первый сольный концерт Д. Ойстраха в крупнейшем трехтысячном зале Шайо явился триумфом выдающегося советского скрипача.

...Через два дня в этом же зале Д. Ойстрах и я участвовали в вечере сонатной музыки. Мы исполнили «Крейцерову сонату» Бетховена, сонату Франка и первую сонату Прокофьева. Многие парижане с изумлением отмечали невиданный случай в музыкальной жизни столицы Франции, когда камерный концерт, состоявшийся в зале Шайо, собрал около 3000 слушателей»¹.

Вот некоторые выдержки из французской прессы об исполнении Ойстрахом и Обориным сонат Бетховена: «Лев Оборин и Давид Ойстрах исполнили, одну за другой, Крейцерову сонату Бетховена, сонату...Прокофьева и сонату Цезаря Франка. Быть может, еще более, чем в симфоническом концерте, эти произведения позволили ощутить качества таланта Ойстраха... Дуэт Оборин — Ойстрах был особенно на высоте в бетховенской сонате, которую хотелось бы слышать чаще» («Франс суар» от 2 июня 1953 года. Статья «Два концерта одного из величайших скрипачей современности — Ойстраха»).

«Их (Ойстраха и Оборина. — Я. С.) сонатный вечер также вызвал неистовые овации публики. Они были горячо приняты в Крейцеровой сонате Бетховена, исполненной в великолепном стиле, — стиле, в котором сквозили громовые раскаты бетховенских гроз... Необычайно прелестно они сыграли на бис фрагменты из бетховенских сонат (*Adagio* из пятой и финал из восьмой), пришлось опустить занавес для того, чтобы ненасытная публика пожелала покинуть зал» («Леттр франсез» от 2 июля 1953 года. Статья «Чудо — Давид Ойстрах. Сонатный вечер Ойстраха и Оборина». Автор статьи — Элен Журдан-Моранж).

¹ Лев Оборин. Парижские впечатления. «Советская культура», № 18 от 13 августа 1953 г.

Отмечая, что девятая бетховенская соната — одно из излюбленных произведений всех концертантов — за несколько дней до Ойстраха и Оборина исполнялась в Париже Я. Хейфецом и Джококондой де Вито (их партнеры-пианисты не указываются), и отдавая предпочтение советским артистам, парижская газета «Фигаро» (от 4 июля 1953 года) писала: «Какую широту и величественность придает Ойстрах движениям этой знаменитой сонаты, какая точность в выборе темпов и ритмов!» «Я не думаю — заключает автор статьи (Кларендон. — Я. С.), — чтобы здесь Бетховен мог пожаловаться на своего интерпретатора...»

Большой популярностью во многих странах пользуется грамофонная запись «Крейцеровой» сонаты в исполнении Ойстраха и Оборина. Французский журнал «Disques» пишет о записи этого произведения, осуществленной одной из французских фирм: «...в прошлом номере нашего журнала мы разбирали достоинства недавней великолепной записи этой сонаты в исполнении Казадезюса и Франческати. Мы утверждали, что данная пластинка превосходит все предыдущие записи «Крейцеровой» сонаты и что так оно останется на долгое время. Но это время оказалось очень недолгим! Перед нами поистине потрясающая запись Ойстраха и Оборина...»¹

Приводим некоторые методические комментарии к исполнению «Крейцеровой» сонаты — этого труднейшего произведения камерной музыки.

Темп исполнения *Adagio sostenuto* — приблизительно *M. M.* ♩ = 76—80, *Presto M. M.* ♩ = 144—152.

Значительное в аппикатурном отношении «неудобство» для скрипки представляет исполнение двух терций во вступлении:



Наиболее целесообразной представляется нам приведенная аппикатура (она была впервые предложена Иоахимом²). При переходе от первой ко

¹ Цит. по журналу «Советская музыка», № 4 за 1954 г., стр. 135.

² К. Г. Мострас, указывая на необходимость изучения терций различными пальцами, например 1-м и 2-м, 2-м и 3-м и т. д., приводит в качестве примера терции из вступления к «Крейцеровой» сонате. Бывают случаи, когда терции необходимо играть 1-м и 4-м пальцами, например в первой части седьмой сонаты Бетховена:



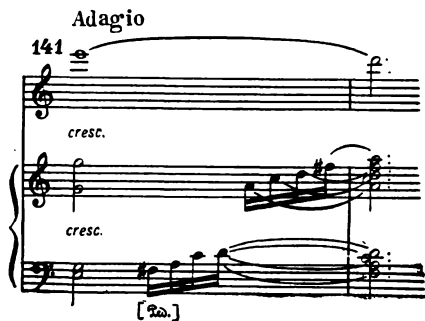
второй терции целесообразно применить так называемую «промежуточную» ноту (*ре*); незначительную долю времени эта нота звучит одна, служа как бы «мостом» между двумя трудно исполнимыми терциями. Подобным же способом можно пользоваться и при переходе от второй к третьей ноте такта 2. «Связывающей» в данном случае будет нижняя нота *ми*.

Такт 8 вступления рекомендуется начинать смычком вниз, играя аккорды попеременно вниз и вверх, для достижения возможно большей слитности звучания.

Между фортепианной каденцией и последующей темой (построенной на том же мотиве, что и предыдущая тема), принято делать небольшую остановку, словно передышку перед сражением; следует, однако, остерегаться чрезмерно большой паузы, которая может нарушить монолитность первой части сонаты.

Аккорды в первой части сонаты (такты 35—36) исполняются скрипачами, как правило, с одновременным охватом всех трех струн; правомерность такого приема, соответствующего насыщенному, энергичному характеру музыки, не требует особых доказательств.

Adagio в побочной партии (такты 115 и 116) целесообразно исполнить таким образом, чтобы нота *ре* в скрипичной партии возникла к концу арпеджированного аккорда фортепиано. Такой способ исполнения поможет пианисту осуществить фактически неисполнимое *crescendo*:



В разработку первой части сонаты вклинен эпизод, являющийся «камнем преткновения» для многих скрипачей и пианистов. Кроме чисто технических препятствий, которые приходится преодолевать исполнителям, трудность этого эпизода состоит еще в необычном распределении сильных и слабых долей такта. Естественное, логичное ударение приходится всюду не на начало такта, а на вторую его половину, где обычно находится относительно слабая доля такта, например:



Необходимость подобных акцентов подтверждается также и сопровождением, «удары» которого тоже падают на вторую половину такта. Игнорирование этой ритмической особенности разработки часто сбивает с толку исполнителей.

В репризе некоторые места скрипичной партии, благодаря изменившейся тональности и тесситуре, более трудны для исполнения.

В такте 356 целесообразно удвоить ноту *ми* в скрипичной партии. Это облегчит переход к следующему аккорду и прибавит всему эпизоду яркости, блеска.

В такте 493 в целях более точной интонации первую ноту можно сыграть на октаву ниже.

Перед заключительным *Adagio* исполнителю фортепианной партии необходимо расширить темп и подвести, таким образом, к краткому медленному эпизоду. Это необходимо еще и потому, что затактовая нота в партии скрипки, с которой начинается *Adagio*, должна идти в новом, медленном темпе; в таком же темпе должно быть исполнено и фортепианное сопровождение, соответствующее затактовой ноте *ми* у скрипки. Перед последним *Tempo I* скрипачу следует, сделав значительную паузу, дать фортепианному аккорду отзвучать.

Интересная аппликатура предложена Крейслером для трудно исполнимого места в коде первой части:



Темп темы второй части — приблизительно М. М. $\text{♩} = 76-84$. Ре-

комендуется играть ее в свободном ритме, причем второе предложение в несколько более подвижном темпе, нежели первое. В данном случае вполне целесообразно подобное отступление от авторского указания: оно должно способствовать выявлению противоположных качеств двух предложений, составляющих тему второй части. Такое же соотношение темпов возможно и в некоторых вариациях.

Как уже отмечалось, Бетховен, исполняя свои произведения, часто подчеркивал *crescendo* путем некоторого замедления темпа. Такой прием, соответствующий взглядам Бетховена на исполнение его сочинений, уместен во второй части девятой сонаты, например в такте 12 темы.

К. Г. Мострас рекомендует применение цезуры (люфт-паузы) перед *subito piano* (здесь и в аналогичных местах), что «...помогает... избежать «поглощения» этого нюанса предшествующей ему громкой звучностью»¹.

Расширение темпа может сопутствовать *crescendo* и в других аналогичных фрагментах, в частности в такте 19 1-й вариации (приблизительный темп исполнения этой вариации — М. М. $\text{♩} = 92-96$).

Темп исполнения 2-й вариации приблизительно М. М. $\text{♩} = 112-116$.

В такте 19 2-й вариации скрипачу следует сменить отскакивающий штрих на деташе, необходимое для *crescendo*, причем так же как и в теме, его можно подчеркнуть некоторым замедлением темпа. После этого такта возможна цезура перед сменой динамического оттенка (*subito piano*).

3-я вариация по установившейся традиции исполняется несколько медленнее остальных, приблизительно М. М. $\text{♩} = 80-84$. Следует, одна-

ко, избегать чересчур медленного темпа, а также назойливых замедлений в конце каждой фразы, замедлений, встречающихся в исполнении некоторых музыкантов. *Sforzato* на слабой доле во второй половине вариации (такты 13, 15) следует исполнять путем подчеркивания соот-

¹ К. Мострас. Динамика в скрипичном искусстве. Музгиз, М., 1956, стр. 27.

ветствующих нот одновременно левой (вибрация) и правой рукой (небольшой динамический акцент). Подобное ударение, согласно классификации К. Флеша, называется «патетическим акцентом».

В соответствии с музыкальной фразировкой, на наш взгляд, нелишне будет видоизменить некоторые штрихи, например в тактах 4, 5, 10, 11, 15 и 16:



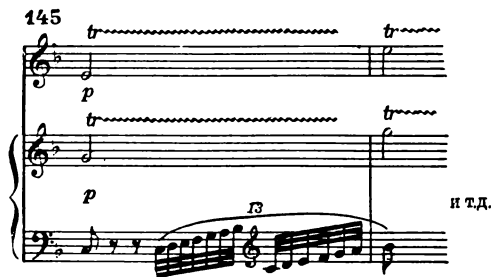
Во всех случаях последняя нота рассматривается как окончание предыдущей фразы, каковой она и является. С этой же целью в тактах 13 и 14 можно слиговать две ноты *соль*. Это тем более логично, что последнее *соль* помечено *p*, после чего следует *crescendo*.

Темп исполнения 4-й вариации — приблизительно М. М.



= 84—88. Играя *pizzicato*, особенно двойными нотами и при обозначении *crescendo*, скрипачу необходимо исполнять их очень мягко, во избежание резкости, столь чуждой этой исключительно тонкой и нежной вариации.

Как известно, Бетховен все свои произведения мыслил «оркестрово». Некоторые места его инструментальных сочинений, в том числе и скрипичных сонат, написаны так, что воспроизвести их в буквальном смысле невозможно. Так, например, такт 90 в 4-й вариации написан как бы для двух инструментов и на фортепиано может быть сыгран лишь весьма приблизительно:



Известную трудность в ансамблевом отношении представляет собой исполнение тактов 91 и 92, в частности момент окончания ферматной ноты и переход к следующему такту. Предлагались различные «средства» для предотвращения возможных ансамблевых «неполадок» в этом месте. Хервэ, например, горячо рекомендует способ, предложенный Э. Зингером, — «просчитать 6 раз, из коих *соль* 2 раза и *соль-диез* 4 раза»¹. «Таким образом, — продолжает тот же автор, — будет само по себе достигнуто замедление без риска не закончить эту фразу вместе». Этот способ, однако, заключает в себе более чем серьезные неудобства. Возникает вопрос, в каком темпе «просчитать» рекомендуемые два и четыре раза? По-видимому, в предыдущем темпе, то есть в темпе «триольного» эпилога 4-й вариации. Но этот темп изрядно «забыт» во время трелей скрипки, сопровождаемых фортепианными пассажами в левой руке. Нам представляется более подходящим способ, предложенный

¹ Хервэ, стр. 161.

² Как упоминалось выше, А. Рубинштейн категорически возражал против нахшлагов в этом месте.

Флешем для аналогичного места в первой части десятой сонаты: в конце трелей (исполняющихся без нахшлагов²) оба исполнителя, прекратив трель, играют основную ноту (скрипка — *ми*, фортепиано — *соль-диез*), что и служит переходом к следующей, обозначенной *p* ноте.

Ритмическое и идейно-смысловое единство главной и побочной партий финала обязывает исполнителей играть эту часть «на едином дыхании» и прежде всего в одном, непоколебимом ритме (исключая «интермедии», обозначенные автором *Adagio*). Темп исполнения финала — приблизительно М. М. J. = 176—184.

При разборе ритмической структуры финала мы приходим к выводу, что исполнительский прием, необходимый для передачи «тарантельного» ритма, родствен приемам, применяемым в пунктирном ритме. На скрипке эти ритмические рисунки можно исполнить либо отдельными штрихами, либо лигуя длинную ноту (четверть) с короткой. Первый способ более целесообразен, учитывая необходимость четкого, острого, предельно ритмичного исполнения. Следует добавить, что исполнение подобных ритмических фигур желательно в верхнем отрезке смычка. Здесь, так же как и в других произведениях с пунктирным ритмом, важна пауза между длинной («главной») и короткой («подчиненной») нотой. В соответствии с характером финала сонаты, требующего большой остроты исполнения, эта вспомогательная пауза может быть несколько длиннее за счет укороченных нот.

В тактах 35 и 36 и далее во всех подобных местах, по аналогии с тактами 61 и 62, целесообразно начинать *p* со второй ноты *ля* (восьмой) такта 36, рассматривая первую ноту *ля* как окончание предыдущей фразы.

В побочной партии может быть применена следующая аппликатура:



Далее можно придерживаться такого же принципа.

Начиная, примерно, с такта 238, возможно *crescendo*, не предусмотренное композитором, но вполне соответствующее внутреннему нарастанию музыкальной фразы.

Исполнение «Крейцеровой» сонаты Бетховена, этой своеобразной сонаты-концерта, во многом зависит от умения скрипача и пианиста искусно и равномерно распределить весь «запас» музыкально-исполнительских средств на протяжении всего произведения.

Глава шестая

ДЕСЯТАЯ СОНАТА

ор. 96

После девяти сонат для фортепиано и скрипки Бетховен пишет в 1806 году свой скрипичный концерт ор. 61 и лишь в 1812 году десятую — последнюю скрипичную сонату. Вопрос о времени создания этой сонаты спорен. Первая часть, по-видимому, была начата еще в 1810 году. Эскизы к ней находятся в черновой тетради рядом с набросками к седьмой и восьмой симфониям, а именно в самом конце тетради. Ког-

да была написана первая часть — неизвестно. Соната была закончена, по всей вероятности, не раньше октября 1812 года (поскольку рукопись седьмой симфонии снабжена надписью «13 мая 1812 года», а в конце восьмой симфонии имеется приписка — «Линц, октябрь 1812»). Оба эти произведения были завершены не позже сонаты оп. 96). Об этом же свидетельствует Карл Хольц, скрипач, часто игравший с Бетховеном его последнюю скрипичную сонату.

Согласно утверждению многих исследователей бетховенского творчества, тема финала сонаты оп. 96 заимствована Бетховеном из популярной в свое время оперетты немецкого композитора Штандфусса (1722—1804) на текст Гиллера «Веселый башмачник». Речь идет о песенке персонажа названной оперетты — Иобсена¹:



Таким образом, предположение Ленца и некоторых других авторов о том, что финал десятой сонаты восходит к венгерскому мелосу, является ошибочным: истоки этой музыки — сугубо немецкие².

Десятая скрипичная соната издана в 1816 году³. По некоторым сведениям, она была написана для П. Роде⁴, игра которого произвела сильное впечатление на Бетховена. Впервые соната была исполнена этим скрипачом и эрцгерцогом Рудольфом, которому она и посвящена. Первое исполнение состоялось 29 декабря 1812 года в Вене, о чем сообщила «*Musikalische Zeitung*» города Линца в номере от 23 января 1813 года.

Период 1801—1812 годов — самый плодотворный и богатый в творческой жизни Бетховена. Трудно поверить, что за 10—11 лет композитором создано такое огромное количество произведений, одно величественнее другого. Бетховен созна-

¹ Приблизительный перевод начального текста песни: «Колодка — верный друг мой и душевная отрада...»

² Использование народно-бытовой песни в десятой сонате — не единственный случай: напомним хотя бы о вариациях другого позднего сочинения Бетховена — фортепианного трио оп. 121 на тему: "Ich bin der Schneider Kakadu" — немецкой песни, кстати говоря, также связанной с кругом образов городского, точнее — ремесленного люда.

³ Рукопись сонаты хранится в Нью-Йорке в коллекции Пьерпона Моргана.

⁴ Роде Жак Пьер Жозеф (1774—1830) — известный французский скрипач. Несколько лет (с 1803 по 1809 г.) служил в Петербурге. Некоторые его сочинения написаны на русские темы.

вал, что находится в периоде расцвета своего творчества. Он писал (16 ноября 1801 года): «С каждым днем я приближаюсь к цели, которую чувствую, но описать которую не в силах!».

Очевидно, в это время Бетховеном закончены вторая, третья и четвертая части десятой сонаты. Показательным для демократических взглядов Бетховена является использование им в финале этой сонаты немецкой бытовой песни.

Последняя соната для фортепиано и скрипки, завершающая скрипичное творчество Бетховена, стоит особняком в блистательном ряду бетховенских скрипичных сонат. Работа композитора над ней завершилась, по мнению некоторых бетховеноведов, после окончания фортепианного трио ор. 97. Таким образом, это последний фортепианный ансамбль Бетховена.

Десятая соната, подобно многим бетховенским сочинениям последнего периода его творчества, служила и служит по сей день предметом горячих споров. Некоторые считают ее вершиной скрипичного сонатного творчества композитора, находя в ней несравненные достоинства (см. ниже); другие приписывают ей черты субъективизма, отвлеченности. Согласно периодизации Ленца, эта соната принадлежит ко второму периоду («стилю») бетховенского творчества; нетрудно, однако, заметить, что этому произведению великого композитора, и особенно некоторым его частям (отдельные эпизоды второй и четвертой частей), свойственны черты, присущие произведениям третьего периода.

«Вся соната — пишет Рупертус, — может рассматриваться как изображение человека, который находится вне жизненных бурь и в философском спокойствии и отрешенности взирает на суетный мир»¹.

Если десятая соната вызывает споры в отношении ее яркости, «доступности», то все авторы, писавшие об этом произведении, сходятся на том, что это одно из наиболее «тонких», изысканных созданий Бетховена. «Сонату ор. 96 — пишет Ленц, — можно назвать если не самой значительной, то самой благородной скрипичной сонатой Бетховена»². «В ней — пишет В. Ферман, — уже намечаются черты «позднего» бетховенского стиля: близкий к романтикам (Шуману) импровизационно-лирический характер изложения, острейшие контрасты *adagio* и скерцо, финальные вариации, построенные на теме народнопесенного склада — одновременно живой, веселой и нежно-грустной»³.

Общее настроение десятой сонаты — пасторально-идил-

¹ О. Рупертус, стр. 93.

² W. von Lenz. Beethoven. Eine Kunststudie. IV. Th., 3 Th., 2 Hälfte, Hamburg 1860, стр. 278.

³ В. Ферман. Цит, изд., стр. 104.

лическое; очень широко представлены здесь жанрово-изобразительные моменты. Характер музыки в целом вызывает ассоциации с фа-мажорной скрипичной сонатой и со старшей их «сестрой» — шестой симфонией. Некоторые авторы определяют содержание последней скрипичной сонаты, а также и шестой симфонии, как описание природы Австрии — второй родины композитора.

Пасторально-изобразительные, буколические моменты даны, однако, в десятой сонате в отвлеченно-философском, чисто созерцательном плане.

Известный немецкий скрипач и педагог К. Флеш, указывая на «неблагодарность» и меньшую, по сравнению с сонатами ор. 24, ор. 30 № 2 и ор. 47, «доходчивость» этого произведения, называет десятую сонату «наиболее совершенной из всех», а первую ее часть — «вершиной бетховенского творчества». Особые достоинства этой части заключаются, по мнению того же автора, в «импрессионистски-нежных красках», «тончайшей филигранной отделке деталей» и т. д.¹. Бесспорно утверждение Флеша о том, что для исполнения этой сонаты недостаточна хорошая сыгранность партнеров, звуковые и технические навыки. «Нет, — пишет Флеш, — они (исполнители. — Я. С.) должны быть в состоянии мечтать и увлекаться так, чтобы в душе их расцвел прекрасный цветок»².

В лирических, мягких тонах написана первая часть сонаты — *Allegro moderato*. Она начинается (подобно «Крейцеровой») скрипичным соло. Это краткий мотив, напоминающий звучание свирели; он сразу же имитируется фортепиано, и в этом одна из особенностей десятой сонаты: если в других сонатах диалог скрипки и фортепиано строился на повторении фраз, предложений, либо целых периодов, здесь мы часто встретим порой очень короткие мотивы, возникающие поочередно у скрипки и фортепиано. Таким образом оба инструмента как бы одновременно участвуют в формировании темы.

Итак, «свирельный» мотив уже с первого такта определяет лирический, пасторальный характер сонаты:



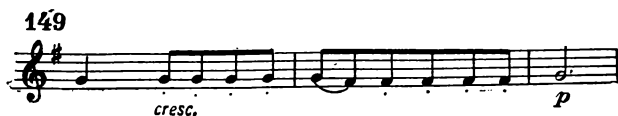
Та же настроенность музыки, то же ощущение невозмутимого покоя господствует и в следующем разделе, в котором

¹ К. Flesch. Die Kunst des Violinspiels. II. В., Berlin 1928, стр. 171.

² Там же.

развивается главная партия: возникает нарочито удлиненный эпизод, состоящий сплошь из залигованных, безмятежно покачивающихся арпеджий. Кстати сказать, подобные импровизационные переходы весьма примечательны для Бетховена поздней поры.

Мы уже отмечали ранее и пытались дать эмоционально-смысловую характеристику мелодическому обороту, типичному для музыкального языка Бетховена, — настойчивому, многократному повторению одного и того же звука. Любопытно и, как нам кажется, глубоко закономерно, что тот же интонационный оборот в другом контексте олицетворяет уже совсем иной, жанрово-изобразительный, точнее — буколический, пасторальный образ:



Побочная партия первой части по своему настроению ассоциируется с интонациями немецкой героико-романтической музыки. Она во многом предвосхищает маршеобразные интонации Вагнера:



Нам не слышится здесь «философски-юмористический» элемент, о котором писал Рупертус. Сходство этой темы с мазуркой, отмеченное другими авторами, также сомнительно.

Нельзя не заметить мелодического родства одного из эпизодов побочной партии десятой сонаты с темой из шестой симфонии Бетховена:



Это интонационное сходство лишний раз подтверждает пасторальное, близкое к шестой симфонии, содержание анализируемой сонаты.

Изложение этой темы в скрипичной партии сопровождается длительными трелями (на протяжении 9 тактов). Ленц замечает по этому поводу, что «...небольшая начальная трель принесла хорошие плоды...» и что «...вся часть построена»

на на одной трели»¹. Ведь трели — постоянные спутники пасторальных образов в музыке.

На фоне фортепианных трелей, подобно беспощадным ударам молота, возникают *sforzati* (двенадцать раз подряд!) в скрипичной партии, после которых следует внезапное *p*. Этот сугубо «симфоничный» прием получает свое дальнейшее развитие в разработке первой части сонаты, связанной опять-таки с пасторально-описательными образами, во многом сходными с эпизодами «грозы» в той же шестой симфонии.

Тотчас же после наступления репризы главная партия переходит из соль мажора в ми-бемоль мажор. Это, как известно, одно из любимых Бетховеном терцовых сопоставлений. Вообще роль ми-бемоль мажора в десятой соль-мажорной сонате велика: в первой части, как уже отмечалось, главная партия модулирует в ми-бемоль мажор, вторая часть, так же как и в восьмой соль-мажорной сонате, написана в ми-бемоль мажоре, средняя часть (трио) скерцо — в ми-бемоль мажоре и, наконец, в финале эта же тональность встречается весьма часто. Это своего рода тональная «арка», соединяющая, «скрепляющая» отдельные части сонатного цикла.

Отметим идейно-смысловое сходство конца первой части десятой сонаты с соответствующим разделом скрипичного концерта Бетховена (впрочем, так же, как и финала этого концерта и некоторых других произведений композитора): музыка постепенно успокаивается, угасает, приобретает все более просветленную окраску, чтобы утвердительно «разрешиться» лишь в заключительных аккордах.

Вторая часть десятой сонаты — *Adagio espressivo* — названа Ленцом «одним из самых вдумчивых *adagio* Бетховена». «Грезы на лесных склонах», — характеризует эту часть Коббет².

Описательной, «объективной» первой части сонаты Бетховен противопоставляет до пределов углубленную, «субъективную» вторую часть. Замечателен хорал, легший в основу этой части сонаты: он прост по своим мелодическим очертаниям и в то же время сложен по гармоническому решению. В этом нет ничего удивительного, поскольку сложность, глубина и богатство содержания настойчиво требуют соответствующих усложненных, более изысканных музыкально-выразительных средств.

Сюда следует отнести не только гармонические средства, но и особенности ритмической структуры произведения: к ним примыкает синкопированный (возникающий на слабом вре-

¹ W. von Lenz. Beethoven. Eine Kunststudie. IV. Th., 3. Th., 2. Hälfte, стр. 276.

² Cobbett. Цит. изд., стр. 91.

мени такта) аккомпанемент (см. такт 12 и далее). Подобный аккомпанемент, нарочито лишаящий мелодию ритмически определенного «костяка», станет, как известно, характерным для музыкального языка композиторов послебетховенской эпохи — Шумана, Брамса.

Дальнейшее развитие музыкальной мысли показательно для творческой манеры «позднего» Бетховена: четкие очертания первоначального хорала «абстрагируются», расплываясь, словно в дымке. Гармония все более и более усложняется, становится «вязкой»; причудливый «колокольный звон» аккомпанемента нарочито повторяется на протяжении 11 тактов (см. такт 21 и далее)...

Возврат к главной партии осуществляется своеобразной скрипичной каденцией, написанной в обычном для подобных построений свободно-импровизационном стиле.

В целом медленная часть десятой сонаты воспринимается скорее как философское размышление, нежели как описание неких событий в их непосредственном проявлении.

Выше упоминалось о типичных для бетховенской музыки *sforzati* на слабой доле такта; этот прием становится руководящим, определяющим в сугубо романтическом скерцо десятой скрипичной сонаты:



Резко контрастирует с первым построением скерцо — трио, написанное в «лейттональности» всей сонаты — ми-бемоль мажоре. Трио — своеобразный сельский танец, подобие тирольского вальса. Этот фрагмент ассоциируется со многими другими бетховенскими скерцо, проникнутыми пасторальными настроениями, например скерцо из трио ор. 97:



Характер трио (в противоположность суровому напряженному характеру первого построения) — светлый, образ этот подчеркивается частым использованием верхнего скрипичного регистра, обычно сопутствующего ликующе-радостной музыке. Отметим также использование, впервые в числе десяти скрипичных сонат, высокого регистра в партии фортепиано (выше *фа* 3-й октавы, являвшегося пределом в предыдущих сонатах).

Достоинo особого внимания длительное *crescendo* в трио. Начиная с такта 52 оно распространяется в пределах 13 тактов; с такта 65 начинается еще более длительное *crescendo* (оно длится 20 тактов) — это также обычный прием романтической музыки.

Очень примечательно своеобразное развитие темы трио: после обычного двукратного проведения ее у обоих инструментов она вновь возникает у скрипки (такт 53), но получает иное, отличное от первоначального варианта, сугубо «пасторальное» освещение: продолжение основной части вызывает ассоциации с народными пастушескими наигрышами, характерной особенностью которых является оstinатность, повторение одного мелодического рисунка. Он проводится неоднократно полностью и в сокращенном виде, причем каждый раз в другом голосе, то у скрипки, то в верхнем или нижнем регистре фортепиано. Эта мелодическая линия сопровождается другой, второстепенной, но приобретающей порой самостоятельное значение и основанной опять-таки на оstinатности:



Финал десятой сонаты — один из наиболее оригинальных в этом жанре. Он представляет собой тему с вариациями: если, однако, в других произведениях, например в финале шестой сонаты, Бетховен сам «заявляет» о применяемой им форме, здесь (так же как и в поздних фортепианных сонатах) вариационная форма не декларируется композитором. Это и есть типичный образец романтических, «свободных» вариаций, основа которых была заложена в финале третьей симфонии Бетховена. Вариации десятой скрипичной сонаты, однако, еще более усложнены, являясь фактически первыми сочинениями подобного рода в творчестве «позднего» Бетховена, положившими начало вариациям фортепианных сонат ор. 109 и 111, струнного квартета ор. 127 и др.

Схема финала сонаты такова: тема в соль мажоре, модулирующая в си мажор (*Poco allegretto*); 1-я вариация; 2-я вариация; 3-я вариация; 4-я вариация; интермедия (*Adagio*) — также вариация на первоначальную тему (см. ниже); тема в ми-бемоль мажоре; 5-я вариация; 6-я вариация; тема в соль мажоре; кода, содержащая реминисценцию темы (*Poco adagio*).

Юмористический характер темы не вызывает сомнения; это подчеркивается также тяжеловесными ходами баса при первоначальном ее изложении. Скрипичное сопровождение имеет целью создать гармонический фон мелодии.

1-я вариация напоминает переключку двух голосов; она построена на неоднократном повторении одной и той же ритмической формулы.

2-я вариация более динамична, танцевальна. Хотя она и помечена одним нюансом *sempre f*, относящимся, по-видимому, ко всей вариации, в ней намечаются две линии — главная и второстепенная, вспомогательная. Последняя проходит дважды (соль мажор и си мажор) поочередно у скрипки и фортепиано.

3-я вариация, синкопированная, снова помечена одним нюансом *sempre p*. Но она отличается многообразием, оригинальной «инструментовкой»: дело в том, что начало вариации проводится у фортепиано (такт 81 и далее), при этом скрипка играет нижнюю терцию или сексту. Начиная с такта 89 роли инструментов меняются: основная мелодия проходит уже у скрипки. Такое же соотношение наблюдается и во второй (модулирующей) половине вариации.

4-я вариация — это взрыв неиссякаемой энергии, стихия игры и танца... Тот факт, что часть эта обозначена в фортепианной партии — *Adagio espressivo*, а в скрипичной партии одним лишь словом *Adagio* — по-видимому, результат случайной описки. Вряд ли можно считать этот эпизод фортепианной соло: роль скрипичной партии в нем значительна.

Указание темпа — *Adagio espressivo* (такое же, как и во второй части этой же сонаты), а также использование мельчайших делений (тридцатьвторых и шестьдесятчетвертых) в медленной интермедии финала и во второй части подчеркивают родство частей сонатного цикла, его цельность и единство.

Отметим также употребление Бетховеном в этой вариации ремарки на немецком языке *Langsam*. Обозначения на немецком языке, как известно, характерны для поздних произведений композитора и связаны с идеями патриотизма, усилившимися особенно в последние годы его жизни; в скрипичных сонатах — это единственный случай подобного рода.

Медленный эпизод, при поверхностном с ним знакомстве, весьма отдален от темы финала. И все же это очередная вариация. Об этом говорит хотя бы весь гармонический план этого раздела. Характер его свободный, декламационный, повествовательный.

После появления темы, теперь уже в ми-бемоль мажоре, следует вариация снова в соль мажоре, помеченная в отличие от предыдущих — *Allegro*. Характер ее, воплощенный главным образом в богатой выдумками инструментальной

фактуре, заставляет вспомнить о «венгеризмах» Гайдна, к которым Бетховен обращался еще в первом своем опусе (см. финал трио ор. 1 № 2).

Далее следует фугированная минорная вариация, пожалуй, самая сложная по гармоническому языку, а затем снова тема (реприза) в соль мажоре, однако здесь она звучит в отличие от первого изложения в темпе *Allegro*, а не *Poco allegretto*.

«Встречные» гаммообразные пассажи подводят к последнему напоминанию о теме финала. Несколько раз повторяется ее заключение:



которое перерастает в подобную вихрю коду (*Presto*).

Изучая содержание ор. 96 Бетховена, мы убеждаемся, что он фактически принадлежит к «третьему» (по весьма условной периодизации Ленца) стилю великого композитора. Но вытекающие из этого специфические особенности последней его скрипичной сонаты не всегда и не в равной степени претворены в исполнении видных современных музыкантов. В некоторых записях обнаруживаются черты, сближающие десятую сонату с последними фортепианными сонатами, последними квартетами, трио ор. 97 и некоторыми другими поздними сочинениями Бетховена; иные исполнители, наоборот, предпочитают не порывать со «вторым» (по той же периодизации) стилем творчества композитора: они акцентируют те элементы сонаты, которые роднят ее с предыдущими, в частности девятой — «Крейцеровой» сонатой.

Немецкий сонатный ансамбль Кемпф — Шнейдерхан далек от мысли выявить «импрессионистски-нежные» — по выражению К. Флеша — краски этого произведения, однако исполнение им десятой сонаты выгодно отличается от исполнения других, в частности первых сонат Бетховена. Здесь обнаруживается сугубо творческое, активное отношение исполнителей к авторскому тексту¹, которое они считают, по видимому, допустимым лишь применительно к этому «позднему», романтическому бетховенскому произведению.

¹ В отличие от некоторых других сонат (см. выше), где интерпретация Кемпфа и Шнейдерхана напоминает не художественное перевоплощение, а скорее добросовестно-тщательное, хотя и мастерское воспроизведение нотного текста.

Активное отношение этого ансамбля к авторскому тексту сказывается в более динамичном, гибком исполнительском плане сонаты в целом, в большей амплитуде оттенков и красок, в наличии оправданных агогических отступлений и т. д.

В первой части Кемпф и Шнейдерхан умело передают спокойно-просветленный, возвышенный дух музыки. Созерцательность, свойственная исполнительскому почерку этих артистов, здесь весьма уместна.

Имеют место (примененные при соблюдении меры, а иногда даже чрезмерно осторожно) некоторые динамические и темповые волны (например, в эпизодах с залигванными восьмыми в главной партии — едва ощутимое *tempo rubato*; то же и в залигванных триолях перед побочной партией и т. д.). Встречаются также и небольшие замедления концов фраз.

Меньше впечатляет исполнение побочной партии, трактуемой не в меру спокойно и бесстрастно: в такой трактовке совершенно ступшеваются возвышенные, героические ее черты. Очень тонко исполняется гениальная разработка первой части сонаты (но без показа ее мощи, величия в кульминации). Особенно изящны и хрупки «текучие» триоли, прекрасно звучащие под пальцами пианиста — Кемпфа.

То же надо сказать и о коде, которая получает пасторально-идиллическое решение. Движение постепенно замедляется, музыка словно угасает...

Вторую часть Кемпф и Шнейдерхан играют светло и, как обычно, спокойно, но без достаточной глубины и несколько прямолинейно.

Острым, напористым (хотя и несколько не драматичным) получается скерцо, в то время как финал (эта подлинная симфония камерной музыки!) исполняется размеренно, невозмутимо, «по-крестьянски» (в частности, тема). Более активно, властно звучит 2-я вариация; образ 4-й вариации определяется стремительными, чеканными аккордами (особенно укорочены они у скрипача). Исполнению *Adagio* не хватает поэтичности, широты дыхания. В следующем за изложением темы в ми-бемоль мажоре *Allegro* Кемпф и Шнейдерхан очень настойчиво подчеркивают *sforzato* в начале каждого такта: это создает красочный образ сельского мужественно-го, чуть грубоватого танца.

Десятая соната в исполнении Крейсlera и Руппа носит пасторальный характер; но это не худосочная, изнеженная стилизация идиллических «пастушеских» образов, а мужественная, напоенная живительным соком народности пастораль. Соответственно с этим, штрихи исполнителей — упругие, твердые, звук насыщенный, яркий, темпы — подвижные, энергичные.

Это обнаруживается особенно в первой части сонаты — наиболее характерной для всего произведения.

В исполнении второй части весьма ощутимо стремление исполнителей показать принадлежность этой музыки к кругу героических бетховенских образов. Мужественный драматизм исполнения выражает непреклонную веру в победу светлых сил.

Менее интересна интерпретация скерцо. Крейслер и Рупп довольствуются выявлением лишь одной грани этого сочинения — ритмически-танцевальной (в первом разделе). Трио исполняется по-весеннему свежо, беспечно; подчеркнут народно-жанровый характер этого эпизода. Кода начинается несколько медленнее предыдущего построения, затем ускоряется до самого конца. Это, в сочетании с мажорным ладом, создает образ большого душевного подъема, торжества.

Праздничным весельем, задором наполнена четвертая часть сонаты в крейслеровской интерпретации. Исполнители применяют живой, стремительный темп, частые акценты-толчки. Большое разнообразие вносят темповые контрасты, в том числе значительные замедления некоторых фраз, осуществленные смело и выпукло там, где композитором обозначено лишь *un poco riten.*, или же в местах, где имеется указание *ritard.* (например, перед медленной интермедией).

Adagio раскрывается во всей его страстности, возвышенности. Здесь преобладает декламационная манера исполнения.

Как и следовало ожидать, романтически-приподнятый стиль Менухина и Кентнера, отмеченный при разборе записей предыдущих сонат Бетховена, находит особо яркое воплощение в исполнении десятой сонаты.

Импровизационность исполнительской концепции этого сонатного дуэта состоит здесь в том, что каждой части, каждому эпизоду и построению, а подчас и каждой фразе придана своя, индивидуальная окраска (соответственно свой особый темп, характер исполнения и т. д.).

Несколько фантастичный характер приобретает первая часть, особенно в разработке, которая исполняется очень напряженно и одновременно «картинно», с учетом жанрово-образительных моментов. Все это дополняется таинственным, мечтательным, словно вполголоса звучащим эпизодом в подходе к заключительной части *Allegro moderato*:

156

p *dim.*

p *dim.*

Некоторые исполнительские штрихи Менухина и Кентнера не свободны от преувеличений. Так, в распространенном бетховенском нюансе — *crescendo*, завершающемся *piano*, — делается попросту цезура, притом весьма значительная, перед звуком, обозначенным *p*. В побочной партии половинная нота, как правило, укорачивается благодаря неровному, изломанному исполнению триольного аккомпанемента.

Медленные части бетховенских сонат — сфера, в которой наиболее ярко проявляется высокое артистическое дарование Менухина. Художественное чутье скрипача и его партнера заставляет их отказаться от обычного вольно-импровизиционного стиля исполнения во второй части десятой сонаты. Протяжное, задумчивое, строгое исполнение приводит к обрисовке образа сурового, подчас трагического. Такая интерпретация закономерна и глубоко убедительна.

Третью часть этот ансамбль играет очень быстро¹, стремительно, подчеркивая беспокойный, взволнованный характер первого эпизода и контрастирующий с ним светлый, беспечный характер трио.

В теме финала сонаты Менухин и Кентнер подчеркивают не танцевальное, а песенное начало. Исполнение предельно спокойное, обрисовка мелодии — простая, естественная. 2-я вариация исполняется маршеобразно, она наделяется чертами настоячивыми, призывными. В таком же характере исполняется и 4-я вариация.

Глубокое впечатление оставляет *Adagio*, в котором раскрывается строгое, суровое величие музыки. Это достигается благодаря речитативному, местами причудливо-фантастичному в своей вольности «прочтению» названного эпизода.

Стихия танца возникает в *Allegro* — приближающемся благодаря темпераментному исполнению к красочному венгерскому чардашу. Созданию этого образа способствует исполнение скрипачом всех залигованных шестнадцатых *non legato*, например:



Poco adagio исполняется распевно, скорее как *adagio*.

¹ Характерно, что скерцо в исполнении Менухина и Кентнера длится 1 минуту и 43 секунды, в исполнении Кемпфа и Шнейдерхана — 1 минуту и 52 секунды, а в исполнении Крейсера и Руппа — 2 минуты.

Здесь налицо известная дробность исполнения, излишнее внимание уделяется отдельным деталям, извилинам мелодии.

Исполнительскому анализу десятой сонаты Бетховена посвящен большой раздел упомянутой выше второй части работы К. Флеша — «Искусство игры на скрипке». Мы приводим отдельные методические указания известного скрипача и педагога, а также некоторые наши соображения по поводу исполнения этой сонаты.

В начальной фразе Флеш рекомендует сделать на ноте *ми* едва заметный, так называемый «агогический» акцент, то есть несколько удлинить данный звук, представляющий собой вершину крошечного мотива¹.

Первое «звено» (мотив) побочной партии рекомендуется играть на струне Ля, второе — на Ми, далее снова на Ля и т. д.²

Для того чтобы не нарушить мелодической линии, Флеш не без основания советует играть такт 62 первой части таким образом:



В сопровождающих триолях начала разработки (такт 99) он же предлагает делать легкие агогические акценты на первых нотах первой и третьей триолей, представляющих собой терции к теме фортепианной партии.

Бетховен — выдающийся новатор, в том числе и в области инструментальной техники. В его скрипичных сонатах мы неоднократно встречались с примерами виртуозности «высшего класса». Великий композитор смело вводит в скрипичную партию своих произведений даже такой, необычный для того времени, но вполне отвечающий природе данного музыкального образа прием, как быстрое чередование *pizzicato* и *arco*³ (см такты 139—141).

Такты 203 и 204 отличаются от аналогичных тактов в экспозиции тем, что в последней тему проводит скрипка, а в репризе — фортепиано. Это обязывает исполнителей соответственным образом «дозировать» силу звука для выявления главной мелодической линии.

Уже упоминалось (см. анализ девятой сонаты) о совете Флеша по поводу окончания общей трели: он заключается в прекращении трели несколько раньше времени и создании подобия затакта, что и облегчит в ансамблевом отношении исполнение этого перехода⁴.

¹ Так исполняет это место Ф. Крейслер.

² Нам представляется более целесообразным для выявления яркости, блеска этой фразы начинать тему на струне Ми, причем не вверх смычком, как советует Флеш, а вниз, что придает началу побочной партии больше энергии и настойчивости.

³ Можно предположить, что композитор имел в виду пиццикато левой руки.



Конец первой части внезапный. Исполнителям надлежит подчеркнуть неожиданность конца, начиная *crescendo* не раньше, чем за два с половиной такта до конца.

Темп исполнения первой части приблизительно — М. М. $\text{♩} = 126-132$. Скрипач Карл Хольц, игравший эту сонату с Бетховеном, указывает следующие метрономные обозначения: первая часть $\text{♩} = 126$, вторая часть $\text{♩} = 69$, третья — $\text{♩} = 80$, четвертая $\text{♩} = 104^1$.

Исполнение медленной части последней скрипичной сонаты должно полностью соответствовать глубокому, созерцательному характеру этого произведения: играть его необходимо предельно спокойным звуком, насыщенным и, вместе с тем, без излишнего трепета, «надрыва». Скрипачу, в частности, не следует интенсивно вибрировать — обильная и мелкая вибрация не подходит к этой величаво-спокойной музыке.

Каденцию, вклиненную во вторую часть, желательно исполнить без нарочитого выпячивания отдельных ритмических фигур (квинтолей, чередующихся с шестьдесятчетвертыми). К упомянутому отрывку подходит такая аппликатура, которая бы в наименьшей степени нарушала (из-за перехода в позиции) единую линию, «бесперывность» каденции, например:



Реприза², появляющаяся после *crescendo*, обозначена *semplice, mezza voce*.

¹ См. W. von Lenz. Beethoven. Eine Kunststudie. IV. Th., 3. Th., 2. Hälfte, стр. 281.

² Перед репризой несколько странно звучат параллельные октавы (соль — ля-бемоль):



По мнению некоторых авторов, басовая партия этого такта долж-

на была быть изложена таким образом:



Ее необходимо играть в нюансе, близком к *p*, вместе с тем насыщенным и глубоким звуком.

Такты 62 и 63 тождественны. Второй такт можно рассматривать как заключение всей части и вместе с тем подготовительный этап к скерцо, исполняя его *p* и несколько медленнее. Последнюю ноту *до-диез* сыграть вполголоса, как бы «притаившись» и не вибрируя.

К. Хольц полагает, что трио следует исполнять в одном темпе с первым построением скерцо (М. М. $\text{♩} = 80$), он же предлагает значительно замедлить последние семь тактов скерцо. Заключительные 2—3 такта перед репризой также не лишне немного замедлить.

В первоначальном изложении темы роль скрипичной партии — «подсобная»: скрипач должен содействовать пианисту в осуществлении *crescendo*, заканчивающемся типичным для бетховенской музыки *piano*.

Исполнение мордентов во 2-й вариации может быть следующим:



Вряд ли практически целесообразны динамические указания в следующем (153) такте фортепианной партии:



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Скрипичные сонаты Бетховена составляют одну из прекрасных страниц творчества великого музыканта. В наше время они стали достоянием всего культурного человечества, наряду с его симфониями, фортепианными сонатами, квартетами и другими сочинениями; их постоянно играют в концертах, по радио и телевидению. Осуществляется их запись на пластинки и магнитофонную ленту в исполнении выдающихся скрипачей и пианистов, они изучаются в классах музыкальных учебных заведений¹.

Непреодолимое значение этих шедевров камерной литературы определяется их глубоким содержанием, их многогранностью: любая соната настолько индивидуальна, неповторима, что мы напрасно будем пытаться найти среди них хотя бы две однотипные либо схожие между собой. Здесь имеются произведения с преобладанием образов по преимуществу героических (например, ор. 47), лирических (ор. 12 № 2), жанровых (ор. 30 № 3), пасторальных (ор. 24, ор. 96), драматически-повествовательных (ор. 23, ор. 30 № 2)... При этом музыка каждой из десяти сонат воплощена в специфических, ей одной присущих художественных формах.

Изучение и анализ скрипичных сонат Бетховена заставляет нас еще и еще раз восхищаться не имеющей границ изобретательностью композитора, сказывающейся и в области чисто инструментальных (скрипичных и фортепианных) приемов, что дает основание говорить об этих произведениях как о подлинной энциклопедии классической камерно-инструментальной музыки, как о замечательной школе исполнительского мастерства для молодых музыкантов.

Ознакомление с анализом интерпретации бетховенских скрипичных сонат видными современными музыкантами, изу-

¹ Свидетельством высокой оценки сонат Бетховена как основной, неотъемлемой части концертного репертуара советских скрипачей может служить хотя бы тот факт, что в качестве одного из трех обязательных произведений I тура такого крупного состязания молодых артистов, как Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей, состоявшийся в январе 1961 года в Москве, была включена первая часть любой из этих сонат (по выбору участника).

чение различных стилей их исполнения, стилей, связанных с теми или иными музыкально-исполнительскими «школами» и направлениями, сопоставление и сравнение этих стилей призваны помочь читателю (в частности, молодому скрипачу и пианисту) создать свою собственную концепцию, касающуюся трактовки этих произведений, найти собственный «вариант» их прочтения.

Огромная жизнеспособность шедевров классической музыки определяется их непреходящей художественной ценностью. Они служат неиссякаемым источником эстетического наслаждения для миллионов слушателей. Они будят художественное воображение музыкантов-исполнителей, дают широкий простор для исполнительского творчества, для все нового осмысления их вечно живых образов.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От издательства</i>	3
<i>Предисловие</i>	4
<i>Введение. Краткий исторический обзор исследования и исполнения скрипичных сонат Бетховена</i>	7
<i>Глава первая. Некоторые вопросы исполнения скрипичных сонат Бетховена</i>	18
<i>Глава вторая. Три сонаты ор. 12</i>	27
Первая соната ор. 12 № 1	29
Вторая соната ор. 12 № 2	38
Третья соната ор. 12 № 3	44
<i>Глава третья. Две сонаты ор. 23 и ор. 24</i>	54
Четвертая соната ор. 23	57
Пятая соната ор. 24 («Весенняя»)	66
<i>Глава четвертая. Три сонаты ор. 30</i>	79
Шестая соната ор. 30 № 1	82
Седьмая соната ор. 30 № 2	93
Восьмая соната ор. 30 № 3	107
<i>Глава пятая. Девятая соната ор. 47 («Крейцера»)</i>	119
<i>Глава шестая. Десятая соната ор. 96</i>	141
<i>Заключение</i>	157

СОРОКЕР ЯКОВ ЛЬВОВИЧ
СКРИПИЧНЫЕ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА

Редактор Ю. Хохлов.

Художник И. Байтин.

Техн. редактор В. Митюшкина

Подписано к печати 20/III-1963 г.

А-01187. Форм. бумаги 60×90¹/₁₆.

Бум. л. 5,0. Печ. л. 10,0.

Уч.-изд. л. 9,55. Тираж 4500 экз.

Заказ 3439 Цена 48 к.

Рыбинская типография