А. Б. Гольденвейзер

32 СОНАТЫ БЕТХОВЕНА

*

А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР

Тридцать две сонаты БЕТХОВЕНА

Исполнительские комментарии

Составитель, редактор,
автор статьи
Д. БЛАГОЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Москва · 1966

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В основу настоящей книги положены комментарии А. Б. Гольденвейзера к изданным под его редакцией тридцати двум фортепианным сонатам Бетховена[1]. В ней сохранен принцип деления материала на разделы, посвященные общему разбору сонат, и разделы, содержащие исполнительски-педагогические указания. Однако в целях последовательности изложения, более мелкое чередование разделов заменено более крупным, а также, в порядке исключения, материал, помещенный автором комментариев в общем обзорном разделе, перенесен в раздел исполнительски-педагогический и наоборот.

Из большого числа рассеянных в комментариях указаний на издательские разночтения составлены текстологические разделы. В них приводятся или описываются варианты некоторых изданий в сопоставлении с редакцией А. Б. Гольденвейзера.

Педагогические замечания делались А. Б. Гольденвейзером к местам, обозначенным в нотном тексте цифрами-сносками, что обусловило их специфическую форму. Отсутствие в данном издании нотного текста поставило составителя перед необходимостью объединения этих указаний и соответствующей переработки изложения. При этом преследовалась цель точно передать смысл высказываний автора комментариев, а также, по возможности, сохранить особенности стиля. Для большей ясности в текст добавлены нотные примеры и ссылки на порядковые номера тактов (при указании номеров тактов не считаются затакты, принимаются во внимание такты обеих вольт).

Приложение представляет собой публикацию стенографических записей Е. И. Гольденвейзер, сделанных на уроках А. Б Гольденвейзера в 1948—1960 гг. и относящихся к отдельным бетховенским сонатам; там же публикуются отрывки из записей А. Д Алексеева и Д. П. Осипова на семинарских занятиях А. Б. Гольденвейзера, посвященных сонатам Бетховена. Звездочками (*) в основном тексте отмечены места, к которым имеются в приложении дополнения или уточнения.

Составитель приносит глубокую благодарность Е. И. Гольденвейзер за содействие и участие в данной работе, а также выражает признательность за помощь А. С. Браудо и Н. В. Макасеевой.

---

[1] Л. Бетховен. Сонаты для фортепиано в четырех томах. Редакция А. Б. Гольденвейзера. Музгиз, М., 1955—1959.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Циклическая сонатная форма развилась из слияния формы сюиты с постепенно развивавшейся формой сонатного аллегро. В сюиту стали вводиться нетанцевальные части (обычно первая). Такие сочинения стали иногда называть сонатой. Фортепианные сонаты И. С. Баха — такого типа. У старых итальянцев, у Генделя и у Баха выработался тип четырехчастной камерной сонаты с обычным чередованием: медленная — быстрая, медленная — быстрая. Быстрые части обычно сочинялись в фугированном стиле. Параллельно стала развиваться форма сонатного аллегро. Многие танцевальные части сюит Баха (аллеманды, куранты, жиги), некоторые прелюдии из «Хорошо темперированного клавира» (особенно из второго тома), а также некоторые фуги из этого собрания носят на себе явные черты формы сонатного аллегро. Очень типичны для ранней стадии развития этой формы знаменитые сонаты гениального Доменико Скарлатти. В развитии циклической формы сонаты, особенно симфонии, большую роль сыграло творчество композиторов так называемой «мангеймской» школы, непосредственных предшественников великих венских классиков — Гайдна и Моцарта, а также творчество сына великого Баха Карла Филиппа Эммануила.

Гайдн и Моцарт не пытались (не принимаем во внимание двух-трех позднейших сонат Моцарта) придать фортепианной сонате монументальность оркестровой симфонической формы. Бетховен уже в первых трех сонатах (соч. 2) приблизил стиль фортепианной сонаты к стилю симфонии.

В отличие от Гайдна и Моцарта, сонаты которых обычно трехчастны, иногда двухчастны, уже первые три сонаты Бетховена четырехчастны. Если Гайдн вводил иногда менуэт в качестве заключительной части, то у Бетховена менуэт (а во второй и третьей сонатах, так же как в ряде позднейших сонат, — скерцо) — всегда одна из средних частей[1].

Замечательно, что в ранних фортепианных сонатах Бетховен мыслит оркестрово в большей степени, чем в более поздних (особенно в сонатах так называемого «третьего» периода его творчества), где изложение становится все более и более типично фортепианным.

Принято устанавливать преемственную связь между Моцартом и Бетховеном. Такая связь между творчеством Моцарта и Бетховена несомненна. Тем не менее Бетховен с первых же своих опусов (трио соч. 1 и сонаты соч. 2) проявляет в своем творчестве яркие индивидуальные черты. Не следует, однако, забывать, что первыми опусами Бетховен отметил уже совершенно зрелые сочинения. Более ранние — опусов не имеют. Но даже в пер-

[1] Исключением являются вторая часть (менуэт) маленький двухчастной сонаты соль мажор соч. 49 № 2 и первая часть двухчастной сонаты соч. 54.

вых опусах стиль Бетховена значительно отличается от стиля Моцарта. Стиль Бетховена более суров; он значительно ближе к народной музыке. Некоторая резкость, простонародный юмор роднят творчество Бетховена в большей степени с творчеством Гайдна, чем с творчеством Моцарта.

Значение сонат Бетховена в мировой музыкальной литературе исключительно велико. Несмотря на то, что со времени написания последней сонаты Бетховена прошло свыше ста тридцати лет, его сонаты продолжают с неослабевающей силой захватывать и волновать слушателей. Причина этого, разумеется, не только в гениальной чисто музыкальной одаренности Бетховена. Творчество Бетховена в высшей степени насыщено идейно и эмоционально. Бетховен впитал в себя наиболее передовые, прогрессивные, свободолюбивые идеи своего времени и воплотил их в своем творчестве с непревзойденной силой.

Бесконечное разнообразие и богатство формы сонаты никогда не было для Бетховена эстетической игрой; каждая его соната воплощена в свою, ей только присущую форму, отображающую то внутреннее содержание, которым она порождена. Бетховен, как никто до него, показал неисчерпаемые возможности, которые таит в себе форма сонаты; разнообразие сонатной формы в его произведениях, в том числе и его фортепианных сонатах, бесконечно велико. То классически ясные, предельно лаконичные, то разрастающиеся в грандиозные полотна, то принимающие форму свободных импровизаций, они всегда убедительны, законченны, как совершенные произведения греческой скульптуры или архитектуры.

Исполнение бетховенских сонат предъявляет трудно выполнимые требования к пианисту и со стороны виртуозной и, главным образом, со стороны художественной. В творчестве Бетховена гармонично сочетаются два, казалось бы, противоположных качества: яркая эмоциональная насыщенность и безукоризненное чувство меры. Исполнение сонат Бетховена в равной мере не терпит холодной «академической» рассудочности и безудержного темперамента «во что бы то ни стало».

Бетховен с необыкновенной точностью выражал в тексте своих произведений свои художественные намерения. Уметь прочесть их сквозь мертвые нотные знаки и довести до слушателя — трудное искусство. Смотря невооруженным глазом на небо, видишь много звезд. В подзорную трубу видишь их значительно больше, еще неизмеримо больше их видишь в телескоп. Так и в произведениях Бетховена. Всегда по отношению к ним думаешь: если бы я был умнее, если бы я был лучшим музыкантом, я увидел бы в них еще значительно больше.

Очень распространено мнение, что исполнитель, старающийся разгадать и передать слушателям намерение автора, рискует потерять при этом свою индивидуальность. Так могут думать только те, кто не понимает, в чем проявляется индивидуальность исполнителя. Менее всего она проявляется в том, чтобы пренебрегать намерениями автора и заменять написанное им чем-то иным, чуждым его замыслу.

Всякое обозначение в нотах, указание динамических или ритмических оттенков — только схема. Живое воплощение любого оттенка всецело зависит от индивидуальных качеств исполнителя. Что такое в каждом отдельном случае обозначение forte или piano, Allegro или Adagio? — Все это, а главное — взаимосочетание всего этого, является индивидуальным творческим актом, в котором неминуемо проявляется артистическая индивидуальность исполнителя со всеми ее положительными и отрицательными качествами.

Мы знаем, что гениальный пианист Антон Рубинштейн и его замечательный ученик Иосиф Гофман настойчиво проповедовали точное выполнение авторского текста, что не мешало им быть ярко выраженными и абсолютно друг на друга не похожими артистическими индивидуальностями. Можно очень точно соблюдать авторский текст и

в то же время обладать яркой индивидуальностью; можно вносить в этот текст всяческие «коррективы» — и никакой яркой индивидуальностью не обладать.

Творческая свобода исполнения никогда не должна вырождаться в произвол.

При работе над сонатами Бетховена совершенно необходимо тщательное и точное изучение и воспроизведение их текста.

Сонаты Бетховена были изданы под моей редакцией в 1937 году. В настоящее издание, кроме мелких исправлений, вкравшихся опечаток, неточностей и т. п., внесены изменения в аппликатуру и педализацию. Главное изменение касается лиг. Исходя из того, что Бетховен часто совсем не ставил лиг там, где явно подразумевается исполнение legato, а кроме того, нередко, особенно в ранних произведениях, при непрерывном движении ставил лиги схематически, например, по тактам вне зависимости от структуры движения и декламационного смысла, я позволил себе в прежней редакции изменять и дополнять бетховенские лиги в зависимости от того, как я понимал «синтаксический» смысл его музыки. В настоящее время я убедился, что, несмотря на указанные недочеты и неясности, в лигах Бетховена можно распознать гораздо больше, чем это кажется на первый взгляд. Уже не говоря о более поздних сочинениях, в которых Бетховен ставил лиги подробно и тщательно. Поэтому в настоящей редакции мною буквально воспроизведены лиги Бетховена так, как они поставлены им самим (по Urtext'у [1]).

Мне принадлежат отсутствующие почти полностью у Бетховена обозначения аппликатуры и педали. В тех редких случаях, когда Бетховен выставлял аппликатуру или педаль, она сохранена (это оговорено в примечаниях). Сохранены и обозначения мелизмов, сделанные Бетховеном; на прибавочных строках выписана их расшифровка соответственно тому, как эти украшения исполнялись во времена Бетховена. Все немногочисленные знаки, добавленные мною, напечатаны мелко и заключены в скобки.

Примечания в прежней моей редакции ограничивались почти исключительно указаниями на существующие разночтения. Настоящее издание содержит в себе подробные примечания к каждой сонате. Во вступительной части примечаний дается общая характеристика сонаты с точки зрения содержания, стиля, структуры и т. д. В подстрочных примечаниях даются более детальные пояснения текста и некоторые соображения относительно художественного исполнения и овладения трудностями технического порядка.

Я не избегаю многократных повторений некоторых указаний, так как не всякий, читающий примечания к одной из сонат, будет читать примечания к другим сонатам.

Педаль я обозначаю довольно подробно, хотя, разумеется, ту педализацию, которую применяет зрелый мастер, записать нельзя. Педализация — это живой творческий акт, видоизменяющийся при каждом исполнении в зависимости от множества условий (общая концепция, темп, динамика, свойства помещения, данного инструмента и т. д.). Главное же, педаль не только нажимается и снимается в определенных местах, — она нажимается с разной степенью глубины, нажимается и снимается скорее или медленнее, наконец, нога делает нередко много мелких движений, корректирующих звучность. Все это абсолютно не поддается записи. Педаль, выставленная мною, может, мне кажется, обеспечить еще не достигшему подлинного мастерства пианисту такую педализацию, которая, не затемняя художественного смысла произведения, сообщит ему в должной мере педальную окраску.

Не следует забывать, что искусство педализации есть прежде всего искусство игры на фортепиано без педали. Только почувствовав прелесть беспедальной звучности фортепиано и овладев ею, пианист может овладеть и сложным искусством применения педальной окраски

[1] Urtext — издание, воспроизводящее подлинник. к

звука. Обычное же исполнение всего на постоянной педали лишает исполняемую музыку живого дыхания и вместо обогащения сообщает звучности фортепиано однообразную вязкость.

Если эта работа поможет хоть в какой-нибудь степени исполнителям гениальных бетховенских сонат ближе вникнуть в их содержание путем внимательного изучения их текста — цель моя будет достигнута.

Приношу благодарность всем членам моей кафедры в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, принимавшим участие в обсуждении данной редакции сонат Бетховена. Особую благодарность приношу проф. А. Г. Руббаху, Е. И. Грачевой и Ю. М. Яцевичу за большую техническую помощь, оказанную ими в данной работе.

А. Гольденвейзер

СОНАТА № 1
Соч. 2 № 1

В этой фортепианной сонате, особенно в двух крайних ее частях — первой и четвертой, — могучая, своеобразная индивидуальность Бетховена проявилась чрезвычайно ярко.

Первая часть отличается сжатой, лаконичной формой и типично бетховенской органичностью развития. Ее главная тема построена на звуках фигурированного аккорда. Примеров таких тем у классиков, и в особенности у Бетховена, чрезвычайно много (первая часть Третьей симфонии, первая часть сонаты соч. 57 и т. д.).

Главная партия состоит из одного восьмитактного предложения с остановкой на доминанте (половинная каденция). Связующий эпизод также сжат, построен на материале главной партии и приводит к доминанте параллельного мажора (ля-бемоль мажор). Вторая тема — в параллельном мажоре с частым применением пониженной шестой ступени (*фа-бемоль*). Изложенная на фоне движения восьмых, она также очень лаконична. Замечательно ее сходство с темой главной партии. Как и в первой части «Аппассионаты», побочная партия сонаты соч. 2 № 1 представляет обращение (с некоторым видоизменением) первой темы. Экспозицию завершает восьмитактная энергичная заключительная партия.

Разработка построена на материале главной и побочной партий. Органный пункт на доминанте, обычный у классиков в конце разработки, переходит в репризу не сразу, а через небольшой связующий эпизод (шесть тактов), возвращающий к характерному для главной партии движению четвертями.

Реприза почти не отличается от экспозиции. Главная партия, изложенная в экспозиции piano, в репризе излагается forte (*sf* на сильных временах). Заключительная тема несколько расширена.

Вторая часть по стилю и содержанию близка сонатам Моцарта. Эта часть изложена в сложной трехчастной форме. Основная тема имеет двухчастную форму, заканчивающуюся полной совершенной каденцией в главной, тональности. Затем начинается небольшая средняя часть (в ре миноре), по характеру уже типично бетховенская; она завершается полной совершенной каденцией в тоне доминанты (до мажор). Реприза повторяет первую тему в варьированном изложении и заключается кодой на материале средней части.

Третья часть — менуэт — близка по характеру к менуэту классической симфонии.

В финале сонаты полностью проявилась страстная, кипучая натура Бетховена. Таких страниц не найдешь ни у Гайдна, ни у Моцарта. По форме этот финал — сонатное аллегро. Главная партия модулирует в тональность доминанты (до минор) и непосредственно переходит в побочную, наступающую в такте 22; после двенадцатитактного предложения вступает новая напевная тема (заключительная партия), изложенная октавами на фоне триольной фигурации в левой руке. Экспозиция заканчивается ко-

ротким дополнением, построенным на мотиве главной партии.

Разработка начинается с новой темы в параллельном мажоре (ля-бемоль мажор). Экспозиция изложена на фоне триольного движения восьмых; новая тема в разработке — на фоне движения четвертей (повторяющиеся аккорды). В конце новой темы появляется мотив главной партии (pianissimo — на фоне фигурации триолей восьмых). Реприза почти не отличается от экспозиции. Эпизоды побочной и заключительной партий изложены в репризе в главной тональности (фа минор).

Часть I

Триоль шестнадцатых во втором такте, а также во всех подобных случаях должна быть исполнена ритмически совершенно точно. Часто встречающееся искажение ритма, превращающее ее в такую фигуру: , совершенно недопустимо. В том же втором такте ритмическая фигура из трех повторяющихся аккордов (на второй, третьей и четвертой четвертях) должна исполняться легко и так, чтобы последний аккорд не задерживался, а снимался так же коротко, как первые два.

В третьем такте на первой четверти в левой руке берется квинтсекстаккорд. Этот аккорд не должен сливаться с тремя предшествующими в одну ритмическую фигуру; он должен звучать как нечто новое. Это единственное, отмеченное аккордом сильное время во всем первом предложении.

Перечеркнутые форшлаги (подобные форшлагам в тактах 5 и 6) следует исполнять остро в соответствии со стремительным характером музыки и со *sf*, поставленными Бетховеном. Форшлаги у старых мастеров и у классиков, как правило, исполнялись за счет того звука, к которому они относятся, а не за счет предшествующего времени. Из этого, однако, никак не следует, что этот форшлаг нужно отяжелять или подчеркивать. Мелодически главным остается не форшлаг, а тот звук, к которому он приписан.

Арпеджированный аккорд (такт 7), так же как и форшлаг, начинается там, где аккорд написан. Исполняя форшлаг из нескольких нот, все звуки, его составляющие, следует снимать; исполняя арпеджированный аккорд, наоборот, — все звуки выдерживать. Скорость исполнения украшений (за исключением трели) и арпеджированных аккордов зависит от характера и темпа произведения. Чем темп спокойнее, тем спокойнее исполняются украшения и арпеджированные аккорды, и наоборот. Фермата в следующем такте 8 равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту.

В основе тактов 11—14 лежит спокойное хоральное изложение:

На его фоне как бы перекликаются отдельные оркестровые голоса, например:

Здесь также чрезвычайно важно, чтобы последняя нота мотива (четвертая четверть) не сливалась со следующей первой четвертью, а снималась бы как легкое окончание его.

Появляющееся в сопровождении, начиная с такта 20, движение восьмых нот имеет в своей основе (в первых пяти с половиной тактах) повторение звука *ми-бемоль* в басу на каждой четверти. В двадцать втором и двадцать четвертом тактах движение восьмых прерывается. Важно, чтобы в этих местах впечатление повторяющегося на каждой четверти басового звука не исчезало (подобные же места имеются в разработке, начиная с такта 55).

В конце побочной партии экспозиции (такты 33—40) у Бетховена

дважды чередуются два такта forte и два такта piano. Интересно, что в аналогичном месте в репризе у Бетховена имеются три такта fortissimo и один такт piano. Такие несоответствия при повторениях нередко встречаются у Бетховена. Они не случайны, и их следует точно исполнять.

В такте 41 начинается короткая заключительная партия. Мелодию правой руки следует играть, погружаясь в клавиатуру, как бы «от себя», а аккорды левой отрывисто — «к себе». Это ощущение игры «от себя» и «к себе» имеет очень большое значение при игре на фортепиано.

Предпоследний аккорд в экспозиции (такт 47) производит впечатление выписанной ферматы.

При исполнении произведений Бетховена следует различать чередования динамических оттенков без промежуточных обозначений — crescendo, diminuendo — от таких, где эти обозначения имеются. Какое Бетховен придавал этому значение, видно из многочисленных примеров; даже там, где (как в данном случае) указания < или > на фортепиано явно неисполнимы, он все-таки делал их, выражая этим свое художественное намерение.

Вся разработка первой части исполняется в основном piano. Имеющиеся отдельные указания — *sf*, >, *fp* основного характера звучности не изменяют.

С конца такта 67 перед исполнителем возникают значительные трудности: движение восьмых должно быть совершенно непрерывным, ходы legato в верхнем голосе

не должны нарушать непрерывности этого движения.

Имеющиеся в верхнем и нижнем голосах *sf* относятся только к тому голосу, к которому они приписаны, не отражаясь на звучности и ритме других голосов. Эти *sf* должны исполняться очень определенно и только на тех местах, где они поставлены Бетховеном.

С такта 78 мне кажется допустимым начать общее crescendo, доведя его к органному пункту на доминанте до forte, после чего начать piano и снова на органном пункте возобновить crescendo, с тем чтобы последующее указание Бетховена — decrescendo — вело к дальнейшему pianissimo не от piano, а от forte.

Существует предубеждение, что из двух слигованных нот первая должна быть более тяжелой. Это представление ни на чем не основано. Вполне возможен как тот, так и другой случай. Например, в трех парах слигованных нот (такты 81—84) более значительной является вторая, и только в четвертый раз Бетховен поставил *sf* на первой слигованной ноте (октава *фа*) и расширил ее (половинная вместо четверти).

Трели у классиков следует исполнять без заключения, кроме тех случаев, когда заключение выписано автором. Надо, впрочем, оговориться: Бетховен, с исключительной тщательностью выписывавший свой текст, по отношению к украшениям был иногда небрежен: он нередко не перечеркивал явно короткие форшлаги, выписывал в трели заключение, а тут же рядом в аналогичном месте его не обозначал и т. д. Вследствие этого в подобных случаях расшифровка поневоле становится иногда спорной. Трели в тактах 85—87 исполняются с заключением:

Главная партия в репризе (такт 101) носит более яркий, решительный характер, чем в экспозиции. Она вся изложена forte. Аккорды левой руки сопровождают мелодию, в противоположность экспозиции, на сильных временах, и после заключительного fortissimo diminuendo к фермате отсутствует. В дальнейшем реприза, по сравнению с экспозицией, существенных отличий (помимо

уже указанных выше) почти не имеет.

sf на слабых частях такта (149, 150) следует исполнять очень остро.

Часть II

При исполнении медленных произведений пианист сталкивается с почти непреодолимой трудностью, возникающей из самой природы фортепиано. Пианист, нажав клавишу, больше не может воздействовать на извлеченный звук, который постепенно затухает. При наличии фигурационного сопровождения в других голосах это затухание не так заметно; при отсутствии сопровождающего движения борьба с «пунктирностью» мелодической линии становится для пианиста весьма трудной. Пианист должен иметь внутри себя звуковой образ исполняемой мелодической линии и создать себе иллюзию, будто он тянет голосом или ведет смычком взятый звук, доводя его до следующего за ним звука мелодической линии. Эта воображаемая власть над звуком поможет пианисту довести мелодическую линию до слушателя непрерывной и живой.

Исполняя группетто, подобное тому, которое имеется в такте 1 (особенно в произведениях, идущих в медленном движении), не следует верхнюю вспомогательную ноту (*си-бемоль*) помещать на относительно сильное время, например:

В данном случае звук *си-бемоль*, взятый после вспомогательной ноты *до*, прозвучал бы крайне вяло, если бы непосредственно перед этим он был взят на относительно сильном времени. Поэтому исполнять данное группетто нужно следующим образом:

В связи с исполнением украшений укажем на весьма важный принцип фразировки: чем больше нот приходится на данную единицу времени, тем слабее должна исполняться каждая из них (разумеется, если усиление не входит в намерения автора или исполнителя). Например, если после двух восьмых на следующей четверти появляются восемь тридцатьвторых и исполнитель будет играть каждую тридцатьвторую с такой же силой, с какой он играл на предшествующей четверти восьмые, слушатель неминуемо получит впечатление, что исполнитель заиграл значительно сильнее.

В третьем такте нужно точно выполнять шестнадцатые паузы в верхнем голосе, аккуратно выдерживая остальные голоса. При этом очень важно, чтобы ритмическое движение верхнего голоса производило впечатление ровных восьмых.

Басовые *до* в тактах 9—11 следует брать достаточно полно, чтобы они звучали в течение всего такта. Шестнадцатые надо играть легко и плавно, не затемняя их излишней педалью. Роль педали здесь исполняет выдержанный бас. Излишняя педаль невыгодно отразилась бы и на верхнем голосе, идущем почти непрерывно по ступеням.

При исполнении группетто, подобных имеющимся в тактах 9, 11, 18, 40, необходимо остерегаться по окончании группетто подчеркивания возвращающегося основного звука. Основной звук (*фа*) должен перейти в следующий мелодический звук (*ля*) без впечатления, что он ударяется не один раз. Этому поможет предлагаемая мною расшифровка группетто:

Подобно предыдущим басовым *до*, в такте 13 важно точно выдерживать половинную ноту *фа*.

В следующем такте имеется один из многочисленных случаев, когда Бетховен предъявляет к фортепиа-

но неисполнимое требование — сделать усиление на выдержанном звуке. Приходится вместо rinforzando подчеркнуть этот аккорд, т. е. сделать вместо rinforzando простое sforzando (однако не острое).

В эпизоде, начинающемся с такта 17, необходимо тщательно поработать отдельно над партией левой руки. В каждой группе из трех терций относительно сильнейшей является вторая. Последнюю терцию следует мягко снимать, не задерживая ее во время паузы. Одновременно с этим все фигуры из трех терций должны сливаться в одну декламационную линию. При исполнении двумя руками не должно ощущаться толчков или перерывов, так, чтобы слушатель получил впечатление непрерывного движения шестнадцатых нот.

Бетховен обычно ясно обозначает, когда *sf* относится ко всей ткани и когда оно относится к какому-либо одному голосу. В первом случае он ставит его между строк, во втором, как, например, в начале такта 23, — против того звука, к которому оно относится. Последующие тридцатьвторые должны исполняться плавно, без всякой торопливости, не как «пассажи», а как непрерывная мелодическая линия. Ни в коем случае не следует затемнять их педалью. Мелодическая фраза в басу, в правой руке (такты 27—29) должна прозвучать напевно, как бы на виолончели. *sf* в такте 28 не должно быть острым — в аккорд нужно как бы «погрузиться».

В каждой из имеющихся в тактах 29 и 36 фигурок из двух нот (как в правой, так и в левой руке) первая нота должна быть более тяжелой, а вторая — легко сниматься. Несовпадение этих моментов в правой и левой руке представляет для исполнителя значительную трудность. Чрезвычайно важно, чтобы при этом не получилось никаких толчков и перерывов, а вся линия воспринималась как непрерывное движение триолей шестнадцатых. Важно, чтобы басовое *до* звучало в течение всего такта 31.

Абсолютно необходимо, чтобы соединение движения по три и по четыре ноты было безукоризненно точным в ритмическом отношении. Приобрести умение объединять эти ритмы (см. такты 37, 38, 42) пианист должен на соответствующих упражнениях прежде, чем браться за исполнение настоящего Adagio.

На третьей четверти такта 45 Бетховен поставил не rinforzando, как в первый раз, а sforzando. Следует обратить внимание, что он одновременно изменил и гармонию. У Бетховена не бывает «случайных» обозначений.

Непрерывная линия в такте 56 должна звучать так, чтобы не было заметно чередования рук. Следующее через два такта группетто исполняется:

Часть III

Менуэт надо играть в спокойном, плавном темпе, характерном для этого танца. Однако единицей движения здесь является не четверть, а половинная нота с точкой (целый такт). Таким образом, темп этого менуэта будет быстрее, чем, например, темп менуэта из «Дон-Жуана» Моцарта. Чрезвычайно важно точное соблюдение штрихов. Затактная третья четверть в первом мотиве мягко снимается и не должна быть связана с первой четвертью следующего такта.

Начиная с последней четверти такта 8 и кончая тактом 10, в партии левой руки необходимо показать имитирующий средний голос.

Форшлаг и следующую за ним ноту в тактах 11 и 19 обычно играют как две восьмые:

вместо:

Если бы Бетховен предполагал здесь иной способ исполнения, было бы непонятно, зачем он дальше два раза (см. такты 22 и 23) выписал восьмые. Редактор издания Urtext'а сонат Бетховена Карл Кребс также предполагает, что эти форшлаги должны исполняться более коротко. Бетховен часто не перечеркивал явно короткие форшлаги. Возможно, однако, и традиционное исполнение.

Следует обратить внимание на то, что Бетховен слиговывает третью четверть такта 14 с первой четвертью следующего такта. Это должно быть непременно выполнено. У Бетховена такие тонкости не бывают случайными.

Необходимо точное и определенное исполнение *sf*, поставленных то на третьей, то на первой четвертях (такты 29, 31—34). Идущее затем piano должно наступить внезапно, но нужно помнить, что после него еще будет pianissimo.

Темп трио остается тот же, что в менуэте. Начальный затакт и здесь должен быть отделен от первой четверти. Следует остерегаться традиционного толчка на третьей восьмой (возвращение к первому звуку); наиболее тяжелой должна быть первая восьмая.

Третью четверть в верхнем голосе такта 47 следует легко снять — несколько раньше, чем *соль* среднего голоса, которое должно быть выдержано до конца такта, и перейти в *фа* на первой четверти следующего такта без всякого перерыва. В тактах 59—62 Бетховеном поставлена аппликатура, напечатанная в приводимом примере сверху. В начале этого места я рекомендую другую аппликатуру:

Часть IV

Бетховенские контрасты, его резкие смены forte и piano следует соблюдать точно, не смягчая их с помощью crescendo и diminuendo там, где Бетховен этого сам не обозначил.

В такте 5 (а также во всех подобных случаях) в левой руке надо следить за голосованием. Когда *ре-бемоль* переходит в *си-бемоль*, его надо снимать, а *соль* нижнего голоса выдерживать до конца:

К таким деталям необходимо относиться с большим вниманием.

В такте 9 первые две четверти в левой руке следует играть staccato (как указано Бетховеном). Напротив, триоли восьмые во всем финале нужно исполнять legato.

Fortissimo, поставленное Бетховеном в такте 20, остается в силе до наступающего в дальнейшем piano (такт 34).

В тактах 24—25 мелодическая линия попадает на первые ноты триолей в левой руке и на третьи — в правой. Следует остерегаться подчеркивания в правой руке повторяющегося *ми-бемоль*. Появляющиеся через три такта ломаные октавы *соль* написаны у Бетховена non legato; так же и в репризе — там вместо *соль — до* (такт 170). Только в последний раз в репризе поставлена лига. Если это отличие не является случайной небрежностью записи, то я думаю, что ломаные октавы non legato следует играть несколько легче всего остального, а в последний раз — legato — наоборот, более сильно.

Обычно тему заключительной партии (она начинается с такта 34) играют с преувеличенной выразительностью. Между тем, эта мелодия только тогда приобретает подлинную выразительность, если ее играть совершенно просто и, как указано Бетховеном, piano. Левую руку следует играть очень ясно, прозрачно и почти без педали. Fortissimo в такте 50 должно наступить внезапно; в левой руке оно может быть уже на первой четверти, тем более, что в репризе в аналогичном месте forte наступает на первой четверти.

Среднюю часть нужно исполнять очень просто, нисколько не изменяя основного темпа. Найдя естественный, текучий темп этого эпизода, из него неминуемо получишь правильный основной темп всей части. Появляющаяся здесь новая тема и ее изложение имеют некоторое родство с главной партией первой части. Повторяющиеся аккорды левой руки в ее аккомпанементе следует играть легко и прозрачно. Относительно сильнейшим из них является второй. Очень важно не задерживать, а легко снимать третий из этих аккордов (четвертую четверть).

Я считаю, что три четверти в левой руке такта 70 (*ля-бемоль, до, ми-бемоль*) нужно играть legato. Legato в левой руке, я думаю, надо играть и в тактах 79—80.

В такте 111 (и далее в аналогичных случаях) левая рука, по моему мнению, должна начинать pianissimo с первой четверти. Весь этот эпизод носит чисто оркестровый характер. Фразы верхнего голоса:

и т. д. должны звучать как вступление нового инструмента (например, гобоя) на фоне струнных. Исполнять их, я полагаю, следует legato.

В тактах 122—126 Бетховен не случайно ставит *sf* отдельно в верхнем и нижнем голосах, ясно указывая, что эти *sf* не распространяются на повторяющиеся терции и секунды средних голосов.

В репризе, начинающейся с такта 140, Бетховен первую тему излагает без чередования piano и forte, а forte все время, что, разумеется, тоже не «случайно».

В конце отдельных частей сонат Бетховен почти всегда ставит фермату. Фермата эта не обозначает только необходимость перерыва между частями сонаты, так как Бетховен ставит ее нередко и в конце последней части. Мне кажется происхождение этих фермат значительно более глубоким. Чувство времени, ощущение временнóго потока и временны́х отношений, выделенных из него, было у Бетховена чрезвычайно велико. Он с величайшей конкретностью ощущал пульсацию, внутри которой протекало и которой было пронизано произведение. Начало и конец этой пульсации как бы не совпадает с началом и концом произведения: она возникает как временнóй закон данного произведения до его начала и продолжается после его окончания. Заключительная фермата указывает на это ощущение длящегося временнóго потока и за пределами звуковой ткани.

Часть первая

т. 50 Клиндворт добавляет перечеркнутый форшлаг к ноте *до* в партии правой руки.

т. 62 В позднейших изданиях на четвертую четверть в партии правой руки добавлен бекар (*ре* вместо *ре-бемоль*); этого бекара нет в оригинальном издании и в других старых изданиях. *Ре* кажется более естественным, чем *ре-бемоль;* однако необходимости в такой корректуре нет.

т. 140 В некоторых изданиях к последнему аккорду партии левой руки, по аналогии с дальнейшим, прибавлено *ля-бемоль:*

тт. 140, 142 В некоторых изданиях к ноте *ля* в партии правой руки добавлен перечеркнутый форшлаг *си* малой октавы.

Часть вторая

т. 8 Два *фа* в нижнем голосе партии левой руки в оригинале не слигованы.

тт. 11, 42 Некоторые редакторы (Леберт) произвольно распространяют бекар и на группетто:

т. 23 У Клиндворта *ре* в нижнем голосе партии правой руки вместо четверти половинная нота.

тт. 48, 49 У Клиндворта в нижнем голосе партии правой руки *соль* — половинная нота, а не четверть.

т. 52 В некоторых изданиях так:

16

У Петерса два *фа* в басу не слигованы:

17

Следует нижний голос играть так, как в примере 16, а верхний — как в примере 17.

т. 62 У Клиндворта в первом аккорде партии правой руки пропущено нижнее *соль:*

18

Часть третья

т. 67 В издании Петерса произвольно предлагается последнюю восьмую в партии правой руки играть как в первый раз: *си-бемоль* вместо *си-бекара.*

Часть четвертая

т. 10 В некоторых изданиях, по аналогии с репризой, трель на первом *до* имеется только в следующем такте. Некоторые редакторы произвольно добавляют к этой и другим трелям заключение.

т. 187 Клиндворт к половинной ноте (*ля-бемоль*) добавляет нижний октавный звук.

СОНАТА № 2
Соч. 2 № 2

Соната ля мажор соч. 2 № 2 по характеру значительно отличается от первой сонаты. В ней, за исключением второй части, отсутствуют элементы драматизма.

В этой светлой, жизнерадостной сонате, особенно в ее последней части, значительно больше, чем в первой сонате, элементов специфического фортепианного изложения; в то же время, в сравнении с первой сонатой, ее характер и стиль ближе к классической оркестровой симфонии.

Первая часть — сонатное allegro. В связующем эпизоде между главной и побочной партиями впервые появляются гаммообразные ходы триолями шестнадцатыми, играющие большую роль в первой части.

Эпизод побочной партии тематически разнообразен. Он начинается в минорной доминанте (ми минор) и после ряда довольно отдаленных отклонений приходит к остановке на секстаккорде уменьшенного трезвучия из ми минора (*фа-диез — ля — ре-диез*). После этой остановки на уменьшенном секстаккорде наступает яркое заключение побочной партии (в ми мажоре) — fortissimo с чередованием арпеджио ми-мажорного трезвучия (ломаными октавами вниз и вверх) с аккордами (половинные ноты) *sf*. В дальнейшем сначала развивается материал гаммообразных ходов связующего эпизода, затем появляется плавное движение половинными нотами на фоне спокойного гаммообразного движения восьмых legato в средних голосах. Последние шесть тактов представляют собой «выписанное замедление» (два такта восьмые staccato и потом отдельные аккорды один раз в такт и такт паузы), к которому не следует добавлять никакого ritardando.

Разработка начинается в до мажоре. Ее первый эпизод построен на материале главной партии. После ряда отклонений этот эпизод заканчивается до-мажорным трезвучием, носящим характер доминанты фа мажора. После ферматы начинается (в фа мажоре) новый контрапунктически развитой эпизод, который после отклонений в ре минор и ля минор приводит к органному пункту на доминанте главного строя. Короткий переходный эпизод, заканчивающийся аккордами calando и ферматой, приводит к репризе.

Реприза больших отклонений от экспозиции не заключает.

Форма второй части Largo — рондо. Основная тема изложена в двухчастной форме. После полной совершенной каденции в главном строе (ре мажор) начинается (в си миноре) новый эпизод, заканчивающийся остановкой на доминанте ре мажора, после чего основная тема повторяется вновь. За этим трехчастным построением следует эпизод типа разработки, приводящий к яркому, носящему трагический характер, изложению первой темы в ре миноре (fortissimo), которое завершается небольшим органным пунктом на доминанте. Вся часть заканчивается кодой на материале первой темы.

Третья часть — скерцо, несмотря на прозрачную, легкую фактуру, за-

ключает в себе характерные бетховенские динамические контрасты, которые при исполнении не следует смягчать.

Финал сонаты — рондо — наиболее «фортепианная» часть цикла. Стиль его — прозрачно-грациозный — по своей тонкой отшлифованности более близок к филигранному стилю Моцарта, чем большинство других фортепианных сочинений Бетховена. Однако средняя часть рондо (ля минор) по характеру совершенно противоположна: в ней слышатся оркестровые звучности; она носит мужественный, героический характер; стиль ее — острый, несколько жесткий.

По форме это рондо-соната.

Часть I

В первом мотиве оба звука во всех регистрах исполняются staccato, но первый из них — восьмая, а второй — четверть; второй звук должен поэтому всегда выдерживаться несколько дольше первого.

Триольная фигурка, впервые появляющаяся в такте 8, играет в первой части настоящей сонаты значительную роль (особенно в разработке). Ее следует играть очень отчетливо и безукоризненно точно в ритмическом отношении, опасаясь превращения в ритмически неопределенный форшлаг. С нее начинается ведущая мелодическая линия:

19

Вся главная партия до последней восьмой такта 20 исполняется piano, за исключением довольно значительного *sf* (*fp*) на первой четверти такта 9. Немного далее следует вновь обратить внимание на ведущую мелодическую линию:

20

Гаммообразные триольные фигуры в такте 32 должны исполняться до верхнего звука совершенно непрерывно без толчков и акцентов посредине. Последние пять триолей шестнадцатых и следующие четыре восьмые возможно для облегчения отнести в правую руку, но сделать это надо совершенно незаметно. Piano в такте 42 должно наступить внезапно, без предварительного diminuendo. Начиная отсюда, все должно играться legatissimo, piano и без всякой экспрессии.

В унисонных фразах, начинающихся с последней восьмой такта 48, центральным является первый звук левой руки (*ля*, затем *соль*); в третий раз линия идет до *до* левой руки, к которому и относится поставленное Бетховеном *fp*. Правая рука делает после этого как бы небольшое усиление к кульминационному *ре*.

Идущее далее сопровождение шестнадцатыми в левой руке (очень трудное) требует тщательной выработки. Перемещения на ступень вверх происходят (каждые два такта) на первой четверти, которая противопоставляется *sf* в мелодии правой (на второй четверти) и должна быть всякий раз слегка отмечена. Начиная с шестого раза (терция *до* — *ми-бемоль*), перемещения происходят в каждом такте и идут по хроматическим ступеням. Здесь так-

же следует в левой руке отмечать первую четверть. В побочной теме *sf* на второй четверти должны быть очень определенны. Это как бы «наложение» на мелодический голос вступающего нового инструмента.

В подъеме, начинающемся с такта 70. у Бетховена, кроме *sf*, нет других оттенков. Мне кажется естественным сделать здесь общее crescendo. Имеющееся здесь группетто исполняется таким образом:

21

Последующее возвращение к первому мотиву (заполненному тридцатьвторыми) сделано так, что ходу на уменьшенную квинту (*до — фа-диез*) отвечает ход на малую секунду (*ми — ре-диез*) и чередуется fortissimo с piano или pianissimo.

В тактах 84, 85 и 88, 89 Бетховеном указана следующая аппликатура:

22

23

Играть этот пассаж бетховенскими пальцами едва ли целесообразно. Начиная со второй триоли шестнадцатых, всякую первую ноту этих ломаных октав берут обычно левой рукой, что гораздо удобнее:

24

25

Любопытно, что Лист в своем издании сонат Бетховена безоговорочно сохраняет аппликатуру Бетховена. Следующие за приведенными пассажами аккорды *sf* нужно до конца выдерживать, но не играть между собой legato. Интересно, что пассаж в такте 92 Бетховен сам разделил между двумя руками.

Два баса в тактах 102—103 (*ля* и *си*) так же, как и выше указанные аккорды, должны быть до конца выдержаны, но не связаны между собой. Следующие восемь тактов нужно сыграть legatissimo и без всякой экспрессии. Начиная с такта 108, должна быть очень заметна разница между piano и pianissimo. Pianissimo (такт 112) должно прозвучать quasi pizzicato.

В эпизоде, начинающемся с такта 134, каждое вступление первой темы в басу отмечено Бетховеном знаком *ff*. Ответные реплики (левая рука через правую), мне кажется, надо исполнять meno *f*. Фермата в такте 164, я думаю, равна приблизительно одному лишнему такту. Вслед за ней ведущая мелодическая линия такова:

26

После двух тактов quasi pizzicato (172, 173) возобновляется ведущая мелодическая линия:

27

Вслед за новыми двумя тактами quasi pizzicato, изложение тактов 184—186 (а также в аналогичных местах) можно представить себе так:

28

В фигурах из трех восьмых, начинающихся с такта 193, следует остерегаться акцента на третьей восьмой. Слегка подчеркивать нужно первую восьмую. Все указанные затем *sf* на четвертой и — дальше (в левой руке) — на второй восьмой следует исполнять остро. Четверть *ми* в левой руке (такт 221) и *соль-диез* в правой руке (такт 222) надо слегка придержать. Фермату перед началом репризы я представляю себе равной приблизительно двум тактам — первый продолжает calando, второй — a tempo.

Начиная с такта 245, басовые *ми,* а также дальше басовые *ре* необходимо точно выдерживать. Как и в экспозиции, в тактах 307—308 и 311—312 обычно играют двумя руками (см. примеры 24, 25).

Часть II

Обозначение «аппассионато» не должно отражаться, мне кажется, на ритме Largo — величественном и строгом, без всяких rubato, — а всецело выражаться динамикой исполнения; внезапными *sf,* резкими сменами fortissimo и piano.

Полнейшее legato во всех голосах совершенно необходимо в тактах 6, 7. Центральным звуком группетто во втором из этих тактов нужно ощущать *до-диез:*

29

Важно, чтобы слушатель воспринял основной мелодический ход: *до-диез — ми — ре* без впечатления промежуточного *ре* между *до-диезом* и *ми* (так же во всех аналогичных случаях).

В тактах 9—11 основная мелодия по очереди вступает в верхнем голосе, в басу и снова в верхнем. Имеющиеся здесь трели играются так:

30

С начала такта 15 до наступления forte (такт 17) и дальше — от forte к fortissimo, мне кажется, естественным делать crescendo. При этом *sf* должны быть весьма определенны, но не распространяться на нижний басовый голос.

С такта 23 звучит как бы соло виолончели. Возникающие затем повторяющиеся восьмые сопровождения следует играть мягко, не теряя осязания клавиатуры. Группетто в такте 21 исполняется так:

31

В следующем такте:

32

Исполнение форшлага в такте 29:

33

В такте 31 *до-диез* и *ми* в аккорде левой руки следует на второй четверти снять, оставив звучать только октаву *ля*.

В тактах 40—42, как и в тактах 9—11, основная мелодия вступает в различных голосах, но порядок голосов в этом случае обратный. Piano (такт 44) должно наступить после crescendo внезапно.

Ввиду того, что все остальные трели в этом Largo — с заключением, возможно и в такте 49 такое исполнение трели:

34

В следующих трех тактах необходимо отметить имитации во всех голосах. Имеющееся затем *sf* относится, мне кажется, только к ноте *соль* в теноре. Имитацию надо отметить и в тактах 54—56.

Fortissimo в такте 58 должно наступить без предварительного crescendo. Все это место должно прозвучать с суровым, торжественным трагизмом, — molto sostenuto, без малейшего ускорения. *sf* на *соль-диез* в тактах 64—66 следует делать всякий раз очень определенно, но не резко.

Исполнение темы, начинающейся с такта 68, весьма трудно. Необходимо точное соблюдение авторских штрихов во всех голосах. Сопрано и тенор строго выдерживают свои ноты, бас продолжается по-прежнему pizzicato, а штрих альта исполняется точно по указанию Бетховена — первая нота коротко, а три остальные legato, причем последняя должна всякий раз легко сниматься раньше выдержанных нот верхнего голоса и тенора. В такте 74 (партия правой руки):

35

не задерживать четвертой шестнадцатой. Не задерживая, мягко снимать следует также аккорды в правой руке (такты 76—78).

Часть III

Сильные доли первых трех тактов (четвертные ноты — *ми*, *ля*$_2$, *ля*$_1$) *и ля, ля, соль-диез* в тактах 3—4 во всех случаях соединяются в одну фразу. Четвертные ноты на первой и второй четвертях надо во всех случаях снимать очень легко, не дожидаясь вступления следующей четверти.

Украшения в такте 22 расшифровываются таким образом:

36

Такты 25—30 следует представить себе так:

37

В следующем такте (пауза) rallentando продолжается. Имеющееся затем a tempo нужно, мне кажется, начинать не на третьей, а на первой четверти.

В двух последних тактах перед трио ритм сжимается: аккорды звучат как бы на две четверти. Между скерцо и трио не должно быть перерыва (так же и после трио). Темп трио остается тот же, что и в скерцо.

В начале трио мною добавляется piano. Поставленное в дальнейшем (такт 58) Бетховеном crescendo приводит через три такта к forte. Главным голосом (в правой руке) в тактах 46, 48 остается нижний; *sf* в начале этих тактов относится к *соль-диезу*. В верхнем голосе звучит имитация. Начиная с такта 62, *sf* относится только к верхнему голосу

и к басу, как обозначено у Бетховена. Единственная трель, имеющаяся в трио, расшифровывается так:

38

Часть IV

Основная степень силы всей «экспозиции» — piano и pianissimo. Встречающиеся *sf* не должны нарушать общего характера звучности и не быть поэтому слишком острыми или сильными.

Все многократно повторяющиеся, арпеджиообразные (а в репризе — гаммообразные) «взлеты» в первой теме должны звучать легко, грациозно, без crescendo кверху, без акцентов на верхних нотах или, тем более, в середине пассажа. При передаче таких фигур из руки в руку необходимо делать это совершенно незаметно. Последующие скачки нужно делать скользящим движением, создавая у слушателя впечатление legato. Вторая восьмая у Бетховена после скачка всякий раз написана как шестнадцатая и шестнадцатая пауза; ее нужно сейчас же легко снимать, не соединяя со следующим *фа-диезом* в один мотив. Необходимо остерегаться при этом ритмической неточности: обе ноты должны восприниматься, как две восьмые. Короткие форшлаги, как бы скоро они ни исполнялись, должны исполняться за счет звука, к которому они относятся.

С конца такта 8 имитирующие голоса должны очень ясно и непрерывно вступать один за другим. *sf* в такте 9 относится только к басовому *ми*. Напротив, в такте 11 имеется общее *sf*. Несмотря на обозначение pianissimo (такт 12), басовый голос, завершающий цепь имитаций, необходимо рельефно выделить. Имеющееся двумя тактами позже группетто исполняется так:

39

Эпизод, начинающийся с конца такта 16, должен звучать чрезвычайно легко и прозрачно, может быть, не слишком legato, почти без педали (возможна левая педаль), без всяких динамических оттенков. Встречающиеся четвертные ноты надо точно выдерживать, но не подчеркивать. Три терции в такте 24 (партия левой руки) следует, мне кажется, исполнять staccato.

Вторая тема, начинающаяся с такта 26, также исполняется piano, но мелодический голос должен звучать cantabile. Трудное сопровождение левой руки со скачками больше октавы (прием, у Гайдна и Моцарта почти не встречающийся) должно звучать очень ровно, легко и в то же время отчетливо. Над этим сопровождением исполнителю придется предварительно поработать.

Отмеченные Бетховеном с помощью *sf* вторые четверти (такты 28 и 30) указывают на то, что с них начинаются новые фразы, а первые четверти заканчивают предыдущие. С синкопы в такте 32 также начинается новая фраза. Три звука в следующих двух тактах (*си-диез, ре-диез, до-диез*) представляют собой как бы переход; следующая фраза начинается с синкопированной октавы *до-диез* (совпадающей с третьим звуком «перехода»). Имеющиеся немного далее октавы (*соль-диез* и *ля*) снова переходные: фраза начинается с синкопы *ля*. Украшения в тактах 27, 32, 34 исполняются следующим образом:

40

41

42

Точки в тактах 39—40 обозначают, что отмеченные ими ноты должны звучать как восьмые — staccato. Трудно с уверенностью сказать, нужно ли на пяти триолях восьмых перед тактом 57 делать crescendo, или fortissimo должно наступать внезапно. Я предпочел бы второе.

У мастеров добетховенской поры было принято ритм: восьмая с точкой, шестнадцатая, совпадающий с триолями восьмыми в других голосах, исполнять как триоли восьмые. В средней части этого финала такой способ абсолютно недопустим: шестнадцатые должны исполняться точно и остро. *sf* в тактах 57, 58 относятся к верхнему голосу; из аккордов наиболее тяжелый приходится на первую четверть следующего такта (в дальнейшем голоса перемещаются). Однако три *sf* в такте 60 являются общими для всех голосов.

Эпизод, начинающийся с такта 81, играется legatissimo — все время pianissimo без всякой экспрессии. Все *sf* (такт 88) должны быть исполнены довольно остро, но в пределах pianissimo. Fortissimo в следующем такте, так же как последующее (через 4 такта) pianissimo, должно наступить внезапно. Все дальнейшее (до репризы) надо играть pianissimo; все *sf* — определенно, но не выходя из характера pianissimo.

Реприза (такт 101), так же как экспозиция, начинается piano. Вторую шестнадцатую в такте 138 следует легко снимать. Имеющееся далее *sf* (такт 145) относится только к верхнему голосу; < > в следующем такте исполняется и в верхнем голосе и в сопровождении (сопровождение поможет сделать этот оттенок, в одном верхнем голосе на фортепиано, в сущности, невозможный).

С такта 149 начинается кода. Несмотря на обозначения mezzo forte и forte, в ней сохраняется прозрачный легкий характер. В начале ее важно ощущать две линии: перекличку первого мотива (бас и верхний голос) и непрерывное, легкое повторение восьмых. Перемена рук при этом совершенно не должна быть заметна.

Два такта с имеющимися на первую долю *sf* вводят в энергичный мужественный характер следующего эпизода (*ff*). Последнее из ряда дальнейших *sf* (такт 170) относится к ноте *си* — в правой руке, после чего наступает внезапное piano. Decrescendo в следующем такте приводит через два такта к pianissimo. Трудный штрих в такте 183:

43

должен быть точно выполнен. Crescendo, доходящее до forte, и diminuendo нужно сделать очень выпукло, после чего заключительные два такта исполняются cantabile (без замедления).

Часть первая

т. 28 В некоторых позднейших изданиях *ми* и *до-диез* в партии правой руки — вместо четвертей восьмые.

т. 72 Во многих изданиях в группетто по аналогии с репризой *до-диез*.

т. 74 Во многих изданиях в группетто по аналогии с репризой *ре-диез*.

т. 104 Позднейшие издания обычно добавляют по аналогии с репризой в верхнем голосе партии правой руки *ми:*

44

Этого *ми* нет в изданиях, вышедших при жизни Бетховена. В этом добавлении едва ли есть необходимость. Во французском издании под редакцией Поля Дюка в тактах 104—112 басовые *ми* слигованы не по два такта:

45

а следующим образом:

46

т. 140 В некоторых изданиях к первой терции *си-бемоль — ре-бемоль* в партии правой руки добавлено нижнее *соль*.

т. 168 В позднейших изданиях *до* и *ля* в партии правой руки — восьмые вместо четвертей.

т. 207 Этот такт в некоторых позднейших изданиях произвольно изменен так:

47

вместо:

48

т. 240 В позднейших изданиях *ми* и *до-диез* в партии правой руки — восьмые вместо четвертей.

тт. 327, 334 Басовые *ля* в этих тактах в издании под редакцией Поля Дюка́ слигованы так:

49

вместо:

50

Часть вторая

т. 22 В издании под редакцией Клиндворта начало партии правой руки изложено так:

51

вместо:

52

т. 29 В некоторых изданиях *ре-диез* в нижнем голосе партии правой руки появляется не на второй восьмой, а только на второй четверти этого такта.

т. 31 В некоторых изданиях имеется половинная октава *ля* вместо аккорда: *ля, до-диез, ми, ля.*

Часть четвертая

т. 31 В издании Петерса мордент на первую восьмую (*ми*) в партии правой руки пропущен.

т. 32 В позднейших изданиях группетто без достаточного основания помещается обычно между третьей и четвертой четвертями. Следует играть так:

53

т. 36 У Петерса второе *ля* в партии правой руки — октава. У Бетховена иначе:

54

т. 128 У Петерса по аналогии с первым разом так:

55

Хотя *ре-диез* вместо *фа-диез* взято Бетховеном, очевидно, из-за отсутствия *фа-диеза*$_3$ на фортепиано того времени, тем не менее никакой необходимости в корректуре, по-видимому, нет и следует играть *ре-диез.*

т. 130 В позднейших изданиях, так же как и в такте 32, группетто, приходящееся на четвертую четверть, произвольно помещается обычно между третьей и четвертой четвертями.

т. 156 У Клиндворта к *ми* на первой восьмой партии левой руки произвольно добавлена кварта *ля.*

СОНАТА № 3

Соч. 2 № 3

Многогранность гения Бетховена выразилась не только в чрезвычайном богатстве музыкального и идейного содержания его произведений, но и в разнообразии стиля. Бетховен в своих фортепианных произведениях не только создал свой яркий, самобытный стиль, но и как бы предвосхитил стиль ряда крупнейших композиторов, живших после него. Можно привести большое количество примеров, подтверждающих это положение. Adagio из сонаты соч. 106 предсказывает самого изысканно тонкого Шопена (времени баркаролы). Скерцо этой же сонаты — типичный Шуман. 2-я часть соч. 79 — Песня без слов Мендельсона. 1-я часть соч. 101 — идеализированный Мендельсон и т. д. Встречаются у Бетховена и листовские звучания (например, в первой части соч. 106). Нередки у Бетховена и предвосхищения приемов более поздних композиторов-импрессионистов или даже Прокофьева.

Бетховен облагородил стиль некоторых современных ему или при нем начинавших свою деятельность композиторов, например, виртуозный стиль, идущий от Гуммеля к Черни, Калькбреннеру, Герцу и т. д. Прекрасный образец этого стиля — Adagio из сонаты соч. 31 № 1 соль мажор.

В настоящей сонате Бетховен, по-видимому, сознательно использовал многие приемы Клементи (двойные ноты, пассажи из «малых» арпеджио и т. д.). Соната эта, за исключением Adagio, написана очень виртуозно; в текст вводятся виртуозные каденции (прием, редкий в сонатах Бетховена). Часто встречаются ряды октав, аккордов, секстаккордов (финал), требующие от исполнителя большой технической подготовленности.

Общий характер сонаты — бодрый, мужественный, несколько суровый, почти лишенный элементов лиризма. Стиль, несмотря на обилие фортепианных «пассажей», все-таки в основном оркестровый.

Первая часть сонаты — сонатное аллегро. После сжатого изложения главной партии (12 тактов) начинается связующий эпизод клементиевского стиля — пассажи шестнадцатыми, состоящие из малых арпеджио и ломаных октав. Эпизод этот оканчивается остановкой на доминанте, после чего начинается промежуточная тема в соль миноре на фоне движения восьмых. Промежуточная тема после ряда отклонений приводит в ля минор. В ля миноре музыка приобретает бодрый, энергический характер; появляются шестнадцатые, чередующиеся с острыми аккордами *sf*. Этот краткий эпизод заканчивается в ре мажоре (доминанта от доминанты), после чего в соль мажоре наступает типичная напевная побочная тема, изложенная спокойным движением восьмых. Тема эта прерывается отклонением в субдоминанту (до мажор) — главный строй! Снова появляется материал связующей партии (клементиевские пассажи). Музыка приобретает характер вставной каденции и завершается полной совершенной каденцией в соль мажоре. После каденции начинается краткая

заключительная партия с новым тематическим материалом (короткий мотив с трелью).

Разработка начинается с трельного мотива из заключительной партии, после чего вновь появляются пассажи шестнадцатых («ломаные» арпеджио), изложенные на фоне модулирующих длинных (по два такта) аккордов, приводящих в ре мажор. В ре мажоре наступает «ложная реприза», оказывающаяся каденцеобразным эпизодом, который после органного пункта на доминанте приводит к настоящей репризе.

Реприза близка по изложению к экспозиции. Заключительная партия в репризе прерывается внезапным отклонением в ля-бемоль мажор. Здесь вставлена каденция типа каденций в фортепианных концертах. Каденция приводит к повторению главной темы, с которой начинается (также каденцеобразная) кода.

Вторая часть близка по стилю к медленным частям бетховенских квартетов. Лиги, которые выставлял Бетховен (особенно в ранних фортепианных сочинениях), имеют много общего со штрихами струнных инструментов. В настоящем Adagio это особенно ясно ощущается.

Структура Adagio (как бы соната без разработки) такова: после сжатого изложения главной партии (ми мажор) следует побочная тема (в широком смысле слова) в ми миноре (основное ядро побочной партии наступает в соль мажоре), изложенная на фоне движения тридцатьвторых. После остановки на доминанте ми мажора повторяется главная партия, в конце которой врывается ярко (fortissimo) изложенный первый мотив в до мажоре (пониженная шестая ступень), занимающий два такта. После него начинается (сначала в до мажоре) сокращенное изложение побочной темы в ми мажоре. Вслед за этим наступает кода, построенная на материале главной партии.

Характер звучания третьей части (scherzo), а также финала (несмотря на его виртуозное фортепианное изложение) — чисто оркестровый.

По форме последняя часть — рондо-соната. Кода носит характер каденции.

Часть I

Исполнение первой части должно быть очень «собранным», ритмически определенным, бодрым и, пожалуй, несколько суровым.

Возможны различные аппликатуры для начальных терций. Предложенная мною аппликатура кажется мне наиболее практичной:

Аккорды в такте 2 следует играть коротко и легко (без всякого нажима); первый аккорд — слегка сильнее второго. Так же во всех аналогичных случаях.

В такте 3 в левой руке встречается децима (*соль—си*). Это едва ли не первое появление децимы в фортепианном сочинении (ломаные децимы встречаются у Бетховена и во второй сонате (ля мажор). До Бетховена композиторы не применяли дециму на фортепиано.

В такте 5 Бетховен вновь ставит piano, хотя предыдущий оттенок был тот же. Происходит как бы смена инструментовки. Выдержанное *соль* должно звучать как исполняемое духовым инструментом. Staccato на фоне выдержанных остальных голосов в этом и следующем тактах нужно исполнять очень отчетливо.

В такте 9 после *sf* на *до* в левой руке *sf* на второй четверти относится только к октаве *соль* — как бы вступление двух валторн. В тактах 11, 12 аккорды правой руки снимаются довольно коротко, левая выдерживает синкопы до конца (но все-таки non legato); *sf* следует исполнить как указано у Бетховена, а не на каждый бас, как играют обычно.

Следующий эпизод fortissimo должен звучать как оркестровое tutti. Обычно эпизод этот исполняют с акцентами на каждые полтакта,

что очень дробит музыкальную линию. Следует делать один акцент на четыре такта. Оба раза первые два такта нужно играть на сплошной педали, вторые два такта — poco marcato, но несколько менее forte.

sf в такте 20 надо сделать очень определенно. Оно относится только к басовому *ре*. Начиная со следующего такта, нужно играть несколько прозрачнее — у Бетховена такого указания нет, но самое изложение требует этого; кроме того, поставленное Бетховеном четырьмя тактами позже fortissimo является косвенным на это указанием: там наступает как бы возвращение первой звучности. В левой руке начальную мелодическую фигуру (со второй шестнадцатой) перед гармонической фигурацией рекомендуется оба раза слегка отмечать.

С такта 27 начинается промежуточная тема. Эта новая тема должна звучать прозрачно. В аккомпанементе надо избегать часто встречающегося у многих исполнителей задержания отдельных восьмых, а также густой педализации. В такте 28 в мелодии следует избегать толчка на половинной ноте *до-диез*, которая должна прозвучать как мягкое окончание фразы (то же самое через пять тактов на *соль-диез*). В такте 31 первые две ноты верхнего голоса (*ре—до*) являются мягким окончанием предыдущего построения. Нота *до* (синкопа) является в то же время началом новой фразы. На *до* как бы вступает другой оркестровый инструмент (наложение). То же самое шестью тактами позже на нотах *ля* и *соль*. Украшения в тактах 27 и 28 исполняются следующим образом:

57

С такта 39 характер музыки резко меняется: быстрые, стремительные шестнадцатые, острые *sf* — все это стирает впечатление предыдущего эпизода и подводит к собственно второй теме, спокойное движение которой воспринимается благодаря контрасту очень свежо. Forte в левой руке указанного такта начинается на первой четверти, а в правой—на второй. *До*$_3$ на первой четверти в верхнем голосе — заключительный звук предыдущего построения (piano).

sf в тактах 43, 44 на четвертых четвертях в басу подчеркивают резкий диссонанс басового *ре* с *до-диезом* верхнего голоса (однако *sf* надо делать только на *ре*). Расшифровка группетто в следующих двух тактах вызывает сомнение. Обычно они играются так:

58

Буквальное исполнение должно бы быть такое:

59

или:

60

что мне кажется, однако, искусственным (аналогичные группетто имеются и в репризе).

Основным движением наступающей затем побочной темы являются восьмые. Однако мелодическая линия с ними не совпадает. Следует представлять себе такие два имитирующих голоса:

61

С такта 51 начинается как бы каденция в верхнем голосе. Вслед за ней, с такта 55, нужно вновь представить себе два имитирующих голоса. Crescendo в такте 59 приводит через один такт к forte (в репризе в аналогичном месте Бетховен обозначил rinforzando).

Морденты в побочной теме следует исполнять так:

62

а трель:

63

возможно облегчение:

64

После изложения второй темы Бетховен в такте 61 возвращается к связующему эпизоду экспозиции, но в этом случае он ставит не fortissimo, а forte. Forte Бетховен повторяет затем каждые два такта, косвенно подтверждая сделанное мною указание на необходимость в этом месте одного акцента (в данном случае на два такта).

sf на одном и том же звуке (*ре*) (такты 67, 68) должны быть яркими, почти назойливыми. Далее следует точно соблюдать указание Бетховена: левая рука исполняет синкопированные октавы тяжело (tenuto), правая же играет отрывисто.

Басовые октавы в тактах 73—75 надо резко подчеркивать. Fortissimo в данном случае является как бы превосходной степенью обозначения *sf*. Две заключительные ноты в последующей трели (шестнадцатые) должны исполняться ритмически безукоризненно точно, что весьма трудно:

65

Обычное включение их в произвольно быструю фигурку трели совершенно недопустимо. Это место, начиная со второй половины такта 77, должно звучать как чередование унисона струнных и мягких аккордов деревянных духовых. Указания piano, pianissimo и forte нужно выполнять очень отчетливо. Fortissimo на разложенных октавах звучит словно tutti оркестра.

В разработке, в эпизоде, начинающемся с такта 98, ведущую линию образуют аккорды левой руки. Бетховен на каждом из них ста-

вит *sf*. Партии правой руки обычно придают здесь доминирующее значение и делают акценты на каждой четверти, что затемняет величавый, строгий характер выдержанных аккордов. В конце данного эпизода вместе с calando естественно начать diminuendo к pianissimo следующего такта. На это Бетховен делает косвенное указание: последний аккорд не обозначен у него *sf*, как в остальных случаях. Появляющийся далее ре мажор производит впечатление ложной репризы. Отсюда начинается как бы каденция, приводящая к органному пункту на доминанте, после которого наступает настоящая реприза.

Две четверти в левой руке (такт 114) следует взять отрывисто. В имеющихся далее октавных эпизодах Бетховен, мне кажется, на некоторых четвертях пропустил обозначение staccato. Я думаю, что здесь все синкопированные половинные ноты надо выдерживать, а все четверти играть коротко; *sf* относятся только к синкопированным октавам, как у Бетховена, и обозначено. Точное исполнение бетховенских указаний здесь нелегко.

Все синкопированные аккорды в тактах 128, 129 следует исполнять *sf* очень ярко, как оркестровое tutti. Fortissimo наступает внезапно за четыре такта до репризы. Внезапно и следующее piano (реприза), перед которым надо сделать чуть заметную цезуру.

В эпизоде, начинающемся с такта 148, также чрезвычайно важно синкопированные октавы играть тяжело (portamento); в то же время октавы в другой руке исполняются отрывисто. Указания, сделанные по поводу экспозиции, всецело относятся и к репризе.

От ля-бемоль мажора (такт 219) звучит как бы каденция, продолжающаяся до возвращения главной партии, откуда начинается кода. Этот эпизод аналогичен эпизоду в начале разработки, появляющемуся с доминанты ми-бемоль мажора. И здесь в основу положены медленные, выдержанные аккорды, перемещающиеся сначала через четыре такта, потом через два и, наконец, в каждом такте. На этот раз вместо стремительного движения шестнадцатых и динамического оттенка fortissimo Бетховен вводит спокойное движение восьмых и оттенок в первых четырех тактах (сразу после fortissimo) — piano, а начиная с пятого такта — pianissimo. С наступлением в последних четырех тактах crescendo возникает движение триолей восьмых.

Каденция, написанная senza tempo, исполняется вся piano и легко. Вслед за ней идет кода.

Начиная с такта 238, на синкопе в правой руке следует делать небольшой акцент, которому отвечает всякий раз sforzando на октаве левой, образующей с синкопированным звуком правой диссонирующий интервал септимы. Последующие *sf* в обеих руках (такты 242, 243) должны быть яркими. Левая рука играет тяжело, tenuto, правая — остро, staccato. Идущие затем два такта исполняются staccato. Точки обозначают акценты — как бы четверти staccato. Необходимо следить за ритмической точностью игры, а также точно выполнять динамические оттенки. Заключительное fortissimo на разложенных октавах должно, как и в разработке, звучать словно оркестровое tutti.

Часть II

Педализация во второй части должна быть прозрачной и абсолютно чистой. Во время остановок (длинные ноты, паузы) необходимо внутренне чувствовать продолжение движения — не только мелодическую линию, но и непрерывную линию движения целого. Это ощущение живой временной линии исполнителю необходимо постоянно в себе воспитывать; без него не может быть широкого декламационного дыхания, а наличие «большого дыхания» — необходимая предпосылка для художественного исполнения подобных Adagio.

При исполнении на фортепиано

такого рода синкопированных мотивов:

66

пианист не может отметить сильной части такта путем некоторого усиления звука, что возможно сделать голосом, на смычковом или духовом инструменте; благодаря этому, когда ряд синкопированных мотивов идет на фортепиано друг за другом (очень часто это встречается, например, у Шумана), ощущение синкопы слушателем утрачивается. Мы можем, однако, создать иллюзию усиления сильного времени с помощью педали. Нажимая педаль, мы раскрываем все струны инструмента, благодаря чему начинают отраженно звучать обертоны раскрытых струн, и звук обогащается. Поэтому самым целесообразным способом в подобных случаях является нажатие педали точно на сильном времени.

Далее, с конца такта 8 главный голос (имитация) звучит в левой руке:

67

Шестнадцатые в правой руке здесь следует мягко снимать до вступления других голосов. Перед наступлением ми минора в партии правой руки нужно связать скользящим движением *фа-диез* и *до-диез*, что сделать, из-за аккорда в правой руке, довольно трудно (то же и в такте 52).

В следующем эпизоде (ми минор) в фигурации правой руки всякий раз отсутствует первая тридцатьвторая; небольшое усиление должно делаться к «вспомогательной» ноте (*до* и т. д.), приходящейся на пятую тридцатьвторую. Перед паузой надо всегда мягко снимать руку, не нарушая, однако, непрерывности движения, которая достигается благодаря тому, что левая рука берет свои октавы точно во время паузы в правой руке. Ведущим голосом являются октавы левой руки, которые должны звучать выразительно и связно.

Начиная с такта 13, во время остановок басового голоса появляется новый, спокойно-выразительный голос, идущий шестнадцатыми нотами, исполняемый левой рукой через правую. Это место должно звучать так, чтобы не слышалось ни перерывов, ни толчков, как будто у пианиста не две руки, а три.

Далее, с такта 19 верхний голос становится ведущим. Басы уже не имеют мелодического значения. Исполнение этого голоса не должно быть формальным, с механическими акцентами на каждую синкопу. Первые два звука исполняет как бы один инструмент, а вторые — другой; первые — значительнее, вторые — мягче: как бы вопрос и ответ. Необходимо, однако, чтобы все вместе образовало не разорванную линию, а одно цельное построение. Смена акцентов в левой руке на sforzando (такт 24), может быть, указывает на наличие crescendo к следующему fortissimo.

Последующие трехтактные построения, начиная с такта 26, типичны для Бетховена своими резкими контрастами трагических внезапных *ff* басовых октав с отвечающим мягким скорбным верхним голосом. Восьмая *ми* в начале такта 35, так же как басовая октава *ля-диез* в следующем такте, не должна звучать как продолжение мелодического голоса, а как новый голос. Начиная с такта 37, Бетховен не ставит больше акцентов на синкопе. Мне кажется, что они сами собою разумеются.

До-мажорное проведение темы (такты 53, 54) должно прозвучать уже не как квартет, а как tutti оркестра. Затем Бетховен ставит совершенно новые динамические оттенки, которые должны быть точно соблюдены (< >, *sf*, *p*, *pp*).

В эпизоде, начинающемся с такта 59, сохраняется наступившее перед этим pianissimo. Интересно, что Бетховен и здесь не ставит акцен-

тов на синкопе, но на синкопированном *до* он всякий раз ставит *sf*.

С такта 67 начинается кода, являющаяся свободной вариацией первой темы. Все штрихи, точки, паузы и динамические оттенки следует исполнять с величайшей тщательностью. Последнюю шестьдесятчетвертую в такте 70 необходимо связывать с имеющейся затем восьмой. Fortissimo в самом конце идущего далее такта наступает внезапно.

Группетто в такте 74 расшифровываются так:

В следующем такте главный голос находится в левой руке.

Необычные *sf* в тактах 79, 80 надо исполнять определенно. Имеющееся здесь группетто **играется** так:

Контраст *f* и *sf*, *pp* в последних тактах Adagio нельзя смягчать! Заключительное pianissimo должно звучать просто, без ritenuto.

Часть III

Скерцо не должно исполняться слишком скоро. Единицей движения является, однако, целый такт.

Начальную фигурку из трех восьмых следует играть ритмически совершенно точно (нередко ее играют как восьмую триоль). В первом мотиве не нужно делать, как это обычно бывает, акцентов на каждый такт. Этот мотив проводится по очереди как бы у разных инструментов и исполняется с одним небольшим акцентом на первой четверти только первого такта. Линия из четырех поднимающихся половинных нот с точкой должна быть сыграна poco marcato, а следующие за ними четыре аккорда (четверти) — легко и без всяких акцентов.

В левой руке (начало такта 11) на *фа-диез* заканчивается предыдущий мотив, а на *ми-бемоль* начинается новый (вступление нового инструмента). Это *ми-бемоль* следует слегка подчеркнуть. Заключительные четыре аккорда (такты 15, 16) — forte, ярко, marcato; последний аккорд менее коротко (не staccato).

В начале следующего построения первый мотив вновь проводится как бы у разных инструментов — два раза в басу и три раза в верхних голосах (последние два раза октавами). Forte в такте 27 наступает ярко и внезапно. Далее перекличка унисонов (струнные) с аккордами (духовые) все время звучит piano; *sf* — очень рельефно и остро, но не нарушая характера piano. После pianissimo возвращение к началу (такт 39) должно звучать снова piano. С такта 56 Бетховеном прибавлены *sf*, которых при первом изложении не было, однако характер piano (может быть, *mf*) все-таки остается. Fortissimo на две последние октавы перед трио наступает внезапно.

Трио наступает без перерыва и идет в том же темпе, что и скерцо (таким образом, скерцо никак не следует играть слишком скоро). Трио исполняется forte. Если бы Бетховен считал, что последнее fortissimo остается и в трио, он не поставил бы в конце трио fortissimo как явно новую степень силы. Ведущей линией в трио являются октавы в басу. В тактах, где в басу появляются четверти, каждая из них играется легче, чем половина с точкой. Триольные фигуры в правой руке вносят элемент взволнованности в движение, но остаются все-таки только фоном.

Такты 72, 73 надо играть легче предыдущих, четверти в левой руке — staccato, верхние же ноты

правой руки — как бы четверти staccato. То же относится к тактам: 77—78, 81—82, 93—94, 97—98. Последующие crescendo и *sf* звучат очень ярко. Точки в правой руке обозначают marcato. Такты 83—90, мне кажется, исполняются più forte, после чего вновь наступает meno forte.

С такта 99 начинается, по-видимому, crescendo до fortissimo. Заключающие трио паузы должны быть отсчитаны точно в темпе. Реприза наступает без перерыва. Также без перерыва наступает кода.

Октавы fortissimo в коде следует играть остро и ритмически абсолютно точно. Нужно соблюдать штрихи в партии левой руки и играть ее очень отчетливо; аккорды правой — до конца выдерживать (почти legato). При наступлении pianissimo оно должно ясно отличаться от предыдущего piano. Темп в коде не меняется. Никакого ritenuto нет и в самых последних ее тактах.

Часть IV

В финале Бетховен очень скупо поставил динамические оттенки. Первую тему следует играть легко и прозрачно, без всяких акцентов.

Staccato в теме обычно играется одинаково отрывисто. Между тем staccato обозначает, что данный звук должен выдерживаться короче своей длительности на некоторую единицу, допустим на половину: тогда четверть станет восьмой, а восьмая — шестнадцатой. Восьмая будет все же вдвое длиннее шестнадцатой. При исполнении staccato необходимо всегда соблюдать соотношение длительностей. Стопу в такте 3 надо воспринимать хореически: , а не (ямб).

При появлении движения шестнадцатых звучность остается легкой и прозрачной. Басовое *соль* — как бы длинная нота валторны. После *fp* (в такте 19) возвращается та же звучность, что вначале. Forte в такте 25 наступает сразу. Этот ряд секстаккордов играется без всяких акцентов. Стопу здесь следует вновь представлять себе не как ямб: , а как хорей:

В левой руке piano возникает, по-видимому, с такта 29. Имеющаяся здесь чрезвычайно неудобная для исполнения фигурация — характерный пример того, как Бетховен не считался с трудностями исполнения, если изложение соответствовало его художественному замыслу. Весь этот эпизод исполняется piano; *sf* не должны быть слишком резкими. Унисоны восьмых — очень связно и без всяких динамических оттенков.

Начальное *ля-бемоль* в такте 47 (и через два такта — *соль*) можно присоединить к партии левой руки, левой рукой удобнее брать также две восьмые: *фа-диез* и *соль* в такте 63. Forte в такте 53 (и piano через один такт) наступает внезапно.

В тактах 55—62 ведущим является движение восьмых; оно проходит то в верхнем голосе, то в басу. Играть эти восьмые, мне кажется, следует non troppo legato. *sf* в этом месте относится только к выдержанному *соль;* оно должно звучать как выдержанная нота духового инструмента. Интересно, что первый бас — выдержанное *соль* (см. на два такта раньше) — не отмечен *sf* (так же и в репризе). Я думаю, что он должен продолжать бывшее перед тем forte, в то время как остальные голоса звучат piano.

Pianissimo, начинающееся с такта 67, я думаю, следует продолжать до наступления forte. После forte и fortissimo piano появляется внезапно.

В эпизоде, изложенном терциями, в первом такте два ударных момента, во втором же только один (так все три раза). Мне кажется естественным второй такт всякий раз играть несколько сильнее и острее (staccato) первого. В такте

92 я считаю возможным добавить più forte, а в такте 96 sempre diminuendo; оттенки эти кажутся мне соответствующими характеру музыки.

В тактах 96—99 в левой руке четверти нужно играть менее коротко, чем восьмые. Вторую восьмую в правой — легко снимать. Правая рука вместе с левой должны создавать впечатление непрерывного движения восьмых. Последующие басы в левой руке играются legato.

Новая тема, начинающаяся с такта 103, как бы предсказывает Брамса. Играть ее нужно очень связно, певуче, но без излишней экспрессии, — просто и не меняя основного темпа. Бетховен не поставил здесь никакого динамического оттенка, а сделал только обозначение — dolce. При появлении темы в третий раз Бетховен поставил piano. Если все изложение до этого остается pianissimo (последнее обозначение Бетховена), то в третий раз тема должна прозвучать несколько полнее.

Фигура из шести восьмых в левой руке должна звучать всякий раз non legato. После этого начинается тема в басу. Октавы играются очень связно. Движение должно быть непрерывным, несмотря на паузы в правой руке. Фразы с тремя *sf* (такты 119, 121, 123, 125) нужно исполнять, мне кажется, всякий раз немного сильнее всего остального; *sf* — по очереди во всех голосах.

В отношении дальнейшего изложения еще раз подчеркиваю необходимость добиться непрерывности движения между правой и левой рукой (в левой руке вторая нота всегда легко снимается). С такта 147 тема вновь звучит в басу. Во второй половине такта 162, я думаю, должно начаться diminuendo, подводящее к pianissimo. Вслед за pianissimo характер piano остается и далее, несмотря на *sf* и, возможно, маленькое усиление.

С такта 181 наступает реприза. Она должна, я думаю, начаться как было в экспозиции, не pianissimo, а piano. В дальнейшем все указания, сделанные в экспозиции, распространяются и на репризу.

В середине такта 196, по-видимому, так же как в экспозиции, должно быть piano. Три восьмые — *фа-диез, соль, ля* в такте 253 удобнее играть левой рукой.

С трели в правой руке возникает как бы каденция, продолжающаяся до последних семи тактов. Fortissimo в этом месте и piano четырьмя тактами далее наступают внезапно. Аппликатура Бетховена в такте 269 следующая (партия правой руки):

70

Именно эту аппликатуру рекомендуется играть в данном месте. В дальнейшем вместо верхней, авторской, предлагаю нижнюю аппликатуру:

71

Предлагаю такую расшифровку фермат в тактах 297, 301, 305: первая равна приблизительно двум тактам; вторая — двум тактам, но продолжая calando; третья — также приблизительно двум тактам, но rallentando остается только в первом такте, а во втором сразу начинается tempo primo.

Fortissimo, так же как и tempo primo, естественнее начать на шестой восьмой такта 305. Значение заключительной ферматы то же, что и в конце сонаты соч. 2 № 1.

Часть первая

т. 7 В некоторых позднейших изданиях в правой руке так:

72

вместо:

73

то же самое в такте 146.

т. 47 В некоторых изданиях по аналогии с репризой в левой руке вместо квинты *соль — ре* аккорд:

74

т. 83 Форшлаг в некоторых изданиях перед второй трелью в обеих руках — *фа-диез* вместо *фа*.

т. 133 В некоторых изданиях партия правой руки изложена так:

75

вместо:

76

т. 145 Соль на вторую и четвертую четверти в верхнем голосе партии левой руки в некоторых изданиях не слигованы.

т. 224 В некоторых изданиях *до* большой октавы в партии левой руки — четверть с точкой, вместо восьмой. Аналогичные изменения допущены в тактах 226 и 228.

т. 256 Третья и четвертая четверти партии левой руки в некоторых изданиях изложены также шестнадцатыми:

77

вместо:

78

т. 258 В некоторых изданиях в последнем аккорде партии левой руки пропущено *ми* большой октавы.

Часть вторая

т. 2 Некоторые издания вносят «исправления» во вторую четверть партии левой руки: вместо сексты *фа-диез—ре-диез* октава *фа-диез* (то же в такте 44).

т. 26 Первая четверть в партии левой руки:

79

в некоторых изданиях изменена так:

80

Это изменение совершенно излишне.

т. 65 В некоторых изданиях последняя фигурка тридцатьвторых изменена так:

81

а в некоторых таким образом:

82

Последнее во всяком случае неправильно,— *ми* в верхнем голосе наступает только в следующем такте. Нужно играть так:

83

Часть четвертая

т. 194 Во многих изданиях в партии правой руки на пятую восьмую к терции *до — ми* внизу добавлено *соль*.

т. 211 В некоторых изданиях партия левой руки произвольно исправлена так:

84

вместо:

85

СОНАТА № 4
Соч. 7

Четвертая соната Бетховена, так же как первые три, состоит из четырех частей. В этой сонате изложение музыки носит оркестровый характер. Наиболее «фортепианной» является четвертая часть (рондо). Разумеется, первые сонаты Бетховена на фортепиано звучат превосходно, но пианист, исполняя их, постоянно должен представлять себе ту или иную оркестровую звучность, те или иные оркестровые инструменты или их группы.

Еще раз подчеркиваю важность точного исполнения штрихов, динамических и ритмических оттенков, которые Бетховен ставит обычно подробно и точно, теснейшим образом связывая их со своим художественным замыслом.

Первая часть настоящей сонаты — сонатное аллегро.

Бетховен, как никто другой из композиторов, обладал даром развития стройного органического целого из, казалось бы, незначительных коротких начальных мотивов, часто заключающих в себе неожиданные и неограниченные возможности.

Первое предложение (главная партия) настоящего аллегро начинается с четырехтакта, весьма простого по содержанию: он состоит из звуков тонического трезвучия. Подобного типа первые темы нередки у Бетховена и, что особенно замечательно, в произведениях большой внутренней значительности («героическая» симфония, фортепианные сонаты соч. 57 и соч. 106 и др.).

Главная партия сжата; она кончается в такте 17 полной совершенной каденцией в главной тональности (ми-бемоль мажор). Связующий эпизод начинается новым мотивом (гаммообразные ходы восьмых), играющим и в дальнейшем значительную роль. Побочная партия начинается мотивом на доминанте си-бемоль мажора (ход в басу на септиму *фа — ми-бемоль*). После почти постоянного движения восьмыми вторая тема побочной партии изложена в спокойном движении (четверти с точкой); однако через несколько тактов возобновляется движение восьмых и перед концом побочной партии переходит в шестнадцатые.

В заключительной партии мелодическая линия проходит в среднем голосе по два звука в такт (как бы четверти с точкой) на фоне движения шестнадцатыми. За заключительной партией следует еще небольшое дополнение, в котором появляется новый синкопированный мотив, играющий в дальнейшем значительную роль.

Разработка построена на материале главной партии, связующего эпизода и упомянутого выше синкопированного мотива. После ряда отклонений она приходит к первому мотиву главной партии, сначала в ля миноре, потом в ре миноре.

Реприза наступает не piano, как в начале, а fortissimo. Она в основном очень близка к экспозиции. В конце ее добавлена довольно обширная кода. Вся часть заканчивается бодро, ярко, торжественно (fortissimo).

Единство ритмического пульса на протяжении отдельных частей циклической сонатной формы является у Бетховена законом. Обнаружить это единство можно не только на протяжении отдельных частей сонаты: оно распространяется в некоторых случаях на несколько частей, а иногда на все сочинение. В настоящей сонате можно установить такую связь между первыми тремя частями: половинная нота с точкой первой части равна одной восьмой Largo, а одна восьмая Largo — целому такту Allegro (третья часть). Равенство это не следует, однако, понимать грубо арифметически. Это живая музыка, и внутренняя пульсация ее должна быть живой, а не подобной ударам метронома.

Настоящее Largo — одна из наиболее значительных медленных частей бетховенских сонат, полное глубокой, несколько суровой, целомудренной выразительности. Форма Largo — сложная, трехчастная, со средней частью — эпизодом.

Основная тема изложена в простой трехчастной форме. Первое предложение (8 тактов) заканчивается полной каденцией в главном строе (до мажор). Второе предложение (шеститактное) изложено в тональности доминанты (соль мажор) и кончается остановкой на доминанте (доминантаккорд) до мажора, после чего повторяется первое предложение в измененном и расширенном виде (10 тактов). Оно так же, как и в первый раз, заканчивается полной совершенной каденцией в главном строе.

Переход в один такт (унисонное движение шестнадцатых) переводит к эпизоду, который начинается в ля-бемоль мажоре (пониженная шестая ступень) аккордами на фоне коротких шестнадцатых в басу (quasi pizzicato) и носит величаво-торжественный характер.

После окончания восьмитактного периода в параллельном миноре (фа минор) наступает ре-бемоль мажор. Затем в изложение темы врывается унисонный ход *соль — фа-диез* (октавы в обеих руках). Во второй раз *фа-диез* как бы превращается энгармонически в *соль-бемоль* и переходит в *фа*. В си-бемоль мажоре вступает первый мотив основной темы (ложная реприза) и через доминанту до минора приводит к настоящей репризе. В репризе основная тема излагается в варьированном виде и завершается довольно обширной кодой (17 тактов), построенной на ее материале.

После большого напряжения, как бы глубокого дыхания Largo наступление третьей части (Allegro), с его ритмом менуэта, должно восприниматься слушателем, как будто ему стало легче дышать, словно он попал в атмосферу светлого весеннего утра.

Последняя часть (рондо) принадлежит к типу напевных бетховенских рондо, оно носит наивный, полный светлого очарования характер. Как пример можно указать заключительное рондо из сонаты си-бемоль мажор соч. 22 и, особенно, как лучший, наиболее совершенный образец — вторую часть сонаты соч. 90.

По форме эта часть — рондо-соната. Главная партия изложена в двухчастной форме. Она завершается полной совершенной каденцией в главном строе (ми-бемоль мажор). Следующий за нею связующий эпизод заканчивается в тональности доминанты (си-бемоль мажор), после чего наступает контрастирующая с первой, острая, энергичная вторая тема, полная несколько злого юмора. Наступающая вслед за второй темой главная партия не завершается. После внезапной остановки на октаве *си-бемоль,* переходящей в октавы *си — до,* начинается в до миноре средний эпизод, изложенный аккордами на фоне движения тридцатьвторых. Тема эпизода носит энергичный, драматический характер, резко контрастирующий с характером главной партии рондо (сравни ля-минорный эпизод в рондо из сонаты ля мажор, соч. 2).

В репризе связующий эпизод заканчивается в главной тональности (ми-бемоль мажор). Побочная партия в репризе приводит к последнему изложению главной партии. Изложение это значительно варьиро-

вано. В конце его—замечательно смелое отклонение в ми мажор.

Рондо заканчивается кодой, в которой на фоне фигурации тридцатьвторых появляется (как это обычно бывает у Бетховена) новая тема, имеющая родство с темой среднего эпизода.

Часть I

В первом двутактном мотиве Allegro тяжелым является начальный такт, который Бетховен почти всякий раз отмечает знаком *sf* или даже *ff*. Ритм темы прост — это движение ровными нотами по целому такту. Первый такт заполнен выдержанными нотами (половины с точкой), во втором — четверть (или четверть с точкой) и паузы. И так всякий раз. Сама тема статична, в ней не ощущается никакой пульсации. Бетховен дает поэтому одновременно с появлением темы, изложенной аккордами в верхних голосах, движение восьмых (повторяющийся звук *ми-бемоль*) в левой руке. Этот прием встречается у Бетховена нередко (см., например, начало сонаты ре мажор соч. 28, где четверти сопровождения возникают до появления темы, или начало сонаты до мажор соч. 53).

Пульсация восьмых играет весьма большую роль в этой первой части. Бетховен сразу дает ее в сопровождении, в теме же движение восьмых появляется только в пятом такте.

Из первых четырех аккордов первый и третий следует играть как бы погружаясь в клавиатуру (от себя), а второй и четвертый — легко снимая (к себе).

Эпизод, начинающийся с такта 5, исполняется почти без педали. Роль педали играют выдержанные ноты. Звучность должна быть очень прозрачной. В левой руке необходимо совершенно точно исполнять указанную автором длительность нот. Терции должны исполняться legato. До такта 9 не следует делать никакого crescendo.

Два аккорда в такте 12 должны быть совершенно ясно разделены паузами; однако их не нужно играть отрывисто. В следующем такте ведущая мелодическая линия переходит в левую руку.

Изложение главной партии заканчивается на первом аккорде такта 17. Piano здесь наступает внезапно. Все последующее до начала crescendo исполняется без всяких динамических оттенков и совершенно без педали. Второй вступающий голос должен присоединиться, как бы незаметно влиться в движение, без малейшего толчка.

При чередовании *ff* и *pp* pianissimo играется staccato, но четверти звучат несколько длиннее восьмых. Следует обратить внимание на то, что в третий раз вместо fortissimo у Бетховена имеются лишь *sf*, поэтому характер предыдущего piano остается. *sf* в следующем такте относится к выдержанному *фа* в басу (как бы валторна).

В двух тактах, предшествующих побочной партии, Бетховеном указан чисто скрипичный штрих, весьма неудобный на фортепиано, который, однако, должен быть точно выполнен. В такте 41 начинается побочная партия; *sf* каждый раз следует играть очень определенно, но только в одном голосе. Ноты, отмеченные в приводимом примере скобкой (такты 49, 50), удобнее играть правой рукой:

Верхнее *фа* в следующем такте, а также еще через один такт надо брать скользящим движением, как бы legato.

С середины такта 59 начинается вторая тема побочной партии. Играть ее нужно просто, светло, несколько наивно, без преувеличенной экспрессии. Двутактный мотив не надо расчленять безвкусными акцентами на первой доле первого такта, тем более, что относительно сильным является второй такт. Выдержанные ноты в левой руке (*фа, соль*) должны прозвучать очень

ясно. Не следует забывать о маленьких цезурах на паузах:

Далее необходимо точно исполнять неудобный штрих верхнего голоса. При этом третью восьмую в верхнем голосе нужно коротко снимать, точно выдерживая четверти с точкой в среднем голосе. Fortissimo, возникающее в такте 79, должно быть очень полнозвучным, но не грубым. В последующем pianissimo появление выдержанных нот (в басу и в верхних голосах) и начало мелодического голоса наступают в разное время. Они должны исполняться, хотя и piano, но очень ясно и отмечаться всякий раз только во вступающем голосе. В тактах 90, 91 слегка отмечается первая восьмая, а в следующем такте — первая и четвертая (при точном соблюдении точек и пауз).

Идущие далее четыре такта, отмеченные Бетховеном *sf*, должны, по-видимому, звучать più forte, на что указывает piano, поставленное четырьмя тактами позже. Однако не следует предварять идущее затем fortissimo. Здесь нужно решительно избегать малейшего акцента на четвертой восьмой.

Далее впервые появляются шестнадцатые, движение которых господствует в заключительной партии. При этом, однако, пульсация восьмых должна все время внутренне ощущаться. Аккорды в тактах 105—108 надо точно додерживать до конца такта без промежутков. В дальнейшем аккорды левой руки необходимо, напротив, точно снимать вместе с третьей восьмой правой.

Изложение заключительной партии, начинающейся с такта 111, чрезвычайно трудно. Фигурация правой руки крайне неудобна. Мелодический голос (*си-бемоль — до-бемоль — си-бемоль — ля-бемоль* и т. д.) попадает сначала на первую шестнадцатую каждой фигуры, а в дальнейшем — на вторую и, наконец, на третью. Сделать это ясно, не нарушая ровного движения шестнадцатых, чрезвычайно трудно. *sf* в басу на синкопах следует делать очень определенно, совершенно не подчеркивая при этом правой руки.

Ритм «дополнения», начинающегося с такта 127, часто причиняет затруднение исполнителю — необходимо все время ощущать пульсирующие восьмые. Правильное исполнение такого трудного ритма абсолютно необходимо; синкопы подчеркиваются нажатием педали точно на четвертую восьмую. Заключительное fortissimo должно быть очень ярким (как бы оркестровое tutti).

Разработка построена на материале главной партии и связующего эпизода, а также синкопированного эпизода в конце экспозиции. Имеющиеся в начале ее гаммы исполняются piano, очень ровно, без педали. Все вступления должны делаться незаметно, как бы перехватывая движение.

Весь эпизод, начинающийся с такта 153 до *ff*, нужно исполнять, мне кажется, sempre crescendo. При наступлении после fortissimo piano следует предостеречь от всякого ritardando. Появление пульсирующего начального ритма должно естественно влиться в общее движение.

В ля миноре (pianissimo, такт 169), а также в ре миноре (fortissimo, такт 177) — прием ложной репризы, нередко применяемый Бетховеном в конце разработки. В басу здесь имеется несколько измененный мотив, встречающийся в экспозиции в эпизоде побочной партии (в до мажоре):

В экспозиции:

За четыре такта до репризы имеется единственный случай во всей первой части появления начального мотива без пульсирующего сопровождения. Здесь также не должно быть никакого ritardando. Впечатление замедления достигается путем прекращения движения. С такта 189 начинается реприза. Замечания, сделанные в экспозиции, относятся также и к репризе. В такте 205 начинается тот же мотив, о котором говорилось ранее, но только в расширении. Так же как в экспозиции, ноты, отмеченные скобкой (┌──┐), удобнее играть правой рукой:

С такта 307 начинается обширная кода, в которой используется материал первой и второй тем, а также синкопированного эпизода из заключения экспозиции.

Piano после четырехкратного указания fortissimo наступает внезапно. Начиная с такта 327, ведущий голос переходит сперва к альту, а дальше — к верхнему голосу левой руки. В тактах 345, 346 следует отметить имитацию — *до-бемоль — си-бемоль* и *ля* и ответ — *до — до-бемоль — си-бемоль* в нижнем голосе. Далее в двух тактах перед pianissimo нельзя делать ritardando! Замедление выписано (половины с точкой).

В конце первой части (с такта 351) встречается интересный случай перестановки ритма: пульсация начинается, как всегда, в первом (сильном) такте, а тема, которая раньше всегда также вступала в первом такте, вступает во втором (слабом) такте. Это создает напряжение, которое еще больше подчеркивается последующим сжатием мотива.

Все имеющиеся в первой части морденты исполняются так:

Часть II

Первая тема Largo прерывается паузами. Тем важнее для исполнителя обладание чувством «большого дыхания». Большое дыхание — ни в какой мере не игра «не переводя духа»; это — умение чувствовать большую линию, ощущать целое, несмотря на медленное движение и паузы, умение донести целое до слушателя, не разбив его на отдельные кусочки. Первый восьмитакт написан в благодарном фортепианном регистре. Второй шеститакт переносится в более высокие регистры. Он менее тягуч, в нем больше движения, мелких нот, группетто и т. д.

Весь этот эпизод можно представить себе как соло скрипки: индивидуальное начало противопоставляется хоровому. Имеющееся здесь обозначение < > невыполнимо: сделать на фортепиано указанное Бетховеном усиление на первом аккорде и ослабление на втором невозможно.

Группетто играется спокойно и прозрачно, как квинтоль тридцатьвторых с задержанным первым звуком:

Нужно остерегаться хотя бы малейшего подчеркивания первого звука группетто (*ми*). Следует не забывать также, что, чем больше нот приходится на единицу времени, тем слабее надо играть каждую из них.

Аккорды в такте 14 во время пауз нужно точно снимать, однако держать все звуки, пока аккорд арпеджируется. Pianissimo в следующем такте должно отличаться от начального piano. *sf* исполняются очень определенно, но не остро и только в одном голосе, в четвертый же раз также и на нижнем звуке октавы *фа*.

Последнюю восьмую вслед за этим *sf* нужно мягко снять во всех голосах, не соединяя ее с началом следующего такта (внезапное pianissimo).

Тридцатьвторые в такте 19 должны быть исполнены ритмически очень точно. В следующем такте аккорды fortissimo, разделенные шестнадцатыми паузами и обозначенные Бетховеном staccato, тем не менее звучат очень значительно; я не советую поэтому играть их обычно в таких случаях рекомендуемым мною приемом снятия «к себе», а хотя и довольно коротко, но все-таки, погружаясь в клавиатуру («от себя»). Последующие аккорды pianissimo нужно играть мягко и molto legato, причем верхний голос напевно.

В эпизоде, начинающемся с такта 25, аккорды правой — выдерживать до конца, левую — играть очень строго, довольно коротко и сухо, без педали (очень короткие педали только на некоторых басах). Необходимо выдерживать темп, играя без малейшего ускорения. Подобная звучность применена Бетховеном также в медленных частях сонат ля мажор соч. 2, ре мажор соч. 28 и других. Pianissimo в такте 32 наступает внезапно на второй шестнадцатой. Весь этот такт играется legatissimo. Октава *фа* в такте 36 является концом предыдущего мотива и в то же время — началом нового; *sf* должно прозвучать как вступление новых инструментов (наложение). В следующем такте унисоны forte должны быть отделены от предыдущего и прозвучать как новая оркестровая краска. Crescendo на длинном звуке (<), имеющееся в такте 39, на фортепиано, к сожалению, неисполнимо.

В тактах 40—41 нужно обратить внимание на различие: два *ми-бемоль* восьмые и два *ми-бемоль* (в следующем такте) — четверти tenuto.

Далее наступает как бы ложная реприза. *sf* в тактах 45, 46 следует исполнять всякий раз как вступление новых инструментов, а не как продолжение одной линии. Басы в такте 50 выдерживаются до конца, а аккорды правой мягко снимаются, всякий раз до появления нового баса.

Реприза в варьированном изложении повторяет экспозицию. Все фиоритуры следует играть спокойно, как плавную мелодическую линию, избегая характера виртуозных пассажей. Расшифровка их такова:

Возможно, что и в такте 65 должно быть pianissimo, как в экспозиции (см. такт 15 от начала Largo). Последнюю шестнадцатую здесь и в следующем такте нужно снимать, не представляя себе ее связанной с началом нового такта.

Группетто в такте 73 должно прозвучать очень плавно:

в нем следует избегать акцента на *фа*. Со следующего такта начинается кода. Тема эпизода вступает на первой четверти (с *соль*) сразу очень напевно, как бы на виолончели. Скрипичный штрих в правой должен быть очень точным.

Piano в такте 78 наступает внезапно. Повторяющийся звук играется все время очень мягко, ровно, без всяких усилений, ослаблений, перерывов; так же в дальнейшем и в левой руке. Переход этого звука в левую руку (октавой ниже) следует сделать незаметно, без перерыва. Короткие мотивы верхнего голоса и бас нужно исполнять спокойно, просто и в то же время выразительно, третью восьмую — мягко снимать.

Последующие октавы в левой руке следует играть мягко, не отрывисто (portamento), но снимая каждую из них раньше появления октавы в другой руке.

Верхний голос в следующих трех тактах должен быть очень выразительным. Обычный прием Бетховена: вводить в конце сочинения новый мелодический оборот (иногда совершенно новую тему). Удаление от остальных голосов верхнего мелодического голоса — прием изложения, к которому Бетховен прибегал часто, особенно в поздних сочинениях. Два такта (84, 85), мне кажется, следует исполнять менее piano; после чего (такт 86) как бы вновь наступает pianissimo. Третью восьмую в этом такте нужно снять и отделить от дальнейших басовых октав. Басы играются legatissimo; паузы в правой должны точно соблюдаться. *ffp* в предпоследнем такте играются не остро, но очень значительно: как бы погружаясь в клавиатуру, группетто и заключительные тридцатьвторые — спокойно, просто и выразительно:

Два последних аккорда следует исполнять pianissimo, мягко снимая и точно в темпе.

Часть III

Оттенки силы в этой части, штрихи и паузы необходимо соблюдать с величайшей точностью. Паузы должны ощущаться как живое дыхание.

Три *sf* в тактах 16—18 относятся только к выдержанному *фа* среднего голоса — как бы вступление валторны. Последующие два *sf* на третьей четверти надо исполнять очень определенно, но только в басу. В репризе Бетховен ставит их в каждом такте.

В начале следующего эпизода имитации между нижним и верхним голосами должны звучать очень выпукло. Кульминационные точки (*си-бемоль — ре-бемоль — ми*) в правой и левой руках не совпадают, что должно ясно чувствоваться при исполнении. Трель в такте 33 расшифровывается таким образом:

но возможно облегчение:

В такте 35 *ре-бемоль* должен прозвучать как кульминационная точка линии движения левой руки. Последнюю четверть такта 42 нужно отделить от первой четверти следующего такта.

В наступающем вслед за этим эпизоде dolce необходимо следить за точным выполнением пауз и за точным выдерживанием голосов. В pianissimo, наступающем в конце такта 55, не должно быть поначалу ни малейшего crescendo. Decrescendo в такте 65 не сопровождается ritardando.

После такта паузы повторяющиеся *си-бемоль* и *ми-бемоль* нужно играть очень ровно, без перерывов, *sf* делать только в басу.

Выдержанные на целый такт аккорды в конце первой части (сперва в правой, а затем в левой руке) следует играть очень связно. Заключительный такт — совершенно точно, как при повторении, так и при переходе к Minore. И никакой остановки!

Трио («Minore») полно скрытого трагизма. Pianissimo и piano неожиданно прерываются резкими *ffp*. После crescendo сразу наступает piano. Только в середине трио crescendo один раз доходит до forte и перед концом — до fortissimo. Темп

Minore и главной части — совершенно одинаков. Триольные фигуры, на которых построено трио, очень трудны для исполнения. Они должны звучать совершенно ровно и без малейших перерывов. Пульсирующим ритмом ощущаются, так же как в главной части, четверти.

В конце трио появляется новая тема, которую следует играть очень просто, не подчеркивая излишней экспрессией. В последних четырех тактах мы вновь находим замедление, выписанное Бетховеном. Не нужно добавлять к нему ritardando. Пульсирующие четверти главной части должны ощущаться как продолжение того же движения. Имеющееся здесь *ppp* — оттенок, редко применяемый Бетховеном.

Часть IV

Прекрасная, ласковая мелодия Рондо должна быть исполнена спокойно, как песня. Встречающиеся в изложении главной партии тридцатьвторые не должны быть торопливыми. Как и в первой части этой сонаты, Бетховен с первого же такта начинает в левой руке непрерывное движение. Здесь возможно только минимальное употребление педали.

Две восьмые, в начале такта 8 (партия левой руки), следует играть non legato. Сексту в правой руке нужно снять одновременно с первой восьмой левой руки, не задерживая руки на клавиатуре. Фермата в такте 12 длится приблизительно один лишний такт. На последних двух-трех шестнадцатых перед ферматой естественно сделать небольшое sostenuto. Никакие «облегчения» в распределении рук, сделанном Бетховеном, рекомендованы быть не могут (такты 16—18 и далее). В этом месте надо точно соблюдать чередование forte и piano, распространяющихся и на сопровождение.

В такте 27 аккорды правой во время staccato левой точно выдерживаются. Имеющиеся далее градации forte — *fp* — pianissimo должны быть обязательно выполнены.

В тактах 34, 35 необходимо выполнить трудный (скрипичный) штрих. Крайне важно исполнение трудных штрихов и далее. Чередующиеся staccato и legato не совпадают в правой и левой руках, что должно быть выполнено чрезвычайно рельефно. Не нужно смягчать появляющиеся вскоре резкие смены forte и piano. Трудные штрихи в правой руке следует здесь выполнить точно, не нарушая при этом ровности движения тридцатьвторых и шестнадцатых. Не нужно прибавлять никаких rubato (например, в конце такта 49) Бетховен точно выписал все ускорения и замедления. Crescendo (<), имеющееся перед началом среднего эпизода, на фортепиано неисполнимо.

Музыка среднего эпизода резко контрастирует с основным характером этого рондо. Она полна стремительного драматизма и должна исполняться очень ярко. Темп не меняется, Бетховен добивается нужного ему впечатления большей подвижности введением тридцатьвторых. Левая рука слегка подчеркивает сильное время, противопоставляя его *sf* правой на слабых частях такта. Затактные *sf* должны звучать очень остро. И хотя оба эти аккорда — staccato, но второй (четверть) всегда несколько длиннее первого.

Чрезвычайно трудна фигурация в правой руке — один из примеров, когда Бетховен совершенно не считался с удобством исполнителя. Трудно найти здесь хорошую аппликатуру. Возможно, например, брать наверху два раза пятый палец или, лучше, пятый и после него четвертый.

Соль (*sf*) в тактах 78, 80—как вступление валторны. Следующий небольшой мотив должен прозвучать очень ярко:

Аккорды в такте 89 нужно играть коротко. А tempo после ritardando лучше начинать не сразу, так, чтобы вторая четверть такта 96 (с которой оно начинается у Бетховена) была несколько растянута.

Далее, при повторении темы мы встречаем обычный у Бетховена прием вариационного изложения темы, особенно частый в рондо. В таких эпизодах следует брать как можно меньше педали, чтобы не затемнять очарования всех изгибов и штрихов мелодического голоса и прозрачной звучности сопровождения.

Diminuendo (>) на фермате в такте 157 на фортепиано неисполнимо. Оно отчасти получается из-за естественного затухания звука. В следующем такте происходит гениальная модуляция посредством смещения на полутон вверх. До Бетховена этот прием едва ли можно встретить.

Позднейшие композиторы стали применять его нередко. Например, в рондо из ми-минорного концерта Шопена смещение происходит на полтона вниз (ми-бемоль мажор вместо ми мажора).

Темп с начала такта 159 должен стать несколько спокойнее, как почти всегда у Бетховена перед концом подвижных частей крупного масштаба. Семью тактами далее должно начаться постепенное возвращение в прежнему темпу, приводящее в начале такта 169 к tempo primo.

И здесь в конце появляется новая тема, возникшая из материала среднего эпизода. Тема эта должна звучать светло и просто. Безукоризненное исполнение всех динамических оттенков совершенно необходимо.

Фигурации левой руки следует исполнять очень легко и прозрачно (почти без педали). В мелодическом голосе четверти всегда несколько длиннее восьмых; форшлаги исполняются коротко, но без остроты. Темп до конца остается неизменным. О заключительных ферматах на паузах у Бетховена уже говорилось раньше.

Часть первая

т. 2 В Urtext'е аккорд в партии правой руки (*соль, си-бемоль, ми-бемоль*) — четверть с точкой. В некоторых современных изданиях — аккорд четверть и восьмая пауза.

т. 17 У Клиндворта партия левой руки изложена так:

вместо:

т. 66 Клиндворт произвольно предлагает такую корректуру:

у Бетховена:

Соль$_3$ не было на фортепиано времени написания этой сонаты.

т. 72 В партии левой руки (вторая восьмая) нет бекара перед *ми*. Таким образом, в этом такте оба раза остается *ми-бемоль* (то же и в репризе, где в соответствующем месте нет бекара перед *ля*). Редактор Urtext'а предлагает исполнителю самому решить — играть ли *ми* или *ми-бемоль*. В пользу *ми* (и *ля* в репризе) говорит то, что восемью тактами раньше в верхнем голосе левой руки был хроматический ход *фа — ми — ми-бемоль* и т. д. (в репризе соответственно в правой руке: *си-бемоль — ля — ля-бемоль* и т. д.), а рассматриваемое место является вариацией предыдущего. Тем не менее несомненной необходимости в такой корректуре нет.

т. 157 В Urtext'е в первом аккорде партии правой руки:

102

очевидная опечатка (сравни четырьмя тактами позже, где в аналогичном месте в соль миноре средний звук аккорда — *си-бемоль*). Некоторые позднейшие издания (Леберт) повторяют эту ошибку. Следует играть: *фа — ля-бемол. — фа.*

т. 214 В некоторых позднейших изданиях на четвертую восьмую в партии правой руки *соль-бемоль* вместо *соль.*

т. 217. Басовое *си-бемоль* в большинстве позднейших изданий слиговано с предыдущим басом, хотя в аналогичном месте экспозиции два *фа* не слигованы. Звуки *си-бемоль* слиговывать не нужно.

т. 252 Случай, аналогичный такту 72.

т. 343 Смотри такт 217.

Часть вторая

т. 14 В некоторых позднейших изданиях первый аккорд изложен так:

103

или так:

104

вместо:

105

т. 19 В некоторых изданиях первое *ля* в верхнем голосе партии правой руки — шестнадцатая вместо тридцатьвторой.

т. 44 В некоторых позднейших изданиях произвольно изменено так:

106

вместо:

107

Во время написания Бетховеном этой сонаты на фортепиано не было *соль*$_3$. Все дальнейшее вырастает из *соль*$_2$.

т. 45. В некоторых позднейших изданиях к первым двум нотам в партии правой руки добавлены верхние октавные звуки, что совершенно излишне: голоса вступают по очереди повышаясь.

т. 77 В издании под редакцией Листа *ля-бемоль* наступает в басу не на второй, а лишь на третьей четверти.

Часть третья

т. 62 В большинстве позднейших изданий партия левой руки изменена так:

108

вместо:

109

Часть четвертая

т. 80 В некоторых изданиях в последней группе тридцатьвторых первая нота вместо *ми-бекара* — *соль*$_3$, которого не было на фортепиано времени написания

этой сонаты. Такую корректуру едва ли можно принять. Бетховен за три такта до этого ввел уже аналогичное изменение в фигурацию левой руки, подготовляя настоящее изменение.

т. 129 В некоторых изданиях в аккорде (*си-бекар, ре, фа, ля-бемоль*) пропущена нота *ре*.

т. 137 В большинстве изданий в первой трели (партия правой руки) — *ре-бемоль* вместо *ре-бекар*, что, несомненно, последовательнее (см. первое изложение, где в аналогичном месте — *ля-бемоль*).

т. 140 В некоторых изданиях по аналогии с первым разом изменены штрихи:

110

вместо:

111

СОНАТА № 5
Соч. 10 № 1

Бетховен придал фортепианной сонате широкую симфоническую форму. Однако, написав первые четыре сонаты в большой четырехчастной форме, Бетховен стал искать новых путей в развитии формы сонаты и в дальнейшем сравнительно редко прибегал к четырехчастному построению цикла. Написав еще три сонаты (ре мажор соч. 10 № 3, си-бемоль мажор соч. 22 и ре мажор соч. 28) в форме приблизительно того же типа, что и первые четыре, он лишь в немногих четырехчастных сонатах внес в эту форму новые черты. Соната соч. 26 начинается (так же как ля-мажорная соната Моцарта) с вариаций, в нее введен похоронный марш, а сонатное аллегро совершенно отсутствует; в сонате ми-бемоль мажор соч. 31 № 3 средние части — скерцо и менуэт — одного типа; в сонате соч. 101 вторая часть — марш, а маленькое Adagio носит характер интродукции к финалу; в грандиозной сонате-симфонии соч. 106 финалу предшествует прелюдия импровизационного характера, а самый финал — колоссальная фуга.

Сохраняя форму и схему классической сонаты, Бетховен придает ей гибкость очертаний, открывает новые пути ее развития, заглядывая далеко в будущее.

Из трех сонат соч. 10 две первые написаны в лаконичной трехчастной форме. Сонате соч. 13 («Патетической») Бетховен предпосылает большое вступление. Соната ля-бемоль мажор соч. 26 — первая попытка написать сонату-фантазию. Следующие две сонаты (соч. 27) Бетховен так и называет «Quasi una fantasia».

Неизвестно, по какому поводу Бетховен написал две маленькие сонаты соч. 49; возможно, что у композитора была мысль создать двухчастную фортепианную сонату (у Моцарта имеются двухчастные скрипичные сонаты: двухчастная фортепианная соната фа мажор Моцарта сделана из других его сочинений не самим Моцартом). Следующая за сонатами соч. 49 большая соната соч. 53, строго говоря, — двухчастная, так как короткое гениальное Adagio Бетховен сам назвал интродукцией. Далее следует ряд двухчастных сонат: соч. 54, 78, 90, 111. В сонате соч. 81а вторая часть — тоже как бы интродукция к финалу.

Соната до минор соч. 10 — первая трехчастная фортепианная соната Бетховена.

Форма первой части (сонатное аллегро) довольно сжата. Главная партия завершается полной совершенной каденцией в главном строе. После одного такта паузы начинается промежуточный эпизод, построенный на новом тематическом материале. Эпизод этот изложен спокойным движением четвертей и заканчивается восьмитактной остановкой на доминанте параллельного мажора (ми-бемоль мажор). Вторая тема изложена в параллельном мажоре. Это — широкая тема скрипичного характера на фоне фигурации восьмых в левой руке. Заканчивается побочная партия fortissimo энергичными ударами на сильных временах (*sf*) и короткими аккордами на второй четверти, причем вновь

появляется пунктированный ритм главной партии. Экспозиция заканчивается спокойной. напевной заключительной темой (12 тактов)

Разработка начинается в одноименном мажоре (до мажор) с материала главной партии. После 12 тактов появляется новая тема, имеющая некоторое родство с побочной партией; она изложена октавами на фоне фигурации восьмых, так же как побочная партия. Спокойное движение четвертей, заканчивающееся crescendo и fortissimo, приводит к короткому органному пункту на доминанте, после которого наступает реприза, мало отличающаяся от экспозиции.

Вторая часть — Adagio — один из прекрасных образцов медленных частей бетховенских сонат, в котором все время доминирует ведущий верхний голос, носящий временами характер свободной импровизации. Музыка этого Adagio полна глубокой значительности и благородной простоты.

По форме это Adagio molto — соната без разработки. В экспозиции две темы. Первая имеет форму шестнадцатитактного периода, заканчивающегося полной каденцией в главной тональности (ля-бемоль мажор). Побочной партии предшествует небольшой связующий эпизод (семь тактов), носящий несколько импровизационный характер. Побочная партия, изложенная в тональности доминанты (ми-бемоль мажор), занимает 21 такт; ритмически она очень разнообразна, изобилует в начале быстрыми, трудно исполнимыми фиоритурами. В последних восьми тактах побочной партии появляется новое движение непрерывных триолей шестнадцатых — как бы заключительная партия.

Один такт (арпеджированный доминантаккорд главной тональности) отделяет экспозицию от репризы. Реприза с некоторыми изменениями в изложении повторяет экспозицию.

Вся часть заканчивается кодой (22 такта), построенной на материале главной партии и благодаря изменениям звучащей как нечто новое — чрезвычайно светло и умиротворяюще.

Огромная сила мысли и чувства, исключительная глубина и значительность содержания в соединении с огненным темпераментом и титанической волей — отличительные признаки творчества Бетховена. Несмотря на то, что гармонический язык и фортепианный стиль сочинений Бетховена далеки от музыкального языка нашего времени, внутренняя сила и значительность его творений таковы, что произведения Бетховена волнуют и захватывают современного слушателя свежестью и силой, как не захватывают произведения, может быть, никакого другого композитора.

Под темпераментом многие понимают безудержную горячность и необузданную стремительность. Между тем подлинный темперамент художника только тогда ценен, когда он соединяется с чувством меры и мудрой сдержанностью. Это соединение двух диалектически противоположных начал — огненного темперамента и безукоризненного чувства меры — было в высокой степени присуще гению Бетховена.

Ложное представление о темпераменте свойственно многим исполнителям. Они не понимают, что сдержанность, самообладание в моменты кульминаций гораздо больше воздействуют на слушателя, чем темперамент «во что бы то ни стало». Они не понимают, что скрытая сила воздействует часто сильнее, чем открыто проявленное возбуждение.

Титаническая натура Бетховена проявилась уже в самых ранних его произведениях. Таково трио до минор соч. 1, финал первой фортепианной сонаты, таков и настоящий финал; он лаконичен и сжат. Исполнителю здесь нужно быть очень сдержанным в использовании силы. Не следует с помощью crescendo и diminuendo ослаблять характерные бетховенские контрасты piano и forte — эти кратковременные вспышки скрытой силы.

По форме настоящий финал (сонатное аллегро) чрезвычайно сжат

и лаконичен. Главная партия заканчивается остановкой на доминанте (половинная каденция). Побочная партия начинается непосредственно за главной. Она построена в параллельном мажоре (ми-бемоль мажор) и носит бодрый, мужественный характер; в конце ее, так же как в конце главной партии, появляется движение шестнадцатыми.

Заключительная партия (10 тактов) очень определенна и энергична. В ней резко чередуются fortissimo и piano.

Разработка чрезвычайно сжата (12 тактов). Она построена на тематическом материале главной партии.

Реприза близко совпадает с экспозицией. В конце репризы (в заключительной партии) вставлено расширение типа каденции с обычным у Бетховена замедлением перед концом. Финал завершается краткой кодой (8 тактов), начинающейся после fortissimo внезапным piano и носящей исчезающий характер (diminuendo), однако без всякого замедления до самого конца.

Часть I

Прежде всего очень важно установить правильный, единый для всей части темп. Найти объединяющий пульс движения в данном случае не так легко. Обычно отдельные эпизоды этой первой части играют в различном движении. Между тем стиль Бетховена не терпит разрыхления ритма и произвольных отклонений от основного движения. Несмотря на то, что отдельные эпизоды первой части должны иметь присущий им индивидуальный характер, как бы свой живой ритм, вся часть в целом объединяется единой пульсацией.

Когда мы хотим найти объединяющий пульс, его не всегда можно уловить в первом же эпизоде. Иногда, взяв тот или иной темп, мы, подойдя к другому эпизоду, убеждаемся, что взятый темп слишком скорый или слишком медленный. В таких случаях следует обратиться к эпизоду, где такое удовлетворяющее движение легче найти. В настоящей первой части таким эпизодом является вторая тема, в которой естественное, текучее движение найти сравнительно легко. Сыграв в таком же темпе начало, мы увидим, что обычно первую тему играют слишком вяло, медленно, в то время, как ее нужно играть стремительно, активно, соответственно обозначению Бетховена: Allegro molto e con brio.

Последнюю четверть в такте 4 исполняют обычно как затакт к следующей первой четверти, что совершенно неправильно. Здесь кончается первый четырехтакт, а на первой четверти начинается новый, который заканчивается в восьмом такте также на третьей четверти.

Начиная с такта 9, лиги поставлены Бетховеном очень тонко: сначала идут два двутактных построения, а затем одно четырехтактное, в котором декламация ясно указана авторскими лигами:

Лиги у Бетховена большей частью тесно связаны со штрихами струнных инструментов. При сплошном движении ровных нот Бетховен нередко ставил лиги, чтобы просто указать, что данное место следует играть legato. Но в большинстве случаев (особенно в более поздних сочинениях) сквозь лиги Бетховена можно многое угадать из его художественного замысла.

Вслед за этим чрезвычайно важно ритмически точное исполнение пауз. Чередование обоих двутактов pianissimo и третьего fortissimo ни в коем случае не должно быть смягчено. Троекратное fortissimo staccato в тактах 28—30 следует исполнять коротко и остро. Левая снимает аккорды вместе с первой четвертью правой. После этого такт паузы нужно выдержать совершенно точно.

fp на длинной ноте (такт 32) обозначает, что, взявши ноту forte, ее надо выдерживать piano. На фортепиано это невыполнимо; *fp* исполняется в этих случаях как простое *sf*. То же самое относится и к *fp* в такте 94. Штрихи Бетховена в этом месте точно указывают правильную декламацию. Перед третьим *ми-бемоль* в такте 34 (синкопа на третьей четверти) и дальше — перед такими же *до* и *ля-бемоль* — должна быть легкая цезура. В этом эпизоде естественно добавить по аналогии с репризой *ля-бемоль:*

С такта 48 начинается трудное для исполнения место. В левой руке басовое *си-бемоль* должно звучать очень определенно и точно выдерживаться, линия четвертей — очень плавно, без перерывов. Как высшая точка оба раза отмечается *ля-бемоль,* что не совпадает с декламацией правой, где центральным звуком является третье *до* и третье *ля-бемоль.* В дальнейших фигурах из пяти восьмых в правой руке последнюю восьмую нужно легко снимать.

Не следует соединять окончание такта 55 с первой четвертью такта 56. Начинающаяся побочная партия должна прозвучать как нечто совершенно новое. Она имеет четырехтактное строение. Наиболее значительным моментом является в каждом четырехтакте первая четверть третьего такта. Сопровождение левой руки должно звучать legato, но очень прозрачно, почти без педали.

Имеющиеся здесь группетто надо начинать с верхней ноты (*до*) на сильном времени:

Если бы Бетховен хотел, чтобы на сильном времени оставался еще звук *си-бемоль*, он слиговал бы его с предыдущим *си-бемолем,* как четырьмя тактами раньше он сделал это со звуком *соль*: я не считаю отсутствие лиги между двумя *си-бемоль* случайной опиской.

Гаммы в правой руке надо играть без всякого crescendo. Следующие за второй из них звуки верхнего голоса нужно додерживать до конца, но играть все-таки non legato. Crescendo достигается усилением звучности в сопровождении левой руки.

В этом месте следует обратить внимание на часто применяемый Бетховеном прием сжатия ритмического построения. Сначала широкая восьмитактная фраза, потом два такта, далее чередование однотактных мотивов и, наконец, с прекращением в мелодии движения восьмых, отмечается каждая четверть. Этот прием дает впечатление большого нарастания и вносит в ритм произведения много жизни. Трель в такте 75 играется так:

Следующие два такта в правой руке играются, очевидно, legato. Поставленные далее Бетховеном *sf* исполняются ярко, но всякий раз только в правой руке. При последующем crescendo (такты 82, 83) ноты *си-бемоль, си, до, ля* и т. д. надо отмечать в обеих руках как продолжение мелодической линии. Необходимо помнить, что crescendo всегда начинается meno forte.

В тактах 86—90 аккорды левой играются коротко и сухо; *sf* в правой — ярко и отрывисто. Вслед за этим левую руку до конца экспозиции нужно играть legato, а верхний голос — выразительно и просто, точно соблюдая паузы. Заканчивать экспозицию следует без замедления.

Бетховен выписывает замедление, растягивая в последний раз звук *фа* на целый такт, — прибавлять к этому ritardando не нужно. Первый аккорд в такте 110 и четырьмя тактами позже звучит не forte (как в экспозиции), а piano. Аккорды эти относятся к новому построению.

Введенная в разработку новая тема (такт 118) родственна побочной партии. Декламационно я ее понимаю так: первую октаву *фа* берут какие-то (допустим, духовые) инструменты; дальше, от октавы *до* до октавы *ля-бемоль* семь тактов играют другие (например, скрипки); октавы *ля* и *си-бемоль* звучат опять у первых двух инструментов, после чего снова семь тактов до октавы *ре-бемоль* играют скрипки.

Группетто в такте 134 играется таким образом:

После следующего такта должна быть небольшая цезура.

Левая рука в такте 137 присоединяется к верхнему голосу незаметно, без толчка. В следующем такте в левой руке имеется имитация; двумя тактами позже отвечает правая. До начала crescendo в такте 142 шесть тактов должны быть выдержаны в ровном piano.

sf на третьей четверти в тактах 155, 156 нужно делать только в правой руке. Два *соль* такта 158 (партия левой руки) играются staccato. Аккорд правой надо снять вместе с первой четвертью левой. Здесь наступает органный пункт quasi pizzicato вплоть до начала репризы.

Все указания, сделанные в экспозиции, относятся также к репризе.

Часть II

Свободная, местами ритмически изощренная мелодическая линия во второй части чрезвычайно тщательно выписана Бетховеном. Все штрихи и динамические оттенки требуют совершенно точного исполнения. Следует предостеречь от дешевой выразительности и неуместных rubato, которые могут только исказить ясный художественный замысел Бетховена.

Найти верный объединяющий пульс и в этой части очень трудно. Самым надежным средством является взятие за основу движения сравнительно мелких (шестнадцатых) нот. При исполнении часто встречающихся фигур из более мелких нот (например, 12 шестьдесятчетвертых на одну восьмую) надо следить за тем, чтобы эти фигуры не приобретали характера суетливых пассажей и не утрачивали своей мелодической природы. Найдя правильный темп для этих эпизодов, из него легко получить основное движение, которое явится наиболее естественным, так как замысел Бетховена в подобного рода сочинениях всегда предполагает единую пульсацию.

Точное в ритмическом отношении исполнение этой части представляет значительную трудность.

Относительно украшений, написанных условными знаками или мелкими нотами, можно сказать, что ритмическая расшифровка их предоставляется вкусу исполнителя. Необходимо, чтобы исполнение украшений не нарушало общего характера музыки. Чем спокойнее общее движение, тем спокойнее должны исполняться и украшения и, наоборот, чем скорее движение, тем подвижнее исполняются украшения (это правило не распространяется на трели, которые всегда исполняются скоро). Ниже предлагается наиболее целесообразная, с моей точки зрения, расшифровка украшений.

Группетто в первом такте и в дальнейшем заполняют ход на терцию (в первом такте *ля-бемоль — до*). Группетто нужно исполнять так, чтобы промежуточное *си-бемоль* не прозвучало как заполняющая скачок «проходящая» нота; центральным звуком в группетто остается *ля-бемоль*. Мелодически *си-бемоль* должно прозвучать толь-

ко после *до* как его разрешение. Для этого не следует *си-бемоль* в группетто помещать на относительно сильное время и подчеркивать его, как это делает подавляющее большинство исполнителей. Предложенное мною исполнение группетто как квинтоли, начинающейся со второй ноты, кажется мне для этого наиболее подходящим:

117

В теме следует точно соблюдать разницу между тридцатьвторыми и шестнадцатыми. Аккорды следует арпеджировать спокойно и одновременно в обеих руках (такт 6, а также 45). Группетто в такте 8 расшифровывается таким образом:

118

но возможно облегчение:

119

Так же и в репризе. В следующем такте в сопровождении нужно точно выдерживать четверти в басу. Четвертую шестнадцатую не нужно связывать с первой шестнадцатой следующей фигуры, а снимать р а н ь ш е басового звука, который должен перейти в наступающий затем бас legato.

В тактах 14—15 средний голос (шестнадцатые) в левой руке играется legato и очень плавно. В такте 17 партия правой руки исполняется следующим образом:

120

Аналогично играется правая рука в такте 19 и левая в такте 21. Далее (такты 22, 23) нужно точно выполнить указанные Бетховеном штрихи и в то же время стараться, чтобы эта линия шестнадцатых звучала плавно, без толчков. Группетто здесь и в подобных местах исполняется так:

121

В линии crescendo, начиная с такта 31, должны участвовать аккорды левой руки, которые точно выдерживают одну восьмую и снимаются на паузах. Последующие триоли шестнадцатых должны звучать плавно, незаметно переходя из руки в руку. Бетховенские штрихи в правой руке необходимо точно соблюдать, не нарушая, однако, непрерывности движения.

В репризе, начинающейся с такта 46, имеются значительные элементы вариационности. В основном, однако, замечания, сделанные относительно экспозиции, относятся и к репризе.

В такте 91 начинается кода. В коде каждая линия имеет свой ритмический рисунок, вместе же они дают непрерывное движение шестнадцатых. Необходимо, чтобы такое движение было непрерывным и в то же время не механическим, не затемняло живого течения каждой линии. Это задача большой трудности.

Мы часто бываем недостаточно внимательны к мелочам. Между тем в каждом художественном произведении целое и детали представляют единство. Как нельзя без представления о целом исполнять детали, так нельзя без правильного ис-

полнения деталей создать художественное целое.

Следует предостеречь от ritenuto в последних четырех тактах.

Часть III

В первом однотактном мотиве третьей части не надо делать ударения на первой четверти. Наиболее значительной должна быть «вспомогательная» нота *си* (и все соответствующие звуки при перемещении первого мотива). Главная партия до появления шестнадцатых играется piano без всякого crescendo. Однако в четвертом такте в мелодии естественно сделать некоторое декламационное усиление к кульминационному звуку *фа*, образующему перечащий диссонанс к выдержанному в левой руке *фа-диезу*.

Начиная с такта 8, в сопровождении следует остерегаться связывания первых двух восьмых. Все восьмые должны исполняться staccato. При исполнении crescendo, начинающегося с такта 12, не надо забывать, что его начало всегда исполняется più piano. Три *sf* в тактах 14, 15 следует играть остро в обеих руках, на что указывает точка на *соль* в правой руке. Последующая фермата равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту.

Все изложение второй темы, начинающейся с конца такта 16, играется piano, но, тем не менее, мужественно. Появляющееся здесь *ff* должно быть внезапным и ярким, как динамическая вспышка. *fp* в следующем такте играется как акцент на выдержанной ноте.

В сравнительно редком у Бетховена появлении быстрых октав (конец такта 26) возможно poco più forte. В такте 30 мне кажется естественным сделать crescendo к fortissimo. После этого первого fortissimo через три такта у Бетховена снова *ff*. Думается, что в обоих трехтактных построениях третий такт нужно играть несколько легче. Встречающееся здесь соединение движения по три и четыре ноты представляет значительную трудность, которую играющий должен преодолеть раньше, чем браться за изучение этого финала.

Аккорд (на второй четверти такта 38) должен прозвучать коротко и сухо — fortissimo, последующие аккорды — piano и также коротко и сухо. Напротив, в аккорд на последнюю четверть такта 41 надо как бы глубоко погрузиться. Начиная со второй четверти такта 42 до конца экспозиции следует играть piano, легко и не меняя темпа. На последнем аккорде нужно сделать легкое *sf*.

Разработка должна быть сыграна с большой энергией и ритмической определенностью. В начале ее предложенное мною распределение рук очень облегчает исполнение:

Все здесь следует играть определенно, но в пределах piano. Crescendo в тактах 52, 53 должно прозвучать очень ярко, а следующее fortissimo огненно, стремительно. Имеющаяся далее фермата равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту.

Указания, сделанные в экспозиции, распространяются и на репризу, начинающуюся с такта 57. Два такта перед ферматой (такт 106) играются poco tranquillo. Форшлаг перед ферматой исполняется следующим образом:

В конце финала мы встречаем обычный бетховенский прием: замедление, доходящее до Adagio, и решительное возвращение к первоначальному темпу. Фермaты здесь неопределенной продолжительности в зависимости от степени замедления. В конце — внезапное piano и diminuendo. Никакого замедления!

В конце этой сонаты имеется еще один пример фермaты на заключительной паузе, о значении которой говорилось раньше.

Часть первая

т. 9. Во французском издании под редакцией Поля Дюка́ и Листа так:

124

следует играть:

125

т. 13 Лиги, соединяющей *соль* в форшлаге с нижним звуком первой октавы, нет в старых изданиях, в позднейших же она обычно добавляется. Считаю ее ненужной, так как отсюда начинается октавное изложение темы:

126

т. 60 Си-бемоль в партии правой руки в некоторых позднейших изданиях (Петерс) слиговано с *си-бемолем* в следующем такте.

т. 125. В издании Листа партия левой руки изложена так:

127

вместо:

128

т. 161 В издании Urtext'a очевидная опечатка: во втором аккорде партии правой руки верхний звук — *до* вместо *ля-бемоль*. Эта опечатка встречается и в некоторых других изданиях (например, у Клиндворта).

Часть вторая

т. 6 В большинстве позднейших изданий в арпеджированном аккорде в правой руке: пропущен звук *фа*:

129

т. 7 В некоторых изданиях последнее *ми-бемоль* в партии левой руки слиговано с *ми-бемолем* в следующем такте (нижний голос партии правой руки).

т. 53 У Леберта два *ми-бемоль* в нижнем голосе партии левой руки слигованы.

т. 107 В большинстве позднейших изданий в партии левой руки на последнюю восьмую добавлено *Ми-бемоль* контроктавы. Этого добавления лучше не делать. Вообще изменения авторского текста, даже в случаях, когда та или иная особенность изложения имеет чисто внешнюю причину (отсутствие соответствующих звуков на фортепиано той эпохи), следует делать с большой осторожностью и в самых редких случаях; как правило, авторский текст лучше не менять. Часто из-за недостатка нужных звуков автор меняет изложение, но даже когда этого и нет, лучше исполнять соответствующее место в том звучания, которое представлял себе автор. В данном случае *Ми-бемоль* контроктавы прозвучало бы слишком густо для затихающей звучности окончания Adagio.

Часть третья

т. 31 В некоторых позднейших изданиях в басу *ми-бемоль* вместо *ре*.

Для такого «исправления» нет достаточного основания, так как в репризе в аналогичном месте в басу *си*.

т. 39 В некоторых позднейших изданиях, по аналогии с репризой, к сексте на первую четверть партии правой руки (*соль, ми-бемоль*) добавлено басовое *ми-бемоль*.

т. 108 В некоторых изданиях в квинте *ля-бемоль, ми-бемоль* в партии левой руки добавлено басовое *ми-бемоль*.

СОНАТА № 6
Соч. 10 № 2

Настоящая соната, так же как и предыдущая, — трехчастна. В ней Бетховен вводит некоторые отклонения от нормы: в первой части в разработке появляется совершенно новая тема. Реприза начинается в ре мажоре. Медленная вторая часть заменена менуэтообразным Allegretto. Финал написан в виде фугато (первый пример у Бетховена введения контрапунктических форм в циклическую сонатную форму).

По своему содержанию настоящая соната ясна, проста и не содержит в себе драматических элементов. В финале ее много юмора.

Форма первой части — сонатное аллегро. Главная партия представляет собой двенадцатитактное предложение, заканчивающееся полной совершенной каденцией в главном строе (фа мажор). Вслед за этим начинается новое — шеститактное предложение, не завершающее периода, а останавливающееся на доминанте ля минора, после чего сразу идет в тональности доминанты (до мажор) широкая, напевная побочная партия, изложенная аккордами и октавами на фоне фигурации шестнадцатых в левой руке. Изложение второй темы заканчивается довольно острым заключением (в соль мажоре) на фоне фигурации триолей шестнадцатых.

После двутактной остановки, заполненной одноголосной поступенной фигурой шестнадцатых в верхнем голосе, наступает несколько юмористическая тема (также в до мажоре), в середине которой появляется движение тридцатьвторых. После этого эпизода наступает бодрая заключительная партия, изложенная на фоне гармонической фигурации триолей шестнадцатых и тридцатьвторых в левой руке. Завершается экспозиция двутактным октавным ходом: *до—соль—до*. В разработке этот заключительный ход экспозиции играет большую роль.

Разработка начинается с повторения этого мотива в ля миноре. Дальше (в ре миноре) он сопровождается мелодическими фигурами триолей шестнадцатых и простых шестнадцатых, после чего появляется (также в ре миноре) новая тема, изложенная ломаными октавами, образующими вместе с аккомпанирующим движением левой руки непрерывное движение триолей шестнадцатых. Изложение этой темы после отклонений в соль минор и до минор приводит в си-бемоль мажор, где вновь появляется заключительный мотив экспозиции. После ряда отклонений (си-бемоль минор, фа минор, до минор, ми-бемоль мажор) наступает остановка на доминанте ре минора, и вслед за ферматой на паузе начинается (в ре мажоре!) реприза, которая после короткого модулирующего перехода возвращается в главную тональность (фа мажор).

В репризе побочная партия (в фа мажоре) следует непосредственно за главной; в изложении ее добавлено напевное расширение (в фа миноре). В дальнейшем реприза почти не отличается от экспозиции.

Характер движения второй части близок к темпу довольно спокойного менуэта.

Живой, полный острого, веселого гайдновского юмора финал изложен как фугато. Он написан в простой трехчастной форме с признаками сонатности. Первая тема сразу переходит в заключительную (до мажор), построенную на материале главной партии.

Довольно обширная разработка развивает тот же тематический материал. Начинается она (в ля-бемоль мажоре) с унисонного изложения и в дальнейшем приобретает контрапунктический характер. В середине разработки появляется (в ре мажоре) материал заключительной темы. После возвращения в фа мажор начинается реприза, изложенная двухголосно (двойной контрапункт октавы). После отклонения в минорную субдоминанту (си-бемоль минор) следует изложение темы ломаными октавами, затем вступает (в фа мажоре) заключительная тема, завершающаяся краткой кодой (10 тактов).

Часть I

В первых двух аккордах staccato второй всегда должен быть, как четверть, несколько длиннее первого. Последующая фигура в правой руке должна звучать очень легко (триоли нужно играть ритмически совершенно точно). Это — как бы ответ на первый вопросительный мотив из двух нот; состоит он также из д в у х (повторяющихся) звуков (из них первый заполнен триольной фигуркой).

Начиная с такта 5 (а также в аналогичных местах), аккорды левой руки следует исполнять legato, что представляет довольно значительную трудность.

Имеющиеся далее украшения расшифровываются так:

130

131

Вместо невозможного на фортепиано *rf* на аккорде (такт 15) приходится просто брать его сильнее первого. Forte в следующем такте должно прозвучать довольно ярко. Последний (четвертной) аккорд в этом месте (такт 18) надо играть staccato, но менее коротко, чем предыдущие аккорды.

Вторая тема, изложенная аккордами и октавами, должна звучать напевно и очень связно. В ней следует остерегаться слишком густой педализации и не закрывать паузы восьмые ни рукой, ни педалью. Левую руку в эпизоде *ff* (начиная с такта 27) нужно играть poco marcato (без педали). Вскоре здесь появляются триоли шестнадцатые, предсказанные триольной фигуркой в первой теме. Басы при этом необходимо точно выдерживать. В левой руке piano здесь начинается со второй четверти, а имеющиеся в следующих пяти тактах *sf* относятся всякий раз только к звуку *до*.

Группетто в тактах 38, 39 играются так:

132

Следует обратить внимание на то, что первый аккорд в такте 41 длиннее двух предыдущих (четверть). Последующее место (*ff*) должно звучать как непрерывное движение тридцатьвторых. Верхний голос правой дублирует мелодию левой руки; *sf* на *ля-бемоль* распространяется и на *ля-бемоль* правой руки. При наступающем затем *f* (такты 44, 45) третий аккорд короткий, а не четверть, как раньше; такие отличия у Бетховена никогда не бывают случайными.

В тактах 47—50 ведущий мелодический голос находится в верхних звуках правой руки. Crescendo в первом из этих тактов начинается più piano. Два аккорда в такте 51 играются коротко.

Следует вновь обратить внимание на то, что в тактах 65, 66 третья октава — четверть, а в тактах 68,

69 — восьмая. Различие это — не случайность! Имеющиеся в конце экспозиции трели играются так:

В начале разработки триольные фигурки правой руки должны сливаться с левой в непрерывное движение триолей шестнадцатых. Второй и четвертый такты в этом триольном движении должны сопровождаться в верхнем голосе большей выразительностью — poco espressivo. Исполняются они не торопясь и представляют собой как бы вступление другого инструмента. Это же относится к партии левой руки в следующем четырехтакте.

Исполнение эпизода, начинающегося с такта 78, довольно трудно. Он должен звучать непрерывными триолями шестнадцатыми; сопровождение левой руки — легко и совершенно ровно; нижние басовые звуки — определенно. Наибольшую трудность представляет мелодическая линия правой руки, которая, несмотря на паузы, должна дать впечатление непрерывной линии. Крайне важно правильное исполнение авторских динамических оттенков. Басы исполняются совершенно точно: сперва восьмые, потом четверти. Последующая фермата, я думаю, равна одному лишнему такту.

С последней восьмой такта 118 начинается как бы «ложная реприза» (ре мажор!), которая оказывается репризой настоящей. Паузы в тактах 130, 131 соответствуют длительности паузы (с ферматой) в такте 118. Четверть *си-бемоль* (начало такта 137) играется не staccato, ее надо чуть подержать.

Эпизода, наступающего с такта 154, не было в экспозиции. В начале его нюансировка (< >) относится только к партии левой руки. В третий же раз (такты 161, 162) нюансы эти следует сделать в обеих руках. Аккорд, имеющийся в такте 169, в экспозиции арпеджирован и написан как восьмая. Повторение разработки и репризы обычно не соблюдается.

Часть II

Как уже указывалось, характер движения второй части близок к темпу довольно спокойного менуэта. Найти естественный темп не трудно, если единицей движения представить себе целый такт.

Басы в конце первого построения (такты 7, 8) следует играть коротко. Сексту (*до — ля-бемоль*) надо снять вместе с первой четвертью левой руки.

В тактах 9—14 мне кажется естественной такая расстановка *sf*:

Это же относится к аналогичному месту в репризе. Тактом далее фермата равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту. При последующем вступлении левой руки нужно отметить в ней имитацию. Дальнейшие *rf* приходится заменить легкими *sf*, так как такое усиление аккорда на фортепиано невозможно. В тактах 35, 36 следует, мне кажется, сделать небольшое crescendo, а два последних аккорда этого раздела исполнить piano subito. Имеющиеся после них паузы надо точно выдерживать.

Темп средней части остается тот же. Мелодия верхнего голоса здесь должна звучать напевно и как одна непрерывная линия. Несмотря на наличие затакта, стопу, мне кажется, следует понимать хореически:

[–] |– –|| – –|| и т. д.

Группетто в такте 42 обычно исполняется так:

но правильное исполнение его:

135

В тактах 54—56 правая рука продолжает играть portamento, левая же играет коротко, как бы акцентированным pizzicato виолончелей и басов. Весь этот эпизод, мне кажется, следует играть *mf* до наступления внезапного piano в конце (последняя четверть такта 67). Начиная с последней четверти такта 66, надо играть staccato в обеих руках. Вслед за этим, несмотря на pianissimo, верхний голос левой руки должен звучать выразительно и опять с той же хореической декламацией.

Начальное *си-бемоль* в такте 87 (внезапное pianissimo) должно прозвучать как продолжение той же мелодической линии, которая закончилась в левой руке *sf* на синкопированном *си-бемоль*. Линию продолжает как бы тот же инструмент, например, виолончель (на это указал мне С. И. Танеев после моего исполнения этой сонаты в концерте).

В эпизоде, предшествующем репризе, следует точно выдерживать длинные ноты и паузы. Октава *до* в левой руке на последнюю четверть такта 124 представляет собой затакт к началу репризы.

Необходимо точно соблюдать голосоведение в правой руке в тактах 138—140. С последней четверти такта 152 нужно отметить имитацию в левой руке. Трель в такте 147 исполняется следующим образом:

136

а в такте 166:

137

Часть III

Необходимо обратить внимание на то, что первый затактный звук темы финала у Бетховена ни разу не обозначен staccato. Его, разумеется, не нужно связывать с первой восьмой следующего такта, но играть нужно, по-видимому, менее отрывисто, чем остальные восьмые.

В первой теме надо особенно остерегаться ставшего «традиционным» акцента на третьей восьмой. Слегка подчеркнутой должна быть только первая восьмая. Аккорд в такте 18 (четверть) следует немного придержать.

В эпизоде, начинающемся с такта 23, всякий раз главным является верхний голос левой руки. Бас точно выдерживается (как духовой инструмент), все восьмые играются staccato.

В такте 45 необходимо ярко отметить появление среднего голоса. С такта 51 в правой руке восьмые—staccato; половины и четверти—точно выдерживать. Отмеченные *sf* половинные ноты левой руки следует играть marcato, точно выдерживая, но между собой не связывая. Имеющиеся далее *sf* относятся только к верхнему голосу правой руки.

Начало гаммообразного хода в левой руке (такт 81) — ноты *до, си-бемоль, ля* надо подчеркнуть. Ярко отметить как имитацию нужно также три звука: *ля, соль, фа* — в такте 84 (нижний голос партии правой руки). Этот же мотив из трех нот Бетховен использует в конце финала (ход *ми, ре, до* в тактах: десятом, восьмом, шестом и четвертом с конца).

Контрапунктический эпизод, начинающийся с такта 87, напоминает подобное же изложение в финале сонаты до мажор, соч. 53. Здесь следует отмечать по очереди в левой и правой руках первую тему. В модулирующих тактах (94, 102) нужно, мне кажется, делать оба раза небольшое усиление.

При появлении в правой руке ломаных октав piano должно начаться внезапно. В тактах 120—122 все три *sf* играются очень остро. Fortissimo распространяется и на гамму в двух

следующих за последним *sf* тактах. Piano, очевидно, наступает внезапно в такте 125.

Часть первая

т. 5 В старых изданиях в партии правой руки первые две ноты — шестнадцатые. В репризе оба раза (в ре мажоре и в фа мажоре) шестнадцатая с точкой и тридцатьвторая. По-видимому, правильнее сделать так же и здесь. В Urtext'е все три раза шестнадцатая с точкой и тридцатьвторая.

т. 36 В большинстве позднейших изданий аккорд в партии левой руки не арпеджирован.

т.т. 148, 149 В репризе из-за ограниченности фортепианной клавиатуры того времени мелодия побочной партии несколько изменена. Некоторые редакторы изменяют текст (в соответствии с экспозицией) так:

138

что абсолютно недопустимо. Эти октавы звучат пусто и значительно беднее авторской редакции:

139

т. 162 В издании под редакцией Листа четвертая шестнадцатая в партии правой руки *си-бемоль* вместо *ля.*

Часть вторая

т.т. 5, 6 У Клиндворта партия левой руки изложена так:

140

вместо:

140а

т. 32 В некоторых позднейших изданиях партия правой руки изложена так:

141

вместо:

141а

т. 36 В издании под редакцией Листа два заключительных аккорда forte вместо piano.

т. 53 В некоторых позднейших изданиях партия левой руки изложена так:

142

вместо:

142а

т. 82. В большинстве новейших изданий в партии правой руки вместо первого аккорда: *соль-бемоль, си-бемоль, ми-бемоль* имеется лишь кварта *си-бемоль, ми-бемоль.* То же самое в такте 106.

т. 105 В издании под редакцией Листа левая рука вступает pianissimo. У Бетховена — *sf* на первое *ре-бемоль.*

СОНАТА № 7
Соч. 10 № 3

Соната ре мажор соч. 10 — одно из самых значительных фортепианных произведений Бетховена раннего периода.

Первая часть ее отличается логикой своего построения. Глубокая по содержанию, исключительно совершенная по форме, она симфонична по масштабу замысла. Вторая часть — Largo — одна из лучших страниц бетховенского творчества по глубине и проникновенности. Трагизм, суровость Largo сменяется светлым, напевным менуэтом. Заключительное рондо сжато, лаконично, очень интересно в ритмическом отношении и характерно настроением бодрого юмора, типичным для многих финалов этого периода творчества Бетховена.

Главная партия первой части настоящей сонаты представляет собой десятитактный период, заканчивающийся полной совершенной каденцией в главном строе. Второе предложение этого периода повторяется в вариационном изложении с движением восьмых. Начинающееся вслед за этим как бы повторение главной партии, изложенное разбитыми октавами, обрывается на шестом такте остановкой (фермата) на доминанте параллельного минора (си минор), после чего наступает промежуточный эпизод в си миноре (светлая, легкая, напевная тема, изложенная на фоне гармонической фигурации восьмых в левой руке). После каденции в фа-диез миноре идет дальнейшее развитие, типа связующей партии, заканчивающееся полной совершенной каденцией в строе доминанты (ля мажор). Отсюда начинается в ля мажоре побочная партия, полная веселого юмора. Изложение этой темы также очень развито. После завершающей все построение побочной партии каденции в ля мажоре наступает заключительная партия, также сложная по своей структуре. Она начинается оживленной темой (на выдержанной доминанте), имеющей ритмическое родство с главной партией. Тема эта изложена на фоне поступенно поднимающихся басов и фигурации восьмых. Все построение перемещается в двойном контрапункте, после чего движение прерывается и появляется новое восьмитактное предложение, идущее частью октавами, частью четырехголосно и изложенное ровными половинными нотами; после этого предложения на выдержанной доминанте *ля* в басу начинается новый эпизод, состоящий из переклички в разных регистрах первого поступенного хода главной партии из четырех четвертей. Этот эпизод не завершается тонально, а возвращается в основную тональность (ре мажор), переходя или в повторение экспозиции или разработку.

Разработка также довольно обширна. В ней используется материал главной партии. Начиная с девятого такта, она изложена на фоне движения восьмых. Тонально после ряда отклонений (ре минор, си-бемоль мажор, соль минор, ми-бемоль мажор) разработка приходит к остановке на квинтсекстаккорде от доминантаккорда ре мажора. После фермaты начинается реприза. Реприза мало отличается от экспози-

ции, но после заключительной партии следует развитая кода, построенная на материале первого эпизода заключительной партии. Эта, полная движения и жизни, кода начинается piano и разгорается до яркого fortissimo.

Вторая часть — Largo — по глубине и значительности содержания принадлежит к вершинам творчества Бетховена. При исполнении его перед пианистом стоит проблема «большого дыхания», искусство которого дается только подлинным художникам. Непрерывность музыкальной линии в этой части требует от исполнителя чувства ритмической пульсации (основой ее являются в данном случае восьмые). Без такого внутреннего ощущения пульса невозможно органическое, живое исполнение этого Largo, полного сурового, сосредоточенного в себе, скрытого драматизма.

По форме Largo — сонатное аллегро с эпизодом вместо разработки. Главная партия изложена спокойными восьмыми и четвертями на фоне густых аккордов (восьмитактное предложение). Второе, тоже восьмитактное предложение (мелодический голос на фоне фигурации шестнадцатыми) модулирует в до мажор и завершается в нем полной совершенной каденцией. Непосредственно за этой каденцией следует в строе доминанты (ля минор) вторая тема, носящая характер речитатива. Она имеет форму четырехтактного предложения. Предложение это (в варьированном виде) повторяется, после чего идет четырехтактная заключительная тема (или дополнение), представляющая выразительную мелодическую фразу, изложенную на фоне мелодической фигурации (контрапункта) шестнадцатыми.

Вместо разработки появляется новая, широкая тема, начинающаяся в фа мажоре, изложенная в октавах на фоне повторяющихся аккордов восьмыми. Она разрастается от piano до fortissimo, достигая при этом трагического пафоса. Средняя часть завершается прозрачными фигурациями тридцатьвторых на фоне мягких повторяющихся восьмых левой и на выдержанной доминанте в басу и постепенно переходит в репризу.

Реприза в несколько варьированном виде и с изменением тональности (вторая тема в ре миноре) повторяет экспозицию. Вместо заключительной темы начинается сразу развитая кода. В басу в низком регистре появляется первая тема на фоне гармонической фигурации триолей тридцатьвторых и шестьдесятчетвертых в правой, разгораясь от pianissimo до forte и fortissimo. Fortissimo переходит в piano subito; появляются снова фигурки тридцатьвторых из конца средней части на выдержанной доминанте в басу. Самое заключение, построенное на материале главной партии, носит несколько речитативный характер; движение его очень плавное и спокойное; в середине pianissimo — crescendo, доходящее до forte (унисонное изложение). Самый конец — снова pianissimo; все как бы исчезает.

После трагического напряжения Largo Бетховен словно распахнул окно в ясное весеннее утро (третья часть). Мрачные, сгущенные краски сменяются солнечным светом; воздух как бы наполняется ароматом расцветающей природы; на душе становится светло и радостно.

Четвертая часть — рондо — отличается лаконичностью, сжатостью формы. Жизнерадостная, острая, с некоторым оттенком юмора, с большим количеством контрастных динамических и ритмических оттенков (многочисленные ферматы), эта часть является одним из ярких примеров того, как Бетховен из незначительного, казалось бы, эмбриона умел создать замечательные крупные построения.

По форме это рондо довольно сложно. После сжатого изложения главной партии следует связующая тема, изложенная на фоне движения шестнадцатых нот. Своей поступенной мелодической линией она контрастирует с прерывистой первой темой. Начинаясь в главной тональности, она приводит к доминанте ля мажора, после чего в ля мажоре появляется коротенький (8 тактов)

первый эпизод, тема которого построена на хроматических гаммообразных ходах. Эпизод этот останавливается на квинтсекстаккорде от доминантаккорда ре мажора, после чего повторяется главная партия, завершающаяся вместо тоники внезапным разрешением в пониженную шестую ступень (си-бемоль мажор). В си-бемоль мажоре начинается второй эпизод, полный острого юмора; он заканчивается унисонным ходом шестнадцатых в ми-бемоль мажоре и остановкой на уменьшенном трезвучии: *ми — соль—си-бемоль*. Появляется фрагмент главной партии в си-бемоль мажоре; снова фермата, и следует унисонный, несколько изысканный ход восьмых, приводящий к фермате на доминанте ре мажора.

Наступает реприза, где связующая тема переходит в эпизод, начинающийся в си миноре и построенный на первом ритмическом мотиве главной партии. Эпизод этот снова приводит к остановке на доминанте главного строя и к последнему (варьированному) повторению главной партии, после которого следует довольно обширная кода. Кода носит характер каденции. Она начинается с имитационного изложения нового мотива, родившегося из первой темы, и после короткого эпизода импровизационного характера (синкопированные аккорды) все завершается прозрачным заключением: на выдержанной тонике в басу в низком регистре повторяется короткий мотив главной темы на фоне сначала хроматического, а потом арпеджиообразного движения шестнадцатых. Все заключение исполняется piano и должно производить впечатление постепенно исчезающей звучности.

Часть I

В первой части этой сонаты трудной задачей является осуществление единого движения, единого пульса во всех эпизодах (одна из наиболее важных задач при исполнении сонат Бетховена). Чувствовать музыкальное движение непрерывно, в его едином целом, особенно трудно во время остановок и пауз. Воспитание в себе чувства паузы, являющейся органическим элементом музыкального произведения, должно быть для исполнителя живым, творческим делом. Не механически отсчитывать, а чувствовать, внутренне ощущать остановки и паузы — большая художественная задача.

Первую фразу нужно исполнять без crescendo и замедления к концу. *sf* на *ля* должно прозвучать как вступление духовых в момент окончания фразы струнных — один из примеров так называемого оркестрового «наложения». Фермата здесь равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту. Важно, чтобы последующая линия секстаккордов звучала непрерывно и совершенно legato. Вступления верхнего голоса должны звучать светло, с точным соблюдением штрихов. Появляющееся далее forte (перед тактом 11) — как оркестровое tutti. Исполнение ломаных секст в правой руке весьма трудно, так как ведущий мелодический голос приходится все время на вторую восьмую. Эти «вторые» восьмые должны прозвучать как линия четвертей staccato. *sf* в такте 12 относится только к басовой октаве *ля*.

Перед началом си-минорного промежуточного эпизода не следует делать ritenuto. Это снизило бы ощущение единого пульса, тем более, что фраза заканчивается «выписанным» ritardando (три октавы fortissimo).

Имеющаяся здесь фермата снова, я думаю, равна приблизительно одному лишнему такту.

В промежуточном эпизоде лиги у Бетховена поставлены явно механически, по тактам. Мне кажутся естественными такие лиги:

При исполнении этой темы не нужно делать лишних динамических

оттенков; педаль следует брать скупо; фигурация левой руки должна звучать легко, прозрачно и legato. Фигурации, движение которых направлено в одну сторону, играть непрерывно и ровно очень трудно. Такие фигурации полезно поучить в обратном направлении:

144

а также:

145

и наоборот:

146

Начиная с такта 31, не все восьмые являются мелодическими звуками; в одноголосной линии, как это особенно часто встречается у Баха, скрыто несколько голосов. Ведущая линия может быть выявлена, мне кажется, так:

147

Остальные восьмые, заполняющие движение, следует играть совершенно прозрачно. Оба *sf* относятся только к первой терции левой руки. Такты 38—40 надо исполнять очень тихо, в высшей степени ровно и легко, без всяких динамических оттенков; абсолютно без правой педали. Возможно исполнение их на левой педали. Последующие гаммообразные ходы левой руки должны звучать ровно и совершенно непрерывно (перехватываться правой без всякой задержки). Crescendo должно быть очень ярким; после кульминационного fortissimo сразу наступает diminuendo, приводящее к piano.

Четвертную триоль в такте 51 нужно играть очень ровно, marcato и non troppo legato. Трель в следующем такте исполняется так:

148

Ля после трели нужно снять вместе с первой четвертью левой руки.

Буквальное исполнение побочной темы такое:

149

Нельзя, однако, не признать, что к характеру этой темы гораздо больше подходит исполнение украшений в виде коротких форшлагов:

150

Такой способ следует предпочесть, особенно принимая во внимание, что Бетховен не всегда точно выписывал долгие и короткие форшлаги, сплошь и рядом не перечеркивая явно короткие форшлаги. Лучшие исполнители обычно так и играют эту тему. Четверти staccato исполняются здесь quasi pizzicato.

При наступлении ля мажора (такт 66) необходимо точно соблюдать голосоведение в правой руке; *sf* относится только к синкопированному *си* верхнего голоса. Здесь нужно обратить внимание на основной мотив первой части (нисходящие четыре звука) в левой руке. В этом мотиве центральным звуком всегда является второй. Четверти *фа-диез* и *ми* в такте 69 должны сниматься коротко — раньше половинных нот в средних голосах; в то же время не следует забывать, что они являются продолжением мелодической линии верхнего голоса. Последующие *sf* относятся всякий раз только к выдержанным нотам — сначала *соль*, а дальше *ля* и *фа*, звучащим как бы у духовых. Piano после crescendo должно наступить внезапно.

Начиная с такта 86, crescendo нарастает в гаммообразном октавном ходе чрезвычайно равномерно до fortissimo. Аккорды (*sf*) правой следует выдерживать до конца. Синкопированные аккорды правой выдерживаются и в такте 92, октавы же левой играются коротко. После этого басовые звуки надо отмечать как гаммообразный ход четвертей staccato — *ля, си, до-диез* и т. д. Весь этот ход до начала crescendo необходимо играть легко, без всяких динамических оттенков. При этом *fp* в такте 97 относится только к выдержанному басовому звуку *ля* — здесь ведущий мотив четвертей переходит в левую руку, а гаммообразный ход басов в верхний голос.

Линию половинных нот (pianissimo) следует играть очень просто, без всякой экспрессии, чуть отмечая выдержанные ноты — *фа-диез* и *си*. Темп остается тот же; не надо забывать внутреннего ощущения пульсирующих четвертей.

Заключение (с последней четверти такта 113) снова построено на основном мотиве из четырех нот. Центральным звуком, как всегда в этом мотиве, является второй. Четвертый надо всякий раз, не задерживая, легко снимать. Левая рука играет piano, правая — pianissimo. Басовые выдержанные ноты (*ля*) должны звучать ясно и без перерывов, однако, pianissimo.

Фермата при появлении fortissimo равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту. В последующем си-бемоль-мажорном эпизоде в секстах нужно оба раза отметить нижний голос:

Fortissimo в такте 141 должно наступить внезапно. Три последующие *sf* относятся только к правой руке.

Верхние ноты в левой руке (*соль, фа, ре*) в тактах 161, 163, 165 играются не как продолжение басового голоса, а как самостоятельный голос. Напротив, первое *ля* в такте 173 должно звучать как продолжение линии четвертей басового голоса. Далее *sf* следует делать только там, где они поставлены Бетховеном. Фермата перед началом репризы, а также следующая фермата равны, я думаю, приблизительно одному лишнему такту каждая.

Замечания, сделанные в экспозиции, распространяются и на репризу. Все *sf*, начинающиеся с такта 195, относятся только к октавам левой руки. Целые ноты в тактах 293—297 нужно точно выдерживать.

С конца такта 305 четырехтактное построение каждый раз начинает правая рука.

Piano после четырехтактного crescendo наступает в левой руке на первой четверти, а в правой — на четвертой. Основной мотив из четырех нот звучит здесь поочередно в верхнем и среднем голосах.

Заключительное нарастание начать нужно очень тихо, чтобы иметь возможность сделать crescendo постепенно. Заканчивается первая часть строго в темпе.

Часть II

Начало Largo Бетховен излагает в среднем регистре, чрезвычайно благодарном на фортепиано для исполнения кантилены. Вообще же говоря, играть legato протяжно и певуче на фортепиано в очень медленном движении — задача весьма трудная. Повторяющееся в теме (такт 5) *си-бемоль* нужно играть очень мягко, как заполняющую во время остановки движения пульсацию. Штрихи и динамические оттенки в конце первого предложения необходимо соблюдать чрезвычайно точно. Арпеджировать третий аккорд в такте 7 следует одновременно в обеих руках и очень спокойно.

С такта 9 начинается второе предложение главной партии (которое можно также рассматривать как связующую партию), модулирующее в до мажор. Появление движения шестнадцатых не должно нарушать плавного, в высшей степени спокойного течения всей этой части. Этот эпизод противопоставляется предыдущему, изложенному очень густо. Здесь верхний голос

должен звучать с более индивидуальной выразительностью на фоне прозрачного сопровождения. Педали следует брать возможно меньше.

Форшлаги перед верхними мелодическими звуками расшифровываются так:

152

а группетто:

153

Мелкие ноты и украшения исполняются здесь спокойно и мягко, чтобы не нарушить общего величавого характера музыки.

Crescendo в такте 15 надо начинать более piano. В следующем такте спускающийся арпеджированный ход — играть спокойно, не слишком staccato, как продолжение мелодической линии, отнюдь не придавая ему характера «пассажа».

С такта 17 начинается побочная тема. Цезуры, паузы, резкие динамические контрасты сообщают ей драматический характер. Группетто во втором ее такте исполняется так:

154

Острый диссонанс уменьшенной октавы должен прозвучать очень выразительно, как высшая точка указанного Бетховеном rinforzando. Вслед за этим восьмые с точкой следует точно выдерживать, все staccato не играть слишком остро.

Появляющийся на третьей восьмой такта 21 ведущий голос в левой руке надо играть с большой выразительностью. Не следует смягчать контрастов *ffp*. Аккорды играются fortissimo, средние голоса в обеих руках точно выдерживаются, шестнадцатые исполняются staccato (но не слишком отрывисто) и piano (без педали). Аккорды-восьмые перед заключительной темой должны звучать отдельно и очень мягко.

С такта 26 начинается заключительная тема. Верхний голос должен прозвучать очень выразительно, с точным выполнением указанных Бетховеном штрихов и динамических оттенков, сопровождение левой — очень ясно, плавно (не затемнять его педалью), molto legato.

Средняя часть, новая по тематическому содержанию, носит напевный и несколько торжественный характер. Полноте звучания способствует удвоение мелодии октавой ниже. Октавное удвоение мелодии — прием, к которому Бетховен в фортепианных сочинениях прибегал не часто.

Fortissimo в тактах 35 и 37 должны звучать чрезвычайно полнозвучно, трагически. В следующих тактах piano после forte наступает внезапно. Тридцатьвторые правой руки звучат как мелодическая линия, словно прерывающийся от волнения голос. Однако ритмически они вместе с восьмыми левой руки составляют непрерывное движение. Задача такого исполнения чрезвычайно трудна. Из трех тридцатьвторых относительно сильнейшей должна быть вторая. В эпизоде smorzando крайне важно абсолютно точное исполнение пауз, а также авторских динамических оттенков. Не должно быть никаких rubato или ritenuto.

Замечания, сделанные относительно экспозиции, можно применять и к репризе. В такте 49 ведущим является нижний голос в правой руке. Группетто в следующем такте должно прозвучать спокойно, без малейшей суетливости:

155

Далее, в такте, сопровождающемся crescendo, мелодическая линия такова:

156

Тема в коде начинается в басу pianissimo (такт 65). Наступающее со второго ее такта crescendo с большой постепенностью разгорается до трагического fortissimo в конце подъема. Движение фигурации, несмотря на паузы, должно в соединении с левой рукой казаться совершенно непрерывным. О тактах 72—75 можно сказать то же, что говорилось о тактах 36, 38—40.

Заключение, начиная с такта 76 до crescendo, звучит очень просто, без всяких динамических оттенков и точно в темпе Largo. Левая вливается в движение восьмых незаметно, без всякого толчка. Crescendo надо сделать ярко, выразительно. *Соль-диез* и *ля* (такт 81) не должны сливаться в один мотив с аккордами, а звучать как перекличка гобоя с мягкими аккордами струнных. Указанное далее Бетховеном *rf* на *соль-диез* на фортепиано неисполнимо. Его приходится заменять легким подчеркиванием этого звука.

Часть III

Весь первый период должен звучать как песня. Играть его нужно светло и просто. Очень важную роль в менуэте играют штрихи. Они создают впечатление звучания струнных инструментов. Короткую реплику басового голоса (такты 7, 8) следует исполнять очень рельефно. В конце первого периода Бетховен задерживает движение верхнего голоса (выписанное ritardando).

В следующем эпизоде *sf* отмечают вступления имитирующих голосов, их не нужно делать слишком резко. Характер piano сохраняется. Имеющаяся далее трель исполняется таким образом:

Вслед за ней piano после crescendo наступает сразу, а fortissimo вторгается в басу очень решительно, но ни в какой мере не грубо. *sf* в такте 38 относится только к левой руке. Piano в следующем такте наступает внезапно. Начиная с такта 44, басы надо выдерживать как написано у Бетховена. В остальных голосах точно выполнять штрихи. В конце этого эпизода снова имеется «выписанное» ritardando.

Трио наступает без всякой остановки и без изменения темпа. Благодаря непрерывному движению триолей восьмых оно производит впечатление più mosso. Триольные фигурки играются легко и ровно.

Чередование forte и piano в голосах, исполняемых левой рукой, распространяется и на фигурацию правой руки. Fortissimo в такте 67 относится, как и следующее piano subito, также к обеим рукам. Нужно обратить внимание на то, что четверти, с конца такта 70, исполняются legato. При появлении fortissimo оно начинается в левой руке на третьей четверти такта 82, а в правой на первой четверти следующего такта. Паузы в конце трио выдерживаются точно; повторение менуэта наступает без перерыва.

Часть IV

Органически развивающийся короткий основной мотив рондо в чередовании с остановками (паузами и ферматами) создает живое целое, пронизанное единой ритмической

жизнью. В первом мотиве третья восьмая всегда легко снимается. Все паузы, цезуры, ферматы (их много в этой части) живут единой органической жизнью со всем текстом. Ферматы не носят случайного характера: они всегда естественно укладываются в рамки определенного метра. Нельзя достаточно подчеркнуть важность точной передачи всех пауз в этом рондо. Если пианист не обладает чувством живого ритма, не ощущает как живые все промежутки между нотами, если он не творит ритм, а лишь механически выполняет метр, исполнение его будет мертвым и лишит музыку трепета жизни, которым она полна.

В этой фразе:

Бетховен всякий раз, кроме первого, ставит crescendo. Считаю возможным добавить его и в первый раз.

Первая фермата (такт 4) продолжается до начала группетто, я думаю, приблизительно две четверти и одну шестнадцатую. Длительность группетто выписана Бетховеном (мелкими нотами). Вторая фермата, я думаю, равна приблизительно трем с половиной четвертям. Перед последней восьмой хорошо сделать цезуру (все снять).

Piano после crescendo наступает сразу. Этот заключительный такт производит впечатление замедленного движения («выписанное» ritardando). Длительность перечеркнутого форшлага — тридцатьвторая. Вслед за этим резкий контраст fortissimo — piano не следует смягчать.

Появление движения шестнадцатых (такт 9) создает у слушателя впечатление как бы наступившего più mosso. Однако надо всячески предостеречь от какого бы то ни было изменения основного темпа. До наступления crescendo все исполняется piano, легко, прозрачно, почти без педали. В фигурации левой руки нужно чувствовать при непрерывности движения как бы два элемента: pizzicato басов и движение шестнадцатых, переходящее потом в правую руку.

В последней четверти такта 13 ведущий голос переносится в левую руку. Движение шестнадцатых в правой, несмотря на паузы, должно вместе с левой производить впечатление непрерывного. После *fp* в начале такта 16 piano остается совершенно неизменным до начала crescendo.

Бетховен часто в конце движения не ускоряет, а замедляет его. В упомянутом такте после шестнадцатых имеются триоли восьмые; разницу между этими длительностями нужно точно соблюдать. В следующих тактах вторая восьмая в левой руке каждый раз легко снимается.

Piano в такте 21 наступает внезапно. Фермата, предшествующая возвращению главной темы, равна приблизительно, я думаю, двум лишним четвертям.

В эпизоде, начинающемся с такта 35, *sf* исполняются очень остро (только в верхнем голосе). Весь эпизод до внезапного наступления fortissimo исполняется piano. Здесь встречаются замечательные по сме-

лости совпадения доминанты с тоникой на первой четверти тактов 36, 38 и 40. Смену гармонии в левой руке следует каждый раз несколько отмечать.

Фермата в такте 45 вновь равна, я думаю, приблизительно двум лишним четвертям. После нее первая тема, проходящая в си-бемоль мажоре, должна звучать pianissimo, без всякого усиления. Вслед за октавой *ре* в правой руке терция *ми—соль* берется левой на следующей восьмой, без задержки, после чего фермата выдерживается, я думаю, приблизительно три с половиной четверти, а потом берется октава *до-диез*.

Последующие унисоны играются legatissimo, до наступления crescendo — ровным piano, без всякой экспрессии. В конце этого построения после *sf* piano наступает внезапно. Заключающая его фермата выдерживается, я думаю, приблизительно три с половиной четверти.

sf в такте 68 относится только к левой руке, а *fp* в тактах 72, 73— только к выдержанному *фа-диезу* в левой руке (все остальное — sempre piano). Pianissimo в следующем такте начинается только в правой руке. Левая продолжает еще играть piano до pianissimo, поставленного Бетховеном в конце следующего такта. *sf* в тактах 78, 79 относятся ко всем голосам. Вслед за ними piano наступает внезапно. Фермата перед новым возвращением главной темы, как и раньше, равна, я думаю, приблизительно двум лишним четвертям.

В фигурках шестнадцатых, являющихся вариацией основного мотива (такты 85, 88), центральным звуком должна быть третья шестнадцатая, соответствующая второму, также центральному звуку первого мотива. Группетто исполняется так:

Вслед за этим (такт 92), мне кажется, наступает meno forte. Все — очень ритмично, *sf* по очереди то в левой, то в правой руках. Переход *sf* со слабых частей такта на сильные должен быть сделан очень определенно. Эти *sf* на сильных временах исполняются одновременно в обеих руках. Начиная отсюда, до fortissimo следует, мне кажется, сделать crescendo.

Фермата в такте 98, я думаю, расшифровывается так: октава *ре* выдерживается приблизительно две четверти и одну восьмую, следующие мелкие ноты — восьмые и тридцатьвторые — точно, соответственно своим длительностям. Вторая фермата, я думаю, равна приблизительно двум лишним четвертям. На пассаже между двумя ферматами возможно, мне кажется, сделать diminuendo.

Остановка движения с конца такта 101 заменяет обычное у Бетховена замедление перед концом. Кроме *fp* на выдержанном *ре* в басу, все остальное до конца должно звучать piano, без всяких динамических оттенков и до конца без изменения темпа; почти без педали. Основной ритмический мотив из трех восьмых в левой руке нужно исполнять все время, хотя piano, но очень ясно, всякий раз точно снимая третью восьмую и выдерживая целые ноты *ре*.

Часть первая

т. 15 В некоторых изданиях на первую четверть в партии левой руки добавлено *Ми* контроктавы, которого не было на фортепиано во время написания сонаты. В этом добавлении нет надобности, так же как в сделанных в некоторых изданиях добавлениях басовых октав *ре* и *фа-диез* дальше через два такта.

т. 17 В некоторых изданиях в партии правой руки к нотам *си* и *ля* добавлены нижние октавные звуки.

т. 22 В большинстве изданий в партии правой руки добавлен верхний октавный звук *фа-диез*. У Бетховена нет верхнего *фа-диеза*, так как предельной нотой на

фортепиано того времени было *фа*$_3$. Эту корректуру, я думаю, следует принять.

т. 104 В некоторых изданиях это место изменено так:

160

Изменение бетховенского текста и здесь вызвано отсутствием на фортепиано того времени звуков выше *фа*$_3$. В такой корректуре нет надобности. Мелодический голос идет на кварту вниз с *ля* на *ми*, так же и в репризе; при продолжении движения до *ля*$_3$ скачок превратился бы из кварты в ундециму. У Бетховена:

161

т. 239 Почти во всех позднейших изданиях без достаточного основания последняя четверть в левой руке — *ля* вместо *до-диез*.

тт. 271, 272 В большинстве позднейших изданий добавлены нижние октавные звуки:

162

Отсутствие их у Бетховена обусловлено границами фортепианной клавиатуры того времени. От добавления этих октав звучность слишком отяжеляется.

Часть вторая

т. 7 В аккорде, берущемся на четвертую восьмую, в некоторых позднейших изданиях точки поставлены после трех нижних нот в обеих руках. В некоторых — точек совсем нет. У Бетховена точка имеется после басового звука.

тт. 35, 37 Во многих позднейших изданиях в этих тактах и в аналогичных местах так:

163

вместо:

164

Бетховен в подобных случаях избегал диссонанса увеличенной примы.

Часть четвертая

т. 4 В некоторых изданиях *ми* в аккорде на третью четверть (*ля, ре, ми, соль-диез*) в партии левой руки слиговано с ми в следующем аккорде. То же в аналогичных местах.

СОНАТА № 8
Соч. 13

В примечаниях к предыдущим сонатам я уже указывал, что Бетховен искал новых путей и форм в развитии фортепианной сонаты. На некоторые примеры таких исканий можно указать и в первых семи сонатах и особенно, конечно, в восьмой сонате.

Первой части настоящей сонаты Бетховен предпосылает обширное вступление, к материалу которого возвращается в начале разработки и перед кодой. В фортепианных сонатах медленные вступления встречаются у Бетховена еще только в трех сонатах: фа-диез мажор соч. 78, ми-бемоль мажор соч. 81а и в сонате до минор соч. 111.

В своем творчестве Бетховен, за исключением произведений, написанных на определенные литературные сюжеты («Прометей», «Эгмонт», «Кориолан» и т. д.), редко прибегал к программным обозначениям. В фортепианных сонатах мы имеем только два таких случая: настоящая соната названа Бетховеном «Патетической» (Pathétique) и три части сонаты ми-бемоль мажор соч. 81а названы им: «Les Adieux» («Прощание»), «L'Absence» («Разлука»), «Le Retour» («Возвращение»). Другие названия сонат—«Лунная», «Пасторальная», «Аврора», «Аппассионата» — Бетховену не принадлежат и произвольно присвоены этим сонатам впоследствии.

Почти все произведения Бетховена драматического, патетического характера написаны в миноре. Многие из них, как и настоящая соната, написаны в до миноре (фортепианная соната соч. 10 № 1, трио до минор соч. 1, скрипичная соната до минор соч. 30, тридцать две вариации до минор, Третий фортепианный концерт, Пятая симфония, увертюра «Кориолан», фортепианная соната соч. 111 и т. д.).

В патетической сонате можно указать на тематическое родство ее частей. Тема вступления и первая тема Allegro несомненно родственны. Побочная партия первой части близка первой теме третьей (рондо). Есть отдаленное родство с первой темой рондо и у первой темы второй части.

Вступление (Grave) резко отличается по темпу, характеру и ритмическому рисунку от стремительного Allegro. Однако по существу во вступлении и в Allegro, как это обычно бывает у Бетховена, сохраняется единая пульсация, несмотря на сложный, изысканный рисунок медленного вступления и определенную стремительность движения Allegro. В своем стремлении к единству замысла, содержания и формы изложения Бетховен гениально пользуется единой ритмической пульсацией как диалектическим началом, объединяющим часто резко контрастирующие, противоположные элементы произведения.

В Allegro, написанном alla breve, единицей движения является половинная нота. Если во вступлении мы будем считать в каждой четверти четыре шестнадцатых, т. е. возьмем за единицу движения шестнадцатую ноту, то окажется, что одна шестнадцатая вступления равна половинной ноте Allegro. Таким образом, резко противоположные по движению и характеру Grave и Al-

legro объединяются общим пульсом.

Allegro по своей структуре не совсем обычно. Главная партия (шестнадцатитактный период) заканчивается половинной каденцией; затем следует повторенное четырехтактное дополнение, после чего наступает связующий эпизод, построенный на материале главной партии и приводящий к остановке на доминанте параллельного мажора. Однако побочная партия начинается не в параллельном мажоре, а в его одноименном миноре (ми-бемоль минор). Это соотношение тональностей главной и побочной партий — до минор и ми-бемоль минор — у классиков совершенно необычно. После мягкой, напевной побочной партии, изложенной на фоне движения четвертей, заключительная партия (в ми-бемоль мажоре) вновь возвращает к движению восьмыми и носит бодрый, стремительный характер. За ней следует одно повторенное четырехтактное дополнение и затем второе дополнение, построенное на материале главной партии.

Экспозиция тонально не завершается, а прерывается остановкой на квинтсекстаккорде доминантаккорда строя доминанты (*фа-диез — ля — до — ре*). При повторении экспозиции этот квинтсекстаккорд разрешается в доминантаккорд до минора, при переходе к разработке повторяется еще раз.

После фермaты наступает (в соль миноре) разработка. Она начинается с возвращения к тематическому материалу вступления (4 такта) и модулирует из соль минора в ми минор. Интересны сопоставления на малую терцию двух минорных тональностей: до минор — ми-бемоль минор, соль минор — ми минор. После новой фермaты снова начинается (в ми миноре) Allegro, построенное на материале главной партии и приводящее к длительной остановке на доминанте главного строя. После каденцеобразного восьмитактного одноголосного перехода (ровные восьмые) наступает реприза.

В репризе первый эпизод побочной партии изложен в тональности субдоминанты (фа минор), а второй — в главном строе (на этот раз в миноре).

Заключительная партия внезапно обрывается остановкой на уменьшенном септаккорде *фа-диез — ля — до — ми-бемоль* (интересны многократные остановки в течение этой части на повышенной четвертой ступени — *фа-диез* — прием, часто встречающийся у Баха). Снова возвращается эпизод вступления (4 такта), после чего следует стремительное заключение (12 тактов) на материале главной партии, начинающееся piano и доходящее до fortissimo.

Вторая часть — Adagio — прекрасна в своей благородной простоте. Играть ее нужно без излишней чувствительности, точно исполняя немногочисленные, но весьма существенные авторские указания. Звучность этой части приближается к звучности струнного квартета.

Настоящее Adagio написано в сложной трехчастной форме с сокращенной репризой. Главная партия имеет трехчастное строение; она завершается полной совершенной каденцией в главном строе (ля-бемоль мажор). Широкая кантилена главной партии изложена на фоне ровного движения шестнадцатых. Среднее предложение по изложению более свободно и носит несколько декламационный характер.

За главной партией непосредственно идет (в ля-бемоль миноре) средний эпизод (как бы диалог между верхним голосом и басом). После отклонения в тональность пониженной шестой ступени (фа-бемоль мажор, энгармонически замененный ми мажором) снова возвращается ля-бемоль мажор и начинается реприза. Эпизод изложен на фоне повторяющихся триолей шестнадцатых: движение это сохраняется и в репризе.

Реприза сокращена: она состоит только из повторенного (так же как в начале) первого предложения главной партии и завершается восьмитактным дополнением с новой мелодией в верхнем голосе, как это нередко бывает у Бетховена в конце крупных построений.

Финальному рондо часто придают виртуозный характер и играют его слишком скоро. При этом утрачивается ласковый характер музыки, ее напевность.

По форме настоящее рондо (рондо-соната) довольно просто. Главная партия представляет собой расширенное предложение, заканчивающееся полной совершенной каденцией в главном строе (до минор). После небольшого связующего эпизода наступает в параллельном мажоре (ми-бемоль мажор) побочная партия. Она носит светлый характер и разнообразна ритмически: появление триолей восьмых, восьмитактный период, изложенный аккордами-четвертями (дополнение), снова возвращение триолей — переход к репризе. Заканчивается побочная тема остановкой на доминанте главного строя (фермата), после которой повторяется главная партия. Непосредственно за этим повторением начинается средний эпизод. Он носит отчасти контрапунктический характер и начинается спокойным движением половинных нот; дальше появляется движение четвертей, восьмых, и в конце (остановка на доминанте главного строя) — шестнадцатые и триоли восьмые.

Реприза по изложению очень близка к экспозиции. Побочная партия в репризе, вместо параллельного мажора, изложена в мажоре одноименном (до мажор). В конце добавлена кода, в которой, как это обычно бывает у Бетховена, появляются новые мелодические обороты.

Кода носит яркий, бодрый характер. Перед самым концом (также обычный бетховенский прием) появляется спокойная мелодическая фраза (piano и pianissimo) и, наконец, — яркий бросок (нисходящий гаммообразный ход) fortissimo.

Часть I

Трагический характер музыки вступления передается не растрепанностью исполнения, не дешевым rubato, а суровой строгостью, неумолимой точностью ритма.

Прежде чем начать играть вступление, надо почувствовать в себе как бы ритмическую зарядку, ориентируясь на темп Allegro, установить пульсацию половинных нот и затем переключить ее так, чтобы движение половинных нот Allegro превратилось в движение шестнадцатых Grave.

fp в начале (три раза) приходится заменять на фортепиано простым *sf*. Все тридцатьвторые во вступлении следует исполнять безукоризненно точно, не превращая их ни в триоли шестнадцатыми, ни в шестьдесятчетвертые. Затактные тридцатьвторые не надо связывать с первой четвертью, а играть non legato. В такте 4 после фа-минорного секстаккорда нужно снять одновременно обе руки. Пассаж в этом же такте играть безукоризненно точно в ритмическом отношении. Piano в следующем такте наступает внезапно (также и при дальнейших чередованиях fortissimo и piano).

С такта 5 обычно начинают играть значительно скорее. От такого ускорения следует всячески предостеречь: оно нарушает величавый, строгий, глубоко трагический характер этой музыки, не говоря уже о том, что при ускорении темпа появляющиеся в конце вступления мелкие ноты (до стодвадцатьвосьмых включительно) невозможно сыграть точно. Недосчитывать паузы в конце такта 9 стало печальной традицией. Между тем пульсация этих пауз должна ощущаться как скрытая потенциальная сила, взрывающаяся в следующем такте потоком быстрых хроматических нот. Фермата в конце вступления равна, я думаю, приблизительно трем с половиной шестнадцатым.

Синкопы в главной партии (такты 13, 19, 21) надо слегка подчеркивать, но только в правой руке. В репризе Бетховен ставит на них *sf*. Crescendo оба раза начинается più piano. Слегка показывать нужно «перечение»: *ля-бемоль* в левой и *ля* в правой (такты 25, 26).

Piano subito в такте 27 наступает внезапно. Последующие *sf* относятся только к правой руке. На аккорде с увеличенной секстой (такты

30, 34) оба раза можно сделать маленькое усиление, после чего на первой четверти (*соль* во всех голосах) — снова piano (так же оба раза). Два *sf* в тактах 38 и 42 — как бы вступление новых инструментов — относятся к обеим рукам. Напротив, последующие четыре *sf* — только к правой руке. Это место должно звучать как перекличка парных инструментов. Перед началом побочной партии движение четвертей заполняет паузу (пульсация). Мелодического значения оно не имеет.

Изложение второй темы представляет для исполнителя довольно значительную трудность: правая рука переносится все время через левую. При этом не должно ощущаться никаких скачков: правая рука должна незаметно скользить над клавиатурой; у пианиста должно быть как будто три руки. Мелодический голос — тема — все время в верхнем регистре; первые четыре ноты в низком регистре как бы предваряют (словно запев) наступающий мелодический голос; они должны звучать подобно репликам фагота. Имеющееся здесь простое сопровождение на первый взгляд кажется легким. На самом же деле играть такие простые аккомпанементы нелегко. Басовый звук должен вступать каждый раз мягко и без всяких перерывов, а повторяющиеся терции на второй, третьей и четвертой четвертях—звучать очень легко и прозрачно. Четвертую четверть надо всякий раз снимать легко, без толчка до наступления басового звука на первой четверти.

Переходные такты (75, 76) следует исполнять очень рельефно. В левой руке басовые ноты играются legato, а четверти легко снимаются; в правой — точно соблюдать штрихи.

Начало эпизода в ми-бемоль мажоре (такт 89) не должно звучать как разрешение предыдущей доминанты. Предыдущее построение кончается на доминанте pianissimo (половинная каденция). Следующий такт (начало заключительной партии) необходимо отделить цезурой. Piano здесь должно после предыдущего pianissimo прозвучать светло. Первое *ми-бемоль* в верхнем голосе (синкопа) следует оба раза слегка подчеркнуть. Далее crescendo (оба раза) нужно начать più piano (почти pianissimo). Ноты, отмеченные точками (*ми-бемоль, ми-бекар, фа, соль* и т. д.), должны в обеих руках звучать как четверти staccato. После forte piano в такте 101 наступает внезапно, а в такте 113 piano также внезапно наступает в обеих руках на второй четверти, причем синкопу эту следует слегка подчеркнуть (только в правой руке).

Целые ноты правой руки в конце экспозиции необходимо точно выдерживать (без пауз). Длительность фермат в первой и во второй вольте естественнее всего представить себе равной приблизительно трем тактам. В обоих случаях вместе с предыдущим тактом образуется, таким образом, четырехтакт.

Возвращение к материалу вступления и по темпу, и по характеру исполняется как в начале. Во второй половине такта 137 должно быть как бы più piano. Фермата в следующем такте исполняется ad libitum. Перед этой ферматой возможно, мне кажется, сделать небольшое ritenuto.

Сразу наступает темп предыдущего Allegro. Резкие чередования forte и piano должны выполняться без всякого смягчения, причем октавы в тактах 141 и 147 играются тоже forte. Все crescendo следует начинать più piano.

Короткий мотив:

заимствован (с ритмическим изменением) из «вступления». В этом месте в сопровождении не нужно связывать первую четверть со второй. Трудные штрихи в левой руке (по две ноты) исполнять точно, не нарушая ровного движения четвертей.

Crescendo достигает своей кульминации в такте 161. Следующие четыре такта играются с той же силой. Piano должно наступить внезапно. Оба раза при наступлении

pianissimo (такты 169, 177) нужно представить себе такой скрытый мотив:

После crescendo тот же мотив (с измененным ритмом) звучит ярко:

Причем в басу оба раза имеется имитация:

Механически поставленные здесь Бетховеном лиги (по тактам) затемняют художественный смысл музыки.

Трели в такте 176 и далее расшифровываются следующим образом:

Восьмитактный пассаж, заполняющий генеральную паузу перед репризой, должен исполняться легко, ясно и без всяких динамических или ритмических оттенков. Замечания, сделанные в экспозиции, относятся и к репризе.

Секундаккорды в тактах 213 и 217 играются piano subito. Длительность ферматы перед кодой так же, как и ферматы перед разработкой, естественнее всего представить себе равной приблизительно трем тактам. Во время первой же паузы (Grave) надо снова переключаться на пульсирующие шестнадцатые. Все паузы здесь совершенно необходимо точно выдерживать. Последние четыре восьмые Grave следует играть мягко, каждую отдельно, не связывая педалью. Первые четыре такта заключительного Allegro должны исполняться piano, без crescendo, последние аккорды — точно в темпе.

Часть II

Верхний голос должен звучать очень связно и напевно (molto cantabile e molto legato). Басовый голос, ритмически почти совпадающий с верхним, — очень мягко и также очень связно. Шестнадцатые — плавно, без толчков и не выделяя отдельных звуков. При появлении в теме тридцатьвторых играть их нужно спокойно и мягко. Очень спокойно следует играть и шестнадцатые portamento.

Три *ля-бемоля* в такте 8 (партия левой руки) исполняются non legato. В этом же такте впервые появляются триоли, играющие в дальнейшем большую роль. Эти шесть триолей должны звучать мягко и малозаметно, как соединительная фигура, заполняющая паузу. Staccato — не слишком отрывисто. Начинающееся вслед за этим более широкое изложение темы должно прозвучать несколько светлее.

Новое предложение, начинающееся с конца такта 16, нужно сыграть с простой, я бы сказал, интимной выразительностью. Имеющиеся здесь мелизмы расшифровываются следующим образом:

171

172

то, что октава *ля-бемоль* в басу в самом начале этого эпизода, так же как через восемь тактов *ми,* — единственные басы, которые Бетховен написал как четверти, а не как восьмые. В триолях левой руки нужно точно соблюдать бетховенские штрихи:

173

Необходимо предостеречь от слишком «бойкого» исполнения группетто и других мелких нот. Все они должны звучать спокойно и плавно, как бы внутри мелодической линии.

Следует помнить правило: чем мельче ноты, тем слабее каждая из них. О декламационной стороне исполнения таких группетто говорилось в отношении второй части сонаты до минор соч. 10 № 1.

В такте 24 ведущий голос продолжает линию шестнадцатых, терции восьмые играются очень мягко. Тактом далее ход в басу, имитирующий главный голос, следует слегка показать. В тактах 27, 28 шестнадцатые среднего голоса являются не продолжением линии верхнего голоса, а имитацией. Piano наступает после crescendo внезапно.

Средний эпизод (ля-бемоль минор) должен звучать как диалог между скрипкой и виолончелью. Многие исполнители начинают здесь играть скорее, а некоторые редакторы указывают даже più mosso. Такое ускорение грубо нарушает глубокий замысел Бетховена. Противопоставляя в средней части движению простых шестнадцатых триоли, Бетховен в репризе сопоставляет триольное движение с первоначальным *. При ускорении темпа средней части получается вместе с началом репризы ничем неоправданное изменение темпа триолей. Pianissimo здесь, очевидно, относится к триолям в средних голосах. Следует обратить внимание на *sf* в такте 42 должны выполняться во всех голосах; *sf* может быть добавлено в начале следующего такта.

Piano в начале репризы (такт 51) наступает после небольшого crescendo сразу. В изложении репризы чрезвычайно трудно точное исполнение штриха триолей шестнадцатых, которые должны звучать как бы на альте.

Ритмически трудное соединение в одной руке тридцатьвторых с триолями шестнадцатыми (например, в такте 55) следует исполнять с безукоризненной точностью.

Ми-бемоль в такте 62 нужно точно выдержать, так же как *ре-бемоль* в следующем такте. Нельзя забывать, что тридцатьвторые перед тактами 67 и 69 не являются секстолями. Оба crescendo в этом месте приходится начинать на аккордах левой руки, так как на выдержанной ноте *фа* на фортепиано сделать crescendo невозможно. Тридцатьвторые в конце такта 67 и группетто в начале следующего такта очень трудно сыграть ритмически точно. Группетто здесь расшифровывается таким образом:

174

Но возможно облегчение:

Вторая часть до конца (в том числе и последние два ее такта) играется без ritardando.

Часть III

Первый мотив финала родился из второй темы первой части. Такие примеры общности тематического материала мы встречаем у Бетховена в ряде случаев. Романтики — Шуман и особенно Лист — широко использовали этот творческий прием. Современные композиторы прибегают к нему также чрезвычайно часто.

При решении вопроса, исполнять ли звуки, подобные тематическим восьмым, в первом такте как звуки переводящие или как завершающие «стопу», решающим моментом обычно является их гармоническое значение. Восьмые, в данном случае имеющие характер «предъема», следовало бы играть как звуки переводящие. Однако, исполняя эту фразу как непрерывную линию, мне кажется, гораздо более тонким представлять себе стопу в виде хорея, а не ямба. Ямбический характер стопы придает этой теме ординарный, дешевый характер. Перечеркнутые форшлаги исполняются как тридцатьвторые, а форшлаги в тактах 5 и 6 — следующим образом:

Сопровождение левой руки в теме надо играть очень прозрачно, ровно, почти без педали. Три терции в такте 3 должны прозвучать ясно и легко, как четверти staccato, взятые, например, двумя фаготами.

Вся главная партия исполняется piano; однако, начиная с такта 9, изложение становится более широким; кое-где появляются октавы. Хотя piano и продолжается, звучность должна быть в то же время несколько более светлой, чем раньше. Здесь высшими точками в правой руке являются октавы *ля-бемоль* и *соль* на первых четвертях тактов. В левой — высшая точка в первом такте попадает на третью четверть, а во втором — на четвертую. В такте 12 и через один такт фразы в верхнем голосе начинаются на синкопированной второй четверти (*си-бемоль* и *до*), которую нужно слегка подчеркнуть. Последующее forte, начинающееся со второй четверти такта 16, должно наступить внезапно и прозвучать как tutti оркестра. Это — первая из многочисленных вспышек скрытой энергии, которая таится в этом Рондо под идиллическим внешним обликом. Имеющаяся здесь трель расшифровывается следующим образом:

Секундаккорды (*fp*) должны прозвучать полно, но мягко. Неисполнимый на фортепиано на выдержанных звуках оттенок приходится заменять небольшим *sf*. Три сексты в левой руке следует оба раза играть очень легко.

Новая тема — побочная партия (такт 25) должна прозвучать светло и просто. Ее синкопированное начало необходимо слегка отметить (только в мелодическом голосе) *. Средний голос, начинающийся с *ля-бемоля* в такте 28, нужно слегка показать как вступление нового инструмента. Последующие *си-бемоль* должно ясно прозвучать на весь

такт. Со второй четверти такта 31 кажется естественным сделать небольшое усиление. Два дальнейших *sf* не должны нарушать общего характера piano. Желая создать впечатление некоторого оживления, Бетховен вводит здесь движение триолей восьмых. «Медвежью услугу» окажет ему тот, кто при этом ускорит основной темп.

В дополнении, начинающемся с конца такта 43, Бетховен создает впечатление большого спокойствия, ограничивая движение четвертями и половинными нотами. Совершенно неуместно здесь какое бы то ни было замедление темпа.

Piano семью тактами далее наступает внезапно. Появление вновь триолей восьмых (после половинных нот) дает впечатление оживления движения. *Ля-бемоль* в левой руке можно здесь слегка подчеркнуть. Первый палец, выдержав половинную ноту, соскальзывает на *соль*. При последующем повторении того же мотива двумя октавами ниже Бетховен уже ставит на басовом *ля-бемоль sf*. Вслед за этим яркое, доходящее до fortissimo crescendo и стремительная гамма — новая — и значительно более яркая, чем раньше, вспышка скрытой энергии. Фермата равна здесь, я думаю, приблизительно одному лишь такту.

При возвращении главной темы Бетховен ставит crescendo (такт 73), которого в первый раз не было. Вслед за этим повторением начинается средний эпизод, идущий половинными и четвертями. Затактные три восьмые ритмически совпадают с затактом первой темы. В тактах 83 и 84 главный голос — в левой руке. После этого он снова переходит в партию правой руки. Снова (такты 91, 92) главный голос (удвоенный терциями) оказывается в левой, затем он вновь сменяется ведущим голосом в правой. Далее следует показать имитацию:

С конца такта 98 Бетховен начинает движение восьмых, введя новый контрапунктирующий гаммообразный голос staccato. Первые два такта этого эпизода исполняются piano, после чего идет большое нарастание звука. С такта 103 голоса перемещаются. Последующее *sf* играется ярко, но только в левой руке.

Возникает новая волна усиления (органный пункт). Crescendo начинается несколько слабее предыдущего forte. Подходя к новой, еще большей вспышке энергии, Бетховен вводит движение шестнадцатых, которого (кроме отдельных коротких фигур) во всем рондо больше не встречается *. Основной темп должен оставаться все время неизменным. Далее, желая дать наиболее яркую звучность, Бетховен снова возвращается к движению триолей восьмых. Этот подход к кульминационному fortissimo нужно, мне кажется, снова начать meno forte и сделать к fortissimo еще одно crescendo. Фермата в конце этого эпизода равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту.

Замечания, относящиеся к экспозиции, сохраняются в основном и для репризы. При проведении темы в басу (с конца тактов 128 по 132) она должна звучать più espressivo, причем с конца такта 130 явно подразумевается crescendo. После этого piano в такте 134 наступает внезапно.

Дополнительный эпизод (с конца такта 153) развит в репризе значительно больше, чем в экспозиции. В двух первых тактах calando четвертую четверть надо легко снимать. Целые ноты верхнего голоса точно выдерживать и связывать между собой. А tempo после calando наступает как бы не сразу. С такта 182 скрытая энергия переходит постепенно в явную

Конец рондо полон энергии и драматизма. Подчеркивается патетический характер всей сонаты. *sf* в тактах 183—184 и дальнейшее fortissimo должны прозвучать очень ярко.

Внезапное piano и новый подъем наступают в такте 189. Синкопиро-

ванные аккорды левой надо здесь играть остро, противопоставляя подчеркнутому на сильных временах голосу в правой. Далее *sf* на второй и третьей четвертях должны быть очень яркими. Здесь имеется обычный у Бетховена перед концом новый мелодический оборот.

После ферматы, равной, я думаю, приблизительно одному лишнему такту, в ля-бемоль мажоре звучит фрагмент первой темы. Здесь имеется обычное у Бетховена замедление (выписанное) перед концом, хотя возможно, впрочем, исполнение этого эпизода più tranquillo. На заключительное fortissimo надо как бы обрушиться. В случае замедления в предыдущих тактах здесь следует вернуться к темпу Allegro.

Часть первая

т. 39 В некоторых позднейших изданиях (например, Петерс) на вторую и третью четверть партии правой руки добавлены нижние звуки *соль* и *ля-бемоль*.

т. 83 В большинстве изданий произвольно (и неудачно) к *ля-бемоль* в партии левой руки трижды добавлена терция *до*.

т. 130 В редакции Листа в правой руке аккорд: *соль — до — ми-бемоль* вместо терции *до — ми-бемоль*.

Часть вторая

т. 14 У Петерса в нижнем голосе партии левой руки *до* — четверть, а не две восьмые.

СОНАТА № 9

Соч. 14 № 1

Две сонаты соч. 14 — трехчастны; в обеих нет медленной средней части; обе по форме сжаты и лаконичны.

Первая из них, ми-мажорная, по типу близка к сонате фа мажор соч. 10; она, как большинство ранних сонат Бетховена, заключает в своем изложении много оркестровых черт. Соната эта светла по настроению и лишена тех элементов драматизма, которых так много в предшествующей ей «Патетической» сонате.

Главная партия ее первой части представляет собой, как это часто бывает, незавершенный период. Первое предложение заканчивается половинной каденцией в главном строе, а второе — превращается в связующий эпизод и останавливается на доминанте от доминанты. После этой остановки непосредственно начинается побочная партия. Структура ее довольно сложна — она разбивается на несколько отдельных эпизодов (все в си мажоре). Первый эпизод (16 тактов) напевный, спокойный, с некоторыми элементами полифонии. После него следует восьмитактный период, полный светлого юмора, с довольно острым четырехтактным дополнением, после которого наступает еще одно восьмитактное предложение, идущее почти одними четвертями. Оно начинается piano и после crescendo обрывается на fortissimo (sforzando); затем снова следует piano, после чего начинается заключительная партия (четырехтакт), построенная на материале главной партии.

Разработка начинается также с первой темы. В пятом такте эта тема развивается в новую, изложенную на фоне гармонической фигурации шестнадцатых в левой руке. Тема звучит в ля миноре и через до мажор и ми минор приходит к органному пункту на доминанте (10 тактов). В репризе главная тема начинается forte на фоне гаммообразных ходов шестнадцатыми в левой руке. В остальном реприза близка к экспозиции. Интересно отклонение в до мажор (*pp* — снова на фоне гаммообразных ходов шестнадцатыми) перед началом побочной партии, изложенной в основной тональности (ми мажор). Заключительная партия значительно расширена (15 тактов).

Вторая часть настоящей сонаты, так же как вторая часть сонаты фа мажор соч. 10, написана в темпе Allegretto и носит характер менуэта.

Форма заключительного рондо (рондо-соната) довольно проста. Главная партия — период, второе, расширенное предложение которого заканчивается в строе доминанты (си мажор). После этого следует (также в строе доминанты) девятитактное предложение, идущее в спокойном движении с сопровождением коротких басов — quasi pizzicato. Предложение это заканчивается ферматой на секундаккорде от доминантаккорда ми мажора и имеет характер побочной партии. После фермaты повторяется главная партия, второе предложение которой начинается на этот раз в ми миноре и играет роль связующего эпизода. Он заканчивается остановкой на доминанте параллельного мажора и переходит в новую тему в соль ма-

жоре, носящую бодрый, жизнерадостный характер (средний эпизод рондо). Мажор сменяется минором (ми минор), forte — piano. Остановка на доминанте приводит к репризе.

В репризе главная партия завершается в тональности субдоминанты (ля мажор), в которой далее звучит вторая тема, заканчивающаяся после отклонения в фа мажор (пониженная вторая ступень) на терцквартаккорде от доминантаккорда ми мажора (фермата). Повторение главной партии расширено, изложено вариационно и приобретает характер коды.

Часть I

Первую тему следует исполнять очень просто, без излишних динамических оттенков. Все первое четырехтактное предложение должно прозвучать как исполненное на одном дыхании.

Сопровождение левой представляет собой прерывистое движение повторяющихся аккордов, из которых относительно сильнейшим должен быть второй. Четвертую восьмую (третий аккорд) нужно всегда легко снимать, тщательно избегая малейшей задержки ее или акцента на ней. При исполнении обеими руками вместе с мелодической линией правой должно получаться впечатление непрерывного движения восьмых *.

Заключительный ход на кварту (*си — ми*), заполненный двумя проходящими нотами (*до-диез, ре-диез*), должен прозвучать как слабое (женское) окончание фразы, словно исчезая. Особенно следует опасаться хотя бы малейшего усиления к заключительному *ми*. Аккорд левой необходимо точно выдержать и снять одновременно с правой.

Следующие, как бы заполняющие паузу, два такта должны прозвучать очень прозрачно, чтобы фигурация ровно, незаметно переходила из руки в руку. В каждой фигурке заключительные *си* надо точно выдерживать, не делая при этом на них ни малейшего ударения. Играть эти два такта нужно без всяких динамических оттенков и абсолютно без педали (возможна левая педаль). Здесь впервые появляется движение шестнадцатыми нотами, которое Бетховен вновь применяет в разработке и в начале репризы (в экспозиции оно больше не встречается).

Басовое *си* в такте 7 заканчивает предыдущую фигуру шестнадцатых и в то же время является как бы вступлением валторны (прием оркестрового наложения).

Имеющийся здесь однотактный мотив нужно сыграть спокойно и напевно (cantabile). В следующем такте этот же мотив перемещается на октаву выше (другая «инструментовка»). Группетто в такте 8 исполняется таким образом:

Последнее *си* в правой руке должно быть слегка подчеркнуто; оно заканчивает предыдущий мотив, и с него же начинается новый (опять как бы другой инструмент).

В следующих четырех тактах очень важно точно соблюдать голосоведение. Этому поможет применение предложенной мною, несколько изысканной аппликатуры:

На верхнем *си* в такте 10 также один инструмент (например, гобой) заканчивает свой мотив, а другой (например, кларнет) начинает новый. Перед началом следующего предложения (такт 13) должна быть небольшая цезура.

Начинается связующий эпизод, останавливающийся на доминанте от доминанты и подводящий к побочной партии. Три октавы в тактах 15, 16 (половинные ноты) обозначены у Бетховена staccato. Их следует играть раздельно, но не отрывисто*. До наступающего здесь первого crescendo не было никаких динамических оттенков, кроме piano в начале. Последующее чередование forte и piano не нужно смягчать.

Движение восьмыми в басу становится непрерывным. Надо внимательно следить, чтобы ни одна из этих восьмых не пропадала. На третью четверть такта 20 у Бетховена имеется не forte, а *sf* — существенная тонкость: forte должно наступать только в следующем такте (остановка на доминанте от доминанты). В репризе здесь forte. Его отсутствие в экспозиции — явная небрежность письма. В Urtext'е это forte заключено в квадратные скобки.

Побочная партия, начинающаяся с такта 22, изложена прозрачно; она отличается напевностью; ее поступенное движение восьмыми нотами, половинными и четвертями контрастирует со спокойным, ровным движением половинных нот главной партии, идущих довольно широкими интервалами. Следует точно выполнять portamento и лиги, поставленные Бетховеном.

Crescendo на аккордах и верхних звуках (первый раз *фа-диез,* второй раз *ми*) неисполнимо на фортепиано*, в двух же следующих случаях (такты 33, 34, 37, 38) вполне выполнимо. Начинаясь в левой руке, оно достигает высшей точки на аккорде (*си-диез — ре-диез — ля* и *ля-диез — до-диез — соль-бекар*) в правой.

Тема перемещается на октаву вниз и играется левой рукой. Интересно, что в этом регистре Бетховен и здесь, и в репризе заменяет portamento непрерывным legato. Имитации нужно играть спокойно и мягко.

Побочная партия состоит из нескольких различных по характеру и тематическому содержанию эпизодов. С последней четверти такта 38 начинается полный легкого юмора второй эпизод. Весь этот период исполняется piano, легко. Следует точно выполнять бетховенские лиги и обозначения staccato. Движение восьмыми в левой руке должно звучать легко и непрерывно (как можно меньше педали!).

Форшлаг в такте 26 играется так:

181

При исполнении имеющихся далее группетто повторяющееся фа-диез надо играть легко, без толчка, имея в виду последовательность мелодической линии: *фа-диез — ля-диез — си,* а не *фа-диез — фа-диез — ля-диез — си.* Предложенная мною необычная ритмическая расшифровка группетто поможет правильной фразировке:

182

С такта 46 снова меняется характер музыки. Следуют два построения: первое — четырехтактное, как бы дополнение к предыдущему эпизоду, должно звучать энергично, хотя в правой руке, несмотря на это, оттенок piano сохраняется. В левой вступают острые фигурки триолей шестнадцатых (единственные во всей части), обозначенные у Бетховена forte.

На второй четверти такта 50 в

верхних голосах заканчивается предыдущий эпизод и с нее же начинается предложение, изложенное почти все время ровными четвертями (чередуются staccato и legato). Верхний голос должен звучать очень напевно. Crescendo (с третьего такта) доходит до fortissimo, которое, мне кажется, естественнее начать со второй четверти (как и crescendo двумя тактами раньше), так как *фа-диез* на первой четверти (здесь и двумя тактами раньше) является только заполняющим движение четвертей звуком.

Аккорд в левой руке в такте 55 необходимо точно снять на второй четверти. Две четверти в следующем такте (в правой и левой руках) нужно играть довольно коротко, не связывая их между собою, а остановки (паузы) точно выдерживать, не нарушая темпа.

Вслед за этим начинается четырехтактная заключительная партия, приводящая к повторению экспозиции или к разработке. Она построена на материале главной партии. Басовый голос следует играть legato и, несмотря на pianissimo, очень рельефно. Повторяющиеся аккорды — без толчков, сохраняя характер непрерывного движения. Никаких изменений темпа!

В начале разработки развивается материал главной партии — pianissimo и legato. С третьего ее такта начинается crescendo; половинные ноты ведущего голоса написаны здесь так же, как это было в экспозиции staccato.

В разработку Бетховен вводит, как и в сонате фа мажор соч. 10 № 2, новую тему, изложенную октавами. В левой руке сопровождение темы шестнадцатыми начинается на первой четверти такта 66, самая тема — на четвертой. Октава *ми* на первой четверти заканчивает предыдущее построение, и здесь, мне кажется, подразумевается такое же обозначение внезапного piano, которое в этом эпизоде Бетховен ставит после каждого crescendo. Октавы верхнего голоса исполняются очень связно, без всяких толчков и перерывов. Трудная фигурация левой, идущая все время снизу вверх, должна быть сыграна легко, прозрачно, очень ровно и непрерывно, почти без педали. О способе работы над такого рода фигурациями говорилось уже в отношении первой части сонаты ре мажор соч. 10 № 3.

Ни одно усиление в разработке не доходит до forte *. Все piano наступают внезапно (такты 72, 82). Pianissimo (такт 78) после piano должно также наступить без всякого предварительного diminuendo. В конце разработки (такт 82), как и в ее начале, опять развивается материал главной партии. Необходимо следить, чтобы мелодия плавно переходила из руки в руку, так же как и повторяющиеся аккорды сопровождения.

После decrescendo (без ritenuto!) реприза на фоне гаммообразного движения шестнадцатыми должна прозвучать ярко и торжественно *. Замечания, сделанные к экспозиции, относятся и к репризе, в которой в дальнейшем мало изменений.

Два такта (104, 105) нужно играть pianissimo, без педали (возможна левая педаль) и совершенно ровно, без всяких динамических оттенков. Дальнейшее crescendo исполняется как контраст, очень ярко. В начале побочной темы по аналогии с экспозицией следует добавить *p*.

С последней четверти такта 136 надо показать мелодическую линию: *ми-диез — фа-диез — соль-диез — ля* и т. д., начинающуюся в среднем голосе. Отсутствие на фортепиано времени сочинения настоящей сонаты клавиш выше *фа*$_3$ вызвало пересочинение Бетховеном в этих двух тактах всей музыкальной ткани. Было бы величайшей ошибкой «исправлять» Бетховена и, как это делают некоторые исполнители и редакторы, транспонировать это место буквально в соответствии с экспозицией.

Заключительная партия в репризе значительно расширена сравнительно с экспозицией. Характер исполнения должен быть прозрачный. Четырехкратное *sf* в басу на *фа* и *фа-диез* нужно делать довольно тяжело, но не нарушая характера pianissimo. Небольшое усиление при

появлении piano дает возможность сделать в конце decrescendo к последнему pianissimo. Темп до конца остается без всякого изменения.

Часть II

Единицей движения следует ощущать здесь не четверть, а целый такт.

В первом периоде, в обоих восьмитактных предложениях, первые два такта надо воспринимать каждый отдельно, а остальные шесть — исполненными «на одно дыхание». Поставленные в данном случае Бетховеном лиги как бы соответствуют штрихам струнных инструментов.

Начиная с такта 3 до конца предложения верхний голос должен исполняться legato.

Во втором предложении те же такты — пятый и шестой, — которые в первом предложении написаны каждый под отдельной лигой, — написаны оба под одной. Совершенно очевидно, что Бетховен не предполагал различное в декламационном отношении исполнение их.

В первых двух тактах (и во всех аналогичных) третья четверть — окончание стопы, а не затакт к следующей первой четверти (как почти всегда играют). Ритмический остов этого начала нужно воспринимать как половинные ноты с точкой:

и т. д.; и только со второй четверти четвертого такта мелодический голос начинает идти восьмыми и четвертями.

После *sf* на *соль* (такт 3) при начале движения восьмых необходимо остерегаться толчка на первой восьмой (*фа-диез*) — она должна плавно вытекать из выдержанной ноты *соль*. Так же во всех аналогичных случаях. Это *соль* (на первой четверти третьего такта) — кульминационная точка всего построения; *фа-диез* (половинная нота) на первой четверти седьмого такта должно ощущаться как его декламационное разрешение. На *соль* (такт 3) — *sf*, а на *фа-диез* (седьмой такт) как бы черточка (—), после которой следует легкое (женское) окончание. Во втором предложении в седьмом такте (на квартсекстаккорде) *соль* повторяется (так же как бы с черточкой) и потом уже через *фа-диез* переходит в тонику *ми*. Поставленное Бетховеном во втором такте второго предложения crescendo еще более подчеркивает значение *sf* на *соль*. Однако характер piano сохраняется в течение всего Allegretto.

В предложении, начинающемся с такта 17, лиги Бетховена следует точно соблюдать. Первые четыре такта разбиваются на два двутакта со *sf* на каждом втором такте. Следующий четырехтакт, несмотря на отдельные лиги, должен восприниматься как нерасчлененная фраза. Тяжелый такт — седьмой. Так же и во втором предложении.

Перед ферматой в такте 32 возможно сделать небольшое sostenuto. Фермата должна, я думаю, равняться приблизительно еще двум тактам, чтобы распределение тяжелых и легких тактов не изменилось *. *sf* в тактах 45—46 нужно делать очень определенно, а crescendo в следующем такте начать очень легко. Piano после crescendo наступает внезапно. В тактах 51, 52 басовое *ми*, звучащее как духовой инструмент, необходимо точно выдерживать. Половинные с точкой и четверти — *ми* — *ре-диез* — *ми* (верхний голос), также звучащие как духовые инструменты, точно выдерживаются и снимаются как написано. Затактную четверть надо всякий раз отделять от первой четверти следующего такта и снимать довольно коротко. Паузы (такты 53, 55) нужно точно соблюдать во всех голосах. Имеющиеся далее *sf* должны прозвучать очень остро («сердито»). После них аккорды piano и pianissimo следует снимать мягко (не отрывисто). Piano после продолжительного crescendo наступает внезапно. Темп остается все время строго неизменным.

Crescendo в последнем такте перед средней частью (Maggiore) на

фортепиано неисполнимо. Шестнадцатая *ми* не должна исполняться как затакт, а как усеченное окончание (сравни в бетховенском пятом фортепианном концерте оркестровые реплики духовых):

Maggiore (трио) наступает без перерыва и исполняется в том же движении, что и первая часть. Все оно, за исключением одного crescendo и decrescendo в середине и одного decrescendo в конце, исполняется piano, без каких-либо динамических оттенков. Необходимо внимательно следить за голосоведением и точно соблюдать выдержанные ноты и паузы. Все, за исключением некоторых групп четвертей, обозначенных у Бетховена portamento (♩ ♩ ♩), исполняется legato. Синкопы в верхнем голосе (такты 71, 73, 74) нужно слегка подчеркивать. Темп до конца средней части не меняется: в конце ее имеется выписанное ritardando; последняя фермата равняется, я думаю, приблизительно еще двум тактам.

Кода после повторения первой части исполняется без перерыва и до конца без всякого замедления — в темпе.

Часть III

Рондо должно исполняться очень просто и неторопливо. Темп этого Allegro, по указанию Бетховена, должен быть «удобный» (commodo). Единица движения — половинная нота (alla breve).

Вся мелодическая линия первого четырехтакта должна звучать непрерывно при точном, однако, соблюдении бетховенских штрихов. Сопровождение левой следует исполнять легко, ровно и прозрачно (почти без педали).

Piano в такте 4 и в дальнейшем (в многочисленных аналогичных случаях) должны наступать после crescendo внезапно.

Все гаммки играются очень легко и прозрачно. Первый их звук каждый раз слегка отмечается мягким опусканием руки на клавиатуру с некоторой высоты. В такте 5 (и во всех подобных) следует точно соблюдать в обеих руках голосоведение. Имеющееся здесь *sf* должно прозвучать не остро, но очень ясно — как наложение какого-то духового инструмента.

Четыре такта (14—17) до начала crescendo нужно играть piano, без всяких динамических оттенков, слегка отмечая только имитации. Все четыре имеющиеся здесь гаммы (от ноты *ми* вниз) также должны начинаться мягким падением руки с некоторой высоты. Начальные четыре ноты первой из них (такт 14) можно играть правой рукой. Начинающееся с такта 18 crescendo и последующее forte должны звучать ярко. Половинные ноты здесь нужно точно выдерживать. Трель в такте 20 исполняется так:

Басовые октавы в этом месте, так же как четверти в правой, играются коротко. После трелей две шестнадцатые должны исполняться ритмически абсолютно точно.

Все следующее четырехтактное предложение в верхнем голосе должно быть сыграно molto legato, ровным piano (как бы на одном дыхании); басы же — звучать quasi pizzicato. На первой из четырех восьмых в правой руке (*си*) оба раза не должно быть никакого толчка. Необходимо точно выполнять штрихи и отметить разницу между pianissimo и предшествовавшим piano. Фермата на аккорде равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту *. Пауза в левой руке в это время равна четверти (фермата на октаве *ля*).

Впервые после двутактного crescendo (такты 40, 41) на первой чет-

верти нет piano; crescendo все нарастает до наступления forte. Все *sf* надо играть очень определенно, остро; следует относить их только к тому звуку, у которого они поставлены. Средний эпизод (начиная с такта 47) исполняется в том же темпе. Точки, поставленные на некоторых триолях восьмых, исполняются как небольшие акценты, словно на этих звуках вступает какой-то инструмент, берущий их как четверти staccato. Звучность средней части носит оркестровый характер. Басы играются quasi pizzicato (без педали). Piano на последнюю четверть такта 54 наступает внезапно; басовые октавы здесь должны звучать poco marcato. Последующие басовые октавы нужно выдерживать строго до конца (по два такта). Все здесь играется на педали.

В такте 66 subito piano. Точки на верхних нотах, мне кажется, должны быть продолжены до конца этого эпизода (до начала хроматической гаммы в такте 80). В тактах 73 и 74 нужно слегка подчеркивать третью четверть (так же и в тактах 76—79).

Всю хроматическую гамму следует играть без ritenuto, crescendo и decrescendo — очень рельефно. Фермата в конце ее равна, я думаю, приблизительно еще одному такту.

Указания, сделанные в экспозиции, распространяются и на репризу. Первые четыре шестнадцатые и в такте 91 можно брать правой рукой. В такте 104 имеется характерное для Бетховена неожиданное отклонение перед концом. До наступления ферматы не должно быть никакого замедления. Фермата равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту.

Далее синкопированный голос в правой руке следует играть довольно тяжело (portamento) и очень точно ритмически. Затем главный голос переходит в октавы левой руки, которые, как раньше октавы правой, должны исполняться тяжело (marcato и portamento). Четверти правой — staccato. Всех этих чрезвычайно важных подробностей исполнители обычно не замечают. Главный голос остается в левой руке, к которой и относятся дальнейшие *sf*, поставленные Бетховеном. Fortissimo до начала decrescendo не следует ослаблять. Неудобная фигурация шестнадцатых правой руки должна звучать очень ярко и ровно (о работе над такими фигурациями говорилось в отношении первой части сонаты ре мажор соч. 10 № 3). Фермата и в такте 121, я думаю, равна приблизительно одному дополнительному такту.

Четыре такта — pianissimo играются очень ровно и прозрачно в обеих руках, без всяких динамических оттенков, без педали (возможна левая педаль) *. Последующее piano должно быть несколько светлее предыдущего pianissimo. Заключительное crescendo и forte исполняются очень ярко и строго в темпе *.

Часть первая

т.т. 1—14 Лист в своей редакции добавляет здесь многочисленные динамические оттенки, с чем трудно согласиться.

т. 63 В некоторых изданиях верхнее *фа-бекар* слиговано с *фа-бекаром* в следующем такте.

т.т. 153—155 Почти все позднейшие издания к басовому *ми* добавляют нижний октавный звук, которого не было на фортепиано того времени. Так как это *ми* после *sf* на *фа* и *фа-диез* должно звучать смягченно, то добавлять густую звучность *Ми* контроктавы нет, мне кажется, никакой надобности.

Часть вторая

т. 29 Во всех мне известных изданиях (кроме Urtext'a) в правой руке добавлена кварта (*соль — до*), которой нет у Бетховена. Это добавление не нужно: Бетховен с этого такта начинает незаполненное средними голосами октавное изложение партии правой руки, доходящее до ферматы.

Часть третья

т. 66 В большинстве позднейших изданий в партии левой руки добавлено нижнее *Ми* контроктавы.

СОНАТА № 10
Соч. 14 № 2

Соната соль мажор из всех предшествовавших ей сонат, пожалуй, наиболее фортепианная по стилю. В ней меньше, чем в других ранних сонатах Бетховена, сказывается оркестровый стиль ранних фортепианных сочинений Бетховена. Лишь во второй части этой сонаты многое заставляет вспомнить об оркестровых красках.

В форме настоящей сонаты имеются некоторые особенности, отличающие ее от предыдущих сонат. В ней Бетховен использует во второй части вариационную форму, чего в предыдущих сонатах не встречалось. Бетховен вводит вариации в фортепианную сонату и в дальнейшем (сонаты соч. 26, 57, 109 и 111). Третья (последняя) часть сонаты № 10 — скерцо. Это единственный случай у Бетховена. Гайдн нередко кончал сонату менуэтом. В до-диез-минорной его сонате вторая и третья части— скерцо и менуэт.

Соната соль мажор — одна из наиболее прозрачных, тонких по своей ткани сонат Бетховена. При исполнении ее нужно избегать грубого, слишком насыщенного звука. Педализировать следует чрезвычайно скупо, избегая лишнего педального гула.

Главная партия первой части — восьмитактное предложение спокойно-напевного характера; оно кончается полной совершенной каденцией в главном строе (соль мажор). Второе, расширенное предложение носит характер связующего эпизода и модулирует в ля мажор (доминанта от доминанты), после чего начинается побочная партия — живая, полная веселого юмора. Она изложена в тональности доминанты (ре мажор); в конце побочной партии появляется движение тридцатьвторыми. Заключительная партия напевна и изложена как диалог между верхним голосом и басом.

Разработка довольно обширна. Она делится на две части. Первая начинается с проведения главной партии в соль миноре и переходит ко второй теме в си-бемоль мажоре и затем к энергичному развитию материала главной партии в басу на фоне движения триолей шестнадцатых в правой руке (заканчивается ферматой на доминанте ми-бемоль мажора); вторая часть разработки начинается проведением главной партии в ми-бемоль мажоре (ложная реприза) и приводит к длинному органному пункту на доминанте со стремительным движением тридцатьвторыми; к концу разработки движение успокаивается — на фоне триольного сопровождения шестнадцатых звучит мотив из главной партии то в верхнем регистре, то в басу; наконец, движение триолей также прекращается и сменяется простыми шестнадцатыми; мелодический голос, оставшийся без всякого сопровождения, хроматически движется к фермате на звуке *до-диез* (увеличенная кварта от тоники), после чего начинается реприза.

Реприза по изложению очень близка к экспозиции. В конце добавлена небольшая кода (14 тактов), построенная на материале несколько видоизмененной первой темы.

Вторая часть сонаты написана в форме темы с вариациями. Она зву-

чит более оркестрово, чем первая и третья части. Вариации не сложны по фактуре, но, тем не менее, представляют, благодаря разнообразию штрихов и тонко поставленным динамическим оттенкам, значительную трудность.

Третья часть настоящей сонаты (единственный у Бетховена пример скерцо как последней части сонаты) написана очень прозрачно и полна легкого, светлого юмора. Форма ее — рондо с двумя эпизодами, приближающееся к трехчастной форме с трио. Реприза сжата (без второй темы); она переходит в обширную коду, в которой появляется и имитируется мотив, родственный среднему, до-мажорному эпизоду (трио). Заключение (органный пункт на тонике) построено на первой теме.

Часть I

Темп первой части не слишком скорый; триоли шестнадцатые и тридцатьвторые, появляющиеся в дальнейшем, не должны быть торопливыми. Размер этой части, кажется мне, скорее $^4/_8$, чем $^2/_4$.

Начальное восьмитактное предложение (главная партия) должно прозвучать просто и светло и, несмотря на широкие интервалы, очень напевно.

В первом (однотактном) мотиве центральным является звук, приходящийся на сильное время (в начальных четырех тактах — два раза *си* и два раза *до*). Следует остерегаться ставшего традиционным у большинства исполнителей (из-за вступления на второй восьмой левой руки) толчка на последнем звуке мотива *(соль и ля)*, который должен, наоборот, звучать легко и как бы исчезая. Тем не менее этот звук не следует коротко снимать, а нужно додерживать до конца, как обозначено у Бетховена (восьмая с точкой).

Сопровождение левой изложено в первых четырех тактах в виде разбитых трехголосных аккордов, в которых задержаны все три звука. Снимать их необходимо все три одновременно на первой восьмой следующего такта. Так как в левой задерживаются все три голоса и они изложены в сравнительно низком регистре, первые четыре такта надо играть совсем без педали.

Второй четырехтакт главной партии представляет собой в верхнем голосе непрерывную мелодическую линию скрипичного типа. Штрихи, поставленные Бетховеном, совершенно аналогичны скрипичным; соблюдение их не должно разрывать мелодической линии: всю фразу следует исполнять как бы на одном дыхании. Сопровождение левой становится значительно прозрачней: все три звука разбитого аккорда попадают на слабые времена (относительно сильнейший из них — второй); на первой шестнадцатой каждый раз пауза. Ни один из трех звуков не должен задерживаться, а третий мягко и коротко снимается перед паузой. Несмотря на паузы, движение, в соединении с правой рукой, должно производить впечатление непрерывного *.

Начинающееся далее новое, расширенное предложение не является продолжением главной партии: оно переводит, модулируя в доминанту от доминанты (ля мажор), ко второй теме, изложенной, как обычно, в тональности доминанты (ре мажор).

Верхний мелодический голос должен звучать с несколько большей выразительностью, чем первая тема, изложенная у Бетховена piano, без всяких динамических оттенков. Здесь же, наоборот, Бетховен подробно и разнообразно их выставляет.

Правая рука на первой четверти такта 8 (секста *си — соль*) заканчивает предыдущее построение и только на четвертой восьмой начинает новое. В сопровождении левой с первой четверти меняется движение: вместо прерывающихся фигур шестнадцатые идут непрерывно. Надо, чтобы, несмотря на довольно низкий регистр, фигурация левой звучала легко, для чего весь этот эпизод следует играть почти без педали, только кое-где слегка подчеркивая короткой педалью сильные доли такта.

sf в тактах 10 и 12 являются не

столько акцентами, сколько высшими декламационными точками. Piano, после которого начинается crescendo (такт 14), по отношению к предыдущему piano должно быть più piano. Последующие форшлаги нужно точно начинать с басами и исполнять очень легко. Piano в такте 19 наступает внезапно. Дальше до начала второй темы не должно быть никакого усиления. Встречающиеся в мелодии паузы необходимо точно соблюдать *. В следующем такте впервые появляются триоли шестнадцатые, движение которых ярко проявится в разработке. Через три такта аккорд в левой руке должен быть точно снят на второй восьмой.

Со второй восьмой такта 25 начинается побочная партия. Первая восьмая этого такта является легким окончанием предыдущего построения. Повторяющиеся три восьмые (звук *ля*) — затакт — надо исполнять довольно остро, с некоторым юмором, как, впрочем, и всю побочную партию. Штрихи, поставленные Бетховеном, следует точно соблюдать. Две шестнадцатые (ломаная октава) левой руки должны звучать очень легко и вместе с терциями правой давать непрерывное движение шестнадцатых. Три басовых *ля* (такт 29) являются тематическим затактом к терциям правой.

Мотив:

184

часто играют как начинающийся со второй восьмой *(си)*. Между тем Бетховен ставит лиги каждый раз с первой восьмой. Если бы терция *ре — фа-диез* на первой восьмой являлась заключением предыдущего построения, Бетховен, повторяя после паузы этот мотив октавой выше, начал бы его с ноты *си*, а не с *фа-диеза*, который в этом случае не может иметь другого значения, чем первая нота мотива.

Синкопу *(ре)* в такте 39 следует слегка подчеркнуть. Три *ре* в следующем такте должны снова прозвучать как затакт ко второй теме, однако Бетховен здесь обманывает слушателя: он обрывает crescendo и мнимый «затакт» и начинает с внезапного piano новое построение, приводящее к заключительной партии. Перед этим внезапным piano нужно сделать чуть заметную цезуру. Здесь Бетховен впервые вводит в этой части движение тридцатьвторыми нотами, которые вновь появляются перед концом разработки. Аккорды левой в этом месте следует снимать коротко. При crescendo аккорды должны в нем участвовать.

До наступления crescendo в такте 42 не надо делать никакого усиления. Партию правой руки в такте 43 можно по аналогии с репризой играть так:

185

Изменение фигуры вызвано несомненно отсутствием в прошлом на фортепиано *фа-диеза*$_3$. Редкий случай, когда подобного рода корректуру можно предпочесть авторскому тексту. Мне кажется, что последующие два *sf* можно отнести только к басовому *ля*, являющемуся как бы вступлением валторны. Заключительная партия начинается в такте 47 piano subito, но она, тем не менее, должна звучать очень напевно. Имитации басового голоса должны также исполняться cantabile, как диалог с верхним голосом. Лиги в данном случае поставлены у Бетховена механически. Мотив верхнего голоса, несомненно, начинается всякий раз со второй восьмой (со второй восьмой вступает и имитирующий голос левой руки). Удваивающие октавой выше басовый голос звуки: *ля-диез — си — фа-диез — соль* и т. д. (такты 52, 53) следует слегка отметить.

Piano в такте 58 наступает внезапно и остается до конца экспозиции. Басовое *ре* должно прозвучать очень ясно и выдерживаться точно до конца. Два *sf* на слабой части такта следует исполнить очень рельефно, но не нарушая характера piano. Темп до конца экспозиции

остается неизменным. Остановка на аккорде (*sf*) — пример часто встречающегося у Бетховена выписанного ritardando.

С конца такта 63 начинается разработка. Тремя тактами далее начинается хроматический ход в басу (*соль — фа-диез — фа*), который нужно отметить. Разница между наступающим здесь pianissimo и предшествовавшим piano должна быть ясно ощутима. Необходимо обратить внимание на то, что в повторяющемся сокращенном мотиве, взятом из первой темы, последний звук коротко снимается, тогда как в этом мотиве, в его полном виде, последний звук всегда задерживается. Последующее crescendo во время сжатых имитаций первого мотива должно быть ярким.

Перед появлением на внезапном piano второй темы в си-бемоль мажоре (без обычного затакта) должна быть небольшая цезура. В такте 77 надо отметить в басу затакт (три раза *фа*). После чего, несмотря на diminuendo, необходимо отметить обратный хроматический ход в басу: *фа — фа-диез — соль — ля-бемоль*. Forte в такте 81 наступает сразу. Весь эпизод должен прозвучать ярко. Мелодический голос в басу, развивающий материал главной партии, надо исполнить с большой энергией, точно соблюдая штрихи Бетховена. Во всей разработке не должно быть никаких изменений основного темпа.

Следует обратить внимание на тонкость: вторая тема в си-бемоль мажоре начинается без трех затактовых повторяющихся звуков. Заканчивая на фермате весь эпизод, Бетховен дает в басу повторяющиеся три восьмые (*си-бемоль*), как бы восстанавливая этим нарушенное равновесие. Фермата равна, я думаю, приблизительно еще одному такту. После яркого forte, трех *sf* в басу и трех ударов басового *си-бемоль* все резко обрывается, и отдельно, мягко (piano subito), как вступление новых инструментов, берется аккорд с ферматой.

После пронесшейся бури появление первой темы в ми-бемоль мажоре должно прозвучать очень ясно, светло и спокойно (ложная реприза). Спускающийся гаммообразный ход (начиная с такта 103) следует исполнять так, как будто в каждом такте вступает новый инструмент, например, флейта, гобой, кларнет, фагот. Во втором его такте наступает crescendo.

Начинается продолжительный органный пункт на доминанте, приводящий к репризе. В течение семи тактов органный пункт, вступивший на высшей точке crescendo, должен звучать ярко. Бетховен здесь вводит длительное движение тридцатьвторыми. *Ре* в басу нужно точно выдерживать и брать полнозвучно. Этот эпизод, я думаю, исполняется forte. *sf* должны быть очень определенными, но не влиять на звучность тридцатьвторых. Decrescendo в продолжение одного такта приводит к pianissimo (такт 115).

На сжатой перекличке первого мотива (начиная с конца такта 118) нужно, мне кажется, сделать crescendo к дальнейшему forte. При последующем *ff* нужно точно соблюдать штрихи по две шестнадцатых. На трех хроматических шестнадцатых staccato возможно сделать перед ферматой небольшое sostenuto. Характерна перед репризой остановка на *до-диез* (тритон). Фермата равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту. Указания, сделанные к экспозиции, относятся и к репризе. Еще раз напоминаю, что все crescendo надо начинать più piano, а все piano и pianissimo после crescendo наступают здесь внезапно.

Начинающаяся со второй половины такта 187 кода построена на материале главной партии, мелодически несколько видоизмененном. Piano в тактах 191 и 196 должно быть внезапным *, после чего наступает più piano (такт 197). До конца все играется строго в темпе. В конце (такт 199) имеется выписанное замедление. Последнюю терцию (*си — соль*) можно брать правой рукой.

Часть II

Исполнять Andante следует просто, без всякой сентиментальности: оно полно целомудренной простоты.

Излишняя чувствительность неминуемо исказит ясный, благородный характер музыки. Движение должно быть относительно подвижным (alla breve). Найти для этого Andante правильный, спокойно-подвижный темп — задача нелегкая. Излишне затянутый темп, так же как слишком подвижный, может совершенно исказить замысел Бетховена. Характеру музыки соответствует движение как бы спокойно-маршеобразное. Педализировать нужно чрезвычайно экономно, не затемняя пауз *.

Первый период темы изложен довольно короткими (но не острыми!) аккордами, которые снимаются мягким движением «к себе». Остановки на длинных аккордах нужно точно выдерживать. Начальная затактная шестнадцатая берется довольно коротко; ее не надо связывать со следующим аккордом. Звуки *соль — фа-ми* в левой руке (такты 2, 3) играются очень связно и спокойно. Crescendo и *sf* в тактах 6 и 7 должны быть исполнены очень определенно, причем оба раза crescendo нужно начинать più piano, а piano в следующем за ним такте должно быть внезапным.

Первое предложение идущего далее эпизода исполняется legato, cantabile. Имеющаяся здесь трель исполняется так:

Crescendo начинается в такте 11 и через два такта кончается внезапным piano. Далее, несмотря на более густое изложение аккордов, — не должно быть никакого crescendo. Forte на последнюю четверть такта 14 наступает сразу, а *sf* в следующем такте относится лишь к звуку *си-бемоль* в альте.

Секвенцеобразное четырехтактное заключительное предложение (дополнение), повторяющееся во всех вариациях, всякий раз написано Бетховеном в отношении штрихов и динамических оттенков различно, что надо точно соблюдать. В этот раз аккорды играются коротко («к себе»); на слабых частях такта во всех голосах имеются довольно острые *sf*. Длинный аккорд на третьей четверти такта 18 надо взять тяжело. Piano subito на первой четверти следующего такта можно исполнить на фортепиано только в басу. Такты 19 и 20 должны звучать piano, первый из них совершенно legato, а второй — коротко.

В первой вариации мелодический голос, оставаясь в том же регистре, переходить в левую руку. Только отдельные звуки в четвертом и десятом ее тактах переносятся в целях удобства исполнения в правую руку. Эта перемена рук должна оставаться совершенно незаметной для слушателя.

Тема исполняется в этой вариации legato и певуче. У правой руки — контрапунктирующий голос, синкопы которого вместе с четвертями левой должны дать непрерывное движение восьмых. Этот голос, имеющий в первых двух тактах только ритмическое значение (повторение звука *соль*), постепенно приобретает все большую мелодическую и ритмическую самостоятельность. Crescendo не следует делать раньше такта 26; начать его нужно più piano. Piano в такте 29 наступает внезапно. Это же относится и к остальным обозначениям piano в этой вариации. *sf* в имеющейся в тактах 37, 38 секвенции перемещаются на сильные времена. Басы и синкопированные аккорды правой слигованы по две ноты, причем вторая каждый раз легко снимается в обеих руках. Последующее crescendo нужно начать piano *.

В новой вариации мелодический голос перемещается на октаву выше и находится в верхнем голосе синкопированных аккордов правой руки. И эти аккорды, и восьмые левой играются мягко, не слишком коротко (portamento) *.

Первые десять тактов этой второй вариации надо играть piano, без всяких crescendo. *sf* в такте 46 относится только к *ля-бемолю* среднего голоса, причем аккорд нужно

точно выдержать, а три следующих *sf* играть не остро, а как бы погружаясь в клавиатуру («от себя»). Начиная с такта 51, аккорды исполняются как будто еще глубже (в левой, однако, надо остерегаться перехода в legato).

Далее в секвенции (такт 59) вновь меняется характер исполнения: и левая и правая играют piano, коротко (съемы происходят до вступления другой руки) и без всякого crescendo. Forte через полтора такта наступает сразу. Четыре переходных такта (64—67) должны исполняться очень прозрачно. Мелодия в каждом такте, чередуясь, появляется то в верхнем, то в нижнем голосе правой руки.

В последней вариации начинается движение шестнадцатыми, которое, несмотря на паузы в правой руке, должно звучать непрерывно (перед паузой последнюю шестнадцатую, однако, всякий раз следует мягко снимать). В этой вариации пианисты часто впадают в грубую ошибку, исполняя четверти басового голоса, как ведущую мелодическую линию. Если разбитые (благодаря движению шестнадцатыми) аккорды сыграть как хоральное изложение, то станет ясно, что тема находится в верхнем голосе и отдельные звуки ее попадают всякий раз на третью шестнадцатую; эти тематические звуки следует отмечать, но очень легко и почти незаметно, тщательно избегая назойливого выстукивания. Основной динамический оттенок, по-видимому, piano, а не pianissimo.

Во второй половине такта 69 в правой руке мелодическое значение имеет только первое из трех *ре* (аналогичные случаи имеются в тактах 77, 81, 85). Во второй половине такта 71 со второй шестнадцатой начинается легкая фигура, как бы заполняющая остановку. В конце такта 73 мелодическим звуком является опять только первое *соль* (остальные шестнадцатые — заполняющая фигура). То же и в следующем такте (звуки *си*). Идущий затем такт 75 играется molto piano и без всякой экспрессии.

Начиная с такта 76, верхний голос должен звучать очень напевно. Piano в такте 80 наступает внезапно. Несколько далее (такт 82) надо слегка отметить ход *си-бемоль — ля* в среднем голосе.

В этот раз секвенция, как в первой вариации: лиги по две ноты и *sf* на сильном времени. Усиление во время *sf* распространяется и на разбитый аккорд правой руки.

Маленькая кода (с такта 88) исполняется очень легко, строго в темпе, совершенно просто. Предшествующую ей гамму нужно играть чрезвычайно прозрачно. Pianissimo в такте 90 должно ясно отличаться от предыдущего piano. Последние четыре аккорда следует играть несколько менее коротко, чем предыдущие, причем заключительный аккорд (fortissimo) должен быть полнозвучным (как tutti оркестра), однако не грубым, без острого акцента (четверть — точно выдержать).

Часть III

Структура первой темы ритмически своеобразна: тема эта при размере в $^3/_8$ построена на двухдольном коротком мотиве из двух шестнадцатых и восьмой (♫♩), который, перемещаясь, меняет свое метрическое значение. Чередуются такие три формулы: ♫♩, ♫♩, ♫♩; при исполнении, несмотря на отсутствие заметных акцентов, они должны всегда ясно ощущаться *. Часто встречающееся исполнение этой темы с постоянными акцентами на третьей ноте является грубым искажением тонкого замысла Бетховена. Третий такт в этом четырехтактном предложении всегда тяжелый (выдержанный басовый звук должен быть здесь слегка отмечен как вступление какого-то духового инструмента); после него наступает легкое (женское) окончание. В следующий раз Бетховен отмечает тяжелый третий такт с помощью *sf*.

Среднее предложение (с конца такта 8) должно начаться чрезвычайно легко. В нем впервые появляется движение триолей шестнадцатых, играющее большую роль в течение всей части. Вместо имеющегося у Бетховена распределения рук:

187

возможно более удобное:

188

Так же в тактах 51—54 и 147—150.

Начинающееся с такта 12 crescendo должно быть довольно значительным; четырехтактная мелодическая линия верхнего голоса — непрерывной. Повторяющееся *до* в конце гаммы напоминает затакт ко второй теме первой части. Эти троекратно ударяемые звуки появляются также дальше в среднем эпизоде. Гамма в левой руке должна прозвучать как имитация. В следующем за ней аккорде наиболее значительный звук *до* в басу. Фермата здесь равна, я думаю, приблизительно еще одному такту *.

В новом эпизоде (вторая тема) контрасты тяжелых выдержанных аккордов forte (tutti) чередуются с чрезвычайно прозрачными, легкими репликами триолей шестнадцатых. Восьмые в левой руке играются staccato. Короткие аккорды и вслед за ними такт паузы необходимо исполнять ритмически совершенно точно, без малейшего изменения темпа.

Переходные 8 тактов (с конца такта 64) построены на материале среднего предложения первой темы. Они модулируют в тональность до мажор, в которой построен второй эпизод (как бы «трио»). На заключительных звуках фраз Бетховен ставит *sf*, которые надо исполнять довольно остро. Сжатые имитации (через две восьмые) должны звучать стремительно: они резко сменяются «замедлением» на *фа* и *ре-диез*, которое должно быть исполнено ритмически безукоризненно точно. Следует обратить внимание на тонкость: на *фа* продолжается еще как бы двухдольный размер, а на *ре-диез* (четверть с точкой) восстанавливается размер трехдольный.

Новую тему надо исполнять просто и напевно. Штрихи точно соблюдать. Движение триолей шестнадцатых сменяется спокойным движением простых шестнадцатых. Темп остается тот же *.

Гармоническая фигурация левой должна исполняться очень прозрачно, с весьма ограниченным применением педали. Встречающиеся в басу четверти и восьмые надо точно выдерживать, слегка отмечая важные басы: *си-бемоль* и *ля-бемоль*. Такт 80 (мелодическая фигурация) следует играть очень ясно, без педали.

Такты 89—91 (с затактом), хотя и остаются piano, но должны прозвучать энергично, причем *sf* на третьей восьмой — довольно остро. Третью восьмую не нужно связывать в верхнем голосе с первой восьмой следующего такта; *соль* в среднем голосе при этом точно выдерживается. Я позволяю себе добавлять три *sf* в нижнем голосе одновременно со *sf* в правой руке по аналогии с перестановкой голосов несколькими тактами позже, где *sf* поставлены в обоих голосах. Четыре последующих такта должны снова прозвучать легко и прозрачно (в третьем такте и дальше вновь появляется мотив повторяющихся трех нот).

sf на первые доли тактов 121 и 123 можно слегка поддержать фигурацией левой руки. При decrescendo, начинающемся в такте 132, чрезвычайно важно сохранить темп совершенно неизменным. Фермата равна, я думаю, приблизительно двум лишним тактам.

В тактах 164—167 снова имеются сжатые, стремительные имитации через каждые две восьмые (crescendo). В последующих тактах нужно

точно сохранять темп. Напротив, десять тактов, начинающиеся pianissimo, лучше, мне кажется, играть poco meno mosso — обычное у Бетховена замедление перед концом. В них имеется характерное для Бетховена отклонение перед концом в отдаленную тональность (фа мажор).

Звуки хроматического хода в басу (*фа — ми — ре-диез — ре*) нужно точно выдерживать и слегка показать. Здесь имеется довольно значительное crescendo, которое следует довести до такой степени силы, чтобы piano через четыре такта прозвучало как piano subito. На этих четырех тактах можно постепенно вернуться к основному темпу. В конце их снова звучит мотив из трех повторяющихся звуков. Последующие четыре такта исполняются очень легко, а tempo. Выписанные короткие форшлаги надо играть ритмически совершенно точно. Аккорды левой — коротко снимать, а второй звук в правой (шестнадцатая с точкой) — слегка придерживать, соблюдая, однако, бетховенские лиги и подчеркивая первый звук *.

С такта 189 начинается кода. Появляющийся в ней со второго такта новый мотив близок к мотиву восьмых из среднего эпизода (трио):

189

или:

190

Имитации, исполняемые левой рукой (а дальше, наоборот, правой), должны звучать без перерывов и толчков — так, как будто у пианиста три руки. *sf* на второй восьмой относятся каждый раз только к мелодии, а не к фигурации, которая все время звучит легко и прозрачно.

В такте 201 после crescendo и имитаций, очевидно, наступает внезапное piano (как это указано Бетховеном при повторении через 24 такта). Далее (такт 204) начинается очень яркое crescendo, приводящее снова к сжатию мотива (по две восьмые) и доходящее до единственного в этой части fortissimo. Весь эпизод (с перестановкой голосов) повторяется, причем piano после fortissimo оба раза наступает внезапно на второй восьмой *.

Все заключение построено на материале первой темы. До самого конца его следует играть очень тихо, чрезвычайно прозрачно, почти без педали. Кроме указанных Бетховеном *sf* (довольно острых) на *до-диез* (тритон!), не должно быть никаких динамических оттенков. Темп до конца остается неизменным.

Часть вторая

т. 52 В некоторых изданиях (например, Лист, Петерс) второй аккорд партии правой руки изложен так:

191

вместо:

192

СОНАТА № 11
Соч. 22

Бетховен, наряду с исканием в своих сонатах новых путей и форм, создал несколько сонат очень светлых по настроению, простых и ясных по форме. К числу таких произведений принадлежит и настоящая соната. Однако, несмотря на ясность художественного замысла, исполнение ее представляет значительные трудности как художественные (особенно вторая часть), так и технические.

Вторая часть — Adagio — отличается большой внутренней значительностью. Она написана в сонатной форме. Настроение ее, за исключением средней части (разработка), ясное, светлое.

Заключительные части сонат Бетховен писал иногда в светлых, я бы сказал, ласковых тонах. Такова последняя часть сонаты соч. 7 или чудесная вторая часть одной из поздних сонат соч. 90, таково и настоящее рондо.

По форме это рондо-соната. Главная партия имеет форму периода, заканчивающегося полной совершенной каденцией в основной тональности (си-бемоль мажор). Непосредственно за ней начинается короткая связующая партия, приводящая в шестом такте к побочной теме. Эпизод (в фа мажоре с движением тридцатьвторыми) носит характер дополнения к побочной теме. После отклонения в си-бемоль минор заканчивающее этот эпизод трезвучие фа мажор производит впечатление доминанты. Десятитактный каденционный переход подводит к повторению главной партии. После этого повторения начинается (в си-бемоль миноре) эпизод, носящий характер разработки. Эпизод этот построен, главным образом, на материале связующей партии. Середина его полифонична. В нем встречаются тональные отклонения (в фа минор, в ми-бемоль минор), но в остальном он устойчиво изложен в тональности одноименного минора (си-бемоль минор). В содержании его появляются элементы острого, несколько злого юмора, а также моменты драматического подъема. Эпизод этот резко контрастирует с основным настроением всей части. После восьмитактного (снова каденцеобразного) перехода наступает реприза.

Главная партия изложена на этот раз в варьированном виде. Побочная партия завершается не в доминанте, а в основном строе (си-бемоль мажор). Заключительный эпизод приводит к отклонению в субдоминанту (ми-бемоль мажор). В тональности субдоминанты снова наступает небольшой каденцеобразный эпизод, начинающийся с первой фразы главной партии и заканчивающийся остановкой на доминанте главного строя, после которой еще раз (снова в варьированном изложении) повторяется главная партия.

Вся часть завершается бодрой кодой (с введением в середине ее вновь движения тридцатьвторых). В коде появляется (обычный бетховенский прием) новая тема.

Часть I

Главная партия первой части распадается на три построения. Первое носит, несмотря на обозначенное вначале piano, решительный, мужественный характер. Аккорды на первой и второй четвертях должны звучать коротко и довольно сухо. Опорным моментом является первая четверть.

Весь первый четырехтакт построен на звуках тонического трезвучия и имеет характер фанфары. Имеющееся в нем crescendo следует начинать più piano. Этот пассаж очень труден. Полезно поучить его в различных тональностях, сохраняя все время одну аппликатуру. С такта 4 начинается второе построение. *Си-бемоль* в верхнем голосе завершает предыдущее построение forte. Этот же *си-бемоль* (piano) начинает новое. Необходимо избегать толчка на первую шестнадцатую *ля* в мелодии верхнего голоса. Все это предложение построено на выдержанной тонике в басу. Мелодия должна звучать выразительно и очень связно. Crescendo в конце приводит к яркому forte. Фигурация левой исполняется очень ровно и ясно. О неудобстве таких фигураций, идущих все время в одном направлении, говорилось в отношении первой части сонаты соч. 10 № 3.

Третье построение, начинающееся в такте 8, имеет в основе мотив первого предложения. Здесь чередуется тоника с доминантой. Все построение исполняется ярко, forte. Оно заканчивается (и с ним вместе изложение главной партии) на звуке *фа* (доминанта), повторенном в обеих руках скачком вниз через две октавы (staccato, так же как два аккорда в первом мотиве сонаты). Доминантная природа этого *фа* (вместо значения его в качестве квинты тонического трезвучия) подчеркивается звуком *ми* на последней шестнадцатой предыдущего такта. Морденты в такте 10 очень трудны; их следует исполнять точно ритмически:

С конца такта 11 начинается связующий эпизод, приводящий к побочной партии. Эпизод этот разбивается на два отрывка в 4 и 6 тактов.

Первый отрывок начинается forte с начального мотива, изложенного одноголосно в басу. Следует обратить внимание на аппликатуру: в такте 12 каждую фигуру начинает первый палец. После *sf* на *фа* основное движение шестнадцатыми прерывается. Пунктирный ритм сменяется ровными четвертями legatissimo. Первый (четырехтактный) отрывок модулирует в до мажор (доминанта от доминанты).

Второй (шеститактный) отрывок связующего эпизода построен на доминанте фа мажора; движение шестнадцатыми возобновляется. Этот отрывок должен звучать очень легко, все время piano без всяких усилений, кроме довольно острых *sf*, не нарушающих, однако, общего характера piano и исполняемых точно на тех местах, где они поставлены Бетховеном.

Мелодические ноты верхнего голоса следует исполнять как восьмые staccato. Повторяющееся *до* в левой руке должно звучать очень прозрачно и точно совпадать по длительности с мелодическими звуками верхнего голоса.

Следует обратить внимание на то, что после двух аккордов *sf* третий (на первую четверть такта 21) берется piano — без *sf*. Вслед за этим последним аккордом заполняющая остановку плавная фигура шестнадцатых продолжается и во время идущей далее побочной темы.

Первые пять тактов побочной темы должны прозвучать очень плавно (legatissimo). Переход от piano к pianissimo следует ясно показать. Все здесь нужно играть совершенно без педали (возможна левая педаль). Со второй четверти такта 27 (но никак не раньше!) на-

чинается crescendo, приводящее к яркому forte.

Движение шестнадцатыми снова прекращается. Начинается вторая побочная тема, изложенная в основном половинными и четвертями. (Темп должен остаться в течение всей первой части совершенно неизменным.) Эта тема носит бодрый, мужественный характер. Необходимо точно соблюдать бетховенские штрихи. *sf* должны получаться в результате свободного падения рук на клавиатуру с некоторой высоты.

Ритмическую фигуру (♩. ♪), играющую в дальнейшем большую роль, нужно всегда исполнять хореически: ♩. ♪ ♩. ♪, а не ямбически: ♩. ♪♩. ♪♩, как, к сожалению, обычно играют. Половинные ноты левой руки (такты 37, 38) должны точно выдерживаться. Аккорды правой следует мягко снимать до наступления нового басового звука.

При последующем варьированном повторении второй темы побочной партии обычно начинают снова, как в первый раз, играть forte, не замечая, что Бетховен оставляет оттенок pianissimo, только в дальнейшем, через четыре такта crescendo, переходящее в forte; *sf* не должны нарушать общего характера pianissimo. Восьмые нужно в обеих руках легко снимать так, чтобы между терциями левой и правой рук не получалось legato.

С такта 44 начинается расширение (12 тактов), приводящее к заключительной партии. Снова появляется движение шестнадцатыми нотами. Crescendo здесь следует начинать più piano. Аккорды левой надо точно додерживать до конца, снимая на третьей четверти педаль. В такте 48 необходимо избегать обычного акцента на *фа*, приходящегося на четвертую четверть такта. Опорными моментами здесь и в следующем такте должны быть не четвертая и вторая, а третья и первая четверти. Басы тактом далее играются molto marcato e non legato, их нужно додерживать до самого конца. После внезапного piano (такт 52) crescendo в следующем такте приводит к первому в этой части fortissimo.

С такта 56 начинается заключительная партия. Ритмический мотив должен и здесь исполняться хореически. Fortissimo (такт 62) наступает сразу. Мотив и здесь должен исполняться так: ♩. ♪ ♩. ♪. *sf* также является результатом падения руки. Следует обратить внимание, что на третьей четверти тактов 63 и 65 *sf* нет. Не следует его делать! Темп и в последних трех тактах экспозиции все время остается неизменным.

Разработка развивает мотивы главной и заключительной партий. Резкие чередования piano, fortissimo, pianissimo ни в какой мере не нужно смягчать. В такте 81 необходимо обратить внимание на тонкость: аккорд правой — forte, а левая вступает сразу fortissimo. Вступление второго голоса в этом же такте нужно отметить как имитацию. Восьмые staccato в следующем такте (а также еще через три такта) должны играться в обеих руках очень остро. В тактах 85 и 89 левая снова вступает очень ярко.

В эпизоде, начинающемся с такта 92, в левой руке следует точно выдерживать до конца все ноты аккордов, педаль снимать каждый раз на третьей четверти. В правой руке возможно в каждом двутакте усиление кверху и ослабление во втором такте.

При наступлении piano (такт 105) мотив из дополнения к заключительной партии излагается в басу, на этот раз legato. При этом декламационный смысл: ♩. ♪ ♩. ♪ сохраняется. Между отдельными

басовыми проведениями нужно соблюдать паузы, снимая и руку, и педаль.

Переход от piano к pianissimo (такт 109) должен быть очень заметен и произойти без всякого diminuendo. Последующее pianissimo через семь тактов надо понимать, как più *pp*. Далее crescendo должно быть сделано очень постепенно. Не доходя до forte следует начать diminuendo, приводящее снова к pianissimo.

Гаммообразная линия нижнего голоса плавно (без перерыва) переходит в правую руку. Длинные ноты в левой: *ми-бемоль — до — си-бемоль — ля* — основной мелодический голос — исполняются очень связно. Фермата перед началом репризы равна, я думаю, приблизительно двум лишним четвертям.

Указания, сделанные к экспозиции, относятся и к репризе. Вся реприза, за исключением начала связующего эпизода, который несколько усложнен и расширен, повторяет (транспонирует) экспозицию без изменений. Имитации в связующем эпизоде должны звучать ярко и остро.

Часть II

При исполнении Adagio главную трудность представляет проблема «большого дыхания». Широкая кантилена верхнего голоса должна звучать как непрерывная линия, несмотря на разнообразные штрихи и широкие скачки.

Сопровождение повторяющихся аккордов тоже отнюдь нелегко. Его следует исполнять чрезвычайно мягко, и в то же время ни один звук в аккордах не должен пропадать. Левую руку не нужно поднимать над клавиатурой; концы пальцев не должны терять осязания клавиши.

Немногочисленные в экспозиции динамические оттенки необходимо точно соблюдать.

Несмотря на оттенок pianissimo, мелодия должна звучать очень певуче. Форшлаги Бетховен обычно не перечеркивал. Исполнять их в этом Adagio следует как короткие, но мягко (не слишком быстро) и всегда за счет последующего звука.

В имеющемся в третьем такте группетто замечательны на фоне *ля-бемоль* и *си-бемоль* сопровождения диссонирующие звуки *си, до* и *ля*. Группетто должно быть исполнено очень спокойно и плавно, как квинтоль тридцатьвторая со слигованным первым звуком:

Необходимо тщательно избегать хотя бы малейшего подчеркивания первой ноты группетто (*до*); центральным его звуком должно ощущаться *си*, которое скачком на терцию переходит в *ре*, после чего только звук *до* появляется как имеющий мелодическое значение. Дальнейшие трели исполняются следующим образом:

После трех тактов crescendo, не доходящего, впрочем, даже до *mf*, со второй-третьей восьмой такта 9, я думаю, снова должно наступить piano. В последующие *sf* (такт 11) нужно как бы погружаться, причем pianissimo после них должно наступить внезапно.

Вслед за этим начинается небольшой промежуточный эпизод, приводящий к тональности доминанты и к началу побочной партии. Несмотря на оттенок pianissimo, кантилена должна звучать очень напевно. От *соль-бемоль*, приходящегося на восьмую долю такта 15 до конца следующего такта, ведущим голосом становится средний. Далее надо точно соблюдать восьмые паузы в правой руке. С начала такта 17 главным голосом снова становится верхний.

В следующем такте, на седьмой восьмой начинается побочная партия. Строго говоря, в левой руке

она возникает с начала такта, с появления пульсирующих басов на звуке *си-бемоль*. Несмотря на оттенок pianissimo все должно звучать очень напевно. В самом начале побочной партии следует показать в среднем голосе имитацию в нону, появляющуюся от звука *до*. Верхний голос и имитацию среднего нужно играть очень связно, басы — мягко, совершенно непрерывно и однозвучно.

Группетто (такт 20) надо исполнять очень мягко. Следует остерегаться малейшего толчка на повторении звука *си-бемоль* на второй восьмой. Исполнение мелизмов в этом такте такое:

196

В следующем такте нужно показать средний голос, начиная от звука *ми-бемоль* (нижний голос терций). В дальнейших двух тактах вторую слигованную восьмую в правой руке следует всякий раз мягко снимать до появления аккорда левой. Аккорды — точно снимать на паузах. Появляющиеся затем тридцатьвторые (*p* после crescendo) нужно играть спокойно, все время ощущая их мелодическую природу. Бас *фа* при этом необходимо точно выдерживать; он заменяет педаль.

Вслед за этим начинается четырехтактная заключительная партия. В имеющиеся здесь *sf* также надо погружаться. Движение должно быть до самого конца экспозиции совершенно неизменным. Piano наступает после crescendo сразу. Форшлаг на предпоследнем аккорде играется так:

197

Паузы перед началом разработки следует точно выдерживать, ощущая пульсацию восьмых.

Разработка построена на развитии первого мотива главной партии; в противоположность светлому характеру экспозиции и репризы, она написана в мрачных, несколько тусклых тонах. Эпизод, начинающийся с середины такта 34, должен прозвучать как дуэт между двумя верхними голосами. Четыре *sf* в нем относятся только к басу. В такте 35 *ми* верхнего голоса — мягкое окончание фразы; *соль* среднего — вступление имитирующего голоса. В следующем такте, наоборот, заканчивает фразу средний голос, а вступает верхний. Такие же чередования имеются и в двух следующих тактах.

Далее, при непрерывном движении шестнадцатые должны звучать в обеих руках совершенно ровно, legatissimo, без всякой экспрессии. Вступления верхнего голоса — со скорбной выразительностью. Обозначения < > относятся только к верхнему голосу. Crescendo, заканчивающиеся два раза внезапным piano, а в третий раз pianissimo, распространяются на все голоса. Последний перед репризой такт нужно играть чрезвычайно спокойно, без всякой экспрессии и точно в темпе.

Все указания, сделанные в экспозиции, относятся и к репризе, мало отличающейся от экспозиции. Широкая фигура тридцатьвторых в такте 50 должна быть исполнена чрезвычайно спокойно и закругленно, как бы на один смычок. После имеющегося в ней crescendo, piano в следующем такте наступает сразу. Связующий эпизод (начиная с конца такта 57) сравнительно с экспозицией изменен и приводит к побочной партии в основной тональности (ми-бемоль мажор), после чего до конца Adagio реприза почти буквально транспонирует экспозицию. Так же как в экспозиции, в такте 63 главным является средний голос, а в следующем — верхний.

Часть III

Настоящий менуэт в смысле динамических оттенков и штрихов написан Бетховеном настолько ясно и

тщательно, что нужно только уметь все, написанное в нотах, видеть и точно выполнять. Темп менуэта — спокойный, типичный для этого несколько церемонного танца. Еще и еще раз напоминаю о необходимости в тех случаях, когда Бетховен ставит piano после crescendo, делать это piano сразу, без всякого предварительного ослабления силы звука.

Форшлаги Бетховен обычно не перечеркивал. В этом менуэте они, очевидно, должны исполняться коротко, однако всегда за счет последующего звука.

Паузу восьмую, отделяющую первое предложение от второго, не нужно закрывать звучанием аккорда. В первых двух тактах второго предложения в левой руке не надо задерживать средних звуков, а бас и верхний голос следует выдерживать точно. В конце его между шестнадцатой *ля* и *до* на первой четверти не должно быть legato.

Аккорды в тактах 10—12 обозначены у Бетховена fortissimo и staccato. Двумя тактами позже стоит только *sf* и лиги — по две ноты. Эту разницу в динамических оттенках и штрихах необходимо точно выполнить.

Восходящие фигуры в такте 21 и 22 в левой руке следует сыграть очень плавно и legatissimo. Вместе с шестнадцатыми правой они должны дать впечатление непрерывного движения шестнадцатых. В тактах 25—28 вновь нужно не забывать про разделительные паузы восьмые. Последние два аккорда перед средней частью должны прозвучать очень легко (внезапное piano) и строго в темпе.

Minore наступает совершенно без перерыва. Пианисты обычно играют это Minore сплошь forte и быстрее темпа менуэта. Между тем кроме отдельных *sf*, Бетховен не указывает никаких динамических оттенков. Последнее в менуэте указание piano распространяется и на все Minore. Темп менуэта остается также неизменным. *sf*, относящиеся к аккордам правой руки (в тактах 31—33, 35—36 и 42—44), на движение шестнадцатых не распространяются. В этом движении, в противовес *sf* на слабой второй четверти, следует слегка отмечать первую четверть. Наоборот, *sf* в тактах 39 и 41 относятся ко всей музыкальной ткани. Кроме того, мною предложены два *sf* на последние четверти тактов 38 и 40 для того, чтобы отметить имитации.

Темп до конца не меняется; возвращение к менуэту наступает без перерыва (возможна чуть заметная цезура).

Часть IV

Темп этого Рондо — спокойный, вроде Andantino. При недостаточно спокойном темпе встречающиеся в этой части тридцатьвторые будут звучать слишком суетливо.

При исполнении темы обе руки должны играть legato и очень плавно. Более длинные ноты сопровождения левой точно выдерживаются. При вторичном проведении темы мелодию в октавах (сравнительно редкий у Бетховена прием) следует играть очень legato. *Ля-бемоль* в тактах 12 и 13 (нижний голос в правой руке) нужно слегка подчеркнуть.

Crescendo должно начинаться не раньше, чем оно поставлено, и всегда più piano. Характерные для Бетховена внезапные piano непосредственно после crescendo (например, в такте 8) нужно всегда точно выполнять. Piano в такте 16 я считаю нужным добавить в соответствии с аналогичными местами.

Аккорд, заканчивающий главную партию, надо мягко снимать, не закрывая паузы. Трель перед ним исполняется так:

Два имеющихся далее *sf* не должны нарушать общей звучности piano, но все-таки исполняться весьма определенно. Вторая восьмая в правой руке такта 20 написана как шестнадцатая нота и шестнадцатая

пауза. Ее следует коротко снимать, выдерживая при этом остальные голоса. Так же во всех (многочисленных) подобных случаях. Исполнение трели в такте 19 и группетто в такте 21 таково:

После группетто повторение того же звука (*до, си-бемоль*) на следующей восьмой ни в каком случае нельзя подчеркивать, его нужно играть легко.

Далее ведущей является линия баса: *ля — си-бемоль — до — ре* (обратить внимание на точность ритма — темп остается все время неизменным!) Затем басовый голос нужно играть по возможности связно. В остальных голосах — точно соблюдать паузы. В такте 27 правая выдерживает октавы (portamento), левая же играет staccato.

Начиная со второй четверти такта 28 и до начала такта 31, ведущим голосом является верхний. В остальном все так же, как в первый раз. Шестнадцатые паузы здесь нужно точно исполнять! После crescendo и forte сразу наступает piano и остается в продолжение четырех тактов. С переменой рисунка (появление тридцатьвторых) нельзя допускать никакого изменения темпа. В эпизоде этом правая рука должна звучать очень прозрачно, левая — точно выдерживать все звуки аккордов (как указано у Бетховена). В такте 39 следует обратить внимание на то, что в левой руке держится только басовый звук (*соль-бемоль*).

В последующем каденционном переходе мотив должен переходить из руки в руку плавно, без всяких перерывов и толчков. Трели исполняются как триоли тридцатьвторых. В конце такта 49 возвращение первоначального движения шестнадцатыми после тридцатьвторых не должно нарушать основного ритмического пульса; *sf* на затакте имеет скорее агогическое, чем динамическое значение. Этот затакт может быть слегка замедлен.

Эпизод в начале разработки (с конца такта 67) должен звучать ярко и мужественно. Следует точно соблюдать паузы и длительность каждого звука.

Рекомендую обратить внимание на то, что в такте 71 на первой восьмой — аккорд staccato и без *sf*, на второй восьмой в правой — аккорд (четверть) не staccato и *sf*. Левая играет все время staccato без *sf*. Следующие три такта piano — таинственно. Двойные ноты левой — коротко, сухо (без педали). В правой руке в первых двух тактах вторые тридцатьвторые должны звучать, как мелодические звуки staccato, отвечающие коротким шестнадцатым левой. В третьем такте эти мелодические звуки в правой руке перемещаются (со второй восьмой) на сильное время и совпадают с левой рукой. С началом crescendo та же музыка, несколько иначе изложенная, приобретает драматический, а в последних двух тактах (forte), я бы сказал, — яростный характер.

Следующий эпизод должен звучать сурово, с почти злым юмором, все время forte. Все вступления голосов отмечены *sf*, которые не нужно смягчать. Штрихи и паузы поставлены Бетховеном очень подробно. Их необходимо точнейшим образом соблюдать, что местами представляет значительную трудность. Staccato в верхнем голосе (такты 85—87) при точном исполнении legato в среднем сделать чрезвычайно трудно. После восьмых staccato верхний звук оба раза нужно точно выдерживать, снимая остальные. Первая терция в тактах 90 и 92 играется staccato. В послед-

них двух тактах штрихи и *sf* должны быть исполнены точно так:

Эпизод, начинающийся с такта 95, исполняется так же, как в первый раз. Заключительное *си-бемоль* в правой руке (такт 103) нужно коротко снять. Темп все время не меняется; замедление выписано Бетховеном. Легко снять (quasi pizzicato) нужно также аккорд в начале такта 109.

Последние три звука выписанной трели (*фа — соль — фа*) должны прозвучать как затакт к появлению темы в левой руке. На них возможно небольшое замедление.

Неудобное изложение темы двойными нотами исполняется очень плавно, связно, напевно. Ломаные октавы правой должны звучать мягко. Необходимо точно соблюдать паузы. Шестнадцатые правой вместе с левой должны образовать непрерывное движение шестнадцатых. Нужно точно соблюдать длительность заключительных нот *фа* в правой руке: в первый раз — шестнадцатая, следующие три раза — восьмые, в последний раз — восьмая с точкой; таким образом, вместо бывшей ранее паузы последнее *фа* выдерживается и без перерыва переходит на октаву вниз.

Появление piano в такте 119 должно быть внезапным. Следует до конца выдержать октавы *до* и *ре* в тактах 121 и 123 (восьмые с точками). Имеющийся далее трудный на фортепиано скрипичный штрих ломаных октав нужно точно исполнить (по две ноты). Со второй половины такта 137 ведущим голосом становится нижний. Все остальное — как раньше. Далее, как и прежде в аналогичном месте, главным становится верхний голос — до середины такта 141, откуда ведущим делается нижний голос правой руки, вновь уступая главенство верхнему голосу с середины такта 143.

Важно обратить внимание на то, чтобы в такте 152 темп оставался неизменным. Относительно *sf* в конце этого такта уже говорилось раньше.

Первая тема в тональности субдоминанты (ми-бемоль мажор) должна прозвучать особенно нежно. С конца такта 158 также чрезвычайно важно сохранение все время одного основного темпа. Все паузы здесь следует точно соблюдать. Бас *фа* нужно выдержать до конца, как духовой инструмент.

Вариацию первой темы триолями следует исполнять в высшей степени плавно. Нельзя забывать о внезапном piano в такте 172. Последующие прерывающиеся октавы (staccato) должны звучать плавно, без толчков (первая октава всегда чуть сильнее второй). Вместе с басовым голосом должно получиться непрерывное движение триолей шестнадцатых. Слигованную октаву *ре* (такт 180) нужно точно выдержать.

В конце финала (со второй половины такта 182) имеется обычное у Бетховена появление перед концом новой темы. Аккорды *sf* (однако не forte) должны звучать несколько торжественно. Такт 185 играется сразу più piano e leggiero, после чего при первом же *sf* снова наступает poco maestoso. Crescendo, приводящее к fortissimo, начинается лишь в такте 189.

В последних шести тактах звучит несколько измененная первая тема. Играть ее следует мягко, без динамических оттенков. Темп до конца без изменения. Имитации нужно слегка отметить. Pianissimo в такте 196 должно заметно отличаться от предшествующего piano. Последние аккорды — piano и fortissimo — отрывисто и строго в темпе.

Часть первая

т. 10 В некоторых позднейших изданиях (например, Петерса) в морденте на четвертой четверти — *ми* вместо *ми-бемоль*. То же самое в такте 137.

т. 101 В некоторых старых изданиях в начале этого такта стоит piano, которое встречается и во многих позднейших изданиях.

Часть вторая

т. 12 В большинстве изданий два *ми-бемоль* в басу слигованы, чего делать не следует.

т. 33 Во втором аккорде партии правой руки в большинстве изданий добавлено *ре*.

Часть четвертая

т. 56 В некоторых старых и новых изданиях в этом такте партия левой руки изложена так:

202

вместо:

203

СОНАТА № 12
Соч. 26

Бетховен показал, что возможности, заключенные в форме сонаты, поистине неисчерпаемы. До конца жизни Бетховен искал и находил все новые пути развития этой формы в своих фортепианных сонатах, сонатах для фортепиано и скрипки или виолончели, в своих трио, струнных квартетах, симфониях и т. д.

К раскрытию возможностей, таящихся в сонатной форме, Бетховен шел различными путями: с одной стороны, он стремился к лаконизму, сжатости формы (см., например, сонаты соч. 78, 101, 109); с другой — продолжал развивать и углублять сонатную форму во всей ее монументальности (соната соч. 106, квартет до-диез минор соч. 131, Девятая симфония и другие).

Бетховен был также величайшим мастером вариационной формы. Он создал весьма много произведений в этой форме (главным образом для фортепиано), а также вводил ее в свои крупные циклические произведения, в том числе и в фортепианную сонату.

В сонате соч. 26 Бетховен единственный раз пишет первую часть сонаты в форме темы с вариациями (как Моцарт в своей ля-мажорной сонате).

Оригинально строение этой сонаты и в других отношениях: в ней, так же как в ля-мажорной сонате Моцарта, отсутствует форма сонатного аллегро; после скерцо Бетховен вводит похоронный марш. Написав сонату соч. 26 в такой необычной форме, Бетховен вслед за ней создает две сонаты соч. 27, которым сам дает название «Quasi una Fantasia».

Первая часть сонаты — довольно длинная тема с пятью вариациями (интересно отметить, что уже в самой теме содержатся элементы вариационности). Вариации очень разнообразны. Исполнение их заключает в себе значительную трудность; оно требует большой глубины, тонкого проникновения в авторский текст и большого разнообразия звучности.

В этой сонате Бетховен впервые помещает скерцо как вторую, а не третью часть четырехчастной сонаты. Это скерцо отличается острым юмором и изобилует резкими динамическими контрастами и чисто оркестровым разнообразием штрихов, точное выполнение которых (так же как динамических оттенков) совершенно необходимо и представляет весьма значительную трудность.

Интересен ритмический строй этого скерцо: в каждом двутакте сильным является второй такт; избегая ритмического однообразия, Бетховен на первом (слабом) такте всякий раз ставит *sf*.

В настоящей сонате Бетховен ввел в форму сонаты похоронный марш. Марш этот написан «На смерть героя». Образ героя часто охватывал творческое воображение Бетховена; ряд его произведений говорит о герое и героическом начале. Достаточно назвать такие произведения как увертюры «Эгмонт», «Кориолан», Третья симфония, первая часть Пятого фортепианного концерта, первая часть сонаты соч. 106 и т. д.

Настоящий марш отличается суровостью; в нем нет лирического на-

чала, которое ввел, например, Шопен в среднюю часть своего похоронного марша. Непреклонное, мужественное отношение к смерти, без расслабленности, без слез — характерные черты этой замечательной музыки.

Между финалом настоящей сонаты и финалом си-бемоль-минорной сонаты Шопена, несомненно, есть общность художественного замысла. Она заключается и в изложении (непрерывное движение — там триолей восьмых, здесь — шестнадцатых), и в самом типе контраста (противопоставление похоронному маршу его психологической противоположности).

Между этими финалами существует, однако, и коренное различие в смысле внутреннего содержания. У Шопена финал — хаос после смерти, в беспорядочном вихре еле намечаются мелодические контуры. У Бетховена содержание иное: не хаос, а трепет новой жизни, полной скрытой силы, а моментами и дерзкого вызова.

Сквозь почти непрерывное быстрое движение шестнадцатых постоянно проступает мелодическая линия. Скрытая, она переходит из голоса в голос, а временами прорывается в ярком порыве.

Форма этого финала — рондо-соната с небольшим эпизодом (до минор), заканчивающимся в ми-бемоль мажоре. В репризе после побочной партии сразу наступает (без повторения главной партии) небольшая кода.

Часть I

Тема с самого начала изложена с удвоением в октаву, что придает ей своеобразный, несколько оркестровый характер. Исполнение темы трудно и тем, что, наряду с плавно движущейся мелодией, в остальных голосах имеются сначала выдержанные, а затем движущиеся аккорды. Крайне важно, чтобы сопровождающие аккорды и отдельные голоса не нарушали штрихов мелодического голоса и его декламационной линии. Очень важно, чтобы мелодическая линия звучала непрерывно, без толчков и разрывов.

Лиги Бетховена, как это у него весьма часто бывает, аналогичны здесь штрихам струнных инструментов. Их не следует понимать слишком прямолинейно. Было бы грубой ошибкой с каждой новой лигой разрывать мелодическую линию или, тем более, делать цезуры.

Нельзя достаточно подчеркнуть необходимость точного выполнения всех бетховенских динамических оттенков, подробно и чрезвычайно тонко им обозначенных. Бетховен обычно не перечеркивал коротких форшлагов. Форшлаги в этой теме (а также в вариациях) несомненно короткие.

В такте 2 исполнители обычно делают акцент на втором *соль*, т. е. на второй восьмой такта; этого следует тщательно избегать: декламационно оба *соль* вытекают как разрешение из диссонирующего звука *ля-бемоль* на первой восьмой, который и должен быть слегка подчеркнут. Исполнители, обладающие достаточно большой рукой, ни в каком случае не должны разбивать первый аккорд в такте 4 (а также 12, 24, 30). Тем пианистам, которые взять этот аккорд не могут, можно посоветовать не арпеджировать его, что несомненно нарушит общую строгую звучность, а взять вместе весь аккорд, кроме верхнего *ре-бемоль*, а его взять после того отдельно, стараясь делать это по возможности быстро, плавно и незаметно, чтобы не прервать непрерывного течения мелодической линии.

В такте 5 я позволяю себе добавить crescendo по аналогии с повторениями этого места в дальнейшем. Многочисленные, поставленные после crescendo piano должны всякий раз наступать сразу, без ослабления перед ними силы звука.

В такте 8 (а также 42) следует обратить внимание на тонкость: верхние два голоса (терция *соль* — *си-бемоль*) снимаются, а октава *ми-бемоль* остается звучать, как выдержанные звуки валторн. Вслед за этим начало темы излагается уже вариационно.

В конце периода (такт 16) два

ля-бемоль в басу играются, как указано Бетховеном, staccato, однако мягко, не слишком отрывисто. Сексту *до — ля-бемоль* в правой следует снимать точно с первой восьмой левой. Последующие фразы должны играться в обеих руках legatissimo. Педаль берется только на первой восьмой. Ведущим голосом становится нижний.

Перед затактным *ми-бемоль* (сперва в левой, а затем в правой руках) должна быть два раза чуть заметная цезура; последнюю шестнадцатую в левой руке оба раза нужно мягко снимать. С последней восьмой такта 20 главным голосом снова становится верхний. Не следует забывать, что crescendo всегда нужно начинать più piano *.

Трели в теме оба раза играются без заключения:

Исполнение их весьма трудно технически. Возможно облегчение: играя трель на педали, снимать терцию *фа — ля-бемоль*. Кончать тему надо в темпе, без замедления.

Первая вариация, так же как и все остальные, начинается без перерыва. Перед ней следует сделать только чуть заметную цезуру (дыхание). Темп темы остается во всех вариациях неизменным. Вариация эта представляет в смысле штрихов и звучности значительную трудность. Аккорды левой нужно точно выдерживать, не допуская перерывов между ними. Очень трудно выполнить бетховенский штрих:

и в то же время добиться непрерывности движения тридцатьвторых. Правая рука должна незаметно скользить над клавиатурой.

В конце такта 37 и начале следующего ведущим голосом становится средний. Тактом далее правая рука легко снимает третью восьмую, а левая играет legato. Так же во всех подобных случаях.

В такте 49 в правой руке необходимо точно выдерживать слигованные ноты. Два *ля-бемоля* в следующем такте играются так же, как в теме. После этого главным голосом становится нижний. *sf* в тактах 51, 53 относятся только к нижнему голосу. В трудных тактах — 52 и 54 — я предлагаю следующую аппликатуру в левой руке:

Тридцатьвторые здесь должны звучать плавно и легко.

Далее ведущий мелодический голос изложен ломаными октавами. Они должны звучать плавно, без толчков и образовывать вместе с левой рукой непрерывное движение тридцатьвторых. Мелодические верхние ноты нужно играть выразительно, но не делать на них акцентов. По окончании их наступает внезапное piano.

Последующее staccato левой руки исполняется легко, но не остро, последнюю восьмую — додерживать до конца. Аккорды *sf* следует брать как бы погружаясь в них и не нарушая общего характера piano. Трель и здесь играется как в теме. Тридцатьвторые правой в такте 60, несмотря на паузы, исполняются плавно, без толчков. Вместе с левой должно образоваться непрерывное движение. На вторую четверть такта 64 естественно добавить оттенок piano.

Второй вариации исполнители обычно придают виртуозный характер и играют ее скорее основного темпа. Между тем играть ее следует в том же темпе, как тему и первую вариацию. Короткие шестнадцатые в левой и синкопированные тридцатьвторые, разделенные паузами, в правой надо играть очень легко, почти не поднимая рук от клавиатуры, — как шорох. Педаль на-

столько короткая, чтобы впечатление получилось как бы от игры без педали. Тема находится в левой руке. Короткие лиги в ней следует соблюдать точно, легко снимая вторую октаву.

Начиная с такта 71, в течение шести тактов мелодическими являются звуки, приходящиеся на вторую, четвертую и шестую шестнадцатые в левой руке. Звуки, приходящиеся на сильные времена, заполняют движение и гармонию, но не должны сливаться с течением мелодического голоса. Четыре тридцатьвторые в тактах 72, 80 должны плавно вливаться в мелодическую линию; добиться этого чрезвычайно трудно. С конца такта 76 снова в течение двух тактов каждая шестнадцатая имеет мелодическое значение, после чего мелодическими опять являются звуки, приходящиеся на вторую четвертую и шестую шестнадцатую в левой руке.

Далее, с конца такта 84 в продолжение десяти тактов ведущим остается верхний голос левой руки, приходящийся на слабые части такта. В продолжение четырех тактов партия правой руки приобретает характер контрапункта и должна быть слегка отмечена. Три октавные шестнадцатые в левой руке являются как бы связующим переходом. Две шестнадцатые играются rinforzando, а третья — снова piano.

Crescendo, начинающееся в такте 89, — единственное длительное усиление во всей вариации, не доходящее, однако, до forte. Тридцатьвторые в тактах 90 и 92 исполняются, так же как и прочие тридцатьвторые в этой вариации, плавно вливаясь в мелодическую линию. В такте 94 я позволяю себе добавить diminuendo и в следующем такте — piano. Все возвращается к первоначальной звучности и остается так до конца вариации.

В третьей вариации, если точно соблюдать указания Бетховена, получается чрезвычайно своеобразная, суровая, мрачная звучность. Правая все время играет portamento, левая — довольно коротко и сухо. Педали берутся настолько коротко, чтобы восьмые левой нисколько не задерживались. Темп остается тот же, что в теме. Может быть, допустимо чуть заметное замедление (Minore!).

В такте 109 и 110 следует слегка показать контрапункт в левой руке. *sf* в басу (6 раз) играются довольно сильно и сухо, как pizzicato контрабасов. *Ля-бемоль* в такте 118 нужно снять вместе с октавой левой.

Следующие четыре такта резко отличаются по характеру от всего остального. Их нужно играть legato и напевно. Главный голос — средний:

Причем оба *sf* в нем должны звучать довольно значительно. Последующие шесть *sf* играются не остро, как было раньше в басу, и снова будет шестью тактами позже, а как бы погружаясь в октавы. Три октавы в такте 128 должны быть исполнены очень связно.

Четвертая вариация вся, за исключением небольших усилений и *sf*, играется очень легко и все время pianissimo. Темп соответствует темпу темы. В этой вариации исключительно важно точнейшее исполнение штрихов. В правой — лиги по две ноты (вторая каждый раз легко снимается), левая играет все время staccato.

При crescendo, начинающемся в конце такта 142, все играется legatissimo. Crescendo идет к *sf* на третьей восьмой. В тактах 148—150 в левой руке надо слегка отмечать первую восьмую. Следующие два такта правая рука исполняет очень связно, левая продолжает играть staccato. Аккорд в начале такта 152 нужно снимать вместе с первой восьмой левой руки. *sf* в тактах 157—161 (с затактом) должны прозвучать выпукло. Правая все время играет legato, левая — staccato. Эти пять тактов исполняются poco meno piano. Гамму в левой руке следует играть очень ровно, легко и точно в такт (без малейшего замедления). Decrescendo возвращает к первоначальной звучности.

Начало пятой вариации должно быть как бы подернуто дымкой; сквозь спокойное, плавное движение триольных шестнадцатых, как шумановский «отдаленный голос» (Stimme aus der Ferne), слышится тема, звуки которой попадают на третью и вторую шестнадцатые. Темп темы остается неизменным. Переходные шестнадцатые в левой руке должны быть сыграны очень ясно, без педали. Начиная с конца этого такта, тема переходит в средний голос и должна звучать очень певуче (molto cantabile). В двух затактных ломаных октавах нужно точно соблюдать бетховенские штрихи. Последующее движение тридцатьвторыми и в правой, и в левой руке должно звучать как можно прозрачнее. В конце такта 186 необходимо точно выполнять скрипичные штрихи (по две тридцатьвторые ноты).

Далее имеется такой ведущий голос в басу:

Верхний голос при этом нужно показать как контрапункт. В первом такте синкопированные восьмые — portamento; акценты делать, как бы погружаясь в клавиатуру; второй такт (тридцатьвторые) — очень легко и ровно. Затем тема переходит в верхний голос. Тридцатьвторые среднего голоса должны звучать очень легко, ровно и без толчков; четвертая тридцатьвторая перед паузой каждый раз мягко снимается; несмотря на остановки в среднем голосе, все вместе должно звучать как непрерывное движение тридцатьвторых. Имеющиеся далее три *sf* играются не остро и во всех голосах. Последние два *ми-бемоль* в такте 196 следует чуть отметить, как затакт к теме.

Начинающееся в последних шестнадцати тактах движение повторяющихся шестнадцатых до конца исполняется мягко, не слишком отрывисто, совершенно непрерывно и с безукоризненной ровностью, независимо от штрихов и выразительности верхнего голоса. Здесь появляется обычная у Бетховена новая тема перед концом. Она должна прозвучать напевно, но очень просто, без преувеличенной выразительности. Басы звучат как мягкое pizzicato контрабасов и виолончелей. Portamento верхнего голоса (такты 209—211) не распространяется на повторяющиеся терции и секунды средних голосов. В последних восьми тактах басы — legato. Вторая из слигованных восьмых мягко снимается. Верхний голос, напротив, исполняется non legato. Decrescendo приводит постепенно к pianissimo. Аккорды в такте 217 берутся очень мягко; заключительное piano должно прозвучать несколько слабее, чем конец crescendo.

Часть II

Весь первый шестнадцатитакт, несмотря на частые *sf*, исполняется piano и легко.

Начиная с конца такта 16, следует обратить внимание на точное выполнение штрихов. Левая рука здесь играет staccato. Контрасты piano и forte должны быть весьма резкими. На forte (например, в такте 18) нужно как бы обрушиваться. *sf* в тактах 19 и 23 относятся только к партии правой руки. В левой, наоборот, нужно оба раза слегка отметить первую четверть следующего такта. Далее *sf* перемещаются на первую четверть, что должно быть очень заметно. Piano в такте 29 наступает внезапно; на предыдущих терциях не должно быть ни малейшего ослабления. Начиная с такта 33, необходимо внимательно следить за штрихами: в первых четырех тактах первый аккорд точно выдерживается правой рукой, а левая играет staccato; в следующих четырех тактах правая играет также, а в левой указано legato. Далее (четыре такта pianissimo) левая продолжает играть legato, а правая коротко снимает аккорд до вступления левой. Звуком *соль* на второй четверти такта 44 заканчивается предыдущее построение. Это *соль*

надо легко снять и после него сделать чуть заметную цезуру.

Начало Бетховен повторяет в значительно усложненном виде. Введено контрапунктическое движение восьмых нот. Тема сначала перенесена в левую руку, а потом снова переходит в правую. При возвращении к началу Бетховен не ставит никакого оттенка силы. Полагаю, что это случайный пропуск. Здесь возвращается звучность начала и, я думаю, даже — più forte. Дальше у Бетховена поставлено forte. Бетховен переносит *sf* с первого такта на третий и с первой четверти на затактную третью четверть. *sf* в теме не должно отражаться на движении восьмых, в которых следует после *sf* слегка отмечать первую четверть. Аккорды в конце первой части скерцо играются остро, темп до конца не меняется.

Трио наступает после скерцо без перерыва и исполняется в том же темпе. Характер трио противоположен характеру скерцо: его следует играть плавно, legato и мягко. Общая звучность piano остается все время. Оба crescendo (их нельзя начинать раньше, чем они поставлены Бетховеном) до forte не доходят; *sf* исполняются не остро, а как бы погружаясь в клавиатуру.

В данном случае текст выписан Бетховеном не совсем ясно. Бас ведет линию половинных нот с точкой. В остальных голосах (половинная и четвертая в каждом такте) дан только элемент движения; ведущая мелодическая линия верхнего голоса движется как бас (звуки на третьей четверти — *ля-бемоль, ре-бемоль* и т. д. — к мелодической линии не относятся), за исключением трех последних тактов первого периода и двух последних середины, где каждый звук составляет часть мелодической линии.

Возвращение к скерцо должно произойти без перерыва, но с чуть заметной цезурой.

Часть III

Характер звучности близок к звучности духового, главным образом, медного оркестра. Звучание этого марша, независимо от степени силы, должно быть тяжелым.

Шестнадцатые после восьмых с точкой необходимо исполнять с абсолютной ритмической точностью. Замедленное исполнение, приближающее их к триольным восьмым, так же как ускоренное, близкое к тридцатьвторым, одинаково недопустимо. Восьмые с точкой — не отрывать, а точно выдерживать, не поднимая руку от клавиатуры, однако все время — non legato. Ходы в басу во время остановки верхних голосов каждый раз должны звучать сухо, poco staccato, без педали. Последний звук (четверть) следует точно выдерживать.

Несмотря на pianissimo, наступающее в конце такта 16, аккорды должны исполняться довольно остро, с металлическим характером звука. Хотя последующее fortissimo Бетховен и здесь и в репризе ставит в начале такта, мне кажется, что его следует начинать с четвертой шестнадцатой (уменьшенный септаккорд).

Унисон в такте 20 надо играть значительно, очень устойчиво (sostenuto), с непреклонной суровостью *. Имеющуюся двумя тактами далее трель — как барабанную дробь:

Количество нот может быть произвольно увеличено; заключительные два звука (*си-бемоль* и *ля-бемоль*) — абсолютно точно, как две шестнадцатые. От наступающего затем «мажора» должно стать холодно... Аккорды в тактах 29, 30 звучат ярко, не слишком коротко, как tutti оркестра. Fortissimo, я думаю, следует начинать на четвертой четверти такта 28. Все должно быть строго в темпе.

Темп не меняется и в средней части. Обычно его почему-то ускоряют. Размеренное tremolando должно звучать здесь с безукоризненно ритмической точностью, как удар-

ные инструменты. Ответные реплики — fortissimo, как фанфары духовых.

Повторяющееся *ля-бемоль* в басу, начинающееся с такта 69, исполняется с неумолимой размеренностью, как литавры. Кода должна звучать значительно мягче всего марша, как бы в струнном оркестре. Звучность должна быть словно исчезающей. Следует точно соблюдать паузы. Piano (такт 73) наступает после crescendo внезапно.

Еще раз подчеркиваю: не забывать про паузы! Темп до конца остается абсолютно неизменным.

Часть IV

Басовое *ми-бемоль* в тактах 3 и 4 следует точно выдерживать. Здесь (начиная со второй половины такта 3) и во всех подобных соединениях ведущим голосом нужно считать не линию восьмых, а первые ноты движения шестнадцатых, которые должны звучать как восьмые staccato. В тактах 5 и 6, а также в 18 и 19 этот голос — средний (*соль — ля-бемоль — до — си-бемоль — си-бемоль* и *до — ре-бемоль — до — до — си-бемоль — ля-бемоль — соль — ля-бемоль*). Замечательно, что, когда в такте 11 мелодическая линия из левой руки, начиная со второй восьмой, переходит в правую (*до — ре-бемоль — си-бемоль — до*), Бетховен восьмые правой обозначает staccato. При движении шестнадцатыми в обеих руках (такты 6—8) главным голосом является нижний. В такте 12 аккорд в правой руке надо снимать вместе с первой восьмой левой (так же во всех аналогичных случаях). Staccato в левой руке играется здесь коротко.

Crescendo (со второй четверти такта 24) и forte через полтора такта должны быть очень яркими. В двух тактах forte ведущий голос находится в первых шестнадцатых правой руки (*до — ре-бемоль — до — до — си-бемоль — ля-бемоль — соль — ля-бемоль*). Forte остается и в следующих четырех с половиной тактах. Оба *sf* играются очень остро.

В побочной партии, начинающейся с конца такта 32, синкопированные октавы надо играть остро, левую — легко, ровно, чуть отмечая первую шестнадцатую. В такте 34 в правой руке нужно слегка отметить первую восьмую. Второй четырехтакт представляет собой перестановку предыдущих четырех тактов. Последующие *sf* в обеих руках должны быть очень яркими, на них нужно как бы «набрасываться». Степень силы — близкая к forte. Имеющиеся здесь трудные гаммы надо играть ритмически совершенно точно. Левую руку, вероятно, следует начинать piano с начала такта 48. Третью разбитую октаву *ми-бемоль* нужно взять так, чтобы она звучала до конца. После crescendo в следующем такте в середине такта 52 наступает внезапное piano. В дальнейшем все ранее сделанные указания остаются в силе.

Короткий средний эпизод (начиная со второй половины такта 80), предваряющий тему финала сонаты до-диез минор («Quasi una Fantasia»), должен звучать страстно, бурно, но без малейшей торопливости. Ведущей линией являются верхние звуки правой руки — как бы восьмые staccato. Когда заключительные аккорды в правой руке Бетховен оставляет без движения шестнадцатых (восьмые), он обозначает их staccato. Два аккорда forte играются каждый раз очень коротко и остро. Forte на двух заключительных аккордах (такты 90, 91) наступает внезапно (без crescendo); так же следует исполнять эти аккорды и дальше.

Все указания, сделанные к экспозиции, относятся и к репризе, начинающейся со второй половины такта 101. При движении шестнадцатыми в обеих руках в тактах 107—109 и 129—130 ведущий голос находится в левой руке, а в тактах 131—132 и 135—136 — в правой. Пять *sf* в тактах 137—139 должны звучать очень ярко и остро (зло!).

Последние два crescendo следует делать довольно значительно; *sf* на *соль-бемоль* — ярко отметить. После них оба раза наступает piano, без малейшего crescendo. Второе piano

сохраняется до конца. Decrescendo и pianissimo нужно играть как бы исчезая, без малейшего изменения темпа. Последние четыре такта лучше исполнять без педали.

Часть первая

т. 1 Во многих изданиях здесь так:

210

вместо:

211

т. 9 Во многих изданиях так же:

212

вместо:

213

т. 45 В Urtext'е на первую восьмую партии левой руки имеется лишь октава *до* без среднего *ми-бемоль*.

т. 92 Во многих изданиях здесь так:

214

В Urtext'е это место изложено так:

215

тт. 182, 185 В большинстве позднейших изданий партия правой руки изложена так, что явно искажает смысл музыки:

216

у Бетховена звуки *до* и *си-бемоль* — мелодические:

217

Часть вторая

тт. 88, 89 В некоторых изданиях (например, Петерс) так:

218

Следует играть:

219

Часть третья

т. 71 Во всех мне известных позднейших изданиях в этот раз последний аккорд — тридцатьвторая. Следует играть шестнадцатую как в Urtext'е.

СОНАТА № 13
Соч. 27 № 1

Эта соната принадлежит к числу наиболее свободных по форме сонат Бетховена; она представляет собой скорее фантазию, чем сонату, на что указывает и подзаголовок: «Quasi una Fantasia». Соната исполняется без перерыва. Все части и эпизоды ее объединены единым пульсом. Можно установить приблизительно такое соотношение темпов: половинная нота первого Andante равна целому такту Allegro, двум тактам Allegro molto e vivace, одной восьмой Adagio и целому такту финала. При этом следует, однако, остерегаться метрономической точности: арифметика вообще мало приложима к живому музыкальному ритму.

Начальное Andante, имеющее трехчастную форму, сменяется внезапно врывающимся Allegro (до мажор), которое кончается на доминанте ми-бемоль мажора, после чего вновь возвращается первое Andante. Это построение напоминает собою (скорее предваряет) вторую балладу Шопена, где Andantino подобным же образом возвращается к первому Andantino.

Adagio, предшествующее последней части сонаты, имеет характер (как в сонате соч. 53) интродукции. Оно написано в тональности субдоминанты (ля-бемоль мажор) и носит глубокий, проникновенный характер.

Финал сонаты — бодрый, жизнерадостный. Он имеет форму рондо-сонаты с разработкой.

После главной партии, носящей подвижный, как бы взволнованный характер и изложенной в простой двухчастной форме, начинается бодрый, с очень определенным ритмом одиннадцатитактный связующий эпизод, построенный на первой теме и приводящий к доминанте от доминанты (фа мажор); движение шестнадцатыми переходит в восьмые. В побочной партии, полной какого-то трепетного возбуждения, шестнадцатые возвращаются. Начинаясь piano и pianissimo, ее изложение после crescendo приходит к яркому, торжественному forte (заключительная партия си-бемоль мажор), остановка на доминанте ми-бемоль мажора приводит к повторению главной партии. Повторение переходит в разработку, носящую полифонический характер. Эпизод этот начинается в ми-бемоль миноре и заключает в себе ряд отклонений (в соль-бемоль мажор, ре-бемоль мажор и т. д.).

Реприза очень близка по изложению к экспозиции. Тонально она завершается в главном строе (ми-бемоль мажор) и после фермaты на доминанте переходит в коду.

В коде возвращается Adagio (в тональности доминанты), в конце коды — короткое, стремительное заключение (Presto), построенное на материале главной партии.

Часть I

В Andante очень трудно найти верный темп. В таких случаях, как уже указывалось, следует обратиться к такому эпизоду, в котором найти верный темп менее трудно. Темп Allegro более ясен. Поэтому его и нужно взять за исходную точку; а поскольку мы решили считать

половинную ноту Andante равной целому такту Allegro, установить темп Andante уже нетрудно.

Необходимо поработать над звучностью первого эпизода. Партия правой руки должна исполняться, несмотря на обозначение pianissimo, очень певуче, благородно, просто, реплики басового голоса (шестнадцатые) — спокойно и плавно, без педали. Заключительную восьмую левой руки надо мягко снимать, причем педаль брать так, чтобы эта восьмая на педали не оставалась.

При появлении staccatto в левой руке (такты 5, 6) оно играется не слишком остро. Последующий контрапункт басового голоса необходимо каждый раз играть выразительно.

Новая фраза, наступающая с конца такта 9, хотя и должна звучать pianissimo, но играется еще более певуче. Аккорды сопровождения исполняются насколько возможно мягко, не поднимая рук от клавиатуры. Паузу в верхнем голосе (последняя восьмая такта 11) не надо закрывать педалью.

Три четвертные аккорда в обеих руках (с затактом) должны звучать очень светло и как бы più pianissimo. С конца следующего такта нужно показать имитацию в басу. После этого имитация среднего голоса должна плавно влиться в движение шестнадцатых левой руки. Имеющиеся затем трели исполняются следующим образом:

При варьировании темы повторяющиеся аккорды следует брать очень мягко, portamento. Штрихи по две шестнадцатые (такты 35—37) нужно выполнять точно, но очень мягко, не нарушая ровности этих длительностей.

В Allegro контрасты чередования forte и piano не надо смягчать. К концу фигуры шестнадцатых не делать diminuendo. Восьмые staccato необходимо играть очень легко, причем последний аккорд (четверть) — чуть придержать.

Crescendo во второй половине такта 43 я добавляю по аналогии с повторением. В этих местах очень важно сохранить трехдольное движение, не превращая его в движение по четыре шестнадцатые, как это обычно бывает. Все дальнейшие *sf* нужно делать очень остро, однако не нарушая общей звучности piano.

Piano в начале такта 53 должно быть внезапным. Фигурки в левой руке в этом же и следующем тактах нужно исполнять очень ясно и ритмически точно. Последние звуки (восьмые) — чуть прикрыть, а в третий раз (четверть) — точно выдержать. Crescendo за четыре такта до возвращения Tempo I не надо начинать раньше, чем оно написано. Фермата (такт 64) равна, я думаю, приблизительно двум лишним тактам, благодаря чему заполняется четырехтакт.

При перемещении голосов (начиная с такта 69) характер музыки и звучность остаются те же. У Бетховена над *ля-бекаром* в такте 78 и следующем поставлена точка; но этот звук нужно брать не отрывисто, а скорее portamento. Последующий контрапункт, перенесенный в верхний голос и доходящий до звука ми-бемоль, должен быть исполнен очень выразительно: он приобретает на этот раз значение ведущего голоса.

В последних восьми тактах темп остается неизменным. Это типичный случай часто встречающегося у Бетховена «выписанного» ritardando. Аккорды в правой руке, так же как вторая из слигованных четвертей (а дальше — восьмых) в левой, мягко снимаются — всегда раньше вступления другой руки. Заключительная фермата равна, я думаю, приблизительно трем лишним тактам.

Часть II

Во второй части следует, точно соблюдая лиги, поставленные Бетховеном, плавно переносить руки над клавиатурой скользящим движе-

нием, тщательно избегая толчков и перерывов. Пульсацию нужно ощущать по два такта, причем из них тяжелый такт — второй. Короткую педаль надо брать только на сильных временах (т. е. через такт), все остальное играется без педали.

В тактах 13—16 следует подчеркнуть каждый такт. Контрасты forte и piano нужно исполнять резко, staccato — остро.

Аккорды, начинающиеся с конца такта 45, должны звучать отрывисто и сухо; исполняемые сначала обеими руками, они в четвертом такте (из-за такта) незаметно переходят в одну левую. В них надо всякий раз слегка отмечать первую четверть. Синкопированная тема исполняется остро и отрывисто. В crescendo должны участвовать обе руки. Fortissimo нужно играть ярко, почти резко. К имеющейся здесь трели обычно добавляется заключение, которого нет у Бетховена и которое без надобности смягчает остроту этого «злого» места. При последующем decrescendo смягчение силы дóлжно, мне кажется, начать уже на первой четверти.

В идущем далее эпизоде четверти в правой руке нужно играть очень остро, слегка отмечая каждый раз первую, что сделать довольно трудно.

Crescendo в такте 72 наступает в обеих руках. Оно сменяется внезапным piano, причем необходимо обратить внимание на то, что во второй вольте piano появляется только на второй четверти.

Начиная с такта 97, изложение, и без того в этой части трудное, становится очень трудным. Руки играют здесь не вместе, а по очереди, причем в правой сохраняются прежние лиги, а левая играет все время staccato. Динамические оттенки и педаль остаются прежними. Темп до конца не изменяется, и fortissimo, наступающее за девять тактов до конца этой части, не ослабляется при переходе от октав к унисонам. Фермата равна, я думаю, приблизительно трем лишним тактам. Перед началом Adagio должна быть небольшая цезура.

Часть III

Темп этого Adagio должен быть чрезвычайно медленным, что вполне соответствует характеру музыки. Кроме того, стодвадцатьвосьмые и шестьдесятчетвертые ноты в конце его не могли бы быть сыграны в более скором темпе.

Мелодию верхнего голоса нужно исполнять певуче, выразительно и в то же время без сентиментальной чувствительности. Вся кантилена должна создавать впечатление «большого дыхания», большой внутренней значительности. Повторяющиеся октавы и аккорды сопровождения левой руки следует играть мягко, очень piano, не поднимая руки от клавиатуры. В общих динамических оттенках сопровождение должно, однако, принимать участие. Две тридцатьвторые в теме каждый раз играются очень спокойно. Шестнадцатые в обеих руках — также спокойно, плавно и legatissimo, причем акцент на шестой восьмой (такт 3) нужно чувствовать не столько как ударение, сколько как высшую точку фразы.

В конце такта 4 и начале следующего нужно слегка показать контрапункт: *ля-бемоль — си-бемоль — до — ре-бемоль*. Crescendo здесь надо начинать più piano. К имеющейся далее трели не нужно прибавлять заключения:

(нижнее *ля-бемоль* здесь можно для облегчения отнести в левую руку).

Третью восьмую в такте 8 нужно мягко снять, а перед четвертой восьмой сделать чуть заметную цезуру. Я считаю, что pianissimo относится только к трем восьмым басового голоса в этом такте, а со вто-

рой восьмой следующего такта должно снова начаться piano, как в начале.

Необходимо остерегаться толчков на октавах *ре* в тактах 10 и 11. В следующем такте должно наступить внезапное piano. Далее октавы правой руки играются довольно тяжело (portamento) и выразительно; левая же исполняется мягко и несколько короче, чем это было раньше.

Начиная с такта 17, мелодия, я думаю, снова играется piano и певуче, как в начале. Левая, так же как в начале, должна звучать более тягуче (pianissimo). Сопровождение шестнадцатых в среднем голосе — очень прозрачно (pianissimo).

Трель в такте 18 играется также без заключения:

Ля-бемоль в такте 22 и, соответственно, *ре-бемоль* при трелях можно отнести в левую руку. Последнюю октаву *ля-бемоль* в правой руке нужно мягко снять.

Гамма исполняется легко, без всякого crescendo. Трель играется с верхней ноты, фермата — ad libitum. Идущие далее шестнадцатые должны быть очень спокойными. Четверти играются в темпе, причем фермата на последней из них также ad libitum. Перед началом Allegro нужна чуть заметная цезура.

Часть IV

Все динамические оттенки и штрихи следует выполнять с безукоризненной точностью. Педали нужно брать возможно меньше. В главной теме первая затактная восьмая всегда должна играться staccato, а две восьмые через такт — non legato, причем трель на второй из них исполняется таким образом:

sf в тактах 9, 10 (и в аналогичных местах) следует делать очень определенно, но не нарушая общей звучности piano. Три восьмые в басу (такты 16 и 24) нужно играть staccato, очень ясно и коротко (вместе с октавами правой руки).

Связующая часть, начинающаяся с конца такта 24, построенная на первой теме, звучит бодро, мужественно (первые два такта, я думаю, — poco forte), перед ее началом должна быть чуть заметная цезура. Темп с прекращением движения шестнадцатых остается неизменным. Чередование piano и forte нужно выполнять определенно, без всякого смягчения, *sf* играть остро, но не forte.

В имеющемся далее эпизоде (побочная партия) мелодический голос попадает все время на вторую шестнадцатую правой руки, что для исполнения весьма трудно. В тактах 36—39, а также в следующих четырех необходимо в первом и втором отмечать в правой руке каждую вторую шестнадцатую; в третьем и четвертом тактах это надо делать гораздо легче. Pianissimo в такте 44 должно ясно отличаться от предыдущего piano, а piano через три такта надо играть слабее, чем конец предыдущего crescendo. Две восьмые играются очень коротко, так же как все последующие восьмые staccato в левой руке.

Начинается заключительная партия (в левой руке с начала такта 56, в правой — со второй его восьмой). Оттенок forte остается. *sf* приходится на слабый второй такт: басовое *си* надо ясно отмечать. Ему отвечает в следующем такте *sf* в правой (только в правой!) руке. Начиная с такта 62, я выписываю мелодический голос. До того места, где Бетховеном выставлено на слабых частях такта *sf*, я отмечаю черточка-

ми те звуки, которые, как опорные, должны быть подчеркнуты, а знаком ◡ те, на которых особенно необходимо остерегаться упора:

224

После ряда *sf* на слабой части такта следует очень определенно сделать *sf* на аккорде, приходящемся на сильную часть такта 80. Семь *си-бемоль* в басу должны до конца играться forte, определенно и ритмически точно, как бы продолжая предшествовавшее движение восьмых. Имеющаяся здесь трель расшифровывается так:

225

Вслед за ней наступает внезапное piano. Все ранее сказанное остается в силе и при повторении главной партии. Басовое *ре-бемоль* в такте 104 нужно отметить и точно выдержать, а затактное *ре-бемоль* в следующем такте показать, как начало темы.

Весь дальнейший контрапунктический эпизод, напоминающий по стилю до-минорный эпизод из последней части сонаты до мажор соч. 53, следует играть ритмически очень определенно, мужественно, несколько жестко. Piano и forte чередуются без всяких смягчений. Тему надо выделять очень рельефно; движение шестнадцатых должно быть непрерывным и совершенно незаметно переходить из руки в руку. В первых шести тактах основным оттенком остается, однако, piano. Октаву *ре-бемоль* в начале этого эпизода нужно играть как четверть с точкой (менее коротко), причем *sf* относится только к левой руке. *Ля-бемоль* в следующем такте (в правой руке) отмечается как затакт. Тактом далее *ля-бемоль* (четверть с точкой) играется менее коротко; *sf* относится только к правой руке (так же и дальше). И опять в следующем такте *ре-бемоль* надо отметить как затакт. Как затакт нужно отметить также *фа* в конце такта 117.

В тактах 121—122 необходимо делать *sf* в правой руке, как написано, а в левой — отмечать первую четверть. Наступает внезапное piano и три такта играются legatissimo, абсолютно ровно, без всякой экспрессии. На смену приходит острое staccato в обеих руках. Forte наступает внезапно. Далее *sf* нужно делать точно на тех местах, где они поставлены. Надо также обратить внимание на то, что в тактах 132 и 134 аккорды — не staccato.

В фигурах из четырех терций с конца такта 140 надо слегка отмечать терцию, приходящуюся на первую восьмую, а последнюю терцию перед паузой — каждый раз коротко снимать. При этом в тактах 155—159 терцию в левой руке нужно коротко снимать, а октаву в правой — связывать со следующей. Pianissimo (такт 160) должно прозвучать, как più pianissimo. Начиная со следующего такта, вторая терция в левой руке не восьмая, а четверть. Ее необходимо снимать со второй октавой правой руки; в третий раз она снова восьмая. Эти тонкости никогда не бывают у Бетховена случайными. Последующая трель исполняется таким образом:

226

Crescendo на трели в левой руке должно быть очень ярким, при начале репризы piano наступает внезапно.

Замечания, сделанные в экспозиции, относятся и к репризе. В так-

те 189 контрапунктический голос в правой руке (*ми-бемоль — фа — соль — ля-бемоль* и т. д.) следует отметить. *sf* с такта 246 (кроме последнего) делаются только в басовом голосе. Crescendo в такте 250 нужно начать più piano. Начиная отсюда, надо также отметить обе расходящиеся линии: в левой — басовый голос от *ля-бемоль* малой октавы до *Си-бемоль* контроктавы, а в правой — линию: *си-бемоль — до — ре — ми-бемоль — фа — соль — ля-бемоль — си-бемоль — до — ре — ми-бемоль — фа.* Фермата перед Tempo I равна, я думаю, приблизительно двум лишним тактам. После ферматы должна быть небольшая цезура.

Наступает темп и характер звучания первого Adagio. Шестнадцатые и тридцатьвторые в обеих руках (такт 258) играются плавно, спокойно и legatissimo. Как и раньше, нижнее *ми-бемоль* во время трели в такте 261 и, соответственно, *ля-бемоль* в следующем такте можно отнести в левую руку.

С Presto начинается небольшая кода. В первых двух тактах правую руку надо исполнять legato, а левую — очень коротко. В следующих двух тактах левую руку, как и правую, кроме последних двух восьмых, нужно играть legato; так же и дальше. Все *sf* относятся только к правой руке. Начиная с такта 278, восьмые в левой руке и первые шестнадцатые (из каждых двух) в правой должны звучать в обеих руках одинаково коротко, как два голоса, идущие восьмыми staccato. Темп до конца остается неизменным.

Часть первая

т. 68 В Urtext'е четверть *си* в партии правой руки без акцента.

Часть третья

т. 26 В некоторых позднейших изданиях в трели на *ля-бемоль* добавлен перечеркнутый форшлаг *соль.* Как уже указывалось, трель играется с верхней ноты — *си-бемоль.*

Часть четвертая

т. 72 В Urtext'е пятая шестнадцатая в партии левой руки *ре* вместо *фа* — явная опечатка.

СОНАТА № 14
Соч. 27 № 2

Обе сонаты соч. 27 принадлежат к числу тех произведений, в которых Бетховен искал новых путей развития сонатной формы.

До-диез-минорная соната ближе к обычной форме сонаты, чем ми-бемоль-мажорная. В ней лишь отсутствует первое сонатное аллегро; она как бы начинается сразу со «второй» части — Adagio sostenuto, за которым следует небольшое Allegretto менуэтного характера и финал — Presto agitato, написанный в форме сонатного аллегро. Все три части идут без перерыва.

Это, несомненно, одно из наиболее популярных, оригинальных и вдохновенных произведений великого композитора, в котором безукоризненная ясность и лаконичность формы сочетаются с исключительной глубиной содержания и с неслыханным ранее в музыке проявлением кипучей страстной индивидуальности, приближающей эту сонату по духу к произведениям грядущего «романтизма».

Сонату эту часто называют «Лунной». Название это не принадлежит Бетховену и совершенно не подходит ни к суровому, тусклому по звучности Adagio, ни к ясному Allegretto, ни к стремительному, страстному финалу.

В до-диез-минорной сонате, хотя, может быть, с меньшей буквальностью, чем в ми-бемоль-мажорной, можно также приблизительно установить единую пульсацию на протяжении всей сонаты: триоли восьмые первой части как бы равны четвертям второй, а целый такт второй части равен половинной ноте финала.

Первая часть настоящей сонаты — одно из наиболее замечательных бетховенских Adagio. Совершенно оригинальное по изложению, оно отличается исключительной внутренней значительностью и глубиной. По настроению это редкий у Бетховена пример произведения, проникнутого чувством безнадежной обреченности и безысходной скорби*.

Allegretto носит характер менуэта. Своим ясным ласковым характером оно резко отличается от мрачной первой и трагически-страстной третьей части.

Третья часть, Presto agitato, — одно из тех сочинений Бетховена, в которых с исключительной яркостью проявился его мощный, страстный, кипучий темперамент. Однако особенность гения Бетховена состоит в сочетании безграничной силы страстного возбуждения с непогрешимым чувством меры, с изумительной ясностью, гармоничностью и лаконизмом формы.

Форма этого финала (сонатное аллегро) довольно проста. Главная партия заканчивается остановкой на доминанте (половинная каденция). Небольшой связующий эпизод (шесть тактов), начинающийся как повторение главной партии, переходит в побочную партию, изложенную в тональности минорной доминанты (соль-диез минор). Вторая тема по изложению противоположна главной партии: она очень напевна. Однако характер страстного возбуждения свойствен ей в не меньшей

степени, чем главной партии. Движение шестнадцатых переходит в фигурацию левой руки. Побочная партия в конце приобретает стремительный характер (гаммообразные фигурации шестнадцатых) и завершается четырьмя ударами половинных нот (*ми — соль-диез — си — фа-дубль-диез*) — полная совершенная каденция в соль-диез миноре. Движение шестнадцатых прерывается. Заключительная партия изложена аккордами staccato (восьмые). Характер страстного возбуждения сохраняется и в ней. Дополнение, завершающее экспозицию, снова изложено на фоне фигурации шестнадцатых.

Начало разработки построено на материале главной партии. Она возникает с до-диез-мажорного трезвучия, превращающегося в доминанту фа-диез минора (субдоминанта). В фа-диез миноре появляется тема побочной партии. Из верхнего голоса она переходит в басовый и после отклонения в соль мажор приходит к органному пункту на доминанте главного строя (до-диез минор). Два спокойных аккорда (целые ноты) — квинтсекстаккорд второй ступени и доминантное трезвучие вводят в репризу.

Реприза почти тождественна с экспозицией. Побочная партия в репризе без связующего эпизода непосредственно следует (в до-диез миноре) за главной партией.

В конце имеется большая кода, построенная на материале главной и побочной партий и носящая характер каденции. Перед самым концом — обычное у Бетховена Adagio (две октавы — *фа-дубль-диез* и *соль-диез* — целые ноты). Заключение носит бурно-стремительный характер. Оно построено на материале дополнения из экспозиции.

Часть I

В основе изложения этого Adagio лежат три элемента, проходящие через всю часть: спокойное движение как бы хоральных аккордов, определяемое движением басовых октав; гармоническая триольная фигурация (исполняемая molto legato), с неумолимой непрерывностью проходящая через всю часть, — сравнительно редкий у Бетховена пример выдержанного через все сочинение однообразного ритмического движения, так часто встречавшегося, например, у Баха, и, наконец, скорбный малоподвижный мелодический голос, ритмически почти совпадающий с линией баса. Соединяясь в одно гармоническое целое, каждый из этих трех элементов живет своей самостоятельной жизнью, образуя непрерывную живую декламационную линию, а не «подыгрывая» только свою партию к ведущему голосу. Проблема «большого дыхания» стоит в этом Adagio перед исполнителем во всей своей исключительной трудности.

Обозначение темпа Adagio sostenuto указывает на очень медленное движение. Однако не следует упускать из виду, что метрическое обозначение «alla breve» предостерегает от преувеличенного его затягивания.

Триоли должны пройти через всю часть с холодной, безнадежной ровностью; движение их не должно ни прерываться, ни изменяться, ни зависеть от экспрессии и ритма верхнего голоса. Басы необходимо исполнять мягко и строго выдерживать до конца, переводя один в другой совершенно legato. Звучность их определяется не верхним, а нижним звуком, что придает им должную значительность.

Обозначение Бетховена «senza sordino» указывает на звучание без демпферов, то есть с правой педалью. Все же педаль не следует нажимать слишком глубоко, так как на современных роялях это дает большой гул. Звучность Adagio должна быть скупая, отнюдь не сочная, производящая впечатление игры почти без педали. При появлении лишнего гула следует легким движением ноги этот гул сейчас же прекращать, чтобы триоли звучали все время ясно и почти сухо. Такова была звучность этого Adagio в гениальном исполнении Антона Рубинштейна.

Несмотря на подтверждение указания pianissimo, верхний голос дол-

жен отличаться от всего тусклого фона значительно более открытым звуком. Чрезвычайно важно ощущать его дуольную природу, противопоставляемую движению триолей. В ритме: восьмая с точкой и шестнадцатая, шестнадцатая относится к триолям не как шесть к трем (как это почти всегда случается у неопытных, а иногда и у опытных исполнителей), а как четыре к трем. Эта «подробность» при передаче настоящего Adagio играет важную роль.

При исполнении мелодии верхнего голоса следует стремиться к непрерывности линии; для этого, выдерживая длинные ноты, надо внимательно следить за тем, как они звучат до конца, — создать себе иллюзию, что ведешь их смычком или выдерживаешь голосом; в особенности нужно следить за тем, чтобы следующий звук вытекал из предыдущего, а не давал впечатление толчка. Преодоление «пунктирности» линии, свойственной медленному фортепианному исполнению, является труднейшей художественной задачей в настоящем Adagio.

Скорбную ноту (например, такт 16) следует в верхнем голосе подчеркнуть, противопоставив ей crescendo и diminuendo в басу (так каждый раз). Crescendo всегда нужно начинать более piano (такт 25). Короткий мотив: *соль-диез — ля — фа-диез* (такты 28, 29) не относится к ведущему мелодическому голосу: это как бы реплики другого, также скорбного, но более тусклого голоса. Ритм и динамика (< >) сближают этот мотив с басовым ходом в такте 16, также отмеченным указанием < > . В следующих двух тактах этот голос уже и мелодически вполне совпадает с указанным выше ходом в басу.

Мелодические голоса умолкают. Триольное движение приобретает самостоятельное значение. Этот эпизод надо исполнять legatissimo; скачки не должны быть заметны, руку следует переносить скользящим движением; нужно всячески избегать исполнения этих триолей «с чувством»; все должно быть подернуто дымкой и исполняться с неуклонной ритмической простотой.

Появляющиеся четверти в правой руке — снова реплики прежнего «тусклого» голоса. При этом *ре-бекар* в такте 39 нужно чуть подчеркнуть. Далее как бы подразумеваются скрытые верхний и средний голоса:

Крайне важно после crescendo внезапное piano (такт 49) — оно обычно не замечается исполнителями; его нельзя рассматривать просто как переход от pianissimo к piano. Crescendo и в такте 58 следует начинать более piano, Pianissimo через один такт заметно отличается от предыдущего piano.

Мелодия переносится на две октавы ниже. В триольном движении Бетховен указывает crescendo и diminuendo (< >). В правой руке должны быть ясно слышны оба голоса:

Темп до конца остается неизменным; движение, несмотря на паузы в правой руке, незаметно переходит в левую руку. С прекращением движения темп остается строго тот же. Фермата исполняется ad libitum.

Часть II

Обычное исполнение этой части в довольно быстром темпе противоречит характеру музыки. Все штрихи и немногочисленные указания оттенков силы следует выполнять с безукоризненной точностью.

В тактах 9—16 (с затактом) очень важно и трудно точное выполнение штрихов. Левая просто чередует два такта legato и два staccato. В правой — штрихи значительно сложнее. Особенно трудно изложе-

ние, когда нижний голос исполняется staccato вместе с левой рукой, а в верхнем продолжаются лиги по две ноты. Crescendo в такте 21 не следует начинать раньше, чем оно поставлено.

Трио начинается без перерыва и исполняется в том же темпе, что и Allegretto. Все *sf* необходимо играть очень определенно, но не остро, а как бы погружаясь в клавиатуру. Оттенок силы остается piano. Штрихи в правой нужно исполнять с безукоризненной точностью, не нарушая, однако, плавности линии. *fp* в левой руке каждый раз относится только к выдержанным нотам (сначала *ля-бемоль*, затем *ре-бемоль*, которые, взяв forte, следует выдерживать piano. Этот невыполнимый на фортепиано оттенок приходится заменять простым sforzando. Басовые звуки играются legato.

Pianissimo должно ясно отличаться от предыдущего piano. Crescendo нельзя начинать раньше, чем оно написано (такт 57); дальнейшее piano наступает сразу. Темп до конца не меняется. Возвращение Allegretto наступает без перерыва.

Часть III

Обычно исполнители, не обращая внимания на авторские указания, играют весь этот финал чуть ли не от начала до конца fortissimo и в необузданно быстром темпе. Между тем внимательно отнесясь к указаниям Бетховена, мы увидим, что преобладающим, почти постоянным оттенком силы этого финала является piano, в которое врываются острые sforzando, crescendo, непродолжительные эпизоды forte и отдельные удары fortissimo. Только при точном выполнении всех авторских указаний огромная, временами скрытая сила этого финала проявится в соответствии с гениальным замыслом Бетховена. *sf* должны врываться в движение внезапно и звучать очень ярко, без предварительного crescendo. Педали на четвертой четверти второго такта и в подобных случаях поставлены Бетховеном:

229

Повторения звука *до-диез* делают пассаж в такте 7 чрезвычайно трудным. Для того чтобы добиться непрерывного и ровного движения, рекомендуем такое упражнение:

230

(так же во всех подобных местах).

В тактах 9—12 ведущим является нижний голос правой руки. Басовое *соль-диез* следует точно выдерживать как длинную ноту валторны. Лиги в левой поставлены Бетховеном как штрихи смычкового инструмента. Вся линия восьмых играется legato. Затем главным становится верхний голос правой руки. Фермата равна, я думаю, приблизительно двум лишним четвертям *.

Лиги в тактах 19, 20 обозначают, что все шестнадцатые нужно играть legato. Никаких разрывов между отдельными лигами быть не должно. Вслед за этим piano после crescendo наступает внезапно, причем *си* на первую четверть следует взять легко, без толчка: оно заключает предыдущее построение.

Вторая тема начинается в правой руке со второй четверти такта 21 (с ноты *ре-диез*), а фигурация левой вводит в ритм второй темы с первой четверти этого такта. Тема должна звучать напевно и просто, без преувеличенной выразительности. Однако характер страстного возбуждения все время сохраняется. В первом такте темы следует остерегаться после синкопы толчка на четвертой четверти.

Все форшлаги нужно непременно начинать на сильном времени:

231

Crescendo в такте 25 надо начинать более piano. Первую восьмую в следующем такте нужно снимать не слишком отрывисто и подчеркнуть как диссонанс, на сильном времени; синкопированные октавы выдерживать до конца. Так же и еще в двух тактах.

Дальнейшие *sf* следует делать в обеих руках, причем в тактах 30 и 32 их нужно делать, как указано Бетховеном, только на второй четверти. Во время трелей, исполняющихся таким образом:

можно с целью облегчения первый палец отпускать. Аккорд fortissimo необходимо точно выдерживать до конца, а во время последующего piano точно соблюдать паузы в левой руке.

В такте 36 наступает внезапно piano. Имеющаяся здесь трель исполняется так:

В такте 38 в правой руке слегка отмечаются сильные времена, синкопированные же аккорды левой — marcato (в следующем такте их нужно остро снимать). Половинные ноты далее необходимо точно додерживать, указанные forte отмечать в обеих руках.

С началом заключительной партии движение шестнадцатыми прекращается. Темп должен оставаться неизменным. Первые шесть тактов все время играются piano. Staccato следует выполнять очень точно. В первом ее такте ведущим голосом является верхний в правой руке, а во втором — нижний в левой руке — имитация (так же в третьем и четвертом тактах). Вторую из слигованных восьмых (такты 47, 48) нужно каждый раз коротко снимать. Необходимо точно соблюдать динамические оттенки, в частности, piano в тактах 51 и 53 должно быть внезапным.

С такта 57 начинается дополнение. В левой руке снова возвращается движение шестнадцатыми. Секста в правой руке (*си—соль-диез*) на первой четверти — окончание предыдущего построения. Левая должна играть очень отчетливо. Весь этот эпизод носит характер взволнованной, но как бы сдерживаемой страстной энергии (что передается, главным образом, движением левой руки). Темп не меняется. В продолжение шести тактов остается неизменным оттенок piano. Надо соблюдать повторение экспозиции.

Аккорд на первой четверти такта 72 берется еще довольно ярко. Фигурация левой на первой четверти также должна звучать довольно полно; piano наступает на второй четверти этого такта в обеих руках. При проведении темы в басу (со второй четверти такта 76) она играется несколько более звучно. Следует остерегаться в ней толчка на четвертой четверти. Фигурация шестнадцатых должна перейти в правую руку без перерыва и незаметно. Несмотря на оттенок *fp* на первой четверти такта 80, надо ясно показать, что тема в басу начинается со второй четверти. Все последующие *sf* (такты 84 и 86, 87) относятся только к басовому голосу.

Мелодия на фоне тремолирующего баса должна звучать хотя и piano, но очень выразительно — molto legato. В crescendo участвует и tremolando левой. После него в такте 95 наступает внезапное piano. Далее (такты 98—100) в правой руке надо соблюдать штрихи по две восьмые. Следующие два аккорда нужно взять мягко, ритмически абсолютно точно (без ritardando!). Градацию piano и pianissimo — ясно показать.

fp в начале репризы должно прозвучать почти резко. Все указания, сделанные к экспозиции, относятся и к репризе. Crescendo в тактах 144 и

146 естественно добавить по аналогии с экспозицией. В соседних тактах (*f*) главным голосом является верхний в партии левой руки (имитация).

Каденция (такты 164—167) должна исполняться ритмически точно. Динамический оттенок остается piano, чего обычно не замечают (динамический эффект, предваряющий звучности импрессионистов). Педали по два такта поставлены здесь Бетховеном. Обе ферматы равны, я думаю, приблизительно по одному лишнему такту, причем последние три шестнадцатые перед второй из них не следует торопить и, напротив, играть их poco sostenuto. *До-диез* в следующем такте — басовый звук; тема начинается со второй четверти.

Crescendo в такте 176 начинается più piano. Дальнейшие пассажи нужно исполнять ритмически совершенно точно. Каденция (такт 188) исполняется ad libitum. Мелкие ноты (восьмые) — спокойно, почти как речитатив. Четверти — вдвое медленнее (sostenuto). Следующие два такта должны быть исполнены в темпе первого Adagio (первая часть). Первые четыре такта Tempo I исполняются без crescendo. Конец необходимо играть точно в темпе; последние два аккорда — коротко, ярко.

Часть первая

т. 12 Большинство позднейших изданий вносит корректуру: в партии правой руки пятая восьмая *до-бекар* вместо *си*. Против этого «исправления» следует решительно возразить. Бетховену нужна здесь мягкая звучность сопровождения — главный ход баса *до — си — ля-диез,* не затемняющий выдержанного *соль* верхнего голоса. Диссонирующая нона *си-до* неминуемо слишком выделится среди этого фона; вот почему Бетховен изменил на второй четверти в среднем голосе *до* на *си,* не боясь «параллельных» октав, видимо, испугавших большинство редакторов.

Часть третья

т. 82 В Urtext'е первая шестнадцатая на четвертой четверти — *фа-диез* — явная опечатка. Нужно играть *соль.*

т. 135 Во многих изданиях перед этим тактом, по аналогии с репризой, добавлен еще один такт:

чего ни в каком случае рекомендовать нельзя. Сжатие текста на один такт — гениальная бетховенская подробность.

т. 144 В некоторых изданиях (например, Петерс) по аналогии с экспозицией в партии правой руки вместо первого аккорда *до-диез — ми — соль-диез,* дана только терция *до-диез — ми.*

СОНАТА № 15
Соч. 28

Соната эта как бы возвращает нас к классической четырехчастной форме первых фортепианных сонат Бетховена. Ей иногда присваивают название «Пасторальная». Названия этого нет у Бетховена, но характеру музыки сонаты оно не противоречит. Напевная первая часть, идиллическое финальное рондо, скерцо, выдержанный органный пункт на тонике в начале первой и четвертой частей — все это близко к тому типу музыки, который, впрочем, довольно условно, принято называть «пасторальным». Вся соната носит светлый характер и отличается ясностью и стройностью формы, хотя в первой части и имеются некоторые своеобразные особенности, о которых будет сказано ниже. Особенно замечательно в сонате соч. 28 то, что в ней Бетховен впервые (и вообще впервые) провел единство тематического материала во всех частях.

Сонатой соч. 28 обычно заканчивается первый том. Это произвольное распределение бетховенских сонат на два тома широко распространено.

Главная партия первой части отличается широкой напевностью, что не характерно для первых тем бетховенских сонат; они отличаются обычно большей лаконичностью и ритмической определенностью, — более «коротким дыханием». Пульсации четвертей в этой части Бетховен, очевидно, придавал большое значение. Все изложение главной партии проходит на фоне этих непрерывно повторяющихся четвертей сначала в басу, а начиная с такта 21, в среднем голосе. Кроме двух заключительных тактов, в остальном эта пульсация происходит на повторяющейся тонике — *ре*. Интересно отметить, что Бетховен — единственный раз в своих сонатах — применил здесь такой прием начала: до вступления первой темы начинается в первом такте пульсация четвертей на повторяющемся звуке (тоники) в басу. Бетховен этим как бы подчеркивает всю важность ощущения пульсации четвертей. Изложение главной партии занимает 39 тактов. С такта 40 начинается связующий эпизод, близкий по тематике ко второму предложению главной партии.

После отклонения в ми мажор (доминанта от доминанты) движение восьмыми прекращается и после остановки на ноте *ми* (два такта) наступает побочная партия в тоне доминанты (ля мажор), начинающаяся с отклонения в параллельный минор (фа-диез минор). Первое предложение побочной партии (восемь тактов) заканчивается полной совершенной каденцией в ля мажоре, после чего начинается как бы повторение того же предложения, длительно останавливающееся на доминанте фа-диез минора и переходящее в новую (ля-мажорную) напевную тему. В изложение этой темы дважды врывается новый элемент: выдержанные аккорды, чередующиеся с быстрыми гаммообразными ходами (триоли восьмые и квинтоли шестнадцатые). Все построение завершается полной совершенной каденцией в ля мажоре, затем следует заключительная партия, по характеру изложения близкая к началу побочной партии.

Разработка также начинается с повторения пульсирующего баса (*фа-диез*), на этот раз в течение двух тактов. Разработка построена на контрапунктическом развитии первого предложения главной партии (перестановка в двойном контрапункте). После ряда отклонений (соль мажор, до минор, соль минор, ре минор, ля минор, ми минор, си минор) начинается длительный органный пункт на басовом звуке *фа-диез* (с которого разработка также начинается). После фермата на фа-диез-мажорном трезвучии (доминанта от параллельного минора) появляется первый четырехтакт заключительной партии — сперва в си мажоре, потом в си миноре и, наконец, после фермата (в темпе Adagio) его фрагмент на доминанте ре мажора. Заключение разработки носит характер импровизации.

После еще одной фермата наступает реприза, мало чем отличающаяся от экспозиции.

В конце репризы, снова на пульсирующем басовом *ре*, начинается кода, построенная на материале первого предложения главной партии.

Andante настоящей сонаты мало нарушает общий светлый колорит сочинения. Его первая тема своим поступенным движением родственна теме главной партии первой части. Только середина первого трехчастного построения вносит кратковременный драматический элемент. Средняя часть (ре мажор) отличается особенно светлым настроением и по звучности напоминает струнный квартет. В изложение репризы внесен элемент вариационности. В конце имеется небольшая кода, построенная на мотивах первой темы и среднего эпизода. Заключительная фраза, как это часто бывает у Бетховена, вносит новый (и ритмически и мелодически) материал. Темп Andante связан, я думаю, с темпом первой части: одна восьмая Andante равна целому такту Allegro.

Скерцо — бодрое, веселое, с резкими контрастами динамических оттенков: piano, forte, fortissimo, которые отнюдь не следует смягчать. Звучность — типично оркестровая.

Во всем скерцо, а в особенности в трио, центральным, как бы «лейтзвуком» является упорно повторяющееся *фа-диез*. Скерцо и трио, а также возвращение к скерцо следуют без перерыва и без всякого изменения темпа.

Тема скерцо имеет сходство с заключительной партией первой части, а тема трио — с первой темой.

Последняя часть сонаты отличается светлым, жизнерадостным характером. Изложение главной партии на выдержанной тонике в басу (органный пункт) действительно сообщает этой части «пасторальный» характер. Ее первая тема родственна первой теме первой части. Светлый, прозрачный характер музыки с преобладающим динамическим оттенком piano несколько нарушается в среднем эпизоде. Начинаясь piano, а в дальнейшем и pianissimo, музыка среднего эпизода приобретает все более яркий, а с наступлением fortissimo — даже драматический характер.

Весь подъем завершается длительной остановкой на доминанте (органный пункт) и после фермата в репризе и в довольно развитой жизнерадостной коде.

Форма этой части — рондо-соната. После главной партии, изложенной в виде шестнадцатитактного предложения, в котором каждое четырехтактное построение повторяется, следует связующий эпизод (12 тактов), приводящий к остановке на доминанте от доминанты (ми мажор). В связующем эпизоде появляется движение шестнадцатыми нотами. После остановки начинается изложение побочной темы в тональности доминанты (ля мажор). Побочная партия заканчивается полной совершенной каденцией в ля мажоре (два такта длинных аккордов), после чего начинается небольшое дополнение, снова идущее шестнадцатыми нотами. Остановка на двух октавах (в обеих руках) *соль* и *соль-диез* приводит к повторению главной партии. После этого повторения идет эпизод, имеющий характер разработки (в нем появляется и новый тематический материал). Он начинается в тональности субдоминан-

ты (соль мажор) с материала связующего эпизода из экспозиции, но без движения шестнадцатыми, и далее приобретает контрапунктический характер. Здесь движение идет ровными восьмыми, трехголосно, pianissimo. В дальнейшем фактура становится более густой, crescendo приводит к fortissimo. Характер музыки из спокойно-созерцательного делается более ярким и приобретает черты драматизма. Заканчивается эпизод тринадцатитактным органным пунктом; на фоне этого органного пункта снова начинается движение шестнадцатыми (по тематическому материалу этот отрывок тождествен с дополнением из экспозиции). Разработка заканчивается ферматой на звуке *ля* (в нескольких октавах), после чего следует реприза.

Реприза почти буквально повторяет экспозицию (вторая тема изложена в главной тональности — ре мажор). Дополнение в репризе (в соответствии с окончанием экспозиции) заканчивается двумя октавами в обеих руках — *до* и *до-диез*.

Кода имеет характер каденции, она начинается в тональности субдоминанты (на материале главной партии) и после остановки на доминантаккорде главного строя (фермата) переходит в заключение (Più allegro quasi presto), изложенное шестнадцатыми на варьированной теме главной партии. Вступая piano, оно постепенно разгорается и заканчивается fortissimo.

Часть I

Повторяющиеся четверти должны звучать все время ровно, без толчков или перерывов, совершенно независимо от тех или иных штрихов в других голосах. Добиться этой непрерывности — задача далеко не легкая. Мелодию верхнего голоса следует исполнять напевно и просто, очень связно; сопровождающие голоса также необходимо играть очень связно, не нарушая течения верхнего голоса. Переход нижнего голоса правой руки в левую (в такте 5) должен произойти совершенно незаметно. Начиная с такта 11, верхний голос в левой руке приобретает некоторое самостоятельное значение. Его необходимо исполнять в высшей степени связно, не нарушая непрерывного течения повторяющихся четвертей нижнего голоса. Вместе с первым crescendo (такт 21) начинается второе предложение. Кроме главной линии, изложенной трехголосно параллельными секстаккордами, продолжается пульсирующее движение четвертей, перешедшее в средний голос. Звук *соль* в такте 23 (а также 31) как разрешение диссонирующего *ля*, должен был бы исполняться мягко, но *соль* это в то же время является первым из ряда синкопированных звуков, которые Бетховен все, кроме *фа-диез*, отмеченного знаком piano, предписывает исполнять sforzando. Все указанные Бетховеном *sf* относятся только к верхнему голосу. Такты 27, 28 следует играть прозрачно, как маленькую каденцию, заполняющую паузу.

С такта 40 начинается связующая часть, тематически родственная второму предложению главной партии. Пульсирующие четверти прекращаются. Однако они должны все время как бы подразумеваться. Оба *fp* на фортепиано приходится заменять простыми *sf*, не преувеличивая их. Все длинные ноты нужно выдерживать до конца. Необходимо также точно исполнять паузы: альт снимать на второй четверти такта 42; в следующем такте два нижних голоса — на второй четверти; верхний голос — на третьей четверти. Так же и в следующем четырехтакте.

Далее движение восьмых, переходящее из голоса в голос, должно звучать ритмически непрерывно. *sf* все три раза относятся к выдержанным нотам *си* в левой руке. В движении восьмых центральным звуком каждый раз является нота *ля* на первой восьмой следующего такта. Так три раза. Вслед за этим *ми* в правой руке нужно точно выдержать два такта, продолжая представлять себе пульсацию четвертей.

Начинается побочная партия. Аккорды правой играются legatissimo, а четверти левой — легко и отрывисто (quasi pizzicato). Четверти левой вместе с аккордами правой образовывают непрерывное движе-

ние. Восьмые (такт 70) должны прозвучать в обеих руках очень прозрачно, как заполняющий паузу переход. Piano наступает после crescendo внезапно. Начинающееся отсюда непрерывное движение восьмых образуется из разбитых средних голосов шестиголосного соединения и является скрытым продолжением движения пульсирующих четвертей. Несмотря на внезапное piano в конце такта 90, верхний голос звучит очень певуче.

Crescendo следует начинать più piano и не раньше, чем оно поставлено (такт 98). *sf* на третьей четверти нужно каждый раз делать очень определенно и во всех голосах. Остановки на аккордах и гаммообразные фигуры надо исполнять ритмически абсолютно точно, длинные аккорды додерживать, а четверти в левой точно снимать. «Выписанное» замедление (такт 132) надо исполнять ритмически совершенно точно. Темп остается неизменным.

В заключительной партии (с конца такта 135) в правой руке необходимо выдерживать длинные синкопированные ноты (не играя их, однако, legato) и точно соблюдать штрихи. Партию левой — играть коротко (quasi pizzicato), слегка подчеркивая первую четверть. Crescendo не следует начинать раньше, чем оно написано (конец такта 152).

Разработка так же, как экспозиция, начинается с пульсирующего повторения четвертей в басу, которые должны все время звучать ровно и непрерывно. Diminuendo в тактах 166—167 возможно сделать на фортепиано только в левой руке.

В контрапунктическом эпизоде, начинающемся с такта 184, проводятся одновременно два элемента: приобретающий здесь мужественный, энергичный характер мотив главной партии, имитации которого следует ярко показывать, и движение восьмых. Первые два такта (половины с точкой) главного мотива обозначены у Бетховена (кроме первого раза) *sf*, вторые два нужно исполнять легче, а заключительную терцию — мягко и коротко снимать. Переходящее из регистра в регистр и из руки в руку движение восьмых следует играть ровно и непрерывно, скачки при переходах из руки в руку должны быть незаметны. В октаве *ля* правой руки главным звуком является нижний. Piano в такте 200 должно наступить сразу. Мотив здесь становится из четырехтактного двутактным. При crescendo, которое нужно начать più piano, происходит новое сжатие; мотив становится однотактным. Начиная с такта 220, *sf* относится к звукам *фа-диез* в обеих руках. Ведущий голос — верхний в левой руке. Правую руку перед паузой необходимо коротко снимать, штрихи левой — выполнять точно, как обозначено у Бетховена. (по тактам). По окончании ряда *sf* наступает внезапное piano. Через два такта ведущим становится нижний голос.

Спускающиеся аккорды все время играются piano без всяких crescendo или diminuendo. Звучность должна быть мягкая и непрерывная; руку надо передвигать скользящим движением с одного аккорда на другой. Темп остается все время неизменным; замедление точно выписано Бетховеном. Crescendo в такте 248 относится главным образом к басовому голосу. Piano после него должно наступить сразу. Замедление выписано (никакого ritardando!). Фермата на последнем аккорде равна, я думаю, приблизительно двум лишним тактам. После нее темп вновь не меняется. Фермата на паузе равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту. Вслед за ней при повторении четырехтакта в си миноре возможно, мне кажется, сделать также più tranquillo. Новая фермата на паузе перед Adagio равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту. Четверть Adagio равна, я думаю, целому такту Allegro, так что пульс остается неизменным. Фермата — ad libitùm. Перед Tempo I — маленькая цезура.

Указания, сделанные к экспозиции, относятся и к репризе. Пульсирующий бас, устанавливающийся с такта 439, следует исполнять до конца очень ровно и непрерывно. Половинные с точкой в последнем восьмитакте играются legatissimo. Темп до конца остается неизменным.

Часть II

Главная партия представляет для пианиста значительную трудность. Правая рука должна исполняться напевно и очень связно, левая — довольно коротко, сухо (quasi pizzicato), без педали.

В такте 2 и во всех подобных местах надо избегать толчка на второй восьмой, являющейся разрешением диссонанса. Crescendo в следующем такте нужно начинать più piano, а после него должно наступить внезапное piano. Важно не забывать про восьмую паузу в правой руке в конце первого предложения. Последний аккорд в первом периоде оба раза нужно мягко снимать. Переходы к повторению и к середине играются очень связно; небольшое crescendo сразу переходит в piano.

Середина вносит элемент драматизма в эту, в основном, светлую музыку. Повторяющееся *ля* в басу должно звучать неумолимо в своей ритмической ровности, принимая, однако, все время участие в динамических оттенках верхних голосов. Оно аналогично пульсирующему басу первой части.

Штрихи поставлены Бетховеном по типу штрихов смычковых инструментов. Соблюдая их, нужно следить за непрерывностью линии верхнего голоса. *sf* распространяются на все голоса. Штрихи и паузы средних голосов, не совпадающие со штрихами верхнего голоса, надо исполнять совершенно точно.

В такте 16 весь аккорд, кроме верхнего *до-диез,* нужно мягко снять. Верхний голос далее следует исполнять legatissimo, выписанное Бетховеном замедление — соблюдать абсолютно точно, воображая как бы продолжающееся непрерывное движение шестнадцатых. Для того чтобы добиться совершенно связного перехода *соль* в октаву *до-диез,* ее нижний звук можно взять (незаметно) левой рукой и сейчас же сменить (также незаметно) на первый палец правой. Важно помнить, что в такте 23 пауза имеется в правой руке, а в следующем — в обеих.

Средний, очень светлый, прозрачный эпизод надо играть, совершенно не меняя первоначального темпа. Его характер должен напоминать звучность струнного квартета. Staccato должно быть «пальцевое», типа spiccato скрипки.

Затактное *ля* не нужно связывать с первой восьмой; все тридцатьвторые следует исполнять совершенно точно, не играя их слишком коротко и тем более не превращая в триоли шестнадцатые. Второй и третий аккорды должны всякий раз звучать как отраженные от небольшого толчка на первом, как мячик, который после первого удара продолжает подпрыгивать в результате энергии, полученной при начальном толчке. Акцент на восьмой шестнадцатой такта 28 надо сделать в пределах piano, но довольно остро. Forte в такте 30 (как и все остальные forte) должно наступить внезапно. В следующем такте важно точно соблюдать штрихи в правой руке:

Со второй половины такта 35 до второй половины такта 37 имеется legatissimo в обеих руках.

Реприза в основном, кроме некоторых вариаций, повторяет первое изложение. Замечания, сделанные выше, относятся и к репризе. В третьем ее такте на аналогии с экспозицией естественно добавить crescendo.

Вариация, изложенная тридцатьвторыми, должна звучать очень легко, прозрачно (как соло скрипки) и чрезвычайно связно (molto legato). При двухголосии в правой руке главным остается верхний голос (на четвертой восьмой такта 52 и в течение всего следующего такта мелодическими звуками являются первые из каждых четырех тридцатьвторых: *ля — соль — ля — си-бемоль — си — ля*).

После небольшого crescendo, мне кажется, в начале такта 55 должно снова наступить piano. Отсюда, левая в продолжение четырех тактов

играет legato. Типично скрипичные штрихи во второй половине такта 56 и начале следующего (партия правой руки) нужно точно соблюдать, но делать это не грубо, а, по возможности, тонко. Короткие шестнадцатые в такте 58 необходимо каждый раз снимать до наступления следующей шестнадцатой в левой руке.

Piano в такте 65 добавляется мною по аналогии с первым изложением. Диссонансы в изложении тридцатьвторыми (такты 74 и 76—78) еще резче подчеркнуты «вспомогательной» нотой *соль* в верхнем голосе. Вершинное *до* в последующем одноголосном ходе «перечит» с гармоническим звуком *до-диез*; его нужно сыграть очень рельефно по аналогии с *соль* предыдущих тактов. Вступающая затем левая рука снова играет legato. На тридцатьвторых во второй половине такта 86 возможно, мне кажется, сделать diminuendo.

Начинается кода (такт 87). Движение тридцатьвторыми и шестнадцатыми прекращается. Темп остается совершенно неизменным. На обоих половинных аккордах должно быть внезапное piano. Ферматы на них равны, я думаю, приблизительно лишнему полутакту каждая. Темп до конца остается строго неизменным. Все изменения движения точно выписаны Бетховеном. В последних шести тактах, как и во многих случаях у Бетховена, перед концом совершенно новая мысль. Исполнять это заключение нужно очень просто, внеся только в предпоследний такт бо́льшую выразительность. В правой руке — вторую шестнадцатую каждый раз мягко снимать; левая рука в этих тактах играется legato. Группетто исполняется таким образом:

Часть III

Единицей движения в скерцо является целый такт. Четырехтактное построение образует как бы один большой такт, начинающийся из-за такта на третьей четверти: 3, 4, 1, 2. Таким образом, все время центральным (тяжелым) тактом является третий. Это особенно убедительно обнаруживается в середине, где третий такт, очевидно, тяжелый, а также на остановке с ферматой, которая тоже приходится на третий такт.

Первые четыре такта должны звучать, как перекличка духовых инструментов, а следующие четыре — как струнные. Вторую четверть здесь надо и брать и снимать как можно легче; чуть отмечать только первую четверть. Crescendo в конце первого построения должно прозвучать довольно ярко; piano повторения и тем более pianissimo середины наступает сразу.

Далее четверти правой руки играют как бы струнные, нижний голос — соло виолончели. Третий такт в этом построении явно центральный.

В такте 47 на аккорде правой руки снова вступают «духовые». Фермата здесь равна, я думаю, приблизительно двум лишним тактам. Скерцо заканчивается двумя тактами. Третьему и четвертому соответствуют первые два такта скерцо (как бы затакт).

Ритмическое строение трио такое же: третий такт тяжелый. Все длинные ноты следует точно выдерживать; staccato играется очень легко, ломаные октавы в левой — легко, non troppo legato. Все явно короткие форшлаги у Бетховена не перечеркнуты — обычная его небрежность при написании их.

Начиная с такта 79, левая рука играет legato, но также легко. Здесь нужно тщательно следить за соблюдением динамических оттенков. *sf* на относительно легком первом такте (такт 91) должно прозвучать как акцент на слабой части такта.

Часть IV

Темп этой части должен быть плавно-текучим, без малейшего элемента торопливости. Как всегда при исполнении произведений Бетховена, огромное значение имеет точное выполнение динамических оттенков и штрихов. Левая рука играет все время legato. Лиги поставлены Бетховеном, как это у него часто встречается, по аналогии со штрихами смычковых инструментов. Штрихи и паузы в правой руке следует выполнять с величайшей точностью.

Усиления в тактах 9—11, а также в тактах 13—15 на фортепиано трудно выполнимы, так как почти целиком приходятся на выдержанную первую четверть. Две шестнадцатые в конце такта 16 не должны быть связаны с началом нового эпизода.

В основе этого эпизода лежит мотив, который в чистом виде появляется в средней части:

Такую же линию надо представить себе и здесь:

Этого исполнители обычно не замечают и играют это место, как шумные пассажи шестнадцатыми на густой педали. В этом мотиве надо каждый раз слегка подчеркивать первую восьмую, в четвертом такте делать на первой восьмой легкий акцент, а на четвертой восьмой октаву левой (четверть) чуть придержать, нисколько ее не подчеркивая. Обозначение molto legato относится к движению шестнадцатыми.

Ни с появлением движения шестнадцатых, ни с прекращением его не должно происходить ни малейшего изменения темпа. Все остановки и паузы по окончании движения шестнадцатыми нужно соблюдать безукоризненно точно. Здесь следует остерегаться подчеркивания каждой четвертной ноты. В каждом вступающем голосе подчеркивается только первая четверть, что дает такую перекличку голосов:

Так же и при вариационном изложении:

sf нужно делать точно на тех местах, где они поставлены Бетховеном (последние восьмые тактов 36, 38—40). До наступления forte (такт 41) не делать никакого crescendo. Forte должно, мне кажется, начаться из-за такта. *sf* в следующем такте добавлено мною по аналогии с репризой. Имеющаяся здесь трель исполняется так:

Вслед за этим выдержанные звуки *ля* должны звучать по два такта. После прекращения движения шестнадцатыми имеется «выписанное» замедление. Паузы надо выдерживать без малейшего отклонения от основного темпа (так же в репризе).

Фигурки шестнадцатых в тактах 56—57 должны звучать чрезвычайно

легко и прозрачно. Восьмая *фа-диез* в конце переходной фигурки (такт 67) не должна быть связана с началом следующего эпизода. Далее начальная фигура сопровождения перенесена в правую руку. Лиги и характер исполнения остаются те же. По окончании этого эпизода перед тактом 79 сделать чуть заметную цезуру.

Следующий эпизод нужно исполнять очень связно, без малейшего усиления до начала crescendo. Ведущий голос, тем не менее, играется певуче. В первых четырех тактах ведущим голосом является верхний, после этого средний, а еще через четыре такта — нижний. С такта 91 тема снова переходит в верхний голос. Изложение в течение четырех тактов становится шестиголосным. Начинается яркое crescendo, приводящее к кульминации (fortissimo — ре минор). С появлением fortissimo тема вновь звучит в басу. Она приобретает драматический характер. Партия правой руки должна звучать как перекличка различных инструментов, но ритмически совершенно непрерывно. Остановка на доминанте (органный пункт) сразу разрешает трагическое напряжение. Этот начинающийся с такта 101 отрывок звучит ярко, торжественно и радостно. Снова появляется движение шестнадцатых. Все *sf* исполняются точно на своих местах. Темп все время остается неизменным. Фермата в конце этого раздела равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту.

Все замечания, сделанные к экспозиции, распространяются и на репризу. И здесь в основной теме паузы первого изложения заполнены легкими фигурками (такты 118, 119).

С конца такта 168 начинается кода. Темп остается неизменным. До начала crescendo не должно быть никакого усиления. Левая рука играет legato, правая легко снимает (staccato) четверти. Далее, со второй половины такта 177, в партии правой руки распределение по две ноты — хореическое: и т. д. Сделать штрихи по две ноты в тактах 183—186 весьма трудно; очень важно не превратить это место в банальное движение по две восьмые. Точному исполнению трехдольного движения может помочь левая рука. Последующие фигуры шестнадцатых и паузы исполняются точно в темпе. В последнем такте перед заключением возможно, мне кажется, небольшое замедление. Фермата здесь исполняется ad libitum.

Заключение, начинаясь piano, все разгорается до forte и заключительного fortissimo. Più allegro остается неизменным до самого конца. Благодаря новой фигуре шестнадцатых в правой руке, весь конец, несмотря на общность тематического материала с главной партией, производит впечатление обычного у Бетховена появления в заключении нового материала. *sf* следует выполнять точно— сначала через такт, потом каждый такт.

Часть первая

т. 90 Согласно Urtext'у в нижнем голосе партии правой руки пятая восьмая — *ми* вместо *ре*. Это, по-видимому, опечатка или описка Бетховена (см. соответствующее место в репризе).

т. 158 В позднейших изданиях последнее *ре* в партии правой руки слиговано с *ре* в следующем такте; этого не нужно делать: повторением этих *ре* Бетховен подчеркивает прекращение синкопированного ритма.

Часть четвертая

т. 30 В большинстве изданий последняя восьмая *ми* в партии правой руки слигована с четвертью *ми* в новом такте, что, может быть, и правильно.

тт. 42, 159 В некоторых позднейших изданиях к трелям добавлено заключение, мало подходящее к характеру музыки

т. 81 Во многих изданиях последняя восьмая *си* в партии правой руки слигована с первой восьмой идущего далее такта.

т. 151 В большинстве изданий последняя восьмая *ля* в партии правой руки слигована с четвертью в следующем такте, что, может быть, и правильно, хотя у Бетховена лиги этой нет и в соответствующем месте экспозиции.

СОНАТА № 16
Соч. 31 № 1

Три сонаты соч. 31 и следующие за ними две маленькие сонаты соч. 49 — последний пример у Бетховена обозначения одним опусом более одной фортепианной сонаты.

Фортепианный стиль Бетховена в сонатах соч. 31 становится все более самостоятельным и разнообразным. Вместе с тем ряд черт приближает звучание их к звучности бетховенского оркестра.

Ранее уже отмечалось, что Бетховен в своих фортепианных сочинениях не только широко применял приемы предшествовавших и современных ему композиторов, но зачастую как бы «предсказывал» стили будущих, как Мендельсон, Шуман, Шопен, Лист, Брамс. По поводу сонаты до мажор соч. 2 было сказано о сознательном использовании Бетховеном некоторых приемов Клементи. В сонате соч. 31 № 1 близость к стилю Клементи также не подлежит сомнению. Однако использование приемов как стиля Клементи, так и виртуозно-салонного стиля (представителями которого были Черни, Калькбреннер и другие) не лишает сонату Бетховена высокой художественной ценности; исполнение этой сонаты представляет весьма значительную художественную и техническую трудность. Исключительной технической трудностью, в частности, отличается третья часть — рондо, в фигурациях которой Бетховен часто применяет крайне неудобное расположение аккордов шире октавы.

Вся соната носит светлый, радостный характер. В виртуозном отношении — это одна из наиболее трудных сонат Бетховена.

Бетховен обладал непревзойденной способностью создавать органическое художественное целое из самого, казалось бы, незначительного эмбриона. Таким эмбрионом для первой части настоящей сонаты является краткая ритмическая фигура, состоящая из затактной шестнадцатой и аккорда, октавы или отдельного звука на сильном времени. Она ни разу не встречается внутри одного мелодического голоса, а образуется между ведущим голосом и сопровождением, вступающим на сильном времени. Затактная шестнадцатая (синкопа) всегда слигована и выдержана, а ответное (в сопровождении) сильное время почти всегда короткое, даже отрывистое.

В связи с этим надо указать на следующее: каждый звук, который мы извлекаем на фортепиано, является результатом погружения нашей руки в клавишу. Однако ощущения наши при этом могут быть различными. Возможно ощущение погружения в клавиатуру (движение руки «от себя», к клавиатуре), а возможно ощущение движения как бы снимательного (от клавиатуры «к себе»). Это ощущение игры «от себя» или «к себе» имеет чрезвычайно большое значение.

Обычно погружательным движением («от себя») берутся длинные звуки, а движением снимательным («к себе») — более короткие, отрывистые.

Бывают, правда, сравнительно редко, и обратные случаи, когда короткие звуки берутся движением «от себя», а более длинные — движением «к себе». В данном случае затактный звук (шестнадцатую)

всегда нужно брать погружательным движением («от себя»), а сильное время — коротко («к себе»). Об этом при исполнении первой части сонаты следует все время помнить.

Главная партия имеет форму периода с дополнением. Обычно в главной партии сонатного аллегро отклонения имеют стремление в сторону доминанты. Здесь сразу появляется фа мажор (субдоминанта от субдоминанты) и дальше — до мажор, что очень закрепляет тонику. После остановки и ферматы на доминанте наступает как бы возвращение главной партии, но оно оказывается связующей партией и сейчас же через доминанту фа-диез мажора приводит в тональность верхней медианты (си мажор и си минор), в которой изложены побочная и заключительная партии. Таким образом, связующая партия начинается как повторение главной партии. В ее пределах происходит подготовка тональности побочной партии.

Вторая тема, начинаясь в си мажоре, кончается в си миноре, после чего следует небольшая (14 тактов) заключительная партия.

Разработка построена на материале главной партии. Она начинается в соль мажоре и после отклонений в до минор, фа мажор, си-бемоль мажор, снова в до минор и в ре минор приходит к длительной остановке на доминанте к главной тональности соль мажор. В репризе изложение главной партии значительно сокращено. Второе, модулирующее предложение главной партии выполняет функцию связующей партии, которая отсутствует.

Побочная партия по изложению близка к экспозиции. Она начинается в ми мажоре, переходит в ми минор, соль мажор. После отклонения в си минор побочная партия заканчивается в соль мажоре.

В соль мажоре изложена и заключительная партия. Кода построена на материале главной партии.

Вторая часть Adagio — прекрасный образец светлой, ясной музыки, исполненной большого очарования. Наряду со значительным количеством типично фортепианных пассажей, характер звучности Adagio близок к оркестровой, а в среднем эпизоде — к струнному квартету. Adagio очень длинно и требует от исполнителя наличия «большого дыхания». При точном соблюдении штрихов и динамических оттенков можно добиться чрезвычайно разнообразной, типично оркестровой звучности, благодаря которой все Adagio слушается легко, и продолжительность его не кажется чрезмерной.

Вторая часть имеет сложную трехчастную форму. Основная тема ее при повторениях всякий раз вариационно видоизменяется. Средняя часть, с новым тематическим материалом (до минор), изложена на фоне движения повторяющихся шестнадцатых. Она более взволнованного характера, чем экспозиция. В репризе основная тема варьируется; сопровождающий фон вместо восьмых в экспозиции изложен шестнадцатыми. Репризу завершает кода.

Заключительное рондо (Allegretto) написано в форме рондо-сонаты. Главная партия имеет простую двухчастную форму. Все построение повторяется (в вариационном изложении). Это повторение непосредственно переходит (на том же тематическом материале) в связующую партию, приводящую через отклонение в ми минор, ре мажор, ля мажор к выдержанному (в течение десяти тактов) *ля* в среднем голосе, на котором и начинается (в ре мажоре) изложение побочной партии. Вторая половина побочной партии изложена на органном пункте тоники (*ре*). Побочная партия носит легкий, светлый характер. Возвращение главной партии сокращено и изложено (как всякий раз) вариационно.

Первый эпизод построен на тематическом материале главной партии и носит характер разработки. Начало разработки полифонично. После ряда отклонений в сторону бемольных тональностей (соль минор, до минор, ми-бемоль мажор и т. д.) разработка приходит к остановке на доминанте (звук *ре*). На-

чинается реприза. Главная партия в репризе также изложена вариационно. В остальном реприза почти буквально совпадает с экспозицией. Побочная партия звучит в главной тональности (соль мажор). После нее вместо повторения главной партии наступает кода.

Кода построена на тематическом материале главной партии. Она имеет характер свободной каденции и после фермата и двукратных Adagio заканчивается стремительным Presto, в котором динамические оттенки переходят от piano к forte и fortissimo. Все заканчивается pianissimo, как бы исчезая.

Рондо носит ласковый, напевный характер, кое-где прерываемый эпизодами, полными острого, местами «злого» юмора. Многочисленные повторения первой темы изложены вариационно и представляют для исполнителя значительную сложность. Очень трудны все фигурации в левой руке, изложенные шире октавы.

Часть I

Нужно отметить, что Бетховен начинает изложение первой темы piano, разработку (с этой же темы) — forte, а репризу — fortissimo. При повторении экспозиции Бетховен начинает первую тему forte. Однако при повторении экспозиции в четвертом такте следует снова начать piano до обозначения forte в восьмом такте, как указано Бетховеном. Строение первой части двухтактное, причем сильный — первый такт, а слабый — второй.

Редкий случай сжатия имеется в тактах 11, 12: после сильного такта — снова сильный. Один слабый такт как бы пропущен. Равновесие, однако, в дальнейшем восстанавливается: фермата на ноте *ре* (см. такт 45) должна быть равна одному лишнему такту, который дает лишний слабый такт, пропущенный раньше.

Вступление левой руки в такте 31 не нужно отмечать: она должна незаметно влиться в движение правой. Целесообразно применять симметричную аппликатуру в обеих руках.

Для трудных тактов 39—43 можно рекомендовать такое подготовительное упражнение:

В трехзвучных аккордах (такты 55, 56 и дальше) ведущим является ход: *ми, ми-диез, фа-диез,* находящийся то в верхнем, то в среднем голосе. Последующее движение шестнадцатых подводит к началу побочной партии.

Вторая тема в верхнем голосе начинается со второй восьмой (на синкопе); со второй восьмой вступают все мотивы второй темы. В сопровождении же левой руки побочная партия начинается с первой восьмой. Первую восьмую, заканчивающую предыдущее движение, следует брать и снимать мягко, без всякого подчеркивания. Легкое подчеркивание синкопы в верхнем голосе не должно ни в какой мере отражаться на сопровождении левой руки, в котором опорным звуком все время является басовый. Фигурки шестнадцатых в правой руке должны каждый раз звучать легче четвертей и восьмых, а трудное из-за скачков сопровождение левой руки — легко и совершенно непрерывно. Гаммообразный ход в левой руке должен незаметно перехватить движение шестнадцатых верхнего голоса и прозвучать очень легко.

Forte наступает сразу, без crescendo (такт 74); в левой руке — со второй восьмой. В противоположность *sf* в такте 76, относящемуся только к нижнему голосу, *sf* в тактах 79 и 81 относятся ко всем голосам; они отмечают модулирующие аккорды и не совпадают с дек-

ламационной линией нижнего голоса.

В тактах 83—86 (партия левой руки) декламационно-главный звук приходится на первую восьмую. Последующее piano (такт 88) должно наступить сразу на второй восьмой. Четырьмя же тактами далее есть место, чрезвычайно трудное для обеих рук. В левой — трудны скачки, а в правой — трудно при точном соблюдении голосоведения добиться непрерывности движения шестнадцатых и в то же время ясного исполнения обоих голосов. Верхний голос должен звучать несколько светлее среднего.

Простое на первый взгляд изложение заключительной партии (начиная с такта 98) представляет для исполнения значительную трудность. Повторяющиеся восьмые сопровождения должны звучать легко и, несмотря на паузы, непрерывно. Последние восьмые перед паузой следует легко снимать, в то время как в верхнем голосе и в басу должно быть legato. Паузы в верхнем голосе и в басу — точно соблюдать. Pianissimo должно ясно отличаться от предшествовавшего piano, а заключительное piano наступить внезапно, так, чтобы конец crescendo достиг большей степени силы, чем это piano. При возвращении основного ритмического мотива темп остается совершенно неизменным.

В начале разработки вновь не следует забывать о том, что правая рука играет все время тяжело, погружаясь в клавиатуру, а левая — отрывисто («к себе»). Необходимо точно выполнять динамические оттенки. Такты 150 и 151 должны звучать ярче всего остального. Forte в левой руке следует начинать на первой четверти. Трель в правой играется без заключения:

Последние десять тактов разработки (185—194) можно играть на одной педали, что дает очень своеобразный эффект звучности, примененный Бетховеном в рондо сонаты соч. 53 и в конце первой части сонаты соч. 57. Темп перед началом репризы остается неизменным, все замедления точно выписаны Бетховеном.

Все указания, сделанные в отношении экспозиции, относятся в равной мере и к репризе. С конца такта 279 начинается кода. Имеющаяся в ней фермата должна быть равна одному лишнему такту. Вообще же темп до конца остается неизменным — все остановки точно выписаны.

Аккорды левой руки в коде то задерживаются, то остаются отрывистыми, как во всей первой части, что необходимо точно соблюдать. В правой — аккорды (кроме двух последних) постоянно выдерживаются. Это также необходимо точно соблюдать. Fortissimo и следующее за ним piano должны звучать внезапно.

Часть II

С каждым повторением темы изложение ее варьируется, делается более сложным и разнообразным; чередуются регистры. Однако основной характер музыки не меняется: звучность должна оставаться все время легкой, прозрачной. Педалью следует пользоваться с большой осторожностью.

В верхнем голосе следует точно выполнять штрихи и стараться в то же время, чтобы все первое восьмитактное предложение прозвучало как одна непрерывная линия. С большим вниманием надо относиться ко всем длинным нотам, точно их выдерживая и представляя себе, будто ведешь их смычком или поешь голосом.

Триольное движение восьмых в сопровождении должно звучать как pizzicato струнных, но не слишком отрывисто. Басы следует выдерживать, снимая их точно в момент наступления паузы.

Октавные форшлаги должны исполняться мягко, не остро, со ско-

ростью шестнадцатых нот. Следует указать, однако, что Бетховен, исключительно точно выписывавший текст своих сочинений, форшлаги часто обозначал неточно, почти никогда их не перечеркивая. В следующих двух тактах явно короткие форшлаги написаны им как шестнадцатые. В такте 6 *sf* имеется на первом *ля,* а в дальнейшем оно всякий раз поставлено наоборот, на третьем *ля.* Оно относится только к правой руке.

Трель следует исполнять так:

В тех случаях, когда перед трелью имеется форшлаг, он должен слиться с движением трели:

Аппликатура Бетховена для правой руки в такте 10 следующая:

Однако можно предложить иную, на мой взгляд, более удобную:

Все пассажи (такты 10, 12 и т. д.) следует играть чрезвычайно плавно, легко и прозрачно, как бы «на один смычок». Выдержанный звук в басу должен звучать как взятый каким-либо духовым инструментом (например, фаготом).

Форшлаг в такте 13 лучше играть тоже как шестнадцатую. Дальнейшие *sf* следует играть не остро, а как высшие точки подготовляющих их crescendo.

В такте 22 верхний голос и бас должны звучать legatissimo. В среднем голосе восьмую перед паузой надо мягко снимать до наступления следующего звука в верхнем голосе и в басу. Далее в верхнем голосе фраза начинается с ноты *ля;* надо остерегаться, чтобы предыдущее *соль* не прозвучало как первый звук фразы верхнего голоса. К имеющейся затем трели не следует добавлять заключения:

Фермата и каденция (такт 26) исполняются ad libitum. Каденцию следует играть спокойно, не придавая ей виртуозного характера. Опорными точками пассажа являются звуки: *соль, си, ре, соль, си, фа, ми, ре* и дальнейшие восьмые. Однако на этих звуках не следует делать «акцентов». Восьмые каденции непо-

средственно вводят в последующее движение восьмых.

Квинтоли в такте 31 следует играть очень плавно. Верхний звук (*до*) снимать мягко — в направлении движения. Форшлаг (через один такт) не нужно исполнять быстро; начинать его нужно точно с басом:

Средняя часть (начиная с такта 35) должна по звучности напоминать струнный квартет. Все динамические оттенки и штрихи следует выполнять с безукоризненной точностью. Темп остается все время неизменным. Октавы в правой руке нужно играть legatissimo, выразительно.

Crescendo (такт 38) не должно начаться раньше, чем оно поставлено. Эти несколько тактов вносят элемент некоторого драматизма, отсутствующего в остальных эпизодах Adagio.

Начиная с такта 41, близость к звучности струнного квартета особенно велика. *fp* следует делать очень определенно, но не слишком резко.

В тактах 53, 54 главным является нижний голос; в тактах 58—60 надо особенно точно соблюдать паузы в обеих руках. При этом повторяющееся *соль* в сопровождении должно звучать непрерывно и очень ровно. Ход *фа-диез — соль* — довольно значительно и очень legato. Помещенный сначала в басу, он переходит в дальнейшем в средние голоса; басовое *соль* — точно выдерживать в течение одной четверти. В этом же месте ведущий голос в правой руке (*си — до — ре — ми-бемоль*) при изложении секстами находится внизу, а при изложении терциями — наверху; *sf* относится к звуку *ми-бемоль*.

Далее верхний голос (*ля — соль — фа — ми* и т. д.) играется legatissimo.

Piano после crescendo должно наступить внезапно. Здесь (такт 65) начинается реприза. Несмотря на многочисленные вариационные изменения, указания, сделанные в экспозиции, относятся и к репризе.

Густо изложенное сопровождение шестнадцатых чрезвычайно трудно. Оно должно звучать все время легко и прозрачно, почти без педали. Наиболее целесообразной кажется следующая аппликатура:

Аппликатура же в правой руке в тактах 74 и 76 аналогична тактам 10 и 12:

В изложении разбитыми терциями (такты 81—82) главным остается верхний голос. В такте 86 очень важно точное соблюдение штрихов среднего голоса, в то время как верхний голос и бас должны играться legatissimo.

В каденции вновь опорными являются звуки: *соль—ля—до—ми* и т. д. Имеющиеся далее фигуры по одиннадцати нот в правой руке, а также шестнадцатые в левой должны исполняться совершенно ровно, что весьма трудно.

С такта 98 начинается кода. Трельное место в правой руке исполняется так:

В последующих терциях правой руки необходимо точно соблюдать штрихи, не нарушая, однако, плавности движения.

Diminuendo и mezzo forte представляется необходимым добавить в тактах 107—108. Трудно себе представить, чтобы Бетховен предполагал исполнение всего дальнейшего эпизода так же forte, как конец предыдущей фразы:

Имеющиеся в коде *sf* на *ля-бемоль* относятся только к этому звуку.

Соль на вторую восьмую в левой руке (такты 112, 113) следует отделить от предшествующего *до* и слегка подчеркнуть как начало фразы. При этом фраза верхнего голоса как бы имитирует нижний голос; *sf* относится только к звуку *фа*.

Обе паузы (такты 115, 116) следует выдержать с абсолютной точностью. В предпоследнем такте нужно точно соблюдать штрихи по две шестнадцатые. Темп до конца остается неизменным. Заключительное pianissimo должно ясно отличаться от предшествовавшего piano.

Часть III

Форшлаги в теме исполняются, разумеется, коротко: здесь мы имеем обычный пример неточно обозначенных Бетховеном форшлагов. Выдержанные ноты в басу и в среднем голосе должны звучать как валторны и играть роль педали. Педаль можно брать только очень короткую на сильных временах такта. Мелодический голос должен исполняться очень связно. Вслед за crescendo и forte piano в середине такта 10 должно наступить почти внезапно. После того как легко снимается аккорд в правой руке (такт 16), тема переходит в левую руку. В правой появляется фигурация триолей восьмых, которая должна звучать очень легко и ровно.

После того как в такте 24 главным голосом делается тенор, в такте 26 с ноты *ми-бекар* вновь главенствует верхний голос; при этом очень важно, чтобы фигурации левой, несмотря на широкое расположение и скачки, звучали ровно и непрерывно.

Когда появляется выдержанный звук в теноре (такт 42), его нужно взять так, чтобы он звучал четыре такта. Четверти в нижнем голосе в этом месте следует играть легко — poco staccato. Триоли же правой должны звучать прозрачно и, несмотря на паузы, производить вместе с левой впечатление непрерывного движения.

Имеющиеся далее четыре *sf* относятся лишь к выдержанным нотам *ля*. В следующих двух тактах (52, 53) короткие четверти левой

попадают на слабые части такта. В связи с этим в фигурации правой следует слегка отмечать сильные времена.

После crescendo и *sf* наступает внезапное piano. Ослабить в этот момент звучность выдержанного аккорда левой на фортепиано невозможно; этот эффект отчасти достигается снятием на первой четверти педали.

Начиная с такта 66, триольное движение сопровождения в левой руке должно звучать легко и прозрачно — педали почти не брать.

С такта 82 начинается небольшой полифонический эпизод. Все имитации в нем должны звучать очень рельефно. Голос правой руки переходит в левую и заканчивается в такте 91 на ноте *ре*. При переходе темы в басовый голос Бетховен обозначает четверти staccato. Имеющиеся здесь *sf* относятся только к басовому голосу.

В тактах 98—102 ведущим голосом является верхний, удвоенный в октаву:

При этом в левой руке не следует подчеркивать вместе с правой третью четверть, а наоборот, слегка отмечать первую (так же и дальше).

Forte в такте 114 начинается в левой руке. Правая на первой четверти берет аккорд еще piano.

Тему в правой руке, изложенную октавами (с такта 132), желательно играть очень связно, а трудную фигурацию в левой — плавно и легко.

В тактах 140—142 ведущий голос попадает в правой руке на третий звук каждой триоли. Главный голос остается на третьей триоли и дальше, но последняя несколько затушевана благодаря вспомогательной ноте на второй триольной восьмой.

Если в тактах 156—158 ведущим голосом является басовый, то в тактах 160—162 соответственно главенствует тенор.

Указания к тактам 178—188 аналогичны тому, что говорилось о тактах 42—52.

В такте 206 начинается и идет до конца кода, носящая характер каденции. На crescendo, предшествующем фермате (она должна быть равна приблизительно двум лишним четвертям), можно сделать небольшое sostenuto. Наступающее затем Adagio — вдвое медленнее темпа Allegretto.

Tempo I естественно начать на первой четверти такта 230 (на паузе) так же, как начинается заключительное Presto. Семитактная трель в левой руке исполняется так:

Crescendo в такте 253 не следует начинать раньше, чем оно поставлено. И опять во время синкоп в одной руке в другой все время слегка отмечается сильное время.

Темп до конца остается неизменным. Паузы надо исполнять с безукоризненной точностью. Значение заключительной ферматы на паузе аналогично такой же паузе при окончании сонаты фа минор соч. 2.

Часть первая

т. 1 Многие редакторы искажают замысел Бетховена, ставя в начале сонаты вместо piano — forte. Аналогичное искаже-

ние допускается по отношению к началу связующей партии (такт 45).

т. 22 В некоторых изданиях, по аналогии с тактом 11, в первом аккорде (партия правой руки) удвоен основной тон:

256

у Бетховена:

257

т. 265 В большинстве изданий, по аналогии с экспозицией, напечатано так:

258

у Бетховена:

259

Часть вторая

тт. 99, 100 В некоторых изданиях добавлено заключение к трели на *фа*. В первом из них его делать не следует, во втором же оно возможно по аналогии с дальнейшим.

Часть третья

т. 24 Некоторые издания (например, Петерс) заменяют *си* малой октавы в правой руке на *соль:*

260

Следует играть:

261

СОНАТА № 17
Соч. 31 № 2

Соната ре минор принадлежит к числу самых популярных сонат Бетховена. Популярность ее вполне заслуженна: эта соната — одна из наиболее прекрасных поэтических вдохновений Бетховена. Дух романтизма, первые проявления которого в музыке обнаруживаются в творчестве Бетховена, в сонате соч. 31 № 2 выражен особенно ярко.

Первая часть чрезвычайно своеобразна по форме. Изложение главной партии необычно. Оно очень сжато и построено на чередовании короткого вступительного Largo и Allegro. Largo представляет собой последовательные звуки мажорного трезвучия, взятые на выдержанном секстаккорде — сначала доминантового трезвучия (ре минор), а во второй раз — трезвучия доминанты параллельного мажора (фа мажор). Ход по звукам трезвучия имеет в дальнейшем большое тематическое значение и широко использован в экспозиции и разработке. Ему противопоставляется взволнованная тема Allegro с характерными смычковыми штрихами по две ноты. Замечательно, что на этом материале построена и побочная партия.

Четырехтактное предложение (Allegro) заканчивается свободным тактом Adagio и ферматой на доминанте. После повторения на секстаккорде параллельного мажора вступительного двутакта начинается расширенное двенадцатитактное предложение на том же тематическом материале, как и первое Allegro, заканчивающееся полной совершенной каденцией в основной тональности (ре минор). Связующая партия (20 тактов) построена на чередовании мотивов вступительного двутакта Largo и несколько видоизмененного заключительного мотива Adagio. В сопровождение введено постоянное движение триолей восьмых, впоследствии появляющееся в разработке.

Связующая партия построена секвенцеобразно по принципу сжатия: постепенного сокращения мотива — четыре такта, два такта, один такт; она приводит к пятой ступени тональности доминанты (ля минор), с которой начинается побочная партия.

Побочная партия заключает в себе три эпизода, тесно слитые друг с другом. Первый, родственный Allegro, построен на выдержанном басу *ми* (доминанта ля минора) с непрерывным движением восьмых. Он заканчивается трехтактной остановкой на нонаккорде.

Следующий эпизод состоит из двух предложений: первое изложено четвертными и половинными нотами и завершается полной совершенной каденцией в ля миноре, второе — в вариационном изложении — прерывается внезапным отклонением в до мажор (piano непосредственно после fortissimo) и возвращением движения восьмых.

Третий эпизод побочной партии, начинающийся с доминантового органного пункта в ля миноре, носит характер заключения.

Разработка начинается троекратным появлением вступительного мотива (Largo), заканчивающегося всякий раз ферматой. В первый

раз — это секстаккорд ре мажора, во второй раз — уменьшенный септаккорд на звуке *си-диез*, а в третий раз — фа-диез-мажорный квартсекстаккорд. Дальше следует Allegro, начинающееся в фа-диез миноре, построенное на материале связующей партии.

Такое же, как в экспозиции, постепенно сокращающееся секвенцеобразное построение приводит к остановке на доминанте ре минора. Триольное движение переходит в движение восьмых, продолжающееся двенадцать тактов, после чего оно внезапно прерывается и начинается (также на выдержанной доминанте в басу) ход аккордов целыми нотами (выписанное ritardando), приводящий к унисонному переходу к репризе.

Реприза начинается так же как экспозиция, с двутактного чередования Largo и Allegretto, но мотив Largo оба раза расширен вставкой гениальных речитативных фраз (речитатив Бетховен вводит еще раз в сонате соч. 110). После второго речитатива Allegro вместо темы главной партии сразу начинается связующая партия, не имеющая ничего общего (кроме наличия триольного движения) со связующей партией экспозиции. Она начинается в фа-диез миноре (как бы перекликаясь с началом разработки) и носит характер свободной каденции, приводящей к остановке на доминанте ре минора и к побочной партии (ре минор), в основном не отличающейся от экспозиции.

В конце добавлена небольшая кода, основанная на звуках тонического трезвучия.

Вторая часть сонаты проникнута тем же духом романтической поэзии, что и первая. Для исполнения она представляет большую трудность.

Форма Adagio — сонатное аллегро без разработки, но с довольно большой кодой.

Главная партия носит характер свободного диалога, изложенного в разных регистрах. Эта декламационная свобода должна, однако, соединяться с безукоризненной ритмической точностью, добиться которой благодаря большому количеству остановок, мелких нот, группетто и т. п. чрезвычайно трудно. Особенно трудно найти правильный темп. Основной пульс Adagio связан с темпом первой части. Темп главной партии Adagio удобно установить по репризе, где почти непрерывное движение тридцатьвторых поможет поставить каждый звук точно на свое место.

Главная партия Adagio изложена в форме шестнадцатитактного периода, заканчивающегося полной совершенной каденцией в главной тональности (си-бемоль мажор), после чего следуют 4 такта дополнения. Новая тема начинается в си-бемоль мажоре и заканчивается остановкой на доминанте фа мажора. Эпизод этот, носящий широконапевный характер, можно считать связующей партией. Еще более напевная побочная партия (в фа мажоре) имеет форму восьмитактного периода. Четырехтактный эпизод (органный пункт на доминанте) приводит без заключительной партии и без разработки к репризе. Реприза по форме аналогична экспозиции. Тема главной партии варьируется; во втором ее предложении введено движение тридцатьвторых (ломаные арпеджио). Связующая партия начинается в тональности субдоминанты (ми-бемоль мажор) и заканчивается доминантой главной тональности.

Третья (последняя) часть настоящей сонаты — Allegretto — отличается мягким, ласковым характером, прерываемым вспышками эпизодов agitato. Часть эта — один из сравнительно редких у Бетховена случаев проведения непрерывного движения нот единой длительности через все произведение. Ни в фигурах сопровождения, ни в ведущих мелодических голосах нет непрерывного движения шестнадцатых; оно получается из соединения всех голосов. Поэтому шестнадцатые должны как бы переливаться из голоса в голос без всяких задержек и толчков.

Динамические оттенки в этой части поставлены Бетховеном исключительно подробно, тонко и своеоб-

разно. Особенно важно точное исполнение многочисленных внезапных piano, а также sforzando точно на тех местах, где они Бетховеном поставлены.

Не следует придавать этому Allegretto виртуозного характера, а также исполнять его слишком скоро. Между Adagio и Allegretto можно также установить единство пульса: одна восьмая Adagio равна целому такту Allegretto. Я хорошо помню исполнение этой части Антоном Рубинштейном — неторопливое, с незабываемым звуковым очарованием.

Форма Allegretto — сонатное аллегро с большой разработкой и большой кодой.

Главная партия этой части имеет форму периода (16 тактов) с дополнением. На заключительной каденции (в ре миноре) в басу вступает первый мотив главной партии, с которого начинается связующий эпизод (10 тактов). После отклонения в до мажор он заканчивается на доминанте ля минора. В ля миноре изложена побочная партия, имеющая форму сложного периода (24 такта). Заключительная партия следует непосредственно за побочной и разделяется рядом каденций в ля миноре. Внезапно вступающий уменьшенный септаккорд: *до-диез, ми, соль, си-бемоль* (остановка, продолжающаяся четыре такта и заполненная движением шестнадцатых в верхнем голосе) — переводит в повторение экспозиции или в разработку.

Обширная разработка построена на тематическом материале главной партии. В первой своей части она заключает в себе элементы контрапунктического изложения. Разработка начинается в соль миноре и после ряда отклонений (ля минор, ре минор, до минор, си-бемоль минор) приводит к ложной репризе в си-бемоль миноре. Через уменьшенный септаккорд *си-бемоль — соль — ре-бемоль — ми* и остановку на аккорде с увеличенной секстой *си-бемоль — соль-диез — ре — фа* (4 такта) все построение приходит к доминанте ре минора. После отклонения в соль минор и возвращения в ре минор остановка на нонаккорде (шестнадцатитактное каденцеобразное движение шестнадцатыми верхнего голоса) приводит к репризе. В репризе главная партия заканчивается в си-бемоль мажоре. Связующая партия расширена. Она начинается в си-бемоль миноре и через ряд отклонений (фа минор, до минор, соль минор) приводит к побочной партии, изложенной в основной тональности (ре минор). Изложение побочной и заключительной партий почти тождественно с экспозицией. Уменьшенный септаккорд: *фа-диез — ля — до — ми-бемоль* (4 такта) переводит в коду. Кода очень обширна, вся построена на материале главной партии и носит характер второй разработки.

Часть I

Несмотря на несколько импровизационный характер вступительного Largo, между Largo и Allegro сохраняется единство пульса: четверть Largo равна половинной ноте Allegro. При этом фермата равна приблизительно двум лишним четвертям. В соответствии с авторской педализацией такты Largo следует играть на одной педали.

Типично скрипичный штрих по две ноты чрезвычайно труден для исполнения на фортепиано. При изучении этого места полезно применять вспомогательное упражнение, указанное в первой части сонаты соль мажор соч. 31 № 1.

Такт Adagio и фермата после него исполняются ad libitum — очень спокойно, без малейшей суетливости в группетто, которое расшифровывается следующим образом:

При вторичном появлении Allegro следует обратить внимание на

аппликатуру; не нужно бояться применения первого пальца на черных клавишах:

263 Allegro

p cresc. f

В правой руке я рекомендую слегка отмечать сильные времена, противопоставляя им синкопированные аккорды левой.

При проведении темы, начиная с такта 21, не следует менять распределения рук по аналогии с разработкой. В разработке басовый звук невозможно захватить левой рукой, чем объясняется иное распределение рук. Необходимо добиться непрерывности в движении триолей восьмых. Лишь в тактах 38—40 возможно ноту *ля* брать левой рукой.

В левой руке в эпизоде, начинающемся с такта 41, в тактах 1—3, 5—7, 9—11 следует слегка отмечать вспомогательную ноту *фа* на третьей четверти *. В правой необходимо тщательно соблюдать штрихи по две ноты, что на фортепиано чрезвычайно трудно.

В тактах 63—68 главным является басовый голос. Следующие же четыре такта рекомендуется играть очень тихо, без всяких динамических оттенков и абсолютно без педали (возможна левая педаль). Crescendo в конце такта 72, так же как piano двумя тактами позже, могут быть добавлены по аналогии с репризой.

Заключительную партию, начинающуюся с такта 75, нужно играть очень ровно, piano, legatissimo. Движение восьмых, так же как линия половинных нот, должно незаметно переходить из руки в руку. Темп при смене движения восьмых половинными нотами должен оставаться строго неизменным — замедление выписано.

Largo исполняется как свободная каденция. Однако пульсация (четверть Largo равна половинной ноте Allegro) остается той же. В третий раз возможны небольшие ritenuto. Педаль в этом Largo поставлена Бетховеном. Ее следует менять по два такта, причем возможно после снятия педали оставлять звучащим один верхний звук *.

sf в дальнейшем Allegro вновь относятся только к верхним звукам. Темп, при появлении аккордов целыми, остается неизменным — замедление выписано. Форшлаг в следующем такте начинается точно с басом:

Причем звуки *до-диез* и *ми* необходимо снимать и не удерживать на педали, чтобы не нарушать унисонного изложения. Перед Largo возможно сделать небольшое ritenuto.

В репризе после двух вступительных Largo Бетховен вводит речитативы, которые по его указанию нужно исполнять «выразительно и просто» (con espressione e semplice). Эти замечательные речитативы исполняются (в отношении темпа) ad libitum, но без дешевых rubato. Бетховеном обозначено исполнение речитатива на одной педали. На современных инструментах это звучит гулко и грязно. Желательного Бет-

ховену эффекта звучности можно добиться, удерживая до начала последнего такта речитатива вместо педали аккорд левой руки (во второй раз только два нижних звука— *ми* и *соль,* опуская *до*)*.

Аккорды в тактах 163—164 и 167—168 следует брать сухо, без педали, с упором на нижний басовый звук. Начиная с такта 175, реприза почти тождественна экспозиции. Все замечания, сделанные в экспозиции, в равной мере относятся и к репризе. В четырехзвучных аккордах (такты 193—196) ведущим является нижний голос правой руки. Темп до конца остается строго неизменным. Сплошная педаль, поставленная Бетховеном, в заключительном pianissimo дает на современных инструментах слишком густую звучность. Ее следует смягчать мелкими движениями ноги:

Часть II

Первый аккорд нужно арпеджировать очень спокойно, тридцатьвторые в мотивах, аналогичных следующему:

исполнять ритмически абсолютно точно*.

Имеющуюся далее фигурку важно начать без всякого толчка*. Ритмически она исполняется так:

sf в следующем такте относится, по-видимому, только к звуку *ля-бемоль.* Две шестнадцатые после трели, которая расшифровывается так:

должны быть исполнены ритмически абсолютно точно.

Контрапункт, появляющийся в такте 9* и построенный из мотива верхнего голоса, имеет все время большое тематическое значение. Очень важно каждый раз ясно передавать окончание этого мотива в левую руку:

На последнем *ре* в группетто (такт 10) не должно быть ни малейшего толчка; тридцатьвторая *ми-бемоль* должна вытекать из *ре,* взятого на первой четверти. Это относится ко всем подобным группетто, расшифровывающимся таким образом:

Сопоставление forte и piano (такты 15 и 16) нельзя смягчать. Аккорды должны браться довольно сухо, как бы pizzicato (однако не слишком отрывисто). Наступающие затем триоли надо играть ритмически совершенно точно и очень мягко; заключительный звук (восьмая staccato) — не слишком коротко *. Паузы не закрывать педалью. Последующее группетто (такт 20) часто играют так:

что, разумеется, неверно. Исполнять его нужно таким образом:

В такте 23 может быть добавлено piano, а в конце такта 26 — forte (по аналогии с репризой).

Переход от триолей тридцатьвторых к простым тридцатьвторым в левой руке должен быть абсолютно точен. Имеющиеся в такте 29 (партия правой руки) три синкопированных аккорда, приходящиеся на вторую восьмую такта, не нужно играть как продолжение мелодической линии верхнего голоса, а как самостоятельное мягкое заключение, заполняющее остановку верхнего ведущего голоса *.

Тема в фа мажоре (начиная с такта 31)* должна быть исполнена очень просто и напевно. Хотя первый звук — *до* после crescendo на подводящем к теме гаммообразном ходе — и обозначен piano (слабее конца crescendo), он должен все-таки прозвучать cantabile. *Фа* в среднем голосе на вторую четверть следует брать очень мягко, чтобы оно не прозвучало как продолжение верхнего мелодического голоса (часто встречающаяся ошибка). Тридцатьвторые в теме следует играть ритмически абсолютно точно. Это же требование относится к шестнадцатым в тактах 35 и 36.

Piano в такте 38 должно возникнуть совершенно внезапно. Эти переходные к репризе такты заменяют собою разработку.

Указания, сделанные в экспозиции, относятся также и к репризе, начинающейся с такта 43. Появляющееся в левой руке движение тридцатьвторых технически чрезвычайно трудно. Оно должно звучать в высшей степени плавно, legatissimo, легко и, несмотря на тридцатьвторые паузы, ритмически совершенно непрерывно *.

С такта 80 начинается кода. Новую мелодическую фразу (обычное у Бетховена появление перед концом новой темы) следует играть выразительно и просто. Чтобы смягчить скачок в такте 91, последнюю терцию можно брать правой рукой, Появляющиеся в правой руке октавы играются legatissimo. Темп до конца остается неизменным.

Часть III

написана под впечатлением красоты лунного бега.

В фигурах, подобных следующей:

восьмую staccato необходимо снимать всякий раз не остро, а мягко,

отнюдь, однако, не передерживая ее *. Звучность всей третьей части должна быть чрезвычайно прозрачной, поэтому педаль надо брать крайне экономно. Следует помнить о том, что все многочисленные piano после crescendo должны наступать без всякого предварительного diminuendo *. Нужно воздержаться от ничем не мотивированных ускорений, которые делают многие исполнители на хроматических гаммках в правой руке (такты 24, 28 и т. п.).

Рекомендуется обратить внимание на проведение темы в басу — оно начинается с такта 30. Двенадцатью тактами позднее наступает побочная партия. Штрих по д в е ноты в верхнем голосе не должен отражаться на сопровождении левой руки, в котором должно ясно ощущаться движение по т р и восьмые. Мордент играется так:

sf в такте 47 относится только к верхнему голосу. В такте 59 *фа* в басу следует слегка отметить.

Заключительная партия, начинающаяся с такта 67, должна звучать мягко, прозрачно и без всякой торопливости. Четверть *ля,* два раза возникающая на слабую долю в верхнем голосе правой руки, должна звучать как вступление духового инструмента (например, гобоя). В тактах 81—82 и 85—86 ходы среднего голоса *(си—до—ре* и *фа—ми—ре* и т. д.) следует слегка показать. Аккорд в левой руке после четырех *sf* (такт 91) нужно коротко снять (guasi pizzicato) *.

Повторяющееся *фа-диез* в начале разработки, так же как в дальнейшем *соль-диез,* надо в первый раз взять как выдержанную ноту духового инструмента и оставить в продолжение четырех тактов на педали. Forte на первой восьмой тактов 99, 107 наступает только в левой руке. В правой оно возникает с четвертой шестнадцатой. Ведущий голос в левой руке начинается в такте 110 от звука *соль.* Следует остерегаться подчеркивания первого звука мотива, приобретающего от такого акцента совершенно чуждую ему триольную природу. Затем ведущий голос переходит в правую руку (такт 118).

Piano в середине такта 126 должно наступить без предварительного diminuendo. Здесь интересно отклонение в тональность си-бемоль минор — на большую терцию вниз от главного строя. В разработке первой части отклонение сделано в фа-диез минор — на большую терцию вверх. Столь же внезапным должно быть piano в такте 150. Я позволяю себе добавить предположительно piano также в начале такта 173.

Очень важно, чтобы *sf* были только на тех местах, где они поставлены Бетховеном, за исключением такта 175, где *sf* может быть добавлено по аналогии с дальнейшим.

Перед паузами, которые длятся пятнадцать тактов, аккорд в левой руке и педаль следует коротко снять. Имеющиеся в этом эпизоде звуки, отмеченные Бетховеном *sf*, можно брать левой рукой. В последних четырех тактах перед репризой (внезапное piano, затем pianissimo) допустимо небольшое замедление с тем, чтобы при наступлении репризы войти в темп не сразу.

Все указания, сделанные в экспозиции, относятся также и к репризе. По аналогии с экспозицией в такте 287 *си-бемоль* в басу нужно слегка отметить.

В подходе к коде, как и в начале разработки, имеются выдержанные звуки в левой руке, на которые рекомендуется обратить внимание. Внезапным fortissimo начинается кода. Fortissimo это должно смениться столь же внезапным piano; как и в начале финала, необходимо остерегаться ускорений на хроматических гаммах *. Темп до конца остается неизменным. Последние три такта играются внезапно наступающим piano и без педали.

Часть первая

т. 1 В издании Urtext'a сказано, что размер «alla breve» в первой части сонаты относится только к тактам Largo, с чем трудно не согласиться. В позднейших изданиях выставлено $^4/_4$.

т. 20 В некоторых изданиях первый аккорд партии левой руки слигован с предыдущим.

т. 22 Распределение рук в эпизоде, начиная с этого такта, изменено во многих изданиях по аналогии с разработкой. У Бетховена так:

275

тт. 193—196 В некоторых изданиях по аналогии с экспозицией изменена партия правой руки:

276

у Бетховена это место изложено так:

277

Часть вторая

тт. 34, 76 Многие издания слиговывают в нижнем голосе партии правой руки два *до* в такте 34 и два *фа* в такте 76.

тт. 100, 101 Некоторые позднейшие издания к обеим трелям добавляют совершенно ненужное заключение.

Часть третья

т. 43 В большинстве позднейших изданий изменено начало такта:

278

у Бетховена в этом месте:

279

Такую поправку едва ли можно рекомендовать, так как все дальнейшее изложение перенесено Бетховеном в более высокий регистр, по отношению к которому *Ми* контроктавы будет звучать слишком грубо (в репризе такого контраста регистров нет).

т. 119 В большинстве позднейших изданий партия левой руки такова:

280

вместо:

281

т. 183 У Бетховена последняя нота в партии левой руки *ми-бемоль*. В большинстве же позднейших изданий *ми-бемоль* по аналогии с дальнейшим без всякой оговорки переделано в *ре*.

СОНАТА № 18
Соч. 31 № 3

Соната ми-бемоль мажор соч. 31 — четырехчастная; однако по форме она отличается от предшествующих четырехчастных сонат. Две средние части всех предыдущих четырехчастных сонат были — одна медленная, а другая — менуэт или скерцо. В настоящей сонате две средние части — скерцо и менуэт, а медленная часть отсутствует. Правда, менуэт ее носит очень спокойный характер и до известной степени заменяет собою медленную часть. Остальные три части написаны каждая в форме сонатного аллегро, но форма их во многом отличается от ранее встречавшихся в сонатах Бетховена схем. Скерцо здесь впервые является второй частью.

Вся соната проникнута бодрым, жизнерадостным настроением. Для пианиста она представляет немало технических трудностей.

Главная партия первой части — шестнадцатитактный период, первое предложение которого носит несколько импровизационный характер (ritardando в тактах 3—5, фермата в шестом). После второго предложения, заканчивающегося полной совершенной каденцией в главной тональности, наступает четырехкратное дополнение (органный пункт на тонике). Связующая партия начинается с нового тематического материала, в котором появляется движение шестнадцатых. В связующей партии развиваются элементы главной партии (в ми-бемоль миноре и фа миноре).

После остановки на доминанте (пятикратное нисходящее повторение звука *фа*) начинается побочная партия (в си-бемоль мажоре). Побочная партия носит светлый, жизнерадостный характер. Она изложена на фоне простой гармонической фигурации в левой руке и имеет форму повторенного периода. Очень развитая заключительная партия построена на новом, ритмически разнообразном тематическом материале. В конце заключительной партии есть дополнение, тематически близкое к главной партии.

Разработка основана на материале главной и заключительной партий. Реприза по своему строению и изложению очень близка к экспозиции. В конце на материале главной и связующей партий построена довольно обширная кода.

Скерцо — наименее светлая часть этой сонаты. Ее основная тема изложена в тусклом фортепианном регистре. Вся часть проникнута какой-то злой иронией, вообще часто свойственной юмору Бетховена. Форма ее — сжатое сонатное аллегро, несколько необычное по своему строению. После фермaты на доминанте возникает почти буквальное повторение главной партии, которое резко обрывается (широко изложенное, повторенное фа-мажорное трезвучие — fortissimo) началом совершенно нового построения. Построение это приводит к тональности доминанты (ми-бемоль мажор) и является модулирующей связующей партией. Однако по характеру и тематическому значению эпизод этот — скорее побочная партия. Начинающийся с наступлением то-

нальности ми-бемоль мажор новый эпизод является по существу уже не побочной, а типично заключительной партией. После повторенной экспозиции следует довольно большая разработка, изложенная на материале главной и связующей партий. В репризе связующая партия начинается в соль-бемоль мажоре и приводит к основной тональности (ля-бемоль мажор), в которой и излагается заключительная партия, несколько расширенная в конце.

Спокойный, напевный менуэт заменяет собой медленную часть.

Финал отличается бодрым, жизнеутверждающим характером. Он написан в форме сонатного аллегро, в ритме тарантеллы. Экспозиция его очень сжата, а разработка и кода довольно обширны.

Главная партия написана в простой двухчастной форме. Первая часть представляет собой два шеститактных предложения, изложенных на фоне фигурации восьмых в левой руке; она заканчивается в главной тональности (ми-бемоль мажор). Вторая часть (16 тактов) в противоположность легкой, прозрачной первой носит несколько торжественный характер; ритм

и т. д.) играет большую роль во всем финале сонаты. Небольшой (6 тактов) переход к побочной партии построен на том же тематическом материале и модулирует в тональность доминанты (си-бемоль мажор).

Побочная партия имеет форму расширенного периода (30 тактов). Начинается она повторением в верхнем голосе в течение восьми тактов одного звука *фа;* тематически она мало рельефна.

Следующая за нею заключительная партия возвращается к ритму второй части главной партии. Ее нужно исполнять piano, прозрачно, почти без педали. В последних тактах после crescendo наступает fortissimo, приводящее к фермате на доминантсептаккорде главной тональности.

В разработке все время сохраняется ритм тарантеллы; ряд смелых тональных отклонений: соль-бемоль мажор, си минор, до минор, ре-бемоль мажор, до мажор и т. д. приводит к основной тональности — ми-бемоль мажор.

Реприза по структуре близка к экспозиции. Вторая тема изложена в соль-бемоль мажоре. В соль-бемоль мажоре начинается также и заключительная партия, переходящая дальше в ми-бемоль минор.

Кода построена на материале главной партии.

Часть I

Темп первой части не должен быть слишком скорым.

Главная партия производит впечатление несколько нерешительного двукратного вопроса, оба раза завершающегося определенным, решительным ответом (a tempo).

Фермата в шестом такте занимает приблизительно два такта; первый из них, мне кажется, нужно выдерживать на продолжающемся еще ritardando, а во втором — как бы установить темп последующего.

В конце главной партии во время органного пункта на тонике (такого рода изложения часто встречаются у Бетховена) очень важно — и трудно — добиться непрерывного повторения басового звука, совершенно независимо от терций в средних голосах. Шестнадцатые же в правой руке следует исполнять ритмически безукоризненно точно, отмечая верхний звук и легко снимая следующий за ним. Все трели, подобные имеющимся в тактах 22, 23, исполняются так:

С такта 25 начинается связующий эпизод, приводящий ко второй теме. При crescendo (такты 31—32) следует точно соблюдать бетховен-

ские штрихи по две ноты. Forte в такте 44 относится только к звуку *фа,* но не к *ля-бекару* в левой руке; этот же оттенок можно добавить в отношении двух *фа* в правой руке.

Побочная партия полна легкого юмора; она звучит piano и очень прозрачно. Точное соблюдение штрихов чрезвычайно важно. Небольшая каденция в ней (такты 53—56) должна исполняться ритмически совершенно точно. Следующие за ней типично струнные «штрихи» в правой руке крайне трудны для исполнения на фортепиано.

С такта 64 начинается заключительная партия, но звук *си-бемоль* в правой руке относится еще к предыдущему построению. Кое-где пропущенные Бетховеном «заключения» трели надо делать всякий раз (как вначале).

До наступления crescendo (такт 68) все должно исполняться piano.

Синкопированные аккорды левой при crescendo следует играть отрывисто, даже сухо, причем *sf* в двух последних тактах crescendo распространяются и на аккорды левой руки. Затем снова наступает совершенно ровное piano до четвертой восьмой такта 76, где forte должно наступить внезапно. Последующие crescendo на трели необходимо начинать più piano и по аналогии с репризой закончить forte. Трель исполняется таким образом:

В переходе к повторению экспозиции или к разработке, начиная с такта 86, динамические оттенки надо исполнять очень выпукло. Предшествующие же ему четыре такта должны быть исполнены совершенно просто, piano и без всякого изменения темпа.

Разработка построена сначала на материале главной партии, а в дальнейшем и на материале заключительной партии. Начинающееся на второй четверти такта 96 а tempo сразу вводит в бодрый темп (Allegro). Ритмическое строение этих четырех тактов очень оригинально. Начиная со второй четверти, получается такая схема ритмического сжатия:

> > >
231 | 231 | 23 | 12 | 3 | 1

После *sf* на первой четверти (*fp*) наступает piano (такт 100). Появляющееся в дальнейшем чередование forte и piano должно происходить внезапно, без всяких crescendo и diminuendo. Мотив, изложенный шестнадцатыми, в левой руке (начиная с такта 109) должен звучать, хотя и piano, но с некоторой «злостью», ритмически безукоризненно точно; ответные два звука в верхнем регистре — мягко и спокойно (второй — легко снимать).

Forte (такт 114) наступает ярко и внезапно. В такте же 122 оно начинается со второй шестнадцатой и только в правой руке, точно так же как piano (через восемь тактов) должно наступить лишь со второй восьмой в левой.

Замечания, сделанные в экспозиции, относятся и к репризе, начинающейся с такта 137.

Перед появлением побочной партии piano в левой руке нужно начать с *ля-бемоль*. Кода начинается со второй восьмой такта 217. В конце ее piano оба раза (такты 246 и 250) после crescendo должно наступать внезапно. Не следует делать никакого crescendo к заключительному forte. Темп до конца остается неизменным.

Часть II

Начальные *sf* не должны нарушать общей звучности, однако исполняются они очень определенно, даже остро *. В конце такта 2 в правой руке нижнее *фа* в октаве слиговано, верхнее же должно быть взято staccato. В пунктирных ритмах на повторяющихся нотах *до* и *ре-бемоль* и в предшествующих поступенных ходах необходимо следить за точным исполнением тридцатьвторых нот, не превращая их в шестнадцатые.

Трель (такты 11, 30 и т. д.) исполняется следующим образом:

но возможно облегчение;

Фермата на *ми-бемоль* (такт 19) должна быть равна приблизительно одному лишнему такту. После первого fortissimo по аналогии со всеми подобными случаями в дальнейшем надо, очевидно, добавить piano (такт 35).

Исключительно трудно для исполнения изложение партии левой руки, начиная с такта 50. Возможны варианты аппликатуры без подмены пальцев или с подменой:

В первой вольте по аналогии с началом скерцо естественно добавить отсутствующие у Бетховена оба *sf*.

Несмотря на появление трех *sf* (такты 80—82), последующее crescendo не должно наступать раньше, чем оно поставлено Бетховеном. Обрывающие crescendo piano оба раза должны наступить внезапно. Чередования piano и forte в дальнейшем не нужно смягчать. Начиная с такта 97, до репризы все — piano. Имеющиеся в этом разделе очень острые *sf* не должны все же нарушить общей звучности piano.

Все указания, сделанные в экспозиции, относятся и к репризе, начинающейся с такта 108. Рекомендуется обратить внимание на повторяющиеся ноты в тактах 127, 128 и далее, которые должны звучать очень легко и в то же время отчетливо.

Темп до конца части остается неизменным.

Часть III

Менуэт следует исполнять спокойно, напевно и очень связно. Движение восьмых должно звучать мягко, спокойно и непрерывно; переходы движения из левой руки в правую должны происходить совершенно незаметно; при многократном повторении одного звука (сначала *си-бемоль,* а потом *ми-бемоль*) впечатление непрерывности движения, а также непрекращающегося legato не должно нарушаться.

После первого crescendo (такт 5) piano в такте 7 наступает внезапно. Группетто в конце первой вольты исполняется очень плавно. Необходимо остерегаться толчка на звуке *фа*: центральным звуком остается *ми-бемоль:*

Исполнение последующей трели таково:

В такте 14 ведущий голос остается внизу (*соль—ля-бемоль—си-бемоль*).

Темп трио — тот же, что и главной части менуэта (на его тему написаны известные вариации для двух фортепиано Сен-Санса). При переносе рук движение должно быть плавным, скользящим над клавиатурой. После crescendo и forte надо обратить внимание на внезапность piano (третья четверть такта 37).

В коде, представляющей как бы соло фагота, следует точнейшим образом соблюдать лиги и точки. *Ми-бемоль,* берущееся в верхнем голо-

се, на раз нужно неизменно снимать коротко, раньше появления аккорда.

Часть IV

Сопровождение в первых двух предложениях следует играть легко и прозрачно, не затемняя его педалью. С конца такта 12 начинается новый эпизод главной партии, резко отличающийся своей бодрой, фанфарной звучностью от прозрачного первого предложения *. И здесь, и вначале в тематических построениях «тяжелыми» являются первые такты, что Бетховен ясно обозначил с помощью акцентов и *sf*.

Следующая фраза на piano (такт 20) должна снова звучать прозрачно. Она предваряет собою звучность заключительной партии. Нужно точно соблюдать легкие, как бы скрипичные штрихи в правой руке, в то время как выдержанное ми-бемоль в левой должно звучать подобно валторне.

С такта 34 начинается побочная партия. Появление мелодической фигурки в левой руке (такты 37, 42) должно прозвучать очень рельефно (без педали). Дважды появляющийся *ми-бемоль* большой октавы остается на педали: первый раз — два, а второй раз — четыре такта. Трель в такте 63 исполняется так:

289

Заключительная партия (начиная с такта 64) должна звучать очень легко, без педали (короткой педалью отмечаются только некоторые басы). Сопровождение левой исполняется очень прозрачно и с безукоризненной ровностью. Штрихи в правой руке должны прозвучать так же как и раньше. Очень ярким должно быть fortissimo (такт 76). Фермата и в первой и во второй вольте равна приблизительно двум лишним тактам.

Fortissimo в такте 98 сопутствует появлению нового тематического материала, построенного на звуках минорного, мажорного и уменьшенного трезвучия. Четырьмя тактами раньше, по-видимому, наступает più forte. Начинающееся же с такта 129 forte по отношению к предыдущему fortissimo следует играть poco meno forte.

Поступенные ходы в фигурациях (такты 133, 137, 141, 145) должны звучать снова очень рельефно. Первое из наступающих затем crescendo надо начать meno forte, а может быть даже piano, как следующие два раза.

Внезапным forte начинается реприза (такт 173). Замечания, сделанные в экспозиции, относятся и к репризе. При вступлении темы piano (с конца такта 175) в партии левой руки также должно наступить piano.

Фермата в коде равна приблизительно двум лишним тактам.

Заключительный ряд аккордов следует играть до конца строго в темпе.

Часть вторая

т. 54 В большинстве изданий предлагается поправка:

290

С поправкой этой трудно не согласиться. Изменение мотива в бетховенском тексте:

291

явно вызвано отсутствием клавиш выше *фа* на фортепиано времени написания этой сонаты.

Часть четвертая

т. 63 Некоторыми изданиями (Петерс) аккорд в партии левой руки изменен:

292

следует играть:

293

ЛЕГКАЯ СОНАТА № 19

Соч. 49 № 1

Несмотря на преднамеренную простоту стиля, две сонаты соч. 49 (в особенности первая) являются прекрасными произведениями. Кроме того, — что особенно важно, — они сыграли в общем развитии фортепианной сонаты у Бетховена значительную роль.

Сонаты эти двухчастны. Написав «легкие» сонаты в двух частях, Бетховен, очевидно, заинтересовался проблемой создания двухчастной фортепианной сонаты. Уже в следующей за ними большой сонате до мажор соч. 53 Бетховен отбрасывает ранее написанное в качестве ее второй части большое фа-мажорное Andante (изданное отдельно как самостоятельная пьеса — без опуса) и сочиняет вместо него гениальную Интродукцию к финальному рондо, превращая, таким образом, всю сонату в двухчастную. После этого идет ряд двухчастных сонат: соч. 54, соч. 78, соч. 90 и, наконец, соч. 111. Кроме того, в сонате соч. 81а вторая часть (так же как в сонате соч. 53) носит характер интродукции к финалу.

Первая часть этой сонаты в значительной степени близка к фортепианному стилю Моцарта. Интересно отметить, как экономно большие мастера пользуются на фортепиано октавным изложением тем. В настоящей сонате октавы появляются только один раз.

Часть I

При исполнении первой части особенно важно точное соблюдение лиг, носящих характер струнных «штрихов», а также безукоризненно точная передача всех длительностей нот с тем, чтобы все паузы точнейшим образом соблюдались, начинались не раньше и не позже, чем они поставлены Бетховеном.

Форшлаги следует играть очень мягко, начинать их точно с басом и остерегаться толчка на четвертом звуке. Они расшифровываются таким образом:

По аналогии с репризой, нужно, очевидно, в такте 16 добавить dolce. Сопровождение левой руки необходимо играть здесь легко и прозрачно, не задерживая ни одного звука, а обе восьмые второй четверти в правой исполнять portamente, не соединяя лигой последнюю восьмую с первой следующего такта (очень распространенная ошибка).

Предлагаемая расшифровка группетто в точности сохраняет ритм мелодической линии:

Так же исполняются группетто во всех случаях. Мелодические фигуры среди гармонической фигурации в левой руке должны быть слегка

отмечены (такты 29, 31). К последующим трелям нельзя добавлять, как это обычно делается, заключения, превращая их в группетто:

Все форшлаги, по-видимому, исполняются коротко. О неточности при написании Бетховеном форшлагов уже говорилось неоднократно выше.

В такте 58 и в следующих за ним тактах нужно слегка отметить ноту *соль-диез*. Здесь же кажется естественным сделать небольшое crescendo, после чего с началом репризы вновь наступает piano (такт 64).

Тема, перенесенная в левую руку, исполняется очень певуче; одновременно с этим рекомендуется показать и контрапунктическое сопровождение правой. Piano за такт до побочной темы (такт 79) должно наступить внезапно.

Интересный пример «параллельных» октав (*до-диез — ре*) имеется в тактах 92, 93. В такте 95 акцент делается только в правой руке. В правой же руке нужно слегка отметить *соль* в такте 97, противопоставляя ему *sf* на *до* в левой руке в следующем такте (так же еще два раза).

Темп до конца не изменяется. В правой руке, несмотря на заключительное pianissimo, надо слегка показать верхний голос.

Часть II

Вторая часть — рондо — технически очень трудна. Трудно точное и легкое выполнение штрихов. Звучность должна приближаться к звучности струнного квартета.

Staccato нужно играть легко и прозрачно, почти исключительно пальцами при минимальном участии кисти (пальцевое staccato), и все четверти в левой — точно выдерживать. Правой рукой надо играть staccato и в тактах 9—11, не прибавляя лиг между первой и второй восьмой.

Последующую фермату можно представить себе так:

Аналогично исполнение фермат в дальнейшем.

Форшлаг в такте 3 исполняется таким образом:

Форшлаги и в этой части следует, по-видимому, исполнять коротко. Декламационную линию в тактах 16—19 я представляю себе так:

Возникающее затем сопровождение шестнадцатыми в левой руке должно звучать легко и прозрачно. Благодаря быстрому темпу, оно представляет значительную техническую трудность. В правой руке вторую восьмую в этом же месте следует всякий раз коротко снимать, отнюдь не связывая ее с третьей восьмой.

До такта 22 все должно звучать sempre piano. Forte наступает

(такт 22) и прекращается (такт 24) внезапно. Последующие *sf* в тактах 26 и 28 относятся только к верхнему голосу и не должны нарушать общей звучности piano.

Появляющееся в левой руке сопровождение восьмыми должно звучать очень легко, sempre staccato. Необходимо точно соблюдать в этом месте скрипичные штрихи в правой руке.

Все такты, подобные такту 44 в левой руке, должны исполняться legato. Далее следует обратить внимание на правильную декламацию верхнего голоса:

300

а не:

301

Исполнение группетто таково:

302

Очень важно достигнуть в такте 78 внезапного pianissimo, а в тактах 96—99 и 141—145 отметить имитации. При контрапунктической перестановке голосов тема в тактах 137—139 оказывается в басу. Чередования forte и piano в этом месте и дальше нельзя смягчать. Весь конец до заключительного fortissimo нужно играть legato, прозрачно, piano, не изменяя темпа.

Часть вторая

тт. 9—11 Во многих изданиях в партии правой руки указаны лиги между первой и второй восьмой, которых делать не следует.

ЛЕГКАЯ СОНАТА № 20

Соч. 49 № 2

Эта соната значительно проще и легче для исполнения, чем предыдущая. Она проникнута ясным, бодрым настроением. В ней две части.

Против обыкновения Бетховен почти не обозначил в этой сонате динамических оттенков. В первой части им указано только в одном месте forte, а во второй — в двух местах pianissimo.

Тема менуэта использована Бетховеном также в одной из частей септета соч. 20. Характер менуэта бодрый, темп — типичный для менуэта. Звучность должна походить на звучность небольшого оркестра.

Часть I

Движение триолей, введенное Бетховеном в первую тему на короткий момент, в дальнейшем приобретает большое значение. Трель в конце первых четырех тактов исполняется так:

303

Третью четверть после нее следует брать мягко, без толчка (женское окончание). Аналогично исполнение всех прочих трелей. Расшифровка же появляющегося вскоре группетто следующая:

304

В тактах 9—10 необходимо точно соблюдать штрихи!

Forte в правой руке наступает только на второй четверти такта 15. Побочная тема, очевидно, должна исполняться piano — левую руку надо здесь играть очень прозрачно, но legato. Форшлаги в тактах 36 и 40 исполняются коротко, а в такте 43 следующим образом:

305

Все гаммы необходимо играть очень ровно, не делая никаких акцентов, звуком mezzo forte; *p*, вероятно, нужно добавить в такте 49 и *mf* — в такте 53.

В тактах 54—58 левая рука играет legato. Форшлаг в такте 56 исполняется:

306

Последующие терции в правой руке не нужно связывать, четверти — точно выдерживать; место это играется sempre piano.

Фигуры восьмых в тактах 63—65 следует играть так, как будто в каждом такте вступает новый инструмент, а в последнем случае — два.

Далее возможно добавить оттенки: crescendo в такте 65 и двумя так-

тами дальше — forte (начало репризы); затем *mf* в такте 75, *f* — 82, *p* — 87 и, наконец, *mf* в такте 103. Динамический же план заключения, по-видимому, должен быть таким:

307

(*mf*) (*p*) (*mf*) (*p*) (*cresc.*) (*p*) (*f*)

Часть II

Менуэт, очевидно, начинается piano. Аккомпанемент в левой руке исполняется не слишком legato. При вторичном проведении темы октавой выше *p* сменяется на *mf*. Далее в конце такта 20 — опять piano; все, кроме гамм шестнадцатыми, нужно играть здесь poco staccato. Такт 35 также должен звучать non legato. В следующем такте рекомендуется добавить piano, а двумя тактами позднее — *mf*. Poco staccato играет левая рука в шести тактах, начиная с такта 41. Место это исполняется piano. Mezzo forte может появиться лишь в конце такта 59.

Первые четыре такта в до мажоре должны звучать очень бодро (non legato); звучность — как бы два гобоя и фагот staccato. Forte в конце такта 67 сменяется *mf* в конце такта 71 (это как бы ответ струнных, в котором очень точно нужно выполнять штрихи) и *p* — в конце такта 75. Затем можно предложить следующий динамический план:

308

(*sempre cresc.*)

Восьмые в правой в последних трех тактах из вышеприведенных играются poco staccato. Восьмые в левой, начиная с такта 108, звучат non troppo legato. Non legato надо исполнять также скачок на сексту в правой руке (такт 116) и все четверти в левой в последних трех тактах. Темп до конца не меняется. Динамический план заключения таков:

СОНАТА № 21
Соч. 53

Соната до мажор соч. 53 и по содержанию и по форме принадлежит к числу наиболее замечательных бетховенских сонат. Как и некоторым другим бетховенским сонатам, ей произвольно присвоено название («Аврора»), которого у Бетховена нет. Название это, впрочем, не противоречит характеру ее музыки. Переход от интродукции к заключительному рондо производит впечатление радостного пробуждения природы после тусклых, темных ночных красок. Музыка полна светлым чувством общения с природой, которую так глубоко любил Бетховен. Соната овеяна духом «романтизма», черты которого есть и в некоторых более ранних сонатах, особенно в сонатах до-диез минор соч. 27 и ре минор соч. 31.

Первая часть до-мажорной сонаты написана в форме сонатного аллегро. В ней широко развиты все части сонатной формы: экспозиция, разработка, реприза и кода.

При большом ритмическом разнообразии первая часть объединяется неизменяющейся от начала до конца пульсацией, о чем не должен забывать исполнитель. Совершенно недопустимо, например, так часто встречающееся при исполнении этой части замедление во второй теме. Движение постепенно переходит от шестнадцатых через восьмые к четвертям и половинным нотам второй темы; затем вводится новое движение триолей восьмых, играющее в дальнейшем, особенно в разработке, большую роль, и, наконец, возвращается движение шестнадцатых. Все это ритмическое разнообразие, все эти смены движения совершенно теряют свой внутренний смысл, если они не объединены единым пульсом.

Главная партия первой части представляет собой модулирующий период. Следует отметить необычное, хотя у Бетховена довольно часто встречающееся, отклонение в самом начале в тональность субдоминанты. Первое предложение главной партии кончается остановкой на доминанте. Во втором предложении происходит модуляция в ми мажор, подготавливающая появление побочной партии. Таким образом, второе предложение главной партии вместе с четырехтактным переходом к побочной партии выполняет функцию связующей партии.

Побочная партия звучит в тональности мажорной верхней медианты (ми мажор). Сначала тема изложена аккордами при движении половинных нот и четвертей. Повторение вариационно. Впервые вводится движение триолей восьмых, играющее в дальнейшем большую роль. Побочная партия носит лирический, напевный характер. После двукратного изложения основной темы побочной партии наступает ее вторая часть (при движении триолей восьмых, а начиная с девятого такта — шестнадцатых). Музыка становится бодрой, энергичной.

Вторая часть побочной партии очень развита, длинна (26 тактов) и разнообразна по тематическому и ритмическому материалу. После кульминации, доходящей на протяжении шести тактов до fortissimo с острыми *sf*, наступает внезапное

piano, потом diminuendo и pianissimo. С возвращением к forte, в момент полной совершенной каденции ми мажора, начинается заключительная партия.

Разработка возникает в тональности субдоминанты (фа мажор) с секвенцеобразной перестановки темы заключительной партии в фа мажоре. В дальнейшем вся обширная разработка построена преимущественно на материале первой и второй части побочной партии. После повторения первых тактов главной партии (pianissimo) характер музыки меняется: вновь появляется движение шестнадцатых. Начинается crescendo, доходящее до forte, после внезапного pianissimo вновь наступает crescendo и forte. Во всей этой части разработки происходит частая смена тональностей: фа мажор, до мажор, соль минор, до минор, фа минор, си-бемоль минор, ля-бемоль мажор, фа минор и до мажор. В до мажоре появляется материал побочной партии; вновь наступает движение триолей восьмых. Все изложение приобретает характер виртуозной каденции. Тональности снова часто сменяются— сначала по квинтовому кругу: фа минор, си-бемоль мажор, ми-бемоль минор, но после ми-бемоль минора наступает си минор, до минор, и через секстаккорд *фа—ля-бемоль — ре-бемоль* (пониженная вторая ступень) и уменьшенный септаккорд (*фа-диез—ля—до — ми-бемоль*) все построение подходит к органному пункту на доминанте. После decrescendo вновь появляется движение шестнадцатых (pianissimo), которое, все усиливаясь в звучности, приводит к стремительно сходящейся гамме (fortissimo). Эта гамма сразу вводит в репризу, начинающуюся pianissimo.

Реприза по изложению близка к экспозиции. Изложение первого предложения расширено и кончается полной совершенной каденцией, второе предложение модулирует в тональность нижней медианты (ля минор). Побочная партия начинается в ля мажоре, а в пятом и шестом тактах возвращается к главной тональности — до мажор. В дальнейшем реприза аналогична экспозиции. Заключительная партия переходит непосредственно в коду, начинающуюся с изложения главной партии в тональности ре-бемоль мажор.

Кода обширна. Она носит характер второй разработки и построена на тематическом материале главной и побочной партий. Самое заключение (восемь тактов a tempo) начинается pianissimo с темы главной партии и после crescendo приходит снова к стремительно сходящейся гамме (fortissimo) и после нее к завершающим всю часть ярким, коротким аккордам.

Бетховен заменил гениальной интродукцией большое фа-мажорное Andante, ранее предназначавшееся для этой сонаты. Это несколько сумрачное, тусклое Adagio чудесно предваряет появление светлого, ясного рондо и придает всему сочинению органическую цельность. Непосредственно переходя в финальное рондо, эта интродукция не является самостоятельной частью, и вся соната становится по существу двухчастной. Вместе с предшествовавшими двумя маленькими сонатами соч. 49 она начинает собою ряд двухчастных бетховенских сонат (две — соч. 49, соч. 53, соч. 54, соч. 78, соч. 90 и, наконец, соч. 111).

Светлое, как раннее утро, рондо должно звучать просто, естественно. Темп спокойный, без малейшей торопливости. Особенно следует избегать характера внешней виртуозности, который нередко придают этой части пианисты. Над всем должно доминировать песенное начало.

Форма финала — рондо. Интенсивность развития второго эпизода (до минор) и коды приближает их к сонатной разработке.

Восьмитактное связующее построение (до мажор), в котором появляется движение триолей шестнадцатых, подводит к первому эпизоду. Он изложен в ля миноре. Движение триолей шестнадцатых сохраняется. Характер первого эпизода бодрый, мужественный. По форме это шестнадцатитактный период с большим дополнением на тоническом органном пункте, начинающем-

ся fortissimo и заканчивающемся pianissimo. В дополнении движение триолей шестнадцатых сменяется простыми шестнадцатыми. Двенадцатитактное связующее построение приводит к буквальному повторению первой темы.

Второй эпизод начинается в одноименном миноре (до минор) унисонными ходами разбитых октав. Это яркая, стремительная, несколько суровая музыка. Унисонное начало и последующее построение представляют собой секвенцеобразные перемещения с отклонениями по квинтовому кругу (до минор, фа минор, си-бемоль минор) и каденцией в ля-бемоль мажоре. Дальше секвенция от ля-бемоль мажора через фа минор дважды возвращается в до минор. Весь эпизод заканчивается настойчивыми повторениями каденции в до миноре с применением приема сжатия: восемь тактов, четыре такта, четыре такта, два, два, один, один и, наконец, повторение заключительного *до* (октавы в обеих руках) на протяжении четырех тактов.

Следующий раздел второго эпизода носит характер разработки, построенной на тематическом материале первой темы. После троекратного ее проведения (в ля-бемоль мажоре, фа миноре и ре-бемоль мажоре) звучит небольшая интермедия импровизационного характера. Эта интермедия начинается в ре-бемоль мажоре и через ми-бемоль минор и фа минор приходит к новому разделу, в котором левая рука исполняет ритмический мотив из главной партии, а правая изложена арпеджиообразными пассажами (шестнадцатыми). Тема эпизода также перемещается по квинтовому кругу (фа минор, си-бемоль минор, ми-бемоль минор) и снова через пониженную вторую ступень (ре-бемоль мажор) возвращается в до минор. Длинная остановка на доминанте приводит опять к повторению (слегка сокращенному) первой темы, после чего возникает, как в начале, связующее построение, изложенное триолями шестнадцатых и значительно расширенное. Оно заканчивается внезапным перерывом движения и длительной остановкой на доминанте (аккорды четвертями по очереди в обеих руках). Начинаясь fortissimo, эти аккорды, постепенно ослабевая, приходят к piano, pianissimo и, наконец, *ppp*.

Наступает кода (Prestissimo). Она очень обширна, являясь по существу большой каденцией типа каденций в фортепианных концертах, и вся построена на тематическом материале первой темы. Как каденция концерта, она завершается трелями и подходит к собственно коде, занимающей последние 29 тактов. Это заключение носит яркий, ликующий характер.

Часть I

Движение восьмых, с которого начинается первая часть и которое представляет собой как бы основной ее пульс, не является, однако, тематическим: сквозь пульсирующее движение восьмых чувствуется такая скрытая тема*:

310

Так же и дальше:

311

Пятая восьмая в такте 3 является легким (женским) окончанием фразы; нужно тщательно избегать на ней малейшего толчка (так же во всех подобных случаях). Короткий ответный мотив в следующем такте, заполняющий остановку основной линии темы, является элементом тематического движения (появление шестнадцатых), противопоставленного спокойному движению первой темы. Это движение в тактах 9—11 становится надолго основным. Здесь с помощью предложенной необычной аппликатуры можно добиться очень яркой звучности шестнадцатых:

312

Остановка движения после шестнадцатых не должна сопровождаться изменением основного темпа. Фермата равна приблизительно двум лишним четвертям. Интересно раннее появление субдоминанты в первой теме сонатного аллегро, нередко встречающееся у Бетховена (такт 5).

С такта 14 начинается как бы повторение первого предложения, оказывающееся, однако, модулирующим переходом ко второй теме. Пульсирующее движение восьмых здесь становится «подразумеваемым»: оно слышится сквозь непрерывную линию шестнадцатых. Четыре такта piano (23—26) должны звучать очень легко и прозрачно — без педали; crescendo (такт 27) нельзя начинать раньше, чем оно поставлено Бетховеном, так же как и последующее decrescendo. В дальнейшем движении восьмых скрыта двухголосная мелодическая линия четвертей; следует слегка отмечать имитации между нижним и верхним голосами. С конца такта 33 мелодическая линия в правой руке остается в нижнем голосе (*ля—си—до-диез* и т. д.).

Вторая тема (с такта 35) изложена в тональности верхней медианты (ми мажор); терцовые сопоставления тональностей типичны для стиля романтиков, который Бетховен в значительной степени предваряет. Темп второй темы не должен отличаться от предшествовавшего движения. Бетховен от шестнадцатых через восьмые подходит к спокойному движению четвертей и половин.

sf в такте 38 относится к ноте *си* среднего голоса — это как бы вступление какого-то духового инструмента, переводящее все построение в более низкий регистр. В такте 42 наступает внезапное piano. Здесь впервые появляются триоли восьмых, которые в дальнейшем играют большую роль. Бетховен противопоставляет их основному дуольному движению. В следующем такте не нужно выделять, как это часто случается, нижний голос правой руки. Тема находится в верхнем голосе левой и — в варьированном виде — в триольном движении верхнего голоса правой руки. Мелодию в левой не следует слишком ярко выделять, заставляя слушателя скорее прослушать ее сквозь изгибы триольного движения верхнего голоса. Все изложение второй темы должно исполняться очень связно, что указано самим Бетховеном.

В такте 49 подразумеваемый ведущий голос начинается с первого *си* в партии правой руки:

313

Он встречается двумя тактами раньше в басу в виде триоли восьмых. С такта 50 начинается заключительная партия. В движении триолей правой руки не надо отмечать вместе с синкопированным повторением звука *си* вторую и четвертую четверти. Следует, наоборот, чуть отмечать сильные времена, противопоставляя их синкопированному голосу (так же в разработке). Возвращение движения шестнадцатых должно прозвучать как кульминация; повторяющаяся разбитая терция *ре—си* ярко утверждает первоначальный пульс всей части. В дальнейшей гамме не должно быть никаких акцентов в середине.

В аккордах левой руки (такты 62—65) нужно слегка маркировать первую и третью четверти; аккорды на второй и шестой восьмой снимать очень коротко, не задерживая их на педали. В правой руке следует всякий раз подчеркивать *ми* третьей ок-

тавы, противопоставляя его акцентам на сильных временах в аккордах левой руки.

После *sf* (*fp*) piano на первой восьмой такта 68 наступает сразу, переходя после diminuendo в третьем такте в pianissimo. Эти четыре такта нужно играть очень легко, лучше совсем без педали (возможна левая педаль). Повторяющееся *фа-диез* в такте 73 снова представляет собой как бы первый пульсирующий мотив. Трель в левой руке исполняется следующим образом:

314

Темп в начинающемся с такта 74 «дополнении» остается совершенно неизменным. Успокоение движения выписано Бетховеном: шестнадцатые сменяются движением восьмых и четвертей. Длинный звук *ми* в басу должен прозвучать как выдержанная нота духового инструмента. На первой четверти такта 76 его нужно точно снять (разрешение доминанты в тонику). Шестнадцатые здесь должны звучать очень ровно, легко, legatissimo без всякого усиления или ослабления звука. Имеющийся далее мотив декламационно следует исполнять так:

315

а не так, как его обычно играют:

316

sf (*fp*) в такте 78 явно подчеркивает выдержанное *ми* в басу. Через четыре такта crescendo и внезапное piano оба раза следует исполнять совершенно точно. Crescendo относится главным образом к поступенному ходу восьмых в левой руке. Эти оттенки Бетховен указывает при каждом из многочисленных повторений, но исполнители их обычно не замечают.

Разрешение баса на ступень вверх в тактах 84 и 90 (прерванная каденция) должно быть ясно слышно.

Разработка начинается с такта 88. Внезапные смены forte и piano, forte и pianissimo не нужно смягчать. Такты 107 и 109 следует исполнять чуть звучнее. Во второй половине такта 116, так же и во всех аналогичных местах в дальнейшем, в правой руке надо отмечать верхний голос, звуки которого приходятся всякий раз на третью триольную восьмую. В следующем такте необходимо каждый раз на третьей четверти снимать педаль, точно выдерживая при этом аккорд в левой руке (так же и в дальнейшем).

В такте 138 верхнее *соль* в правой руке должно прозвучать ярко. Здесь имеется скрытый голос:

317

Важную восьмую паузу в левой руке (такт 142) обычно не замечают. Crescendo (через пять тактов)

отнюдь не надо начинать раньше, чем оно написано. Темп предшествующего репризе эпизода точно равен основному пульсу. Начало репризы должно совершенно естественно вытекать из предыдущего движения шестнадцатых. Замечания, сделанные в экспозиции, относятся и к репризе.

Ферматы в тактах 170 и 172 равны, как и в экспозиции, приблизительно двум лишним четвертям. Широкие аккорды во второй теме (такт 198) следует играть очень связно.

Далее, в тактах 206, 207 верхний голос левой руки (*фа—ми—ре—до*) можно для облегчения отнести в правую руку, чтобы не затемнить ведущую мелодическую линию среднего голоса: *ре—до—си—ля*.

Два заключительных звука трели в такте 236 (исполняющейся с верхней ноты) можно отнести в правую руку:

Контрасты forte и piano, начиная с такта 254, должны быть очень резкими. Все четыре *sf* на второй и четвертой четвертях следует делать очень остро (в обеих руках). С наступлением fortissimo нужно отметить первую четверть: после предыдущих *sf* на слабых частях такта здесь восстанавливается сильное время. Начиная с такта 263, в продолжение четырнадцати тактов главное содержание музыки находится в левой руке. Синкопированные октавы правой надо играть очень мягко (portamento).

В тактах 274—276 я рекомендую следующую аппликатуру:

Далее мелодическая линия переходит в правую руку: *соль—соль-диез—ля* (первый палец правой руки). Отмечать эти звуки нужно по одному разу. Piano в такте 280 наступает внезапно. В следующих четырех тактах нельзя делать никакого crescendo.

Обе ферматы в тактах 284, 285 равны приблизительно двум лишним четвертям каждая. Написанную мелкими нотами гамму следует исполнять оба раза на последнюю (шестую) четверть такта. При появлении второй темы темп не должен замедляться. Замедление выписано Бетховеном. Ritardando обозначено только в последних двух тактах. Ферматы в конце второй темы равны приблизительно двум лишним четвертям. Темп до конца остается совершенно неизменным.

Часть II

Педаль на третьей и шестой восьмой первого и других аналогичных тактов необходимо снимать, чтобы не затемнить мелодического течения верхнего голоса, переходящего с *до* на *ля*, с *ля* на *ре-диез* и т. д. *. При этом необходимо тщательно выдерживать октавы в басу, а также аккуратно додерживать третьи и шестые восьмые верхнего голоса (Бетховен третью восьмую в первом такте обозначает tenuto). *sf* в такте 6 не надо делать слишком остро — это только высшая точка общего усиления *.

В тактах 8 и 16 не следует брать педали. Басовую октаву нужно мягко снимать до появления аккорда в правой руке. Октава и аккорд не должны быть между собою связаны.

Начинающаяся с конца следующего такта фраза должна прозвучать очень напевно. Так же и дальше, причем форшлаги берутся одновременно с басом. Имитирующие ходы шестнадцатых исполняются mezzo voce, без всякой экспрессии. *sf* в тактах 14 и 15 не следует делать остро, форшлаг в конце первого из этих тактов нужно играть коротко.

Pianissimo в такте 19 наступает внезапно. Через такт снова имеется внезапное *pp*. Педаль снимается на второй восьмой, чтобы *фа* малой октавы не осталось на педали. Начинающееся здесь crescendo следует довести до довольно значительной степени силы.

Темп до конца не меняется; последнюю фермату можно исполнять ad libitum *.

Часть III

В изложении первой темы сочетаются три элемента: мелодия, которая должна звучать светло, как песня; второй элемент — движение шестнадцатых, спокойное, мягкое, непрерывное; добиться этой непрерывности не так легко, так как фигурация прерывается частыми шестнадцатыми паузами, во время которых берутся звуки мелодии или басы. Эти перерывы должны быть ритмически совершенно незаметными. Третьим элементом являются басы, которые должны звучать очень мягко, pianissimo, но в то же время достаточно ясно, как основа гармонии.

Едва ли возможно на современных инструментах с их длящимся звуком буквальное применение обозначенной Бетховеном педали.

Затактные шестнадцатые в левой руке надо играть спокойно и мягко, не придавая им (как это часто бывает) характера острого форшлага. Басовый звук не следует снимать слишком коротко: его нужно всякий раз чуть-чуть придержать. В тактах 24, 25 вторую и третью шестнадцатые удобнее брать левой рукой, стараясь, однако, сделать это совершенно незаметно.

В такте 31 движение шестнадцатых переходит незаметно, без всякого перерыва, в левую руку, которая должна играть эту фигурацию спокойно и плавно. Гаммообразные ходы (мелодическую фигурацию) следует играть всякий раз без педали (такты 33, 37—38). Имеющееся далее crescendo доходит до степени силы большей, чем последующее piano, которое должно появиться внезапно.

Басовые ноты в тактах 51—54, отмеченные точками, следует слегка акцентировать. Трель здесь нужно начинать с верхней ноты (так же и в репризе).

Далее темп остается неизменным. Если начало рондо играют слишком скоро, то, с такта 55 поневоле происходит некоторое замедление. Известно, что Бетховен предпочитал исполнять такого рода изложение, не прерывая трели во время мелодических нот, что очень трудно. Для облегчения можно предложить такой способ исполнения:

При этом *соль* на второй четверти тактов 57 и 61 не должно выпадать из мелодической линии, как это обычно бывает (так же и дальше).

В рондо, как и в первой части, Бетховен противопоставляет триольное движение дуольному, сохраняя единый темп (такты 62—85). Звуки мелодического голоса приходятся на вторую шестнадцатую каждой секстоли (так же в репризе). Синкопированные басы необходимо точно снимать, не передерживая их. Педаль также следует снимать. Все *sf* в этом эпизоде не надо смягчать. Мелодическую фигуру в тактах 80, 81 и 84, 85 правой руки нужно играть без педали и очень отчетливо.

В следующем эпизоде контрасты чередующихся fortissimo и piano, forte и piano нельзя смягчать. Басы (звук *ля*), повторяющиеся при fortissimo и forte на каждую восьмую и короткие (разделенные паузами) при piano — на каждую четверть, должны звучать очень ясно.

В такте 98 с басовой октавы *ля* начинается тема, возникшая из первой темы. *Ля* второй октавы в правой — только легкое окончание предыдущего построения. В конце этого эпизода не нужно делать никакого ritenuto: замедление выписано Бетховеном.

До-минорный эпизод вносит элемент некоторого драматизма в светлый характер всего рондо. Обычно его начинают più mosso, но с появлением триолей шестнадцатых темп снова замедляют. Между тем темп должен оставаться строго неизменным. В тактах 189, 191 следует показать средний голос: *соль—ля-бемоль—си-бемоль—до — ре-бемоль—си-бемоль—до*. В конце триольного построения (такты 215, 216) басы надо брать очень коротко. Далее четверти после отрывистых восьмых необходимо точно выдерживать.

Начинающийся в такте 239 эпизод обычно играют торопливо и отрывисто, отчего он приобретает банальный характер. Между тем при выполнении бетховенских указаний он производит чудесный эффект чего-то таинственного, фантастического. Аккорды правой следует точно выдерживать, совсем не поднимая при их повторении руку от клавиатуры. При задержаниях секунды верхний голос берется еле слышно, чтобы задержание секунды ясно прозвучало. Crescendo с заключительным *sf* на четвертой восьмой должны звучать не слишком сильно, но очень рельефно. Piano в пятом такте наступает внезапно. Басы левой руки рекомендуется брать коротко, но без всякой остроты. Основной темп все время остается неизменным.

Весь следующий эпизод (с такта 251) нужно играть спокойно, без всякой торопливости. Поставив указание sempre pianissimo, Бетховен обозначает его через несколько тактов еще раз и дальше четыре раза повторяет pianissimo. Все здесь должно звучать таинственно, как бы сквозь дымку (возможно применение левой педали). Ритм левой руки тематически вытекает из первой темы рондо, что при исполнении долж-

но быть заметно. Половинные терции следует всякий раз точно выдерживать. Обозначение espressivo подчеркивает тематический характер партии левой руки.

В тактах 283—284 возможно сделать crescendo. Далее надо подчеркнуть в левой руке ход на уменьшенную терцию, отмечая оба звука (*ля-бемоль* и *фа-диез*) только в первый раз (сравним ход *ми-бемоль — до-диез* в скрипичном концерте Бетховена). *sf* относится только к партии левой руки. Forte в конце такта 311 должно наступить внезапно.

В девятом такте рефрена наступает внезапное pianissimo. В имеющемся далее триольном эпизоде (с такта 352) звуки мелодического голоса перемещаются на первую шестнадцатую каждой секстоли, через четыре такта мелодический голос снова попадает на вторые звуки каждой секстоли. Все имеющиеся далее *sf* следует исполнять очень определенно и точно на своих местах.

Повторяющиеся на каждую восьмую, а дальше (при piano) на каждую четверть басы соответствуют таким же басам в ля-минорном эпизоде (первая побочная партия).

В аккордовом построении перед Prestissimo темп остается неизменным. Замедление точно выписано Бетховеном. На двух тактах перед ферматой возможно небольшое ritenuto. Фермата исполняется ad libitum.

Темп Prestissimo вдвое скорее темпа Allegro moderato — восьмые равны предшествовавшим шестнадцатым. В этой коде очень важно совершенно точно соблюдать динамические оттенки, поставленные Бетховеном. Начиная со второй половины такта 415, в продолжение трех с половиной тактов ведущая мелодическая линия переходит в левую руку. Октавы в правой руке, начинающиеся в такте 431, должны все время звучать legato. Имеющиеся далее контрасты fortissimo и piano не нужно смягчать. В левой руке здесь имеется тот же ритмический мотив, что и в тактах 251—278.

С такта 461 (*ppp*) возможно начать ritenuto и все дальнейшее играть meno mosso, как это обычно бывает у Бетховена перед концом (указание Н. К. Метнера). В октавном построении бетховенская аппликатура в соединении с обозначением legato указывает на то, что эти октавы следует играть glissando. Такое glissando едва ли исполнимо на современных инструментах. Это место возможно играть октавами (не glissando) или, примерно, так:

321

С такта 507 в случае, если предшествующий эпизод исполнялся meno mosso, рекомендуется начать accelerando, приводящее через восемь тактов (fortissimo) к a tempo. Трель можно исполнять здесь восьмыми нотами:

322

а затем возможно такое исполнение:

323

Темп до конца остается без изменений.

Часть первая

т. 206 В некоторых изданиях к терции *до — ми* (в партии правой руки) произвольно добавлено *соль:*

324

Часть вторая

тт. 2, 18 В некоторых позднейших изданиях:

325

Ми контроктавы не было на фортепиано времени сочинения сонаты. Такое изменение едва ли может быть рекомендовано, так как *Ми* контроктавы дает здесь слишком густую звучность.

т. 12 Два *си-бемоль* в левой руке в большинстве изданий слигованы. У Поля Дюка́ вместо первого *си-бемоля — ля:*

326

Все эти «корректуры» совершенно излишни.

Часть третья

тт. 27, 28 На седьмой шестнадцатой в позднейших изданиях обычно *соль* вместо *фа,* что несомненно искажает замысел Бетховена. В этой части снижающееся движение на доминантовой гармонии имеет опорным верхним звуком постоянно септиму *фа.* То же в тактах 140, 141.

т. 70 В большинстве позднейших изданий на две последние восьмые в левой руке добавлены звуки октавой ниже:

327

Густая звучность *Ми* контроктавы едва ли здесь нужна.

т. 74 На первой четверти здесь также без надобности добавляется нижняя октава.

тт. 181—183 В некоторых изданиях (Лист, Петерс) в басу добавлены октавы:

328

чего никак нельзя рекомендовать.

т 485 В коде Бюлов рекомендует несколько упрощенный способ исполнения трелей:

СОНАТА № 22
Соч. 54

Бетховен создал в период своих пятидесятых опусов целый ряд замечательных произведений: фортепианные сонаты соч. 53 и 57, Четвертый фортепианный концерт (соль мажор) соч. 58 и, наконец, знаменитые три квартета соч. 59, посвященные Разумовскому, — так называемые «русские» квартеты.

Большим своеобразием музыкального языка, а также формы отличается и соната соч. 54. В некоторых эпизодах (вторая тема первой части, вся вторая часть) преднамеренной жесткостью злого юмора она предваряет стиль некоторых композиторов нашего времени, например Прокофьева, Шостаковича.

Соната, особенно ее вторая часть, в высшей степени трудна для исполнения. Первая часть сонаты написана в ритме менуэта, что для сонатного цикла совершенно необычно (в темпе менуэта Бетховен написал впоследствии первую часть Восьмой симфонии). Форма первой части — двойная трехчастная (с повторенной серединой и репризой).

После изложения основной темы, имеющей простую трехчастную форму, следует средняя часть с ее острыми *sf*, попадающими то на сильные, то на слабые части такта. Тема средней части отличается большим своеобразием и тем несколько жестким, злым юмором, о котором говорилось выше. Эта жесткость подчеркнута изложением — октавами и двойными нотами. Из тональности доминанты (до мажор) она переходит в тональность пониженной верхней медианты (ля-бемоль мажор) и останавливается на половинной каденции в главной тональности (фа мажор).

При повторениях основная тема появляется в вариационном изложении, а тема средней части сильно сокращена. После остановки на доминанте (фермата) снова повторяется (в еще более усложненном вариационном изложении) первая тема. В коде появляется новая прекрасная тема, являющаяся видоизменением темы главной партии. В изложении коды объединяются оба основных движения первой части — дуольное и триольное.

Вторая часть сонаты — финал — еще более своеобразна и по содержанию и по форме, чем первая. Она совсем не похожа на другие сочинения Бетховена, а тем более на произведения других композиторов его времени. Некоторую аналогию можно, пожалуй, найти у самого же Бетховена в финале сонаты соч. 26 ля-бемоль мажор и, несомненно, в отдельных сонатах Доменико Скарлатти.

Финал данной сонаты проникнут злым юмором. Ему свойственны неожиданные резкие чередования forte (или fortissimo) и piano, смелые модуляции. Финал написан в простой трехчастной форме с необычно крупными масштабами средней части. В его тональном плане можно обнаружить и признаки сонатной формы. Первый период модулирует в тональность доминанты (до мажор). Средняя часть, начинающаяся в ля мажоре, изобилует смелыми модуляциями и динамиче-

скими контрастами, что сближает ее с сонатной разработкой.

Реприза несколько расширена сравнительно с первым изложением и включает в себя материал, заимствованный из средней части. Средняя часть вместе с репризой повторяется так же, как и первая часть.

Финал завершает небольшая кода на тоническом органном пункте.

Часть I

Третью восьмую в первом такте следует в обеих руках легко снимать, оставляя звучать половинную ноту *фа* в верхнем голосе. В правой руке здесь часто подчеркивают звук *си-бемоль* на второй четверти, благодаря чему он звучит как продолжение мелодии верхнего голоса. Этого нужно тщательно избегать. Первое *sf* (такт 3), подчеркивающее имитацию в левой руке, не надо делать слишком остро.

Трель в такте 16, по-видимому, исполняется так же, как украшения (мордент и над ним группетто) в аналогичных случаях в дальнейшем (такты 18, 20, 24, 85, 113). Украшения эти следует исполнять как группетто, начинающееся с основного звука:

С наступлением второй темы (такт 24) темп не должен изменяться. Все *sf* здесь должны исполняться остро и точно на своих местах. В тактах 36 и 52 необходимо точно соблюдать лиги: левая рука — legato, а правая — staccato. В такте 54 появляется внезапное piano; темп остается все время без изменения (и в тактах 58—69).

Все форшлаги, имеющиеся во втором проведении темы, нужно исполнять, очевидно, коротко. В тактах 74, 75 две восьмые в среднем голосе следует брать очень легко, чтобы они не звучали как продолжение верхнего голоса. В вариационном изложении темы все шестнадцатые должны играться очень легко и плавно; повторяющееся синкопированное *ре* (такты 88, 90) надо не «тыкать», а играть мягко.

В такте 101 на второй восьмой наступает внезапное piano, откуда, может быть, возможно сделать crescendo. Каждая из двух фермат равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту.

Начиная с такта 109, движение шестнадцатых должно звучать легко, плавно и совершенно непрерывно. В двух следующих тактах четыре шестнадцатые в среднем голосе нужно играть очень легко, не как продолжение мелодической линии верхнего голоса. Появление секстолей шестнадцатых не должно носить характер суетливости, а наоборот, — звучать легко, плавно и абсолютно неторопливо. Следует остерегаться превращения простых шестнадцатых в левой руке в триольные шестнадцатые. Мною предлагается такая приблизительная ритмическая расшифровка имеющейся далее каденции (такты 132—136):

Оба аккорда в левой руке звучат здесь quasi pizzicato.

«Новая» тема (tempo primo) должна звучать очень певуче. Исполнять ее надо просто, без излишней «чувствительности». Шестнадцатые нельзя превращать в секстоли.

Крайне важно безукоризненно точное в ритмическом отношении исполнение партии правой руки в тактах 140—143 (трудное место). В идущих далее трех тактах четверти в басу необходимо играть, как указано, legato, а третью триольную восьмую каждый раз легко снимать, не связывая ее со следующим басовым звуком. Левая рука в такте 147 играется non legato.

Темп до конца не меняется: замедление выписано Бетховеном.

Часть II

Контрасты динамических оттенков в финале никак не следует смягчать. Нужно точно выполнять все сделанные Бетховеном указания.

Следует обратить внимание на обозначение dolce. Вся небольшая экспозиция и начало разработки до первого указания forte исполняются piano, почти без педали. Странные *sf* на слабых долях такта играются остро, всегда только в той руке, где они поставлены. Короткие crescendo всякий раз прерываются внезапными piano. В начале тринадцатого такта я позволяю себе добавить piano, по аналогии с другими подобными местами. *sf*, начинающиеся в такте 70, не должны нарушать общей звучности piano, хотя исполнять их надо очень рельефно. Fortissimo (такт 74) наступает внезапно, так же как и последующее piano. Espressivo в такте 76 естественно добавить по аналогии с дальнейшим.

Чередование в левой руке legato и staccato (такты 90—95) нужно исполнять очень точно. Острые *sf* в тактах 149—151 не сопровождаются crescendo; fortissimo на вторую четверть такта 151 наступает внезапно. Имеющиеся затем piano должны быть также внезапными, а в такте 163 появляется внезапное pianissimo. Piano и crescendo рекомендуется добавить в тактах 165, 166 и 173, 174 соответственно аналогичным местам этой части.

Часть первая

т. 49 В правой руке Лист и Бюлов по аналогии с тактом 33 переделывают так:

вместо:

333

тт. 147, 148 Бюлов произвольно переделывает так:

334

вместо:

335

Часть вторая

тт. 42—44 В тактах 42—44 в некоторых позднейших изданиях к басовым звукам добавлены октавы:

336

что придает слишком густую звучность и кажется едва ли нужным. Клавиш ниже *Фа* контроктавы не было на фортепиано времени сочинений этой сонаты.

т. 64 Во французском издании под редакцией Поля Дюка́ так:

337

вместо:

338

т. 185 Бюлов по аналогии с последующим (см. третий такт от конца) так изменяет ритм этого такта:

339

вместо:

340

Эту остроумную поправку принимают и некоторые позднейшие редакторы (Клиндворт, Поль Дюка́ и другие).

СОНАТА № 23
Соч. 57

Соната фа минор соч. 57 — одно из величайших достижений гения Бетховена. Ее принято называть «Аппассионата». Название, хотя и не принадлежит Бетховену, но к ней, несомненно, подходит. Это грандиозное по масштабу полотно совмещает в себе высший эмоциональный подъем, огромную страстную напряженность содержания, широкие мазки письма с исключительным совершенством формы, с непревзойденной монолитностью структуры. Как по тематическому материалу, так и по биению единого живого пульса все три части сонаты составляют неразрывное органическое целое.

Изложение главной партии первой части начинается с четырехтактного построения. В нем дается то зерно, из которого развивается все дальнейшее содержание сонаты.

Первые два такта построены на звуках трезвучия фа минор. Изложение унисонное: руки расположены через две октавы (прием, до Бетховена в фортепианной литературе почти не встречающийся). Следующие два такта, наоборот, гармонически заполнены, а мелодически представляют собой поступенные ходы во всех голосах. Оба двутакта, противоположные по своему содержанию, объединены общей лигой. В первой части эти два элемента постоянно противопоставляются один другому.

В изложении главной партии еще нет движения триольных восьмых, являющегося основным пульсом всей первой части сонаты. Исполнителю необходимо, однако, постоянно чувствовать его, как тот временно́й поток, ту живую материю, из которой вырастает грандиозное целое первой части сонаты. Биение этого пульса исполнитель должен ощутить как бы внутри себя, прежде чем начнет играть начальную тему.

В десятом такте в басу впервые появляется типичный бетховенский ритмический мотив «судьбы» (аналогичный теме первой части Пятой симфонии). В «Аппассионате» он построен на поступенном ходе нисходящей малой секунды. Появление его — появление в то же время и основного триольного ритмического пульса всей первой части. Этот мотив следует исполнять строго в темпе (без замедления). Замедленное, как бы нерешительное движение (ritardando) после продолжительного pianissimo, наконец, сменяется ярким forte — a tempo. Движение триолей восьмых (на фоне шестнадцатых) рассыпается ярким ниспадающим каскадом по звукам уменьшенного трезвучия. Пассаж этот завершается стремительным движением вверх по звукам уменьшенного септаккорда, где каждая шестнадцатая является уже звуком мелодической линии.

Начинается как бы второе предложение главной партии, выполняющее функцию модулирующей связующей партии. Резкие смены piano и fortissimo — борьба двух начал: спокойно-созерцательного и страстно-возбужденного. Синкопированные, стремящиеся вверх аккорды образуют вместе с аккордами левой руки непрерывное движение триольных восьмых. Наконец, на ми-бемоль-мажорном трезвучии (доми-

нанта параллельного мажора) появляется пульсирующее движение триолей восьмых (повторяющийся звук *ми-бемоль)*.

Одиннадцать тактов (ля-бемоль минор), звучащие на выдержанном *ми-бемоле,* приводят к побочной партии (ля-бемоль мажор). Она изложена на фоне тех же триольных восьмых, но в более плавном, колеблющемся движении. Вторая тема возникла из обращенной первой темы. Изложение ее заканчивается остановкой движения и возвращением в ля-бемоль минор.

Длинный нисходящий спокойный гаммообразный ход (триольных восьмых) приводит к заключительной партии, изложенной в ля-бемоль миноре.

Страстно-взволнованная заключительная партия имеет в своей основе те же пульсирующие триольные восьмые, проступающие, как ритмический остов, сквозь непрерывное движение шестнадцатых. Здесь чередуется поступенное движение со сходящимися в обеих руках ходами разбитых аккордов. Заключительная партия, и с ней вся экспозиция, заканчивается diminuendo и остановкой (pianissimo) на звуке *ля-бемоль* в обеих руках через пять октав (типично бетховенский прием!).

Следует еще и еще раз предостеречь от изменения темпа. Все контрасты движения выписаны Бетховеном с безукоризненной точностью. Это замечание в равной мере относится и ко всему дальнейшему изложению.

Большая разработка первой части начинается с изложения главной партии в ми мажоре. Переход в ми мажор сделан путем энгармонической замены ля-бемоль минора соль-диез минором. Смены тональностей идут по большим терциям *(ля-бемоль, ми, до)* — прием, характерный для композиторов-романтиков. После спокойного изложения главной партии (pianissimo и piano) сразу наступает forte. Пульсация триолей сменяется движением квинтолей шестнадцатых. На этом фоне звучит основной мотив главной партии. Затем следует материал связующей партии (на выдержанном звуке *ля-бемоль),* приводящий к теме побочной партии (ре-бемоль мажор). Через си-бемоль минор наступает модуляция в соль-бемоль мажор, который путем энгармонической замены фа-диез мажором превращается в доминанту си минора. Неожиданное отклонение в си минор (на один такт) производит освежающее впечатление среди бемольных тональностей. Длительная остановка на доминанте в конце разработки приводит к репризе.

Перед появлением главной партии в левой руке неоднократно звучит мотив «судьбы». В репризе тема главной партии на протяжении нескольких тактов излагается на доминантовом органном пункте. Противопоставляемые раньше спокойное движение первой темы и тревожное движение триолей восьмых объединяются. В дальнейшем реприза существенных отличий от экспозиции не имеет.

Кода начинается с изложения второй темы в ре-бемоль мажоре и снова приводит к арпеджиообразной каденции, построенной также по принципу сжатия: опорные точки движутся сначала через два такта, потом по полутакту, дальше по четвертям, и, наконец, наступает стремительное движение шестнадцатых, приводящее снова к мотиву «судьбы». Движение резко обрывается: наступает ritardando, приводящее к обычному у Бетховена перед концом крупных построений краткому Adagio и фермате.

Внезапным fortissimo начинается собственно заключение (Più allegro). Нисходящая секунда мотива судьбы *(ре-бемоль—до)* превращается в этих четырех аккордах fortissimo в восходящую *(ми—фа)*. Появляется вторая тема — страстно взволнованная. Яркий порыв достигает своего апогея в чередующихся из руки в руку аккордах fortissimo. Вновь возвращается (на фоне шестнадцатых) движение пульсирующих восьмых. Постепенное diminuendo приводит к pianissimo и *ppp* (без ritardando!): на этом заканчивается первая часть.

Вторая часть сонаты написана в вариационной форме, непревзойден-

ным мастером которой был Бетховен. Тема вариаций родилась из второго (поступенного) мотива главной партии первой части. Бетховен предостерегает от излишне замедленного движения второй части — Andante con moto. Единство пульса должно быть сохранено между первой и второй частью. Темп второй части вытекает из второго мотива первой части, и, таким образом, половинная нота с точкой первой части равна четверти второй.

Три вариации второй части построены по принципу выписанного ускорения: движение темы по четвертям сменяется в первой вариации благодаря чередованию рук движением восьмых; вторая вариация построена на движении шестнадцатых, и третья — тридцатьвторых. Эти тридцатьвторые определяют темп финала (Allegro ma non troppo): шестнадцатые финала равны тридцатьвторым второй части. Между третьей вариацией и финалом Бетховен снова повторяет тему (с добавлением речитативных ходов в басу) и таким образом избегает непосредственного перехода тридцатьвторых в шестнадцатые, что дало бы впечатление ритмической вялости.

Вторая часть переходит после двух фермат в финал без перерыва. Полная глубокой внутренней значительности, «созерцательная» вторая часть «Аппассионаты» является прекрасным контрастом к взволнованной страстности первой и к порывисто-бурному финалу.

Финал часто играют преувеличенно скоро. Огромная потенциальная сила этого произведения теряет от преувеличенно быстрого темпа свою внутреннюю значительность и приобретает характер виртуозной пьесы «на резвость». Бетховен обозначением «Allegro ma non troppo» предостерегает от слишком быстрого исполнения этого финала.

Единый ритмический пульс проходит через всю сонату: шестнадцатые финала равны, как я уже указывал выше, тридцатьвторым второй части.

В первой части сонаты сопоставлялись и противопоставлялись два тематических элемента: идущий по звукам разбитого аккорда и основанный на поступенном движении. Тематическое содержание второй части основано на поступенном движении. В теме финала происходит соединение этих элементов: противоположности объединяются.

Главная тема финала, изложенная шестнадцатыми, основана на слиянии движения по звукам разбитого аккорда и поступенного. Появляющаяся на фоне движения шестнадцатых тема, изложенная терциями, возникла из «поступенного» тематического материала. В основе ее мелодической линии ходы: *до—ре-бемоль—до; ля-бемоль—соль; си-бемоль—ля-бемоль; ми-бемоль—ре-бемоль — до — си-бемоль — ля-бемоль; ля-бемоль—си-бемоль; соль—фа* и т. д.

По форме финал — сонатное аллегро. После девятнадцати вступительных тактов начинается изложение первой темы. Родство ее тематического содержания с главной партией первой части подчеркивается и ладовой структурой: после тоники тема, так же как в первой части, перемещается на пониженную вторую ступень. Вторая тема (до минор) тесно связана и тематически и структурно с «поступенным» элементом первой темы. Заключительная партия тематически тождественна с первой темой.

Переход к разработке (арпеджио уменьшенного септаккорда от звука *соль-бемоль)* завершается «мотивом судьбы» в басу *(соль-бемоль—соль-бемоль—соль-бемоль — фа)*.

Разработка построена на развитии материала первой темы. В середине разработки появляется (сначала в си-бемоль миноре, а затем в фа миноре) новая тема, возникшая, однако, из того же «поступенного движения».

В конце разработки между двумя остановками на доминанте *(до)* вставлена каденция, заканчивающаяся движением по звукам уменьшенного септаккорда *(ре-бемоль—ми—соль—си-бемоль),* изложенным (как это было уже в первой части) по принципу сжатия и снова расширения.

Реприза в основном аналогична экспозиции. Путем остановки на том же уменьшенном септаккорде, что и в экспозиции *(соль-бемоль—ля—до—ми-бемоль)*, Бетховен подходит к повторению всей разработки и репризы — случай у Бетховена редкий. Повторения этого исполнители обычно не делают. Любопытно, что в первой части следующей сонаты (соч. 78) Бетховен тоже повторяет вторую половину экспозиции. Я позволю себе сказать, что в финале настоящей сонаты это повторение несколько ослабляет впечатление от нарастающей страстной энергии всего сочинения и потому предпочитаю исполнение без повторения. Вторая вольта путем ускорения движения (sempre più allegro) подходит к коде—presto. Так же как и первую часть, Бетховен заканчивает финал в ускоренном темпе. Кода начинается с новой темы, имеющей, однако, несомненное родство с первой темой финала. После новой темы идет заключение, построенное на материале первой темы.

Финал «Аппассионаты» — непревзойденное по яркости и страстной силе произведение фортепианной литературы.

Часть I

Шестнадцатые в теме необходимо играть безукоризненно точно в ритмическом отношении. Я считаю, что трели, которым не предшествует снизу форшлаг, следует в этих фразах начинать с верхнего звука. Сравни, например:

Двукратное повторение звука *фа* (и аналогичных ему) нарушает плавное поступенное движение этого мотива. Кроме того, при исполнении трели с главного звука на сильное время приходится вместо остро диссонирующей большой септимы вялая секста. Так же во *всех* аналогичных случаях. Три заключительные шестнадцатые в трели не следует превращать в триоли (это часто встречающаяся ошибка).

Чрезвычайно трудный пассаж в такте 14 часто делят различными способами между правой и левой рукой. Я предпочитаю исполнять его одной рукой, как указано у Бетховена, тем более, чем в репризе левая рука занята, и пассаж поневоле приходится играть одной правой рукой. Конец пассажа у Бетховена распределен между руками таким образом:

что менее удобно, чем предложенное мною распределение:

Последующая фермата равна, я думаю, приблизительно шести лишним восьмым.

Далее аккорды fortissimo правой руки вместе с аккордами левой образуют непрерывное движение триольных восьмых. Однако играть их нужно так, чтобы их «дуольная»

природа ясно ощущалась. Переходить с одного аккорда на другой следует скользящим движением, почти не поднимая руки. Последнюю восьмую часто играют ритмически неточно (как четверть).

В тактах 26—27 и в других аналогичных местах три *ля-бемоль* и *соль* в нижнем голосе — расширенный «мотив судьбы». Его следует всякий раз отмечать. В тактах 31—34 имеется существенная тонкость: первый аккорд — половинная нота с точкой, второй и третий — четверти, а следующие два — четверть с точкой.

Вторая тема, как выше было указано, является обращенной и видоизмененной первой темой. Исполнять ее надо legatissimo. Чрезвычайно важно безукоризненно точное исполнение шестнадцатых: одинаково плохо как чрезмерное их ускорение, приближающее их к тридцатьвторым, так и вялое, близкое к восьмым триолям. После взволнованного характера пульсирующих восьмых в предыдущем эпизоде здесь они приобретают плавно-колеблющийся характер. Бетховен обозначает их dolce. В конце побочной партии необходимо точно выполнять динамические оттенки (такты 41—43). Имеющаяся далее трель расшифровывается так:

В такте 47 естественно добавить pianissimo по аналогии с репризой (так и в Urtext'е). Ни в заключительной партии (начинающейся с такта 51), ни на предыдущем гаммообразном ходе не должно быть никакого отклонения от основного темпа. Контрасты движения точно рассчитаны Бетховеном. Начинающуюся в такте 60 линию нижнего голоса (*ре—ми-бемоль — ля-бемоль — ре-бемоль—до—си-бемоль* и т. д.) необходимо ясно довести до конца. Piano в начале такта 61 естественно добавить по аналогии с репризой (так и в Urtext'е). Я считаю, что имеющееся в следующих тактах *sf* распространяется и на *соль* в правой руке, тем более, что Бетховен в репризе в последний раз поставил *sf* также и на *ми* в правой руке.

В конце экспозиции нельзя делать ritenuto. Все замедления и ускорения точно выписаны Бетховеном (так же и в разработке).

При исполнении сопровождения в разработке нужно следить, чтобы при переходах движения из правой руки в левую не получалось никаких перерывов. Следует отметить

басовый ход *ля* (точнее — *си-дубль-бемоль) — ля-бемоль* («мотив судьбы», с конца такта 90). Далее необходимо безукоризненно точное соблюдение длительности аккордов. Перед побочной партией (такт 108) мне кажется естественным сделать небольшое diminuendo. Начиная с такта 123, линия нижнего голоса исполняется sempre marcato. Имеющиеся здесь обозначения педали (sempre pedale), принадлежащие Бетховену, по большей части неприемлемы на современных инструментах.

Перед репризой вновь появляется «мотив судьбы» — сначала на одном звуке *ре-бемоль,* а потом в своем обычном виде. Чрезвычайно важно прийти к репризе в совершенно неизменном основном движении, чтобы пульсирующие триоли, на фоне которых появляется первая тема, непосредственно вытекали из предыдущего движения.

Указания, сделанные в экспозиции, относятся также и к репризе. Трели перед заключительной партией исполняются так:

Fortissimo в тактах 196 и 199 естественно добавить по аналогии с экспозицией. В конце репризы (такт 210) имеется внезапное piano — отсюда начинается кода. Указанные затем *sf* не нужно смягчать (они относятся только к верхнему голосу).

Необходимо добиться, чтобы из-за первого скачка в такте 227 не произошло разрыва движения (этому поможет предложенная мною аппликатура: 5, 1, 2 пальцы. В этом такте возможны различные варианты аппликатуры:

Перед заключением (такт 235) надо сменить педаль настолько, чтобы уменьшить силу звука, но чтобы звучащий аккорд не исчез. *Ре-бемоль* и *до* по замыслу Бетховена должны оставаться на одной педали. Имеющаяся затем фермата исполняется ad libitum.

Заключение (кода к коде) — это высшая точка страстной взволнованности всей части. Бетховен прибегает здесь к редкому у него в сонатной форме приему — più allegro, т. е. изменению основной пульсации в сторону ускорения. В конце вместе с diminuendo не должно быть ни малейшего замедления: темп до конца остается неизменным. После довольно продолжительной ферматы вторая часть наступает почти без перерыва.

Часть II

Тема исполняется очень связно. Короткие тридцатьвторые и спокойные шестнадцатые нужно играть безукоризненно точно (также и при повтроении темы в конце части).

В первой вариации должны точно исполняться указанные Бетховеном длительности: басы в левой должны быть выдержаны, а аккорды правой нужно всякий раз мягко снимать. Образующиеся от несовпадения басов с аккордами правой руки гениальные «фальшивые» сочетания будут звучать очень рельефно. В тактах 28 и 30 следует обратить внимание на то, что и левая рука должна снимать басовые звуки коротко.

Во второй вариации звуки темы не надо ярко «выделять». Они должны проступать среди общего движения шестнадцатых мягко, как шумановский «отдаленный голос» («Stimme aus der Ferne»). В тактах 40, 41 нужно слегка отметить средний голос: *ля-бемоль — си-бемоль — ля-бемоль.*

При появлении тридцатьвторых в следующей вариации пианисты обычно ускоряют темп — это грубая ошибка, нарушающая замысел Бетховена. Здесь удобнее такое расположение рук:

348

Указанные Бетховеном forte должны каждый раз звучать очень выпукло, но не резко (исполнители их обычно не замечают).

При повторном появлении темы dolce и, очевидно, piano должно наступить внезапно. Речитативные фразы в левой руке исполняются с некоторой декламационной свободой. Последние два аккорда перед финалом нужно исполнять так: первый аккорд (*pp*) следует арпеджировать очень спокойно, а второй (*ff*) — быстро и остро: он относится уже к финалу; фермaты исполняются ad libitum.

Часть III

В первой теме шестнадцатые в левой руке не следует превращать в короткие форшлаги, а нужно играть с абсолютной ритмической точностью и non legato. Из предложенных мною двух аппликатур нижняя кажется мне наиболее целесообразной:

349

Лист в своей редакции предлагает приблизительно такую же. Имеющиеся далее синкопированные октавы в левой руке (такты 34, 35) играются коротко, сухо и poco marcato. Нужно остерегаться одновременного подчеркивания третьей шестнадцатой в правой руке. С конца такта 42 надо слегка отметить средний голос: *соль—соль—ля-бемоль.* Piano в начале такта 48 естественно добавить по аналогии с репризой.

Исключительно трудное изложение сопровождения левой руки перед появлением второй темы требует большой предварительной работы. Никакое облегченное изложение не может быть рекомендовано.

Во второй теме (и в экспозиции

и в репризе) мелодическая линия в продолжение первых десяти тактов находится все время в правой руке (мелодическая линия: *ре-бемоль—до—си* и т. д.). Обычно же исполнители отмечают верхние звуки терций в левой руке, что грубо искажает тематический смысл этого эпизода (у Бетховена в рукописи *sfp* ясно написано под второй шестнадцатой (*ре-бемоль* правой руки; так же и в репризе — *соль-бемоль*); начиная с такта 86, ведущим становится верхний голос левой руки. Через шесть тактов правая удваивает мелодический голос, что должно быть ярко показано.

В заключительной партии *sf* на четвертой восьмой следует делать очень остро; последние три *соль-бемоль* и *фа* необходимо отметить («мотив судьбы»).

В разработке на *ля* в правой руке (такт 136) нужно, мне кажется, сделать такой же акцент, как на *ля* в предыдущем и следующем тактах в левой руке (имитация). В идущих затем четырех тактах партия левой руки также исключительно трудна. Имеющиеся далее *sf* нельзя смягчать. Эпизод, начинающийся с такта 142, должен прозвучать сурово, без излишней «чувствительности». Мелодический голос в нем возник из поступенного движения, о котором говорилось в указаниях к первой части. В пятом такте этого эпизода forte естественнее начать со второй восьмой.

В эпизоде перед каденцией (с такта 158) имитации между правой и левой рукой следует ярко отмечать; заключительный унисон (fortissimo) нужно исполнять особенно ярко; fortissimo, кажется лучшим, начать со второй шестнадцатой; на остром аккорде в конце унисона я позволяю себе делать небольшое sforzando. Вся «каденция» (такты 176—211) до репризы должна быть исполнена с безукоризненной ритмической точностью. Все ускорения и замедления выписаны Бетховеном.

Указания, сделанные в экспозиции, относятся также и к репризе. При переходе темы в левую руку отнесение первых трех звуков (*до—фа—ля-бемоль*) в правую руку очень облегчает исполнение этого трудного места:

350

В Presto не следует смягчать контрасты fortissimo и piano. Последующие разбитые аккорды в левой руке необходимо играть с абсолютной ритмической точностью. Они должны сливаться с движением верхнего голоса и помогать ему. Последние девять тактов исполняются до конца fortissimo и точно в темпе.

Часть первая

т. 183 Возможно, что отсутствие форшлага перед трелью:

351

(по аналогии с экспозицией этой части) — просто авторская описка.

т. 203 На четвертой доле этого такта в некоторых позднейших изданиях (например, у Бюлова) так:

352

вместо:

353

В следующих шести тактах во многих позднейших изданиях партия правой руки без достаточных оснований и, явно искажая замысел Бетховена, изменена так:

354

Следует играть:

355

Часть вторая

тт. 51—53 В большинстве позднейших изданий последняя четверть *ля-бемоль* в левой руке в такте 51 слигована с *ля-бемолем* в тактах 52 и 53.

т. 102 В рукописи Бетховена имеется secco. Его нет в печатных изданиях.

Часть третья

т. 99 В некоторых позднейших изданиях (Петерс) по аналогии с репризой поставлено *ля* вместо *ля-бемоль,* что, вероятно, правильно. В дальнейшем (такты 109, 111) у Бетховена в рукописи стоит *ре-бекар,* а в печатных изданиях *ре-бемоль.*

т. 146 Forte естественно начать со второй восьмой. Так исправлено в большинстве изданий.

тт. 154—156 Forte и три *sf* в Urtext'е заключены в скобки. Они имеются в рукописи.

т. 211 Лучше играть как в рукописи Бетховена:

356

а не в печатных изданиях:

357

т. 226 В факсимильном издании этой сонаты рукой Бетховена ясно написано rinforzando, в печатном же тексте ошибочно поставлено мало мотивированное ritardando. Эта ошибка повторяется почти во всех изданиях.

тт. 260—266 Партию левой руки обычно играют, по аналогии с экспозицией, так:

358

У Бетховена в рукописи написано:

359

что обычно механически воспроизводится при издании; это явно искажает замысел автора, у которого в рукописи, по-видимому, просто описка. В позднейшие издания исправление текста внесено безоговорочно.

СОНАТА № 24
Соч. 78

После грандиозного полотна сонаты соч. 57, завершающей в ряду фортепианных сонат Бетховена второй период, Бетховен долго не пишет фортепианных сонат. Следующая соната после сонаты соч. 57 помечена соч. 78. Такого промежутка среди сонат Бетховена не встречается ни разу. Три сонаты соч. 31 завершают первый период. Среди последних сонат этого периода некоторые (например, до-диез-минорная соч. 27 № 2, ре-минорная соч. 31 № 2, ми-бемоль-мажорная соч. 31 № 3) являются переходными и более близкими к стилю второго, чем первого периода. После соч. 31 следовал бы до соч. 53 еще больший промежуток, если бы не две маленькие сонаты соч. 49. Таким образом, наиболее типичные для второго периода сонаты соч. 53 и соч. 57 отделены от предшествовавших и последующих сонат значительными интервалами.

Пять последних сонат, начиная с соч. 101, полностью относятся к третьему периоду творчества Бетховена. В промежутке между соч. 57 и 101 Бетховеном написаны четыре небольшие сонаты: соч. 78, 79, 81а и 90. Среди них трехчастная сонатина соч. 79 написана, как и сонаты соч. 49, намеренно в облегченном стиле, по-видимому, для какого-нибудь исполнителя, не обладавшего большими виртуозными возможностями и не способного воспринять музыку, сложную по своему содержанию и стилю. Остальные три сонаты по своему стилю являются переходными и во многом примыкают к произведениям третьего периода. Сонаты соч. 78 и 90 двухчастны, а соната соч. 81а хотя и разделена на три части, но ее вторая часть, так же как и вторая часть сонаты соч. 53, носит характер «интродукции» к последней части, следующей за ней без перерыва. Соната ми-бемоль мажор соч. 81а может, таким образом, считаться как бы двухчастной.

В этих четырех сонатах, за исключением, пожалуй, первой части сонаты соч. 90, нет того страстного пафоса, той эмоциональной насыщенности, какими отличаются многие произведения второго периода; их содержание объективнее, их стиль прозрачнее и изощреннее, чем стиль предыдущих сонат. Фигурации реже носят характер широких арпеджио, а приближаются к типу фигураций «мелодических». В этих сонатах Бетховен начинает применять изложение с частым чередованием рук, тонкие штрихи, паузы, цезуры; стиль их становится все более полифоничным. Связь с оркестровым стилем делается все меньшей.

Соната фа-диез мажор соч. 78 по своему стилю и содержанию — одно из наиболее тонких произведений Бетховена. Творчеству Бетховена, в основном суровому, мало свойственны элементы нежности, стилю его — хрупкая прозрачность. Эти черты в значительной степени присущи сонате соч. 78 *, главным образом ее первой части. Благодаря исключительной тонкости и прозрачности изложения соната эта чрезвычайно трудна для исполнения. Есть свидетельство, что Бетховен сам очень любил первую часть этой сонаты. Кажется, это единственное произве-

дение, написанное им в фа-диез-мажоре.

Первая часть начинается с небольшого четырехтактного вступления (Adagio cantabile), завершающегося ферматой. Следующее после ферматы Allegro ma non troppo имеет со вступлением единую пульсацию (восьмая вступления равна четверти Allegro).

Форма первой части — сжатое сонатное аллегро. Главная партия начинается с широкой, певучей темы, идущей четвертями на фоне сопровождения, изложенного восьмыми нотами, и завершается в такте 16 несовершенной каденцией в главном строе. В этом же такте начинается побочная партия, модулирующая в тональность доминанты (до-диез мажор) и заканчивающаяся полной совершенной каденцией в этом строе. С третьего такта побочной партии появляется непрерывное движение шестнадцатых. После каденции в до-диез мажоре начинается заключительная партия, изложенная сначала восьмыми триолями. В четвертом такте появляется движение шестнадцатых, непосредственно переходящее в повторение экспозиции или в разработку.

Разработка также сжата и построена на материале главной партии. Реприза с измененным модуляционным планом в основном повторяет экспозицию. В конце прибавлена небольшая кода. Разработка с репризой также повторяются.

Вторая часть чрезвычайно своеобразна и по содержанию и по изложению. В ней Бетховен, как и во многих других произведениях, предвосхищает стиль позднейших композиторов. В частности, изложение первой темы напоминает по стилю четвертое (ми-мажорное) скерцо Шопена. Смелые сопоставления мажора и минора напоминают Шуберта. Частые чередования рук по две ноты приближают стиль этой части к современному фортепианному стилю: штрих по две шестнадцатые исключительно труден для пианистов. Вся часть носит характер острого, но сдержанного юмора.

Форму финала, близкого к рондо-сонате без разработки, трудно уложить без натяжек в какую-либо схему.

Основная тема начинается с четырехтактного предложения, которое повторяется еще дважды с разными каденциями. Первое заканчивается половинной каденцией в главной тональности (фа-диез мажор), второе — несовершенной каденцией в строе субдоминанты (си мажор), третье — несовершенной каденцией снова в главном строе. Ритм этих четырех предложений прерывистый, расчлененный паузами. После третьего предложения он резко меняется: появляется непрерывное движение шестнадцатых со штрихами по две ноты на фоне ровных восьмых (legato) в левой руке. Этот штрих играет большую роль во всей части. Первые четыре такта данного эпизода производят впечатление дополнения к предыдущему построению и заканчиваются также несовершенной каденцией в главном строе, после чего начинается как бы повторение этого же дополнения; однако оно расширяется до шести тактов и заканчивается отклонением в строй доминанты (до-диез мажор). Характер музыки снова меняется. Сохраняется штрих по две шестнадцатые; он образует одну линию с передачей фигурок из двух шестнадцатых из одной руки в другую. Это движение образует десятитактный переход, приводящий к буквальному повторению первых трех четырехтактных предложений с тем же дополнением. Второе предложение этого построения тоже четырехтактно и приводит к остановке на доминанте параллельного минора (ре-диез минор). Отсюда начинается шеститактный н и с х о д я щ и й ход таких же, как раньше, фигурок из двух нот, передаваемых из руки в руку. Возникает новое построение: в правой руке снова шестнадцатые со штрихом по две ноты, а в левой — восьмые. Чередуются восходящие фигурки (fortissimo) по звукам трезвучия ре-диез мажора (в левой восьмые staccato, идущие вверх по звукам того же трезвучия). Это двутактное восходящее построение сменяется двумя тактами piano в одном среднем ре-

гистре, построенными на звуках трезвучия ре-диез минора, и заканчивается на доминанте. Штрих правой остается тот же, в левой — восьмые legato. Первый двутакт (fortissimo) повторяется, а второй развивается в двенадцатитактное построение, неожиданно обрывающееся на коротком аккорде fortissimo (доминант-аккорд до мажора). На основе того же аккорда начинается четырнадцатитактная каденция, снова состоящая из передаваемых из руки в руку фигурок из двух нот. Начинается она fortissimo, переходит в piano и кончается pianissimo. Снова повторяются начальные три четырехтакта в более широком изложении. Первое из них построено в главной тональности (фа-диез мажор) и кончается остановкой на тоническом трезвучии в положении терции; второе перемещается в ми мажор, третье начинается также в ми мажоре и заканчивается в си мажоре (субдоминанта). В си мажоре начинается такое же построение (типа дополнения), как в начале. Вторая его (шеститактная) часть приводит к остановке на доминанте фа-диез минора. Вновь появляется побочная партия; чередуются мажор с минором (фа-диез мажор и фа-диез минор). Построение это заканчивается остановкой на коротком аккорде (доминант-аккорд соль мажора).

Кода построена на тематическом материале главной партии. В коде первая тема (единственный раз в финале) все время изложена legato. После нескольких фермат в заключительных шести тактах снова появляется движение шестнадцатых со штрихом по две ноты. Это заключение носит стремительный характер; оно начинается forte, переходит в fortissimo и обрывается на коротком аккорде.

Часть I

Ввиду сжатости формы первой части, имеющиеся в ней повторения следует исполнять.

Вступление играется очень спокойно, напевно и просто — molto legato. В такте 3 нужно остерегаться толчка на первой ноте группетто (*до-диез*). Мелодия идет с *си* на *ре-диез*, только после которого наступает *до-диез*. При подчеркивании в группетто звука *до-диез* в мелодии вместо хода *си—ре-диез* получается вялый ход: *си—до-диез — ре-диез* и еще более вялое возвращение к этому *до-диезу*. Предложенная мною ритмическая расшифровка группетто препятствует такому подчеркиванию:

Последнее *до-диез* в том же такте 3 является разрешением *ре-диеза,* а не звуком, переводящим в следующую фигуру тридцатьвторых. Между *до-диезом* и *си* должна быть чуть заметная цезура. Фермата в конце Adagio равняется, я думаю, приблизительно одной лишней восьмой, а так как четверть Allegro равна восьмой вступительного Adagio, то все вместе с ферматой дает полный такт (четыре восьмые)

Первая тема Allegro исполняется выразительно, но очень просто, без излишней чувствительности. Последующие шестнадцатые играются очень легко, прозрачно, без особой экспрессии, piano и без педали (возможна левая педаль). Заключительные четверти в каждой фигурке точно выдерживать (но не передерживать). Эти два такта производят впечатление маленькой интермедии, вслед за чем мы встречаем первое появление триолей восьмых, которые вновь появятся в заключительной партии. Crescendo здесь не должно дойти до forte. Piano после него наступает внезапно. В этом месте (piano) необходимо точно соблюдать паузы!

Необычная форма украшения (такт 17) естественнее всего расшифровывается так:

sf на последней четверти этого же такта относится только к левой руке. В правой руке между *ми-диезом* и *до-дубль-диезом* не должно быть legato.

Акценты в тактах 20—23, очевидно, относятся к *соль-дубль-диезу*. Здесь у Бетховена странная орфография: правильно *ля*, а не *соль-дубль-диез*. В репризе в аналогичном месте *ре*, а не *до-дубль-диез*. *Ре-диез* правой руки следует каждый раз слегка подчеркивать, как бы имитируя акцент на *соль-дубль-диез* в левой руке.

Crescendo в такте 24 надо начать più piano. В следующем такте необычная орфография — *фа-дубль-диез* в правой руке и *соль* в левой— принадлежит Бетховену. Имеющуюся далее трель нужно начинать с вспомогательной ноты *(ми-диез)*. В репризе в аналогичном месте Бетховен поставил *диез* (после *ля-бекара*), причем слева от знака *tr*, а не н а д ним, что указывает на то, что *ля-диез* предшествует *соль-диезу*. Так же, очевидно, и здесь.

Piano в середине такта 28 естественно добавить по аналогии с репризой. Эта тема (заключительная партия) играется очень просто, ровным piano без излишней выразительности и без педали. Неожиданное удвоение в октаву в конце такта 29 нужно играть очень мягко. Последующее forte наступает внезапно. Однако эти forte и *sf* не надо преувеличивать.

Начиная со второй половины такта 34 и до конца экспозиции (переход к повторению экспозиции или к разработке) — ровное piano. Шестнадцатые из правой руки в левую должны перейти совершенно незаметно — без перерыва и толчка. Темп все время остается неизменным. Аккорды в правой руке (такты 36—38) следует брать и снимать мягко, точно выдерживая четверти, не делая при этом толчков в движении левой руки.

f в конце такта 45 относится только к верхнему голосу. Далее имеется внезапное piano, причем crescendo не нужно начинать раньше, чем оно поставлено Бетховеном (конец такта 53). Триоли Бетховен в разработке вводит только в переходном к репризе такте *.

Указания, сделанные в экспозиции, относятся также и к репризе, начинающейся с конца такта 58. Шестнадцатую в правой руке необходимо играть здесь ритмически совершенно точно. В экспозиции, в месте, аналогичном концу такта 66, у Бетховена имеется только crescendo. Здесь изложение более густое, и Бетховен обозначает forte. В тактах 81—84 акценты, очевидно, относятся к *ре*. В такте 86 мы снова встречаемся с необычной, принадлежащей Бетховену орфографией: *до-бекар* в левой руке и *си-диез* в правой.

При начале crescendo в такте 101 темп все время остается неизменным. В конце такта 104 в левой руке Бетховен ставит первый палец на *фа-диез* и на *ре-диез*. Более современная аппликатура, несомненно, удобнее:

Piano при переходе к повторению разработки естественно добавить по аналогии с ее началом.

Часть II

Необходимо точно соблюдать штрихи. Особенно важно не превращать штрих по два звука в штрих по три звука. Третий аккорд в первом мотиве у Бетховена то восьмая, то четверть. Эту тонкость необходимо всякий раз точно соблюдать:

Чередование forte, piano, pianissimo следует исполнять точно, не делая отсутствующих у Бетховена crescendo и diminuendo.

При появлении шестнадцатых типично струнные штрихи по две ноты на фортепиано чрезвычайно трудны. Однако их нужно точно выполнять. Левая рука в этом месте должна играть sempre legato. Последующие смены оттенков: forte (такт 22), piano (такт 26), pianissimo (такт 30)—должны происходить очень определенно, без промежуточных diminuendo. Piano в такте 56, кажется естественным, добавить по аналогии с репризой. Эпизод, начинающийся с такта 74, играется все время fortissimo до наступления внезапного piano в такте 79. Ясно слышно также должно быть появление pianissimo (такт 85). На pianissimo здесь можно взять левую педаль. Необходимы также sempre *ff* (с такта 133) и внезапное piano (такт 138).

Следует обратить внимание на то, что в коде мотивы основной темы написанные legato играются piano. В этом месте, вероятно, возможно обычное у Бетховена перед концом meno mosso. Crescendo нельзя начинать раньше, чем оно поставлено Бетховеном (такт 163). Отсюда — постепенное возвращение к первоначальному темпу.

На двух восьмых перед первой ферматой (конец такта 174), естественным кажется, сделать небольшое ritenuto. Обе ферматы равны, я думаю, каждая, по одному лишнему такту и заключают в себе как бы постепенное ritardando, после чего словно наступает a tempo. Что же касается последующей ферматы на восьмой паузе, то она равна, я думаю, приблизительно двум лишним восьмым.

Перед самым концом сонаты у Бетховена дважды имеется странная орфография: в квинте левой руки верхний звук, очевидно, *си-диез,* а не *до*. Темп в этом заключении до конца остается неизменным.

Часть первая

т. 9 Поль Дюка́ (издание Durand) дает сомнительный вариант: в партии левой руки на третью четверть *до-диез* вместо *си*.

т. 27 В некоторых позднейших изданиях к трели добавлено заключение, которого нет у Бетховена.

т. 43 В некоторых позднейших изданиях здесь также без достаточного основания к трели добавлено заключение.

т. 65 У Поля Дюка́ также на третью четверть в партии левой руки *ре-диез* вместо *до-диеза*.

т. 88 В некоторых позднейших изданиях и к этой трели добавлено заключение, которого также нет у Бетховена.

т. 94 Вместо:

365

у Петерса в партии левой руки на третью четверть аккорд:

366

В некоторых изданиях (Клиндворт) два *ре-диеза* не слигованы.

Часть вторая

т. 32 В большинстве позднейших изданий здесь не *fp,* а *f*.

тт. 67, 69 В некоторых позднейших изданиях (Петерс) первая восьмая *ре-диез* в партии левой руки перенесена из малой в большую октаву.

тт. 79, 80 Во многих позднейших изданиях в партии левой руки вторая фигура шестнадцатых без достаточного основания изменена так:

367

Следует играть:

368

т. 97 В большинстве позднейших изданий здесь forte и на четвертой восьмой следующего такта piano; pianissimo поставлено в рукописи Бетховена. В первом издании в этом такте совсем не указано оттенка силы.

т. 104 В Urtext'е и в позднейших изданиях так:

369

У Поля Дюка́ (издание Durand) так:

370

причем сказано, что перенесение *си* на октаву вниз — позднейшая переделка (?).

тт. 128, 130 В некоторых позднейших изданиях первая восьмая *фа-диез* в партии левой руки перенесена из малой в большую октаву.

т. 143 В некоторых позднейших изданиях (Петерс) первые две шестнадцатые в партии левой руки изменены так:

371

следует играть:

372

т. 172 Во многих позднейших изданиях *sf* по аналогии с предшествовавшим перенесено на четвертую восьмую, что едва ли правильно, так как *sf* приходится у Бетховена всякий раз на октаву *до-диез*.

СОНАТА № 25
Соч. 79

Маленькая соната соч. 79 названа Бетховеном сонатиной. Написана она (явно намеренно) в упрощенном стиле. Существует предположение, что это — раннее произведение Бетховена, только опубликованное позже. Это предположение не имеет достаточных оснований, тем более, что некоторые стилевые признаки данной сонаты характерны для позднего Бетховена.

Первая часть сонаты написана в ритме старинного немецкого вальса. Поэтому, несмотря на обозначение Presto, темп ее не должен быть слишком скорым.

Форма первой части довольно проста. Экспозиция сжата. Главная партия состоит из восьмитактного предложения, построенного на выдержанной тонике в басу. За ним следует четырехтактное предложение с остановкой на доминанте, новое по материалу и использующееся позже в разработке. Дальше начинается арпеджиообразный связующий эпизод (12 тактов), модулирующий в ля мажор (доминанта от доминанты) и подводящий к побочной партии.

Побочная партия изложена в тональности доминанты (ре мажор) и имеет форму расширенного предложения (22 такта). Заключительная партия отсутствует. Четыре связующих такта, построенные на материале главной партии, приводят к повторению экспозиции. При переходе к разработке добавлены еще два такта, модулирующие в ми мажор. Разработка начинается также в ми мажоре; она довольно обширна, построена на тематическом материале главной партии и примыкающего к ней четырехтактного построения. Модуляционный план разработки идет по терциям — ми мажор, до мажор, до минор, ми-бемоль мажор, соль минор и ре мажор, подводящий к репризе.

Реприза вполне аналогична экспозиции. Связующие шесть тактов в конце подводят к повторению разработки и репризы. Замечательно, что, весьма редко применяя такое повторение в фортепианных сонатах, Бетховен сделал это в трех смежных по опусам сонатах: в финале сонаты соч. 57 и в первых частях сонат соч. 78 и 79. Восемь связующих тактов переводят в коду.

Кода построена на тематическом материале главной партии, а заключительные одиннадцать тактов (с ферматой в конце — двенадцатый такт!) — на новом, типично вальсообразном материале.

В Andante Бетховен «предваряет» Мендельсона. Это — типичная «песня без слов», напевная и очень простая, трехчастная. Ми-бемоль-мажорный эпизод — как бы трио.

Заключительное Vivace (Рондо) отличается легким, веселым юмором. По форме оно очень просто. Главная партия представляет собой обычную шестнадцатитактную форму (обе части повторяются). После двух переходных тактов начинается в параллельном миноре (ми минор) первый эпизод (семитактное предложение с остановкой на доминанте). Десять переходных тактов приводят к варьированному повторению главной партии (появляется триольное сопровождение в левой руке).

Второй эпизод (повторенное восьмитактное предложение) изложен в строе субдоминанты (до мажор); он носит бодрый, энергичный характер. После переходных пяти тактов повторяется главная партия, снова в варьированном виде (фигурация в левой руке изложена шестнадцатыми). Второе колено главной партии при повторении значительно расширено и приобретает характер коды.

Часть I

На первой четверти такта 2 естественно добавить *sf*, по аналогии с дальнейшим. Лиги в изложении главной темы, как это часто бывает у Бетховена, поставлены по типу скрипичных штрихов, например:

Мелодическую линию в эпизоде, начиная с такта 8 (а также во всех аналогичных эпизодах), нужно представить себе так:

Появляющееся вслед за этими тактами piano должно быть внезапным, и последующие фигурации должны звучать sempre piano. В них необходимо все время ощущать трехдольный, вальсообразный ритм.

В эпизоде, начиная с такта 24 в движении восьмых (в левой руке), кульминационным моментом оба раза является *соль-диез* на первой восьмой второго такта, в то время как в правой высшим моментом дважды является терция *ми—соль* (перечащая с *соль-диезом*), на которой Бетховен ставит *sf*. Piano, прерывающее crescendo, оба раза должно наступить внезапно.

В такте 36 (так же как и в такте 40) crescendo не следует начинать раньше, чем оно поставлено Бетховеном. Последующие же два *sf* (такты 37—38 и 41—42), по-видимому, естественнее всего исполнять так: первое отнести к басовому *си-бемолю,* а второе — к *ми* в верхнем голосе. Трель в такте 45 играется без заключения:

В тактах 60—75 я предлагаю такую расстановку педали: при forte педали короткие, при piano—сплошные (на piano сплошная педаль проставлена у Бетховена). Партия левой руки в этом эпизоде играется sempre poco staccato. После окончания его в такте 76 по аналогии с дальнейшим, очевидно, нужно добавить forte.

Педализация и штрихи в тактах 84—99 аналогичны тактам 60—75. Sempre poco staccato левую руку следует играть и в тактах 112—118. Начиная с *фа-диеза,* в такте 119 партия левой руки играется staccato как бы по две четверти:

в то время как в правой движение остается по три четверти:

Указания, сделанные в экспозиции, относятся также и к репризе — она начинается с такта 124. Исполнение украшения в такте 129:

а исполнение форшлагов в тактах 189—190 (а также — 193, 194):

Внезапное piano, наступая с такта 196, остается до конца. Темп остается неизменным. Фермату в заключительном такте я рассматриваю как указание, что следующая часть идет без перерыва. Иногда, впрочем, Бетховен ставит фермату также в конце последней части сонаты.

Часть II

Исполнять эту часть надо напевно и очень просто. Сопровождение левой руки в теме должно звучать очень мягко — sempre non legato.

На первый взгляд кажется, что Бетховен неверно поставил тактовые черты, так как каденция приходится всякий раз на третью долю такта (на седьмую восьмую). Однако это поспешное заключение совершенно неверно. У Бетховена здесь тонкая игра ритма: сильное время смещается и приходится то на третью, то на первую долю такта. При модуляции в ми-бемоль мажор (такты 9—10) сильное время приходится на первую восьмую. Со следующего такта — в двух тактах — оно приходится снова на третью долю, затем в двух тактах — снова на первую, потом в одном такте — на третью и дальше до возвращения к первой теме — все время на первую. В последних двух тактах—снова на первую.

Шестнадцатые в левой руке должны играться sempre legato. Имеющиеся в партии правой руки форшлаги исполняются так:

Внезапное piano должно наступить в такте 18.

Точно в темпе нужно играть всю часть до конца, в том числе два последних ее такта.

Часть III

Динамические контрасты в финале не следует смягчать. Однако надо всячески остерегаться грубости звучания.

В первой теме шестнадцатые не должны звучать как переводящие звуки; каждая фигурка из трех нот заканчивается в пределах одной четверти. Штрихи Бетховена:

необходимо тщательно соблюдать.

Все форшлаги в этой части несомненно играются как короткие, а имеющийся в теме мордент должен быть исполнен таким образом:

Четыре восьмые, приводящие к повторению второго восьмитакта, нужно играть, мне кажется, staccato. Фигурки в последующем эпизоде (такты 17—18) надо всякий раз исполнять как перекличку разных инструментов. В начале его, по аналогии с дальнейшим, естественно добавить forte.

Трудное соединение четырех шестнадцатых с триолями восьмыми при варьировании главной партии необходимо исполнять безукоризненно точно. Сопровождение левой играется при этом poco legato

Небольшой эпизод в до мажоре (такты 51—67) должен прозвучать бодро и мужественно. В дальнейшем

переходном построении необходимо точно выдерживать четверти в басу (без педали!). Трудно, но чрезвычайно важно играть безукоризненно точно триоли в партии правой руки (начиная с такта 81). Полезно их поучить, заполняя паузу повторением первого звука.

В конце (на второй четверти предпоследнего такта) наступает внезапное piano. Темп до конца не меняется.

Часть первая

т. 5 На третьей четверти многие издания вносят корректуру:

Появление новой гармонии на слабой части такта характерно для позднего бетховенского стиля. В Urtext'е всякий раз так, однако в оригинале есть какая-то путаница. Аналогичная корректура вносится в такт 57.

т. 23 В некоторых позднейших изданиях (Бюлов, Петерс) партия левой руки изложена вместо:

что, по-видимому, лучше. Возможно, у Бетховена описка или опечатка, тем более, что в аналогичном месте в репризе *до-диеза* нет.

т. 45 В некоторых позднейших изданиях к трели добавлено заключение, которого нет у Бетховена. То же самое в такте 168.

т. 58 На третьей четверти, как и в такте 5, многие издания вносят корректуру:

т. 92 В некоторых позднейших изданиях пропущена нота *соль,* имеющаяся в фигурации правой руки:

Бетховенский текст следующий:

Часть вторая

т. 13 Заключение трели добавляется также и здесь всеми позднейшими изданиями.

т. 20 В Urtext'е вместо сексты *си-бемоль — соль* имеется октава *соль:*

По-видимому, это описка или опечатка. Д'Альбер в своем (одном из наиболее точных по тексту) изданий сохраняет эту версию.

т. 104 Поль Дюка́ дает вариант:

СОНАТА № 26
Соч. 81а

Соната соч. 81а — сравнительно редкий у Бетховена пример программного сочинения. По своему содержанию, которым проникнута эта соната, она близко примыкает к музыке «романтиков», духовное родство с которыми чувствуется во многих произведениях второго периода творчества Бетховена. Однако стиль ее изложения ближе к стилю третьего, чем второго периода бетховенского творчества.

Выявить и охарактеризовать все особенности бетховенского стиля, характерные для третьего периода его творчества, разумеется, в кратком комментарии невозможно — это могло бы быть темой самостоятельной научной работы. Кроме того, самое деление творчества Бетховена на три стиля во многих отношениях условно. Точно установить границы, — где кончается первый период и начинается второй, где кончается второй и начинается третий, — без явных натяжек совершенно невозможно.

Однако на некоторые черты стиля Бетховена, характерные для его третьего периода, я попытаюсь все-таки указать.

Фигурации в поздних произведениях Бетховена редко представляют собой простой гармонический фон. Они в большинстве случаев носят характер фигураций «мелодических» и заключают в себе тематические элементы. В гармонических фигурациях часто встречаются несовпадения количества нот в фигуре с метрической основой движения. Например, движение идет на шесть восьмых, а фигурация построена по четыре шестнадцатые, или — при том же движении — по три ноты (вступительные такты финала настоящей сонаты или некоторые пассажи финала Пятого фортепианного концерта) и т. д. Частые случаи несимметрии в построении фигурации редакторами нередко произвольно «исправляются» как описки, опечатки, а то и «недомыслие» Бетховена. Наконец, фигуры в поздних произведениях Бетховена часто располагаются шире октавы — в пределах децимы и больше. Такого рода фигурации встречаются, впрочем, и в более ранних сочинениях Бетховена (например, в сонатах ля-мажор соч. 2 или соль-мажор соч. 31), но значительно реже. Для поздних произведений Бетховена характерны частые смены гармоний, нередко — на каждую ноту движения (например, исключительно трудные для исполнения такты 16 и 17 Allegro первой части настоящей сонаты). Бывают случаи, когда новая гармония появляется на предшествующей слабой части такта (например, такты 5 и 6 первой части сонатины соч. 79).

Стиль Бетховена становится все более полифоническим. Регистры фортепиано используются им чрезвычайно своеобразно. Бетховен часто пользуется высоким регистром фортепиано (изложение первой темы в первой части сонаты соч. 110 и многочисленные случаи из сонат соч. 106, 109, 111). Особенно характерно часто встречающееся своеобразное изложение материала в двух крайних — верхнем и нижнем — регистрах фортепиано одновременно без заполнения середины. Этот при-

ем не рекомендуется «теоретиками», как «плохо звучащий» на фортепиано, однако у позднего Бетховена можно указать много примеров его гениального использования. Сравнительно редко пользовались этим приемом «романтики»; зато у современных композиторов (Шостакович, Прокофьев, Фейнберг и другие) он встречается чрезвычайно часто.

В поздних произведениях Бетховена часто имеется изложение (обычное у Баха), когда непрерывное движение (шестнадцатых, восьмых и т. д.) образуется не в одном каком-либо голосе, а в результате чередования движения двух или нескольких голосов.

Три части настоящей сонаты имеют заголовки: «Прощание» («Das Lebewohl», «Les Adieux»); «Разлука» («Abwesenheit», «L'Absence»): «Свидание» («Das Widersehen», «Le Retour»). Примеров программной музыки у Бетховена немного. Прежде всего можно указать на Шестую, «Пасторальную» симфонию. Согласно указанию Бетховена, это не столько изображение картин природы, сколько передача чувств, наполняющих человека при общении с природой. Еще очень немногие из его произведений имеют заглавия (если не считать оркестровых увертюр к драмам): рондо соль мажор соч. 129 — «Бешенство о потерянном гроше»; медленная часть квартета ля минор соч. 132 — «Благодарственная молитва за выздоровление от болезни»; «Патетическая» соната и немногие другие.

Соната соч. 81а — одно из нескольких крупных произведений (например, трио си-бемоль мажор соч. 97, фортепианные сонаты соч. 106 и 111), посвященных архиепископу эрцгерцогу Рудольфу, брату австрийского императора. Враги программной музыки часто приводили ее как пример несоответствия программы с характером музыки. Многие, мол, видят тут романтическую повесть о двух любящих сердцах, а на самом деле Бетховен написал ее на отъезд архиепископа... Разумеется, это вздор. Внешний признак — посвящение сонаты тому или иному лицу — совершенно не меняет характера произведения, насквозь проникнутого духом романтизма, предтечей которого Бетховен в значительной степени был в своем творчестве.

В сонате соч. 81а, как и в ряде других, проведен принцип единой пульсации. Вступление к сонате начинается с мотива «прощания», изложенного четвертями:

Этот же мотив в заключительной партии первой части изложен целыми нотами. Таким образом, четвертная нота вступления (Adagio) равна целой ноте Allegro.

Вторая часть сонаты (как и вторая часть сонаты соч. 53 «Интродукция») носит характер вступления к финалу и переходит в него без перерыва, благодаря чему эта соната скорее примыкает к типу двухчастных бетховенских сонат. (Лист в своей редакции этой сонаты переход от второй части к третьей начинал в строку). Одна восьмая Andante espressivo равна четверти с точкой финала (Vivacissimomente). Однако при этом следует еще раз оговориться: «единая пульсация» не должна пониматься буквально, механически. Здесь ярко проявляется диалектический принцип «единства противоположностей». С одной стороны, каждая новая музыкальная мысль живет своей ритмической жизнью, а с другой — все содержание целого объединяется общим пульсом.

Форма первой части сжата. В начале вступления — Adagio, начинающееся с мотива «прощания» (Lebewohl), построенного на трех идущих по ступеням ровными четвертями звуках. Ему противопоставляется более взволнованная фраза, тоже построенная на мотиве из трех нот, но стремящихся вверх и ритмически неравномерных. На взаимоотношение темпов вступительного Adagio и Allegro я уже указал. четверть вступления равна целой ноте Allegro.

Экспозиция первой части очень сжата. Главная партия состоит из

двенадцатитактного предложения, заканчивающегося на доминанте. Она носит взволнованный, страстный характер. Связующая часть занимает шесть тактов и переходит во вторую тему, представляющую собою расширенное пятнадцатитактное предложение. Вторая тема с ее паузами и короткими staccato полна скрытого внутреннего трепета. Заключительная партия построена на вступительном мотиве «прощания» и в противоположность первой и второй теме носит плавный, спокойный, нежный характер.

Небольшая разработка построена на мотиве первой темы и усеченном (два звука) «мотиве прощания», который в конце разработки переходит в ряд спокойных аккордов, идущих целыми нотами по ступеням и приводящих к остановке в верхнем голосе на звуке *ля-бемоль* (семь тактов), после которой наступает реприза.

Реприза мало отличается от экспозиции. Через четыре связующих такта (движение целыми нотами по ступеням, взятое из «мотива прощания») она переходит в обширную коду, построенную вначале на теме главной партии (19 тактов) в фа миноре и ми-бемоль миноре. Вся остальная часть коды (75 тактов) построена на мотиве вступления («мотив прощания») и устойчиво выдержана в ми-бемоль мажоре.

Характер второй части — выразительный, скорбный, однако лишенный излишней чувствительности. Форма ее довольно свободна. В начале имеется восьмитактный период, заканчивающийся несовершенной каденцией в главном строе (до минор). Новый эпизод, начинающийся в фа миноре, является как бы второй половиной двухчастной формы. Однако второе его предложение (повторение первой темы в соль миноре) обрывается на секстаккорде от доминантового трезвучия и переходит в каденцеобразный одноголосный ход (тридцатьвторыми) верхнего голоса, приводящий ко второй теме, изложенной в соль мажоре. Ее светлый, напевный характер контрастирует со скорбной первой темой. Изложение второй темы (шесть тактов) тонально не завершается, а через отклонения в соль минор и до минор подводит к репризе.

Реприза транспонируется в фа минор (субдоминанта) и сокращена. После четырехтактного предложения сразу появляется (в си-бемоль миноре) второй эпизод. Первая тема здесь возникает в фа миноре и также обрывается на доминанте. Снова начинается одноголосная каденция (в фа миноре), приводящая ко второй теме. Вторая тема наступает в до мажоре и через фа минор и си-бемоль минор приводит к шеститактному переходу в финал. Переход этот построен на материале первой темы. Он звучит сперва на доминанте до минора и переходит в доминанту ми-бемоль мажора, с которой начинается (без перерыва), третья часть сонаты. В общем форма близка к сонате без разработки.

Третья часть сонаты вся проникнута светлым, радостным настроением. Следует предостеречь исполнителей от преувеличенно быстрого темпа, от слишком виртуозного характера, который часто придают этому финалу, и от слишком громогласных звучностей forte и fortissimo. Пассажи в этой части очень близки по типу к пассажам финала Пятого (ми-бемоль-мажорного) фортепианного концерта Бетховена.

Финал (сонатное аллегро) начинается с десяти вступительных тактов (пассажи шестнадцатыми на основе доминантаккорда ми-бемоль мажора) — как бы неудержимое стремление юного существа навстречу возлюбленному.

Первая тема представляет собой шеститактное предложение. Предложение это повторяется. Мелодический верхний голос идет ровными восьмыми. При повторении (вариационно измененном) мелодический голос переносится в левую руку. Затем начинается большое расширение (дополнение); появляется движение шестнадцатых, музыка носит светлый, ликующий характер. Все построение завершается отклонением в строй доминанты (си-бемоль мажор). Движение шестнадцатых сразу прекращается; начинается

связующий эпизод. Отдельные унисонные удары (fortissimo) по звукам сначала соль-бемоль-мажорного (четыре такта), а потом фа-мажорного секстаккорда (также четыре такта) переходят к повторению этих же гармоний (также два раза по четыре такта) в другом изложении. Forte сменяется piano; в левой руке появляются повторяющиеся аккорды восьмыми, а в правой легкие, как бы порхающие фигурки из трех нот с форшлагом. После этого эпизода сразу наступает в тональности доминанты (си-бемоль мажор) побочная партия. Она широко напевна, изложена на фоне трелеобразного движения шестнадцатых и представляет собой как бы диалог мужского и женского голосов. Мелодические фразы прерываются легкими, быстрыми пассажами в светлом верхнем регистре. Изложение второй темы довольно обширно (29 тактов). Перед концом появляется новый эпизод (заключительная партия) с синкопированными октавами в верхнем голосе, полный трепетного возбуждения. Все заканчивается яркими, блестящими пассажами (fortissimo).

Разработка не очень велика (28 тактов) и построена на тематическом материале главной и побочной партий. Она начинается в ми-бемоль миноре, отличается неожиданными тональными отклонениями (соль-бемоль мажор, си мажор, соль мажор, ля-бемоль мажор) и незаметно переходит в репризу.

Изложение главной партии в репризе несколько сокращено и изложено более виртуозно (октавы). Интересно, что Бетховен меняет при этом штрихи: вместо непрерывного legato он отделяет шестую восьмую и ставит над ней точку (staccato). Переходный эпизод перемещается на секстаккорды до-бемоль мажора и си-бемоль мажора. Вторая тема изложена (в ми-бемоль мажоре) аналогично экспозиции.

Кода (poco andante) построена на тематическом материале главной партии, носит очень светлый, импровизационный характер и завершается (после ферматы) ликующим шеститактным заключением (Tempo I).

Часть I

Лиги в первой теме поставлены Бетховеном как скрипичные штрихи — по две ноты:

395

Группетто в такте 3 и во всех подобных случаях исполняется таким образом:

396

При этом *до* должно через *ре* плавно перейти в *ми-бемоль*. Надо тщательно избегать лишнего акцента на третьей шестнадцатой (повторный звук *до*). В дальнейшем так же во всех группетто.

В такте 5 между *си* и *си-бемоль* в верхнем голосе не должно быть лиги: мотив кончается на *си*, а на *си-бемоль* возникает новый. В следующем такте нужно обратить внимание на поставленные Бетховеном штрихи, а затем в начале седьмого такта добавить piano, так как здесь, очевидно, от forte через diminuendo нужно вернуться к звучности piano. Оттенок, написанный Бетховеном в конце такта 11 (<>) на фортепиано неисполним.

Восьмые в последних пяти тактах до Allegro необходимо точно выдерживать. Темп до начала Allegro должен оставаться неизменным.

В такте 18 следует выполнять бетховенское указание tenuto (отметим, что в начале разработки такие же октавные четверти обозначены staccato). Сохраняя затем лигу на два такта (19, 20), Бетховен указывает этим, что октава *ре*, будучи заключительным звуком предыдущего построения (разрешение задержания), является в то же время первым звуком следующего повышающегося хода: *ре—ми-бемоль—фа*

и т. д. Имеющееся двумя тактами дальше *sf* (после небольшого crescendo) не надо превращать в forte. Основной оттенок piano все время остается. *sf* относятся только к октавам правой руки. К forte же приводит лишь crescendo, начинающееся в такте 32.

С такта 35 начинается побочная партия. *sf* в ее первом и третьем тактах относится только к звуку *си-бемоль* в среднем голосе, а два *sf* на *соль-бемоль* и *соль* — только к верхнему голосу. Имеющийся затем оттенок piano (с такта 39) остается неизменным до конца экспозиции.

Аккорды в побочной партии исполняются довольно коротко; не передерживая педали, нужно точно снимать одновременно правую и левую руки. Последние три такта побочной партии надо играть очень связно, певуче и чрезвычайно спокойно (espressivo у Бетховена обычно означает как бы più tranquillo). Так же должна быть исполнена и вся заключительная партия до конца экспозиции (такты 50—71). Следует остерегаться толчка на *соль*, которое должно плавно вытекать из предшествовавших трех мелодических звуков (мотив «прощания»).

Темп до конца экспозиции остается неизменным. Замедление выписано Бетховеном: движение восьмых сменяется движением целыми нотами. Лига, связывающая два *си-бемоль* между тактами 63 и 64, добавлена мною по аналогии с репризой.

Аккорды в начале разработки играются poco staccato. Мотив «прощания» в правой руке четыре раза проводится одноголосно и в усеченном виде: третий звук отсутствует (такты 75, 76, 79, 80 и т. д.). Мотив в левой руке, заимствованный из главной партии, надо исполнять очень отчетливо и прозрачно.

Piano в такте 95 должно наступить внезапно. Темп до конца разработки остается неизменным. Аккорды, идущие целыми нотами (расширенный мотив «прощания»), необходимо точно выдерживать и играть molto legato.

Указания, сделанные в экспозиции, относятся также к репризе (она появляется с такта 112). В коде (начиная с такта 164) главная партия излагается в миноре (фа минор). В десятом ее такте, по аналогии с другими подобными случаями, естественно добавить crescendo. Интересно отметить, что единственный раз мотив:

изложен здесь forte.

Эпизод, начиная с такта 199, нужно играть точно в темпе, очень связно, тщательно соблюдая поставленные Бетховеном динамические оттенки. Можно избежать неудобного скачка в партии правой руки и *си-бемоль* на второй восьмой такта 221 взять левой рукой.

В тактах 241—244 кажутся естественными такие лиги:

Нижний голос в идущих далее тактах нужно играть очень связно. Темп до конца остается неизменным. Заключительное crescendo (такт 254) на фортепиано неисполнимо.

Часть II

Бетховен одно время хотел заменить в своих сочинениях итальянские термины немецкими. Такие обозначения сделаны, кроме настоящей сонаты, еще в сонатах соч. 90 и 101. Термин Andante музыканты часто употребляют в смысле — медленно и обозначение più andante — как «медленнее». Между тем это совершенно неправильно. Бетховен дает правильное истолкование Andante (по-русски andante означает — на ходу, идучи).

Само собой разумеется, что на-

чать первую тему следует piano. При небольшой руке оба *ми-бемоля* в тактах 1—2 соответственно *ля-бемоль* в тактах 5 и 6 можно оба раза брать правой рукой.

Что касается расстановки лиг в теме, то здесь у Бетховена имеется непоследовательность: в первом мотиве он объединяет лигой то три звука, то только первые два, хотя мотив этот явно везде носит один и тот же характер. Лиги по две ноты кажутся мне более правильными.

В местах, аналогичных такту 3, исполнители допускают серьезную ошибку: играя с педалью (чего я не рекомендовал бы), меняют ее вместе с аккордами на слабой части такта, удерживая на одной педали повторяющиеся звуки верхнего голоса (*ми-бемоль, соль* и т. д.). Между тем гармонически это совершенно неверно. Первый из двух повторяющихся звуков (два *ми-бемоль*, два *соль* и т. д.) относится к предыдущей гармонии, а второй является диссонирующим задержанием, вместе с которым ощущается уже следующая гармония.

Исполнение мелизмов в тактах 4, 6 и 9:

В соответствии с расстановкой лиг по две ноты, тридцатьвторые в тактах 11, 12 должны звучать как легкое разрешение диссонанса, а не как переводящие в следующий звук. Имеющийся далее каденцеобразный голос исполняется legato и строго в темпе.

Очень важно точное выполнение указанных Бетховеном штрихов в конце такта 16 и достижение затем внезапного piano (после crescendo). Оба последующих *sf* (такты 19, 20) я считаю нужным исполнить, как *più f* (в обеих руках) до начала имеющихся в обоих тактах diminuendo.

Исполнение мелизмов в тактах 16, 18 и 25:

Нижние звуки первых трех октав в такте 30 для большей плавности я рекомендую брать левой рукой, а украшение в тактах 32 и 34 играть таким образом:

Восьмые в партии левой руки (такты 37—42), очевидно, исполняются legato. Педализация этих тактов такова (педаль, в квадратных скобках принадлежит Бетховену):

Часть III

Во вступительном движении шестнадцатых в правой руке следует опасаться банального, противоречащего замыслу Бетховена, распределения по три ноты. Пульс шести восьмых должен все время ясно ощущаться, и шестнадцатые нужно распределять по две ноты. Forte в такте 9 наступает внезапно (без crescendo). Имеющиеся в конце вступления трудные скрипичные штрихи необходимо точно соблюдать по две шестнадцатые.

В первой теме лиги поставлены Бетховеном как штрихи струнных инструментов. Декламационно они не всегда совпадают со строением фразы. Аккорды левой руки нужно здесь брать мягко, раздельно, точно соблюдая паузы.

Восьмую *соль* в такте 17 (партия правой руки) нельзя связывать с идущими далее шестнадцатыми. Poco staccato должны прозвучать обе первые восьмые в следующем такте. Эти два замечания можно отнести и ко всем другим аналогичным местам.

Басовые звуки *ми* и *фа* (такты 24—25) и немного далее *ре* и *ми-бемоль* надо играть очень рельефно. *sf* на шестой восьмой относится оба раза только к нижнему басовому звуку. Имеющимся затем трем *sf* в левой руке, очевидно, должны соответствовать три *sf* в правой.

Все четверти в тактах 37—44 следует брать отрывисто, но на выдержанной педали, обозначенной самим Бетховеном. По аналогии с репризой, естественно добавить *sf* на каждую четверть тактов 39 и 40; они распространяются, очевидно, и на дальнейшие четыре такта.

Piano в такте 45 наступает внезапно. Весь последующий эпизод должен звучать легко и прозрачно, причем нужно слегка подчеркнуть модулирующий аккорд в конце такта 48.

Ведущим в изложении побочной партии является нижний мелодический голос (начиная с такта 53). Естественной кажется фразировка, не соответствующая лигам Бетховена:

Трели в тактах 60 и 68 следует играть без заключений:

Так же во всех случаях (например, в разработке).

В заключительном эпизоде (начиная с такта 69) бас перекликается с верхним голосом (*фа, ми-бемоль — ля-бемоль, соль; ми-бемоль, ре—соль-бемоль, фа* и т. д.). На первую половину такта приходится всякий раз диссонирующая гармония, а на вторую — разрешение; поэтому первый звук в обоих голосах должен быть всегда тяжелее второго, независимо от общего crescendo. *sf* в тактах 77—79 относятся только к аккордам левой руки.

Отдельные короткие четверти правой руки вместе с восьмыми левой в начале разработки должны да-

вать непрерывное движение восьмых. На первой (а тем более на следующей) восходящей фразе, изложенной октавами в правой руке, естественным кажется делать небольшое crescendo кверху. Необходимо, чтобы движение восьмых в левой руке в это время звучало совершенно непрерывно, без всяких толчков и задержек.

Два такта pianissimo (99, 100) звучат без всякого усиления и без всякой экспрессии. Педаль надо нажимать не слишком глубоко. Также без всякой экспрессии, ровным piano (почти без педали) играются и такты 105—108; однако при этом должны быть ясно обозначены все имитации. Особое внимание нужно обратить на штрих по две ноты:

410

Появляющаяся затем простая фигурация в левой руке написана, однако, чрезвычайно тонко: все видоизменения ее находятся в зависимости от течения верхнего голоса.

Реприза (после crescendo) начинается внезапным piano (такт 111). Она мало отличается от экспозиции, только начало ее сжато и изложено полнее (октавы). Следует быть внимательным к изменениям штрихов в главной партии. Замечания, сделанные к экспозиции, относятся и к репризе.

Poco andante в коде, очевидно, обозначает meno mosso. Это обычное в бетховенских быстрых частях замедление перед концом. Espressivo (такт 182) у Бетховена обычно обозначает как бы più tranquillo.

Такты 188, 189 нужно исполнить очень связно, как бы на одном дыхании. Фермата перед возвращением основного темпа может быть ad libitum. Заключение (Tempo I) должно прозвучать очень ярко. Вследствие предыдущего предположительного замедления возвращение к первому темпу производит впечатление внезапного. Темп до конца остается без ускорения.

Часть первая

т. 2 «Скрипичные» штрихи в партии правой руки (также и в аналогичных местах) заменены лигами по три ноты.

т. 3 В оригинальном издании отсутствует *бекар* в группетто. *Это* — явная опечатка. В издании под редакцией Поля Дюка́ (Durand) партия правой руки изменена в такте 19 следующим образом:

411

(то же в такте 114).

вместо:

412

т. 59 В некоторых позднейших изданиях партия левой руки напечатана так:

413

414

вместо:

т. 85 В оригинальном издании отсутствует *бекар* перед верхним *ля,* что, очевидно, является опечаткой.

т. 120 Почти во всех позднейших изданиях партия левой руки, начиная с этого такта, изменена так, как было раньше:

415

Для такого изменения нет достаточного основания; следует играть как у Бетховена:

416

т. 124 Почти во всех позднейших изданиях в начале такта в партии левой руки вместо одного *си-бемоль* имеется октава.

т. 229 В некоторых старых изданиях, начиная отсюда, вместо:

417

встречается такой вариант:

418

Часть вторая

т. 10 Piano (конец такта) в издании Urtext'а заключено в прямые скобки.

т. 28 На третьей восьмой в партии левой руки большинством позднейших изданий добавлено *Ми* контроктавы, которого не было на фортепиано ко времени написания этой сонаты. Я от этого добавления рекомендую воздержаться: *Ми* контроктавы дает слишком густую звучность, едва ли здесь уместную. Имеющееся на последней восьмой этого же такта diminuendo (>) заключено в Urtext'е в прямые скобки.

т. 41 В партии левой руки на последней восьмой большинством изданий вносится «корректура» — *ля-бемоль* вместо *фа*. Между тем *фа* звучит гораздо мягче «симметричного» *ля-бемоля*. Такие тонкости часто встречаются у Бетховена. Редакторы обычно считают их за «описки» Бетховена или опечатки.

Часть третья

т. 20 В старых изданиях имеется опечатка: в партии правой руки *до* третьей октавы заменено *ля* второй.

т. 27 У Поля Дюка́ в партии левой руки добавлен нижний штиль к басовому *ля*.

тт. 45, 47 В некоторых позднейших изданиях (Лист, Бюлов, Поль Дюка́) в этих тактах произвольно добавлен *бемоль* к форшлагу *до*. Еще один пример исправления «ошибки» Бетховена! Аналогичная поправка допущена и в тактах 139 и 141.

т. 60 В некоторых позднейших изданиях к трели добавлено заключение. То же в тактах 154 и 162.

т. 76 В большинстве позднейших изданий партия левой руки в начале такта изменена следующим образом:

419

Бетховенская версия явно вызвана отсутствием *Ми-бемоль* контроктавы на фортепиано. Тем не менее я рекомендовал бы воздержаться от этой корректуры, вызывающей слишком грузное звучание и играть как у Бетховена:

420

т. 79 У Поля Дюка́ партия правой руки произвольно изменена:

421

У Бетховена здесь:

422

т. 80 Бюлов без всякого основания переносит второй аккорд левой руки на октаву выше.

т. 121 В партии правой руки второе *ми* заменено *до:*

423

вместо:

424

т. 173 Второе forte изданием Urtext'а взято в прямые скобки.

т. 186 У Петерса:

425

вместо:

426

Возможно, что у Петерса опечатка.

СОНАТА № 27
Соч. 90

Соната ми минор соч. 90 завершает серию двухчастных сонат (соч. 49, 53, 54, 78). Из пяти последних сонат только самая последняя (до минор, соч. 111) — снова двухчастная; однако она своим монументальным стилем сильно отличается от более ранних небольших двухчастных сонат, стиль которых прозрачен, ясен и сжат (за исключением сонаты соч. 53, крупной по своему масштабу).

Две части сонаты соч. 90 противоположны по своему характеру. Вся первая часть насыщена сдержанной страстностью, временами ярко прорывающейся наружу. Стиль ее лаконичен и несколько суров. Вторая — напевная, ласково-нежная, по форме слегка расплывчатая. Обе части в смысле фортепианного изложения написаны с исключительной тонкостью. Все динамические и ритмические оттенки, а также штрихи выписаны Бетховеном чрезвычайно тщательно и подробно.

Волна патриотизма, охватившая в эпоху конца наполеоновских войн Европу, вызвала стремление к созданию национального искусства, к избавлению от иноземных влияний. В ряде сочинений этой эпохи Бетховен давал наряду с итальянскими и немецкие обозначения темпов. В обеих частях настоящей сонаты Бетховен дал только немецкие обозначения темпа и характера исполнения.

Первая часть по своей структуре довольно своеобразна. Главная партия ее состоит из трех восьмитактных предложений. Первое из них начинается двутактным мотивом, который повторяется еще трижды в разных наклонениях с чередованием forte и piano и заканчивается несовершенной каденцией в тоне доминанты (си минор). Второе предложение, построенное по форме 2+2+1+1+2, представляет собой, несмотря на эту раздробленность мотивов, единую линию. Оно завершается половинной каденцией в основной тональности (ми минор) и заканчивается ферматой. Третье предложение — повторенный четырехтакт, заканчивающийся в первый раз прерванной, а второй раз полной совершенной каденцией в главной тональности, после которой на четвертной паузе снова поставлена фермата.

Связующий эпизод ритмически вытекает из главной партии, а тематически близок к побочной (ходы на кварты и квинты снизу вверх, а в побочной партии — сверху вниз).

Побочная партия построена в тональности минорной доминанты (си минор) и носит взволнованный, страстный характер. Она состоит как бы из двух эпизодов. Первый (10 тактов) изложен на фоне повторяющихся аккордов восьмыми нотами и приводит к двенадцатикратному повторению нонаккорда в тональности доминанты; некоторые теоретики считают этот эпизод связующим и только второй — побочной партией; во втором эпизоде появляется в партии левой руки широко (в пределах децимы) изложенная фигурация шестнадцатых, сопровождающая тему, которая идет сначала ровными синкопированны-

ми, снижающимися по квинтам и квартам октавами, а потом — ритмически обогащенная, как бы захваченная потоком взволнованных фигураций сопровождения. Побочная партия заканчивается полной совершенной каденцией в тональности минорной доминанты, после чего следует сжатая (15 тактов) заключительная партия, заканчивающаяся «выписанным» ritardando.

Разработка построена сначала на материале первого предложения главной партии, звучащего на фоне повторяющихся восьмых, как в начале побочной партии. После остановки на доминанте до мажора появляется (в до мажоре) второе предложение главной партии, изложенное сначала двухголосно, а дальше, в более низком регистре, на фоне фигурации шестнадцатых в правой руке. Через фа мажор и ля минор весь эпизод приходит к тоническому квартсекстаккорду.

Переход к репризе сделан из имитаций короткого, поступенно нисходящего мотива. Ритмически это очень интересный пример «выписанных» ritardando и accellerando. Реприза мало отличается от экспозиции.

Заключительная партия в репризе переходит в небольшую коду. В коде сначала используется материал заключительной партии, потом — первого предложения главной партии, и, наконец, после ritardando и ферматы все заканчивается повторением целиком третьего предложения главной партии.

Вторая часть настоящей сонаты носит характер песни. Ее главная тема, по-видимому, заимствована из какой-то народной песни. Исполнять ее нужно напевно, выразительно, очень просто, нежно (у Бетховена teneramente). В этой части трудно найти настоящий темп. Одинаково плохо — играть ее слишком скоро или, наоборот, затянуть. Динамические оттенки и штрихи выписаны Бетховеном чрезвычайно подробно и тщательно. Их нужно выполнять с безукоризненной точностью. По форме эта часть — рондо (рондо-соната) с троекратным буквальным изложением главной партии. После первого и третьего раза появляется второй эпизод — в первый раз в тональности доминанты (си мажор), а во второй раз — главной тональности. Между вторым и третьим проведением главной партии имеется модулирующая разработка, проходящая по тональностям: ми минор, до мажор, до минор, до-диез мажор, ми мажор.

После вторичного появления второго эпизода следует связующий, также модулирующий эпизод, проходящий по тональностям: ля мажор, до мажор, ре минор, си-бемоль минор, фа-диез мажор, ми мажор, носящий характер короткой разработки и изложенный контрапунктически очень изощренно (обилие имитаций). Эпизод этот приводит в четвертый раз к главной партии, изложенной на этот раз в разнообразно варьированном виде. Она непосредственно переходит в довольно развитую коду, которая написана в полифоническом стиле.

Часть 1

В первом предложении главной партии следует обратить внимание на третью четверть в каждом мотиве. При forte Бетховен пишет ее всегда короткой (восьмая и восьмая пауза), при piano — в виде четверти, иногда даже с обозначением portamento. Это различие нужно все время точно соблюдать.

Каждый мотив второго предложения также начинается из-за такта, но затактный звук не повторяется, как в первом предложении, а всегда слигован. Здесь Бетховеном очень тонко обозначены лиги в соответствии со строением фразы.

Аккорд с ферматой в конце второго предложения я предлагаю выдержать два такта, причем таким образом: сначала выдержать целый такт, как бы продолжая предшествовавшее ritardando, а в следующем такте первые две четверти представить себе a tempo и в этом движении взять третью четверть — начало следующего предложения. Исполнителям, которые не могут взять децима, я советую последующий аккорд

в левой руке, а также все аналогичные аккорды не арпеджировать, а брать так:

427

задерживая басовый звук на педали. В этом же такте восьмую в правой руке необходимо играть ритмически совершенно точно, не превращая ее, как это часто случается, в шестнадцатую. Звук *фа-диез* на третьей четверти идущего далее такта не нужно брать как звук, переводящий в новый мотив: он является «женским окончанием» предыдущего мотива

В басу, наоборот, *ля-диез* связывается с последующими *си*.

Pianissimo (in tempo) остается до наступления forte без всякого crescendo. Forte появляется внезапно. Ритмическое распределение нот в идущих затем гаммах следует исполнять точно, как написано у Бетховена.

Нельзя начинать crescendo раньше, чем оно поставлено Бетховеном (такт 43). Предыдущие четыре такта должны играться piano. Третья четверть перед наступлением forte (такт 45) звучит не как затакт; она завершает собой предыдущее построение.

Первую четверть (диссонанс) в тактах 47—50 надо каждый раз слегка отмечать. Pianissimo вслед за этим должно наступить внезапно.

В побочной партии (начиная с такта 55) следует остерегаться во время вступления на второй четверти синкопированных октав подчеркивания второй четверти в фигурации левой руки, где нужно слегка отмечать каждую первую четверть. В тактах 62—64 вторая четверть в верхнем голосе должна быть особенно подчеркнута, для чего я рекомендую такую аппликатуру:

428

В левой же руке, как и раньше, отмечается первая четверть. Forte в начале заключительной партии (такт 67) относится только к левой руке. Синкопированное *соль* в партии правой руки (такты 69 и 73) следует отмечать как имитацию синкопированной октавы *фа-диез* (*sf*) в левой. Темп остается все время неизменным. Замедление выписано Бетховеном.

В начале разработки необходимо помнить о точном исполнении длительности затактных нот. Повторяющиеся восьмые в среднем голосе должны звучать совершенно ровно и непрерывно. Crescendo нельзя начинать раньше, чем оно написано. *sf*, написанное Бетховеном на первых четвертях в тактах 93—97, очевидно, продолжается и в двух следующих тактах. Аккорды в правой руке (такты 100—103) играются poco staccato, слегка показывая средний голос:

429

При появлении фигурации шестнадцатыми в партии правой руки верхний голос в левой руке исполняется cantabile, а фигурация правой — прозрачно и спокойно. Последующие *sf* играются только в левой руке. После этого четверти в партии левой руки (такты 130, 131) должны звучать non legato. Темп до наступления репризы остается строго неизменным — замедление и ускорение точно выписаны Бетховеном. Имитации нужно ясно показывать.

Указания, сделанные в экспозиции, относятся и к репризе. Темп остается неизменным до наступления ritardando (нельзя замедлять вместе с diminuendo начиная с такта 218). Фермату на паузе (такт 237) надо сделать так же, как в такте 16.

Часть II

При исполнении этой части следует крайне осторожно пользоваться педалью. Я слышал от А. И. Зи-

лоти, проходившего эту сонату с Листом, что Лист предложил ему сначала добиться хорошей звучности, играя эту часть совершенно без педали, после чего уже начать применять педаль в самом ограниченном количестве. При исполнении главной партии необходимо следить, чтобы движение шестнадцатых звучало очень мягко, плавно, все время legato и совершенно непрерывно как в правой, так и в левой руке. Внезапное piano (такты 7, 15 и т. д.) необходимо всякий раз точно исполнять.

Гамму в левой руке с обозначением teneramente (такт 24) я позволяю себе играть poco portamento. Все форшлаги исполняются коротко; обозначение их не перечеркнутыми шестнадцатыми — обычная у Бетховена неточность при написании форшлагов. Замечания, сделанные к первому изложению главной партии, относятся также и к ее повторениям.

Эпизод в до-диез миноре, начиная с конца такта 32, в отличие от других, должен звучать бодро, энергично. Контрасты чередующихся piano и forte нельзя смягчать. Нужно обратить внимание на *sf* в такте 39 (четвертая восьмая). Тактом далее сексту *ре-диез — си* следует играть как мягкое разрешение сексты *ми—до-диез,* а не как затакт. Аналогично надо исполнять терцию *си — ре-диез* по отношению к терции *до-диез—ми* в такте 49.

Такты 56—59 играются ровным pianissimo без всяких усилений и без педали. В идущем далее dolce верхний голос должен звучать очень напевно.

Верхний терцовый звук *фа-диез* в такте 112 нужно подчеркнуть как начало мелодической линии *фа—ми—ре—ля—соль* и *соль*. Начало же следующей фразы (такт 114) должно прозвучать как вступление других инструментов. Первые четыре такта этого эпизода исполняются без всякого crescendo. После же crescendo, очевидно, наступает внезапное piano (такт 122).

sf на *ля* в малой октаве (такты 130, 132, 134) следует делать довольно остро. Указания, сделанные к до-диез-минорному эпизоду, относятся также к его повторению.

В тактах 212—219 до начала последующего crescendo не нужно никакого усиления. Однако, несмотря на ровное pianissimo, имитации должны быть ясно слышны. Очень рельефно необходимо играть канонические имитации между нижним и верхним голосом в последующем эпизоде.

Появляясь в низком регистре (с конца такта 229), главная тема звучит molto cantabile. После crescendo трижды наступает внезапное piano (такты 236, 244, 252). Ведущий голос в тактах 261—263.

В третьем из этих тактов терции в левой руке (*ми-диез—соль-диез*) снимаются довольно коротко. Имеющиеся далее имитации между верхним и средним голосами должны быть ясно слышны; однако весь эпизод dolce до небольшого crescendo в последнем такте исполняется ровным piano. Очень рельефно надо выделять также имитации в тактах 283—285. После riterdando ускорение, начинающееся с такта 286, подводит к a tempo, причем последнее сопровождается внезапным piano.

Часть первая

т. 33 sf поставлено в Urtext'е в прямые скобки.

т. 193 К имеющейся у Бетховена кварте (*ми — ля*) изданием Петерса добавлено нижнее *ля*.

т. 201 Тем же изданием, по аналогии с экспозицией, в партии правой руки к унисонному *ми* добавлен нижний октавный звук.

т. 214 Ми контроктавы добавляется обычно позднейшими изданиями в партии левой руки. Этого звука не было на фортепиано времени написания этой сонаты; в следующей сонате (соч. 101) он уже встречается.

Часть вторая

тт. 13, 152 Партия левой руки в этих тактах, согласно оригиналу, начинается с ноты *ля*. Почти во всех поздней-

ших изданиях по аналогии с тактом 82 *ля* переправлено на *соль-диез*. Я предпочитаю все три раза брать *ля* — характерная для Бетховена тонкость. Дальше, при появлении в верхнем голосе октав у Бетховена — все три раза *соль-диез*.

т. 121 У Листа и у Поля Дюка́ *фа-диез* в партии правой руки — четверть вместо восьмой и восьмой паузы.

тт. 136, 137 Совершенно недопустимые искажения текста в партии правой руки: на последней шестнадцатой *фа-диез* вместо *соль-диеза:*

431

тт. 165, 166 Во многих изданиях партия левой руки оставлена, как и раньше, без звуков октавой ниже:

432

т. 184 Текст многими изданиями изменен так:

433

вместо:

434

У Петерса, кроме того, на первой восьмой следующего такта (партия правой руки) вместо октавы *ми—ми*—кварта:

435

т. 194 На последней шестнадцатой в правой руке у Петерса ошибочно *си* вместо *ля*.

тт. 209, 210 В этом же издании октавы в этих тактах слигованы, чего нет в старых изданиях.

т. 278 В некоторых позднейших изданиях нота *си* на последней шестнадцатой слигована с первым *си* следующего такта, что, несомненно, естественнее.

т. 281 В издании под редакцией Поля Дюка́ квартсекстаккорд в партии правой руки длится почему-то вместо четверти четверть с точкой.

т. 285 В некоторых изданиях нижнее *ми* в партии правой руки — четверть вместо восьмой.

СОНАТА № 28
Соч. 101

Пять последних сонат Бетховена (соч. 101, 106, 109, 110, 111) всецело относятся к так называемому «третьему» периоду его творчества. Об особенностях стиля поздних фортепианных произведений Бетховена я говорил уже раньше, особенно по поводу сонаты ми-бемоль мажор соч. 81а. Мастерство в использовании возможностей фортепиано у Бетховена к концу его творческого пути все возрастает. Требования, предъявляемые им к исполнителю и к инструменту, даже для современных исполнителей и на современных инструментах трудно осуществимы, а кое в чем просто невыполнимы.

Все совершенствуя и развивая сонатную форму, Бетховен к концу жизни довел ее до исключительного совершенства и разнообразия. Каждая его соната является безукоризненно законченным живым организмом, осуществляющим схему сонатной формы всякий раз с изумительным своеобразием.

Грандиозное построение сонаты соч. 106 — этой «Девятой симфонии» для фортепиано, предельная лаконичность первой части сонаты соч. 101, своеобразное построение сонаты соч. 109, приближающее ее по типу к «фантазии», и т. д. — все эти индивидуальные особенности каждой сонаты являются в то же время разновидностью е д и н о й сонатной формы, в которой всякий раз по-новому органически воплощается глубокое содержание творческих замыслов их гениального творца.

Некоторые теоретики «доброго» старого времени, не будучи в состоянии осознать всю органичность построения сонат Бетховена, усматривали в этом разнообразии и своеобразии развития бетховенской сонатной формы элементы «разложения» самой формы. Другие и в наши дни утверждают, что в третьем периоде Бетховен ушел в «заоблачную высь», что произведения этого периода лишены той эмоциональной насыщенности, которая так характерна для многих произведений «второго» периода его творчества.

Разумеется, глубина и философская значительность последних произведений Бетховена являются их отличительной особенностью, однако могучее волевое начало, мощный темперамент Бетховена остались столь же яркими, какими были и раньше. Достаточно указать на такие его произведения, как Девятая симфония. Торжественная месса, соната соч. 106, первая часть сонаты соч. 111, финал квартета до-диез минор соч. 131 и многие другие. Кроме того, элементы острого, несколько злого юмора, свойственные творчеству Бетховена и ведущие свою линию от «простонародного» юмора Гайдна, с особенной силой проявились во многих произведениях Бетховена третьего периода, как, например: скерцо из Девятой симфонии, скерцо из сонаты соч. 110, финал Большого трио си-бемоль мажор соч. 97, финал квартета си-бемоль мажор соч. 130.

Из всего сказанного можно убедиться, что Бетховен до самого конца, несмотря на свою просветленную мудрость, остался живым человеком с плотью и кровью. В этой

близости к живой действительности — природе и прежде всего к человеку во всем его многообразии — причина того мощного воздействия, которое творения Бетховена, несмотря на всю давность, оказывают на современного слушателя.

Первая часть сонаты соч. 101 является непревзойденным образцом лаконичной формы. Она вся воспринимается как единая большая фраза и в то же время заключает в себе все элементы сонатного аллегро. Исполнять ее нужно как свободно льющееся повествование — глубоко прочувствованно и в то же время просто, без всякой аффектации или, тем более, сентиментальности. Правильная декламация и живое дыхание — необходимые условия художественного исполнения этого замечательного произведения. Подробно и необычайно мудро указанные Бетховеном нюансы и изумительно тонко расставленные лиги следует выполнять с безукоризненной точностью.

Несмотря на предельную лаконичность и органическую спаянность первой части, все элементы сонатного аллегро в ней налицо. Главная партия написана в форме расширенного периода (14 тактов), завершающегося прерванной каденцией в строе доминанты (ми мажор). Вторая тема непосредственно вытекает из главной партии и является как бы ее дальнейшим развитием. Она имеет форму девятитактного предложения (в ми мажоре). Заключительная партия занимает восемь тактов. Она проста, производит впечатление дополнения и заканчивается четырьмя тактами повторения синкопированных аккордов (чередование доминанты и тоники) на выдержанной квинте (*ми—си*) в басу. Два такта остановки на ми-мажорном трезвучии отделяют экспозицию от разработки.

Разработка занимает двадцать три такта и вся построена на материале главной партии. В середине ее имеется фермата на квинтсекстаккорде от доминантаккорда до-диез минора. В разработке сделан ряд отклонений (фа-диез минор, ре минор, си минор, фа-диез минор, до-диез минор, ми мажор, ля минор), в конце ее (в ля миноре) в верхнем голосе появляется первая тема. Реприза вливается как продолжение мелодической линии, ее начало делается, таким образом, почти незаметным.

За исключением изменения тональности (вторая тема в основном строе), реприза почти буквально совпадает по структуре с экспозицией. Заключительная партия, не завершаясь, переходит в коду (15 тактов), которая носит несколько импровизационный характер и построена на том же тематическом материале.

Вторая часть сонаты соч. 101 резко контрастирует с первой. Мягкая, плавная, совершенно лишенная острых углов звучность первой части сменяется во второй, маршеобразной части острым пунктирным ритмом, резкими динамическими оттенками. Я уже неоднократно указывал на свойственную Бетховену особенность — предварять характер и стиль композиторов более поздней эпохи. Если первая часть настоящей сонаты звучит как идеализированный Мендельсон, то вторая явно предсказывает Шумана. Некоторые общие черты, например, со второй частью фантазии до мажор Шумана совершенно очевидны. Музыка марша проникнута волевой насыщенностью и отличается мужественным, суровым, даже несколько жестким характером; его средняя часть (трио) противоположна главной: она идет почти сплошь legato, piano и pianissimo только с двумя crescendo, не доходящими даже до mezzo forte. В начале трио Бетховен ставит dolce. Трио это написано почти сплошь двухголосно и изобилует каноническими имитациями. Характер его спокойный, бесстрастный, лишенный излишней экспрессии.

Третья часть настоящей сонаты — Adagio ma non troppo con affetto — имеет, как вторая часть сонаты соч. 53, характер «интродукции» к финалу. Часть эта, очень глубокая по содержанию, проникнута сосредоточенно-скорбным настроением.

Начинается Adagio восьмитактным периодом. Первое его предло-

жение заканчивается в четвертом такте половинной каденцией. Все это предложение должно быть исполнено как бы на одном дыхании. На последней шестнадцатой четвертого такта *соль-диез* понижается и переходит в *соль-бекар*.

Второе предложение изложено и заканчивается в до мажоре. Его первые два такта представляют собою последовательность сменяющихся на каждой восьмой аккордов, идущих ровно, без всякого усиления и экспрессии. Вторые два такта, заканчивающиеся полной совершенной каденцией в до мажоре, продолжают и завершают линию первого предложения. После этого периода начинается расширенное двенадцатитактное предложение, носящее характер импровизации. В первых его пяти тактах имитируется между нижним и верхним голосами сначала двутактный начальный мотив, а потом мотив этот сжимается в однотактный. Следующие три такта — ряд хроматически спускающихся уменьшенных септаккордов, на фоне которых в верхнем голосе проводится трижды однотактный начальный мотив Adagio. Последние четыре такта предложения — спокойная, постепенно снижающаяся на фоне фигурации шестнадцатых мелодическая фраза, заканчивающаяся ферматой на доминанте, после которой идет небольшая каденция, возвращающаяся к первой теме первой части сонаты. Тема эта изложена словно нерешительно, прерывается паузами и ферматами. Бетховен как будто не может решить — начать ли ему повторять первую часть или перейти к чему-либо новому. После короткого колебания решение принято: поднимающееся кверху stringendo приводит к стремительно снижающейся ля-мажорной гамме (Presto), после которой начинаются последовательные трели на *ре, ре-диез* и *ми*. Во время трели на *ми* (после ферматы) устанавливается темп финала. Аккорды в левой руке властно утверждают основной ритм первой темы, возникающей через четыре такта после начала Allegro.

Финал настоящей сонаты написан в форме сонатного allegro. Он отличается бодрым, несколько суровым, решительным характером.

Весь финал написан полифонически, а разработка представляет собой четырехголосную фугу.

Главная партия изложена в виде шестнадцатитактного периода. Первое его предложение заканчивается полной совершенной каденцией в тональности доминанты (ми мажор). Оно распадается на две половины: первые четыре такта носят бодрый решительный характер и построены в виде свободной канонической имитации между верхним и нижним голосами. Вторые четыре такта начинаются в верхнем голосе такой же короткой затактной восьмой, как первый четырехтакт, а дальше представляют собой непрерывное движение шестнадцатых, построенное из первого мотива. Сопровождение левой начинается выдержанными синкопированными двойными нотами и переходит в третьем такте в движение восьмых.

Второе восьмитактное предложение является повторением первого с перестановкой голосов и некоторыми изменениями; оно заканчивается полной совершенной каденцией в главной тональности (ля мажор).

Вторая тема, вслед за связующим эпизодом, начинается необычно, после устойчиво закрепленной главной тональности (ля мажор), в ней же. В дальнейшем эта тоника функционально превращается в субдоминанту тональности ми мажор (доминанта главного строя).

Заключительная партия начинается с переклички первого мотива главной партии между двумя верхними голосами. Экспозиция завершается восьмитактным эпизодом staccato (дополнение). Его первые четыре такта оканчиваются половинной каденцией в тональности доминанты (ми мажор), вторые четыре такта — полной совершенной каденцией в ми мажоре.

Разработка начинается с восьмитактного предложения: на фоне спокойных аккордов, идущих половинными нотами, проходит мотив восьмыми staccato из заключения экспозиции. Последние два такта (poco ritardando) заканчиваются двумя

квартсекстаккордами, отмеченными ферматами. Во втором аккорде *до-диез* переходит в *до-бекар*. После двух фермат появляется (внезапное fortissimo) в четырех октавах мотив из двух нот: *ми — до* (первые два звука главной темы финала), и после паузы начинается (в до мажоре) фуга на тему, построенную из первого мотива главной темы финала в соединении с ритмическим мотивом восьмых staccato, взятым из заключения экспозиции. Реприза в основном аналогична экспозиции.

В сонате соч. 101, как и в ряде других поздних произведений, Бетховен наряду с итальянскими дал и немецкие обозначения темпов и характера исполнения.

Часть I

Следует предостеречь от часто встречающегося подчеркивания каждой фигуры из трех восьмых, что придает музыке мертвый, механический характер. Фраза верхнего голоса заканчивается в такте 4 на первом *ми*. Дальнейшие звуки в этом такте являются как бы вставным коротким мотивом, заполняющим остановку. Перед пятым тактом должна быть маленькая цезура. Фермата, предшествующая возвращению первоначального темпа, равна, я думаю, приблизительно трем лишним восьмым. Такт, таким образом, становится равным девяти восьмым. На девятой восьмой необходимо все снять, чтобы перед Tempo I образовалась небольшая цезура.

Верхний голос далее исполняется очень связно. Фраза заканчивается на шестой восьмой такта 11. Повторение того же аккорда на первой восьмой следующего такта начинает новое построение.

Интересно отметить, что Бетховен в своих поздних сочинениях стал часто обозначать пунктиром (— — —) границы оттенков, носящих характер постепенности, как crescendo, diminuendo, ritardando.

В группетто (такт 13) следует остерегаться толчка на *до-диез*: центральным звуком остается *си*, а основой мелодической линии — ход на октаву вверх. Исполняется оно таким образом:

436

В этой сонате Бетховен применяет сложное и тонкое обозначение штрихов — двойные лиги, обозначающие как более крупные деления мотивов, так и мелкие их подразделения. Точное исполнение таких штрихов очень важно, но требует от пианиста чувства меры. Всякое преувеличение может нарушить естественное течение музыкальной мысли.

Со второй половины такта 16 начинается побочная партия. Имеющийся в ней мотив — как бы вступление других инструментов:

437

Переход из руки в руку должен происходить совершенно незаметно. После crescendo piano оба раза должно наступить внезапно.

С такта 25 возникает заключительная партия. В правой руке она появляется только на шестой восьмой этого такта. Темп все время остается неизменным. Синкопированные аккорды в тактах 29—32 нужно отмечать точным нажатием педали на четвертой и первой восьмой.

С такта 35 начинается разработка. Все *sf* на слабых временах следует исполнять очень определенно, причем *sf* первый раз (такт 48) делать только в левой руке. После *sf* на слабых частях такта с такта 50 вновь наступает нормальное распределение сильных времен. Штрихи в обеих руках необходимо исполнять при этом с безукоризненной точностью.

Последующее piano должно наступить внезапно. Фермата равна, я думаю, приблизительно трем лишним восьмым, так что такт, как и при фермате в начале, снова становится равным девяти восьмым. Выдержанный аккорд надо снять на шестой восьмой. Штрихи далее исполняются точно, как обозначено Бетховеном. Следует отмечать имитации.

Не нужно diminuendo в такте 95 сопровождать замедлением. До наступления написанного Бетховеном ritardando (такт 98) все играется точно в темпе. В паузах должна ощущаться продолжающаяся живая пульсация. Педали в тактах 95—98 принадлежат Бетховену (в приводимом ниже примере они напечатаны в квадратных скобках), однако более целесообразной представляется иная педализация:

Часть II

Следует тщательно следить за тем, когда пунктирный ритм написан Бетховеном как восьмая с точкой и шестнадцатая, когда — как восьмая, шестнадцатая пауза и шестнадцатая. Очень часто и та и другая форма встречаются в различных голосах одновременно. Точное выполнение этой тонкости весьма существенно.

Нужно избегать часто встречающегося при исполнении этого марша подчеркивания третьей четверти. Во всех подобных мотивах:

упор должен быть только на первой четверти.

Фраза в такте 4, как и во всех аналогичных случаях, начинается со второй четверти, которая в ведущем мелодическом голосе должна быть слегка подчеркнута. Внезапное piano наступает и в первой и во второй вольте (по аналогии с первой вольтой piano добавляется мною и во второй вольте).

Этот короткий мотив:

во всех случаях необходимо ясно отметить как вступление других инструментов.

Обе трели в такте 17 играются без заключения:

В следующих двух трелях (через такт) при появлении *си-бекара* Бетховен заключением со звуком *соль-диез* подчеркивает отклонение в ля минор:

Авторскую педаль на четыре такта (такты 31—34) на современных инструментах нужно постоянно слегка сменять с тем, однако, чтобы басовое *ре-бемоль* все время продолжало звучать. Имеющиеся далее басовые октавы надо строго выдерживать, слегка отмечая октаву *ре-бемоль*. Здесь Бетховен подчеркивает вступление мотива, о котором говорилось выше, всякий раз с помощью *sf*.

Средняя часть — трио — исполняется почти совершенно без педали.

Этот мотив:

445

следует во всех случаях исполнять так, чтобы две шестнадцатые звучали не как переводящие ноты, а вытекали бы из четверти с точкой, составляя вместе с нею мотив, — в соответствии с поставленными Бетховеном лигами.

Появляющееся в такте 58 в среднем голосе *фа* должно производить впечатление выдержанного звука духового инструмента.

Коротко и очень рельефно нужно исполнять шесть *фа* в тактах 65, 66. Так же должны быть сыграны и шесть *си-бемолей* в тактах 84, 85. Crescendo нельзя начинать раньше, чем оно поставлено Бетховеном (такт 93).

Часть III

Бетховен предостерегает от чрезмерно медленного темпа, прибавляя к обозначению Adagio указание: «но не слишком». Однако излишне быстрый темп, который берут некоторые исполнители, совершенно нарушает глубокую серьезность и внутреннюю значительность этой гениальной части. Для того чтобы найти здесь правильный темп, следует себе представить метр не как две четверти, а как четыре восьмые.

Редкий случай: Бетховен во всем Adagio, кроме двух последних тактов перед каденцией, не дает ни одного указания динамических оттенков. Характер музыки он определяет итальянским термином con affetto и немецким словом sehnsuchtsvoll. Степень силы определяется указанием sul una corda и соответствует, как я думаю, обозначению pianissimo. Звук *ми* повторяется в первом такте четыре раза. Нужно играть так, чтобы слушатель этих повторений не ощущал: выписанные группетто (триоли тридцатьвторые) должны звучать мягко и плавно. Мелодическую линию первого такта (и всех аналогичных) надо ощущать таким образом:

446

При начале такта 10 мелодический голос переходит с *ми* на *си*. Басы, написанные в виде форшлагов, следует всякий раз задерживать на педали и исполнять так:

447

Pianissimo нигде не должно нарушаться до появления crescendo. При наступлении crescendo (такт 19) поднимающийся средний голос от *фа-диез* большой октавы до *до—си* малой рекомендуется несколько выделить. Каденцию же нужно играть очень спокойно non presto. Шестнадцатые в каденции должны исполняться вдвое скорее восьмых и, несмотря на crescendo, не носить мелодического характера. В конце ее Бетховен применяет эффект постепенного снятия левой педали (левая педаль нашего типа на инструментах более раннего времени не существовала). Бетховеном написана здесь и правая педаль. Ниже приведено все это место с обозначением в квадратных скобках бетховенской педализации:

448

Фермата в такте 25 равна, я думаю, приблизительно трем лишним восьмым, а ферматы на трелях (такт 28) могут исполняться ad libitum

Часть IV

Темп финала обозначен Бетховеном по-итальянски одним словом — Allegro, а по-немецки — значительно подробнее. Очень важно предостережение Бетховена от слишком быстрого темпа, в котором обычно играют этот финал пианисты, щеголяющие своей «виртуозностью» в ущерб духу бетховенской музыки. Вступительные аккорды в левой руке следует играть очень решительно: они вводят в ритм первой темы финала.

В главной партии Бетховен поставил в первом такте на первой четверти sforzando. Необходимо остерегаться такого же акцента на первой четверти второго такта:

Должна быть ясно услышана двутактная, а не однотактная природа этого мотива, что возможно только при одном акценте в первом такте.

Сопровождение восьмыми в левой руке (такт 11) я предлагаю играть poco staccato. На двух заключительных аккордах в следующем такте Бетховеном поставлены ферматы, удлиняющие каждый аккорд приблизительно на две восьмые. В предшествующем им движении шестнадцатых верхнего голоса нужно слегка отмечать первую четверть (но не вторую), противопоставляя сильным временам синкопированное движение в левой руке.

В связующем эпизоде (с конца такта 20) двутактный мотив верхнего голоса начинается такой же короткой затактной восьмой, как и первый мотив главной партии. Он должен звучать как цельный двутактный мотив с одним опорным моментом на первой четверти первого такта:

В тактах 22—24 мотив верхнего голоса повторяется в теноре.

С такта 37 появляется вторая тема. Однако восьмая *ля* в верхнем голосе на первой четверти этого такта завершает предыдущее построение. Сопровождение же левой руки относится ко второй теме и возникает с первой четверти настоящего такта.

Вторая тема начинается в верхнем голосе напевно, в спокойном, ровном движении. Сопровождение путем переклички двух средних голосов образует непрерывное движение шестнадцатых. В основу этого движения взят первый мотив главной партии. После шести тактов piano crescendo приводит к forte и завершается стремительным рядом аккордов staccato, а на последнем аккорде — sforzando. После паузы наступает успокоение: небольшой поступенный мотив (legato, piano, dolce) проходит по очереди в верхнем, среднем и (в измененном виде) нижнем голосах, после чего повторяется pianissimo, изложенный четырехголосно. Острое forte и staccato вспышкой злого юмора прерывают и

в течение двух тактов заканчивают побочную партию.

В заключительной партии (начиная с конца такта 62) простая фигура аккомпанемента очень трудна для исполнения из-за скачка на басовое *ми*; она должна звучать прозрачно и непрерывно. Начинающееся в пятом такте заключительной партии crescendo прерывается внезапным piano. Мотив шестнадцатых становится непрерывным и каждые два такта переходит из нижнего голоса в верхний и обратно. В других голосах имеются синкопированные аккорды, заимствованные из второго четырехтакта первого предложения главной партии; синкопированный ритм сменяется пунктированным, который должен исполняться с безукоризненной точностью. Вслед за внезапным piano вновь наступающее crescendo приводит к forte и после нового piano и crescendo — к fortissimo. Первые четыре такта дополнения (такты 78—81) играются piano как бы деревянными духовыми. Идущие далее четыре такта исполняются pianissimo; они изложены в более низком регистре.

В начале разработки обе ферматы перед fortissimo (такт 94) играются ad libitum.

В фуге начальный звук темы берется сильнее всего остального (piano), после чего в течение двадцати двух тактов продолжается непрерывное pianissimo. Бетховен ставит *pp* вначале, повторяет его при вступлении второго голоса, дальше — через такт — обозначает sempre *pp* и, наконец, с появлением третьего голоса выставляет *pp* еще раз. Только со вступлением четвертого (верхнего) голоса (такт 23 фуги) начинается crescendo, приводящее через три такта к forte. При исполнении этой фуги надо как можно точнее выполнять паузы и обозначения staccato. Имеющиеся в ней трели каждый раз исполняются так:

После 19 тактов forte, diminuendo на протяжении пяти тактов приводит к piano, продолжающемуся без всякого усиления восемь тактов. Последующие восьмые, разделенные паузами, в левой руке и дальше в правой (такты 155—162) должны исполняться коротко и сухо.

В тактах 167 и 171 *sf* отмечены Бетховеном имитации среднего голоса к басовому в тактах же 169 и 173 таким же *sf* — среднего голоса к верхнему. Имеющееся здесь piano, а затем forte должны наступить внезапно.

Необходимо ярко отметить имитации в септиму в тактах 177, 178:

и следующих двух тактах:

Piano на последней восьмой такта 183 должно наступить внезапно.

Ми контроктавы во время написания Бетховеном этой сонаты имелось на немногих инструментах; в такте 196 обозначением: Contra E — Бетховен подчеркивает его необходимость. Здесь нужно ярко показать расширенную тему:

Указания, сделанные в экспозиции, относятся и к репризе. Эпизод, обозначенный Бетховеном piano dolce, следует играть очень прозрачно, слегка отмечая имитации в среднем голосе. Повторяющееся в басу *ми* должно звучать хотя и piano, но очень ясно и ровно.

Crescendo нельзя начинать раньше, чем оно поставлено у Бетховена (такт 222). В этом и следующих двух тактах аппликатура в правой руке поставлена Бетховеном:

455

Начинающаяся с такта 276 кода обширна и носит характер дополнительной разработки. Темп остается неизменным. Верхние голоса точно выдерживаются и исполняются legato; восьмые в басовом голосе играются staccato.

В такте 285 возможно, мне кажется, сделать к фермате ritardando. Самую же фермату я предлагаю исполнить так: один такт — как бы продолжая ritardando; а второй — a tempo, и в нем на третьей восьмой снять аккорд, а на четвертой — начать fortissimo октавы в двух руках.

Pianissimo продолжается все время, но, начиная с такта 298, верхний голос исполняется poco cantabile. Затем на время ведущий голос переходит в тенор, но уже через два такта главным снова становится верхний голос. Имеющиеся при вторичном проведении этой переклички голосов трели исполняются так:

456

а трель в такте 310 исполняется таким образом:

457

Pianissimo, начинающееся с такта 312, не должно сопровождаться ни малейшим crescendo. Такт 313 у Бетховена изложен так (причем приводимое обозначение пальцев принадлежит самому Бетховену):

458

Восьмые здесь и далее должны все время исполняться staccato и poco marcato (без педали!).

Наступающее piano должно быть несколько сильнее предыдущего pianissimo, а после diminuendo pianissimo возобновляется и остается до внезапного fortissimo (Tempo I). Берущиеся в последних двенадцати тактах длинные ноты — *Ми* контроктавы в басу и *соль-диез* и *ля* в среднем голосе — следует слегка отмечать как вступления духовых инструментов.

Часть первая

т. 4 Два *до-диеза* слигованы в большинстве изданий.

т. 35 Во многих позднейших изданиях слигована последняя терция в партии правой руки с терцией в начале следующего такта. Лиговать их не надо: терция на первой восьмой начинает новый мотив.

тт. 37, 38 Последний аккорд в партии правой руки во многих позднейших изданиях слигован с первым аккордом следующего такта, чего также не нужно делать, так как в такте 38 начинается новое ритмическое построение.

т. 40 Возможно лиговать две терции партии правой руки в конце такта с началом следующего, как это сделано во многих изданиях.

тт. 43, 44 Здесь (партия левой руки) у Петерса добавлено *Ми* контроктавы:

459

Как раз в этой сонате Бетховен в финале, когда ему понадобилось, употребил *Ми* контроктавы.

т. 44 В некоторых изданиях в партии правой руки сделано, как в следующем такте:

460

Между тем у Бетховена в этом месте:

461

т. 53 В некоторых изданиях *до-диез* и *ми* в аккордах левой руки слигованы.

т. 64 В большинстве позднейших изданий слигованы два *ре* (нижний голос в партии правой руки).

т. 71 В рукописи и оригинальном издании в этом такте имеется следующий аккорд:

462

Почти во всех позднейших изданиях здесь, в соответствии с экспозицией, изменено так:

463

Возможно, что *ми* — описка или опечатка.

т. 74 На первой восьмой Поль Дюка́ дает вариант: *до-диез* вместо *ля*, очевидно, по аналогии с экспозицией.

Часть вторая

т. 5 Встречается такой вариант:

464

вместо:

465

т. 7 У Поля Дюка́ первые два *до* (нижний голос в партии правой руки) слигованы.

т. 16 Forte нет в большинстве изданий, но оно есть в рукописи Бетховена.

т. 26 В Urtext'е отсутствует лига, соединяющая два верхних *фа* (на вторую и третью четверть).

т. 40 У Листа и у Поля Дюка́ последняя восьмая в партии левой руки — *ми*, что едва ли правильно.

т. 52 У Петерса слигованы второе и третье, а также четвертое и пятое *фа* в нижнем голосе партии правой руки.

т. 56 В конце такта (после ферматы) в рукописи у Бетховена восьмая. В оригинальном издании *фа* вместо восьмой длится одну шестнадцатую. Почти во всех позднейших изданиях также шестнадцатая, а к предшествующей восьмой паузе добавлена точка или шестнадцатая пауза. Возможно и то и другое.

т. 66 В некоторых позднейших изданиях (Петерс, Бюлов, Клиндворд) на последней восьмой в партии левой руки вместо *ми-бекара* почему-то напечатано *фа*.

Часть третья

т. 2. Во многих позднейших изданиях не слигованы два *ми*, приходящиеся на третью и четвертую восьмые (нижний голос партии правой руки).

т. 4. Партия правой руки во второй половине такта у Петерса изложена так:

466

а у Дюка́ почему-то следующим образом:

467

У Бетховена здесь:

468

На второй четверти этого такта в партии левой руки в позднейших изданиях добавляется обычно *Ми* контроктавы. Для этого добавления нет достаточных оснований. В финале этой сонаты Бетховен впервые употребляет (и подчеркивает это) *Ми* контроктавы, которое, очевидно, только появилось на роялях того времени.

т. 20 В Urtext'е отсутствует лига между двумя соль-диезами, верхней нотой аккорда и началом каденционного построения.

т. 22 Во многих позднейших изданиях слигованы два басовых *ми*.

т. 24 В большинстве позднейших изданий слигованы два *до* (верхний голос партии левой руки). Лига в этом и предыдущем случаях возможна.

Часть четвертая

тт. 23, 24 У Листа и Петерса слигованы два нижние *ми.*

т. 25 В некоторых позднейших изданиях слигованы также два *си* (верхний голос партии левой руки). Напротив, в Urtext'е отсутствует лига, соединяющая два *соль* в конце этого и в начале следующего такта (нижний голос партии правой руки), что является явной опечаткой.

т. 115 В некоторых позднейших изданиях партия левой руки произвольно исправлена так:

469

а у Листа следующим образом:

470

Бетховенский текст:

471

т. 116 У Поля Дюка́ секста *ми — до* в партии левой руки — восьмая, вместо четверти.

т. 125 В той же редакции Дюка прибавлена трель на *ми.*

т. 133 В некоторых позднейших изданиях второе верхнее *ля* слиговано с *ля* в следующем такте. Этому противоречит поставленное Бетховеном *sf,* подчеркивающее диссонирующую септиму *ля.*

т. 141 На второй восьмой в верхнем голосе у Петерса явная опечатка: *си-бемоль* вместо *соль.* Два *ля* (в конце этого же такта и начале следующего) в Urtext'е не слигованы.

т. 158 На второй восьмой партии правой руки у Листа и Поля Дюка́ *фа* — вместо *соль.*

т. 160 В некоторых старых изданиях вторая восьмая партии левой руки — *соль* вместо *фа.*

т. 174 Piano в этом такте пропущено в большинстве позднейших изданий.

т. 177 Лист, Бюлов, Поль Дюка́ и некоторые другие редакторы здесь произвольно добавляют к восьмым в партии правой руки нижние терцовые звуки: *фа-диез* и *ми,* в то время как у Бетховена нижние терцовые звуки отсутствуют. Терции здесь без надобности смягчают имитацию в септиму (*си — ля*).

тт. 208, 209 В партии левой руки этих тактов Поль Дюка́ указывает вариант:

472

Так у Бюлова и Клиндворта.
У Бетховена здесь:

473

т. 234 Партию левой руки Поль Дюка́ и Бюлов изменяют соответственно экспозиции:

474

следует играть как у Бетховена:

475

т. 264 В аккорде на первую восьмую: *ля — до-диез — ми — ля* в тех же изданиях пропущено *ми.*

т. 266 В тех же изданиях вместо *ми* на первую шестнадцатую имеется аккорд:

476

тт. 300, 301 У Листа и Петерса два басовых *ми* слигованы.

т. 303 Партия левой руки изложена у Поля Дюка́ так:

477

вместо:

478

СОНАТА № 29
Соч. 106

Соната соч. 106 — грандиозное полотно, в котором Бетховен дал непревзойденный образец симфонической трактовки формы фортепианной сонаты. «Девятая симфония» для фортепиано — определение, которое по праву принадлежит этой сонате.

Первая часть носит яркий, торжественный характер. Стиль ее письма приближается по использованию регистров и звучностей фортепиано к фортепианному стилю Листа, а местами и к более позднему — до Скрябина включительно. В модуляционном плане широкое применение терцовых соотношений тональностей, смелые отклонения, энгармонизмы — все это предваряет стиль «романтиков».

Полифоничность письма позднего Бетховена в первой части настоящей сонаты особенно ярко проявилась в разработке, в которую Бетховен ввел канонообразное фугато. В нем Бетховен применил прием удвоения голосов несовершенными консонансами — децимами, секстами и терциями, часто встречающийся у старых контрапунктистов еще нидерландской эпохи и сравнительно реже — у Баха.

Сложная густая ткань первой части прерывается лапидарными эпизодами унисонного склада — прием, примененный Бетховеном также в первой части Девятой симфонии.

Фортепианное изложение первой части (так же как и всей сонаты) далеко превосходит возможности современных Бетховену фортепиано, даже наиболее усовершенствованного типа («Hammer-Klavier»). Исполнение последних бетховенских сонат, а сонаты соч. 106 в особенности, для лучших пианистов нашего времени и на самых лучших современных инструментах представляет огромные, почти непреодолимые трудности.

В сонате соч. 106 (за исключением финальной фуги) Бетховен подробнее, чем в какой-либо другой из сонат, сделал обозначения педализации. Если предложенная им педализация не всегда применима буквально на современных, значительно более звучных инструментах, чем те, которые были в распоряжении Бетховена, то, во всяком случае, она является ценнейшим указанием на предполагаемый Бетховеном характер звучания.

Все оттенки исполнения выставлены Бетховеном чрезвычайно подробно и, как всегда, в глубоком соответствии с художественным замыслом. Самое серьезное внимание должно быть также обращено на поставленные Бетховеном лиги, в большинстве случаев дающие возможность глубже проникнуть в творческий замысел автора.

В настоящей сонате, так же как и в Девятой симфонии, скерцо — не третья часть, а вторая, что встретилось уже в сонате ми-бемоль мажор соч. 31. В некоторых старых изданиях это скерцо произвольно помещено после Adagio. Форма его двухчастная с трио. В скерцо, особенно в его ритме, Бетховен ясно предваряет Шумана. Средняя часть его (трио) — типично бетховенская. В скерцо Бетховен кое-где обозна-

чил педаль, а в средней его части выставил ее довольно подробно.

Третья часть — Adagio sostenuto — по глубине содержания, грандиозности замысла и формального воплощения — едва ли не самый замечательный образец среди многих гениальных бетховенских медленных частей его крупных произведений — симфоний, сонат, камерных ансамблей.

Adagio имеет форму сонатного аллегро с небольшой разработкой и обширной кодой. Началу главной партии предшествует унисон — *ля* и *до-диез* (четверти с точкой) в трех октавах. Этих двух звуков не было в рукописи Бетховена, которую он отослал издателю. Вдогонку Бетховен шлет письмо, в котором просит прибавить в начале Adagio один такт. Добавление его весьма важно: это, во-первых, два звука, переводящие от вводного тона си-бемоль мажора (*ля*) в *до-диез* (доминанта фа-диез минора), во-вторых, характерный для всей сонаты унисонный ход, в-третьих, — и самое важное, — ход в трех октавах на большую терцию — все тот же ход на большую децию, являющийся как бы тем эмбрионом, из которого родилась тематика всей сонаты.

Главная партия имеет форму расширенного предложения с двукратным неожиданным отклонением в тональность пониженной второй ступени (соль мажор). Все изложение заканчивается полной совершенной каденцией в главной тональности, после которой непосредственно начинается как бы дополнение с обозначением espressivo; однако дополнение это не осуществляется и обрывается в первом же такте на доминанте. После восьмой паузы начинается в левой руке (в той же тональности фа-диез минор) простое сопровождение — чередующиеся басовый звук и повторяющиеся аккорды, разделенные паузами. Во втором такте этого промежуточного эпизода вступает в верхнем голосе новая, чудесная тема, своим стилем предваряющая лучшие образцы шопеновских мелодий. Эпизод тонально не завершается. Линия постепенно восходящих басов: *соль-диез, ля, ля-диез, си, до-диез, ре-диез, ми, фа-диез, соль, соль-диез, ля* — приводит к органному пункту на доминанте ре мажора (нижняя медианта фа-диез минора). Органный пункт, частью реально осуществляющийся, частью как бы подразумеваемый, вводит через унисонное движение двух голосов к побочной партии.

Начало побочной партии мелодически построено на звуках ре-мажорного трезвучия. Она начинается диалогом между басом и верхним голосом (изложенным в октавах) на фоне плавной фигурации в левой руке, идущей первые четыре такта шестнадцатыми, а дальше шестнадцатыми триолями. С девятого такта побочной партии движение триолей шестнадцатых приобретает большую широту и мелодическую свободу и проходит одновременно в двух контрапунктирующих средних голосах. Крайние голоса идут, поступенно повышаясь, в децимах от децимы *ре—фа-диез*, после чего изложение приобретает характер свободной импровизации со смелым отклонением через соль минор, ре мажор и ре минор в си мажор. Си мажор, превращаясь в доминанту ми минора, сразу переходит (на протяжении одного такта) в ре мажор, после чего следует краткая (4 такта) спокойная заключительная партия, переходящая в разработку.

Разработка невелика. Она построена на материале главной партии, изложенном октавами и аккордами, после которых идут такты, заполненные арпеджиообразной фигурацией шестнадцатых; в дальнейшем фигурация делается непрерывной и изложена в левой руке. Разработка носит импровизационный характер и полна смелых отклонений в отдаленные строи: до-диез мажор, ми-бемоль мажор и т. д. Заканчивается разработка остановкой (3 такта) на доминантовом нонаккорде в фа-диез миноре.

Главная партия в репризе по форме, гармонии и даже количеству тактов вполне совпадает с главной партией в экспозиции. Ее изложение, однако, сильно отличается

от экспозиции и является по отношению к ней вариацией. На фоне аккордов левой руки, движущихся восьмыми, в правой вьется прихотливая, широко расположенная фигурация тридцатьвторых, временами прерывающаяся тридцатьвторыми паузами. Сквозь эту фигурацию, как сквозь дымку, ощущаются контуры мелодической линии главной партии. В дальнейшем движение тридцатьвторых переходит в движение шестнадцатых, а тема «уплотняется» и излагается аккордами и октавами на фоне шестнадцатых в левой руке. После такой же остановки на доминанте, как в экспозиции, наступает снова «промежуточная» тема, изложенная на фоне такого же сопровождения в левой, но уже не в фа-диез миноре, а в ре мажоре. Сама тема появляется в несколько более изощренном изложении. Все построение приводит к остановке на доминанте главного строя, после чего вторая тема излагается в фа-диез мажоре почти тождественно с экспозицией, с отклонением перед концом в ми-бемоль мажор. После краткой заключительной партии (также в фа-диез мажоре) начинается кода, которая сначала носит характер разработки. Коротко проходит первый мотив главной партии в ре мажоре и в соль мажоре, а затем в соль мажоре появляется побочная партия, переходящая на выдержанном *фа-диезе* в верхнем голосе через хроматически повышающиеся басы — *фа-диез — соль — соль-диез — ля — ля-диез — си — си-диез* — к остановке на уменьшенном септаккорде: *си-диез — ре-диез — фа-диез — ля,* после чего повторяется (в основной тональности) в сильно сокращенном виде главная партия, переходящая в собственно коду (органный пункт на *фа-диезе,* на котором появляется в одноименном мажоре видоизмененная «промежуточная» тема — обычная у Бетховена «новая» тема перед концом). За семь тактов до конца снова возвращается первая тема в фа-диез миноре, но через три такта вновь устойчиво, спокойными аккордами, изложенными в обеих руках децимами (!), возвращается и утверждается фа-диез мажор.

Четвертая часть сонаты соч. 106 — грандиозная фуга. Фуге предшествует в высшей степени своеобразная прелюдия импровизационного характера. Эта прелюдия — гениальный, смелый эскиз. Бетховен в каком-то кажущемся беспорядке набрасывает отдельные музыкальные мысли, предваряя и отделяя их одну от другой странной, прихотливой ритмической фигурой, которая вначале звучит как бы нерешительно, а в конце прелюдии прорывается бурным потоком crescendo и accelerando до fortissimo и prestissimo, после чего наступает ritardando и diminuendo. В конце внезапно (pianissimo) в басу после ля мажора и октавы *ля* помещается *фа* — снова все та же большая децима (*фа — ля*). Опять crescendo, стремительно приводящее к fortissimo; после короткой паузы начинается в верхнем голосе нисходящее движение шестнадцатых, взятое из тематического материала фуги, на фоне которого вступает в (среднем голосе) тема фуги. Тема начинается вновь со скачка на большую децию: *фа—ля* с трелью на *ля.* Бузони справедливо замечает, что тема, кажущаяся очень длинной, на самом деле заканчивается на первой шестнадцатой седьмого такта (звук *ля*). Все остальное — большая кодетта, в ответе и при дальнейших проведениях темы не повторяющаяся. При звучании темы от конца к началу тема начинается как раз с этого момента.

В фуге этой Бетховен применил всевозможные контрапунктические ухищрения. Тема проводится в обращении, с конца к началу, в увеличении со всевозможными удвоениями — терциями, секстами, децимами; много также стреттных проведений нормальной и обращенной темы, обеих одновременно и т. д. В середине фуги после ферматы на паузе начинается в ре мажоре как бы новая фуга. Небольшая, спокойная, идущая четвертями тема проходит во всех голосах в течение тридцати тактов в спокойном хоральном движении четвертями. В тридцатом такте вступает вновь первая тема, и обе темы соединяются. Перед концом фуги на органном пункте на

субдоминанте (*ми-бемоль*), а дальше на доминанте и тонике вместе (кварта *фа — си-бемоль*) появляется как бы небольшая каденция, заканчивающаяся ritardando и тремя с половиной тактами poco adagio, после которых (Tempo I) появляется (сначала pianissimo) унисон (материал движения шестнадцатых темы), заканчивающийся нисходящей гаммой crescendo и приводящий к fortissimo. Яркие поднимающиеся поступенные унисонные ходы — трель и обратный скачок вниз на децию (sic!), изложенные как бы в размере $^4/_4$, приводят к заключительным аккордам fortissimo — доминанта и тоника (дважды). Размер четыре четверти в трех сохраняется до конца.

Очень распространено суждение о настоящей фуге как о неудавшемся замысле. Фуга эта якобы суха, надуманна, «не звучит» и не доходит до слушателя. Суждение это я считаю глубоко ошибочным. Огромные трудности, которые это сочинение ставит перед исполнителем, являются в значительной степени причиной того, что преодоление их занимает все силы и все внимание пианиста и превращает его исполнение в более или менее (чаще менее...) удовлетворительное отыгрывание написанных нот, а грандиозный бетховенский замысел остается «по ту сторону» исполнения.

Фуга сонаты соч. 106 полна, наоборот, глубокого содержания. В ней чередуются моменты злого, мефистофельского юмора с моментами, полными грации; величественные, «циклопические» нагромождения материала с целомудренно ясным, прозрачным эпизодом в ре мажоре. Воссоздать грандиозный замысел Бетховена во всем его величии — задача для пианиста огромной, почти непреодолимой трудности, и не вина Бетховена, если осуществление его гениального замысла до сих пор еще, пожалуй, в полной мере никому не удалось.

Интересующимся подробным строением фуги рекомендую тщательный анализ ее, сделанный Бузони в приложении к изданию под его редакцией первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха.

Приводимые обычно в сонате соч. 106 метрономические обозначения заимствованы из старых изданий и принадлежат, кажется, Карлу Черни. Они мало приемлемы и имеют только исторический интерес.

Часть I

Начальный скачок на децию (*си-бемоль — ре*) имеет большое тематическое значение. Он часто встречается и в других частях сонаты. С него также начинается тема заключительной фуги (четвертая часть сонаты).

Первое предложение главной партии (повторенный двутакт) носит характер яркого, торжественного вступления. В каждом из этих двутактов должен быть только один опорный момент — на первой четверти первого такта. Остальные аккорды как бы вытекают из этого удара. Особенно нужно остерегаться толчка на третьей четверти первого такта. Эта вступительная, основная тема первой части — один из многочисленных у Бетховена примеров тем, построенных по звукам аккорда (в данном случае — тонического трезвучия). В первом двутакте встречается (в верхнем голосе) только одна вспомогательная нота — *ми-бемоль,* а во втором —*соль.*

Фермата на паузе равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту. После ферматы следуют два предложения — одно четырехтактное, завершающееся остановкой на доминанте (половинная каденция) и новой ферматой, а второе — расширенное, восьмитактное, завершающееся полной совершенной каденцией в главной тональности. Оба предложения построены на одном и том же тематическом материале. Во втором интересно типичное для позднего Бетховена изложение, когда правая и левая руки играют в двух крайних регистрах без заполнения середины. Эта не рекомендуемая теоретиками форма изложения дает у Бетховена всегда прекрасную

звучность. Лиги в верхнем голосе этого эпизода поставлены Бетховеном по типу скрипичных штрихов. Сквозь их несколько необычную для пианиста расстановку можно почувствовать декламационный смысл этого построения. В басовом голосе четверти идут непрерывным legato без всяких цезур. Фермату на доминантовом трезвучии я представляю себе так: аккорд, на котором стоит фермата, продолжается вместо одной четверти три. На первых двух четвертях продолжается поставленное Бетховеном ritardando, а на третьей начинается a tempo.

Наступающему восемью тактами далее тематически новому эпизоду присущи яркие контрасты forte и piano. Он представляет собою секвенцеобразное расширение, восемнадцатитактное предложение, построенное по типу сжатия — по два такта, по одному, по полтакта и отдельные четверти (diminuendo от forte к piano и pianissimo и ritardando). Предложение это начинается в главном строе и заканчивается остановкой на доминанте, после которой следует десятитактный связующий эпизод, построенный на материале первой темы и модулирующий в строй мажорной нижней медианты (соль мажор), в котором изложена следующая за ним побочная партия.

Контрасты forte (*sf*) и piano должны быть яркими. В тактах piano не должно быть ни малейшего crescendo. Появляющиеся вслед за crescendo семь *sf* (с такта 27) надо, мне кажется, распространить на соответствующие октавы левой руки. Diminuendo не нужно начинать раньше, чем оно поставлено.

Новая фермата на паузе равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту. Последующие четверти с точкой в левой руке должны строго додерживаться; аккорды правой перед паузами — мягко сниматься. В последнем такте перед побочной партией (соль мажор) *ми-бемоль* в басу нужно слегка отметить.

Побочная партия изложена в тональности мажорной нижней медианты. Тональность соль мажор, начиная с такта 45, прочно утверждается; таким образом, побочная партия отсюда и начинается. Однако собственно вторая тема возникает несколько позже (через 18 тактов). В начале же этот эпизод продолжает носить характер связующего; он изложен в фортепианном отношении изысканно трудно. Переплетения и перекрещивания голосов должны звучать плавно, без всяких толчков. Динамические оттенки необходимо соблюдать с безукоризненной точностью. Ходы в левой руке: восьмая — четверть — пауза восьмая — следует исполнять совершенно точно и слегка отмечать. Они ритмически возникли из двух начальных нот главной партии.

С затакта, от ноты *ре* в нижнем голосе тематически начинается побочная партия, возникает вторая тема:

Она представляет собой период, в котором первое предложение — четырехтактное и заканчивается полной совершенной каденцией в строе доминанты (ре мажор), а второе — чрезвычайно расширено (33 такта); оно изобилует модулирующими секвенциями и вставными эпизодами; перед концом интересно отклонение в строй субдоминанты (до мажор), изложенное fortissimo, staccato с имитациями и острыми аккордами (sforzando) на слабых частях такта. Побочная партия заканчивается несовершенной каденцией в соль мажоре (внезапное piano), после чего начинается заключительная партия.

Перечащие имитации через октаву: *ми-бемоль — ре — ми — ре* — типичны для позднего Бетховена. Возникающая в такте 85 и перемещающаяся по квартам вверх секвенция в первых двух тактах начинается piano. Crescendo наступает только в третьем такте.

Первое *sf* в последующем переходе (такт 92) относится только к терции левой руки. Бетховенская аппликатура в восходящем ходе

восьмыми в партии левой руки чрезвычайно интересна. Здесь Бетховен едва ли не впервые применил перекладывание пятого пальца через первый:

480

Cantabile dolce ma espressivo начинается заключительная партия. До сих пор в первой части не встречалось триольного движения. Здесь после затактной триоли восьмых сопровождение левой руки изложено четвертными триолями. Заключительная партия с ее спокойным движением половинными нотами должна исполняться просто, напевно, выразительно. Интересны приведенные выше три бетховенских обозначения. Следует отметить, что espressivo у Бетховена обычно обозначает как бы più tranquillo.

По форме заключительная партия — незавершенный период. Первое его предложение (шеститактное) заканчивается несовершенной каденцией в главном строе. Второе начинается как вариационное повторение первого (трели, широкие фигурации восьмых в левой руке). Оно идет crescendo и в седьмом такте приходит к fortissimo. Здесь изложение сразу меняется: в правой появляются острые аккорды (отклонение в до мажор) на фоне ломаных октав (восьмые) в левой. Через два такта наступает внезапное piano (отклонение в ля минор и возвращение в соль мажор), снова crescendo и в конце унисон forte (sforzando), сначала ломаными октавами (восьмые) в обеих руках, и, наконец, три отдельные октавы fortissimo, приводящие к повторению экспозиции (prima volta). Seconda volta такими же унисонными октавами (в соль мажоре) два раза по два такта с ферматой на втором такте приводит к разработке.

Пианисты обычно применяют приблизительно такое исполнение трели, имеющейся в заключительной партии:

481

Есть, однако, указание на то, что Бетховен предпочитал подобного рода трель играть, не прерывая ее при наступлении мелодических звуков, что значительно труднее.

sf на второй четверти следующего за трелью такта не должно отразиться на движении восьмых в левой руке. Наступающее вслед за fortissimo piano должно быть внезапным. Унисоны в конце экспозиции типичны для позднего Бетховена. Каждая из имеющихся здесь двух фермат равна, я думаю, приблизительно одному лишнему такту.

Разработка начинается с тематического материала заключительной партии (в до миноре) и отклоняется в ми-бемоль мажор. После нескольких тактов импровизационного ха-

рактера с ферматами и остановками появляется (в ми-бемоль мажоре) большой полифонический эпизод — канонообразное фугато. Заключение фугато приобретает ярко виртуозный характер, предваряющий Листа и даже Скрябина. После остановки на звуке *ре* (ritardando) наступает a tempo. *Ре* сменяется *ре-диезом*. Вновь появляется (в ми миноре) первое предложение заключительной партии на фоне четвертных триолей в левой; дальше оно переходит в си мажор (правая рука изложена вариационно — восьмыми). При forte subito возвращаются стреттные имитации из фугато. Смелая модуляция из си мажора в си-бемоль мажор приводит к репризе.

Синкопированные половинные аккорды в начале разработки необходимо точно выдерживать. Ферматы и здесь равны, я думаю, приблизительно одному лишнему такту каждая. Появляющиеся вслед за первой из фермат (такт 138) терции в правой руке следует снимать раньше вступления левой. В этом же такте вторую восьмую в левой руке нужно коротко и легко снимать (раньше вступления терций правой).

Начинающееся четырьмя тактами далее фугато построено на материале первой темы; оно состоит из непрерывного ряда свободных (не буквальных) канонических имитаций. Характер исполнения — non legato, хотя кое-где Бетховен связывает звуки лигами по две и даже по четыре ноты. Фугато начинается piano; в седьмом такте (не раньше!) наступает crescendo, постепенно доходящее до forte. После семи тактов forte снова наступает внезапное piano, через такт crescendo опять и очень скоро доходящее до forte и (в конце) до fortissimo.

Лигу от половинной ноты к четверти staccato следует всякий раз точно выполнять, не отяжеляя при этом на третьей четверти звучности других голосов.

В соответствии с оттенками Бетховена рекомендуется добавить *sf* в партии левой руки на третьей четверти тактов 175 и 177, а также piano на последней четверти тактов 184 и 192. Имеющиеся далее скачки в верхнем регистре напоминают прием, примененный Скрябиным в пятой сонате.

После остановки на *ре* сначала в басу, а дальше во всех голосах (sempre *ff*), Бетховен, повышая *ре* на полтона (*ре-диез*), делает модуляцию сначала в ми минор, а потом в си мажор (энгармонически измененная пониженная вторая ступень си-бемоль мажора — *до-бемоль*). В си мажоре проводится сначала тематический материал заключительной партии, а затем на материале первой темы наступает переход к репризе, где Бетховен использует канонические имитации фугато из разработки, применяя прием постепенного сжатия мотива. Внезапное forte после piano cantabile espressivo должно наступить сначала только в левой руке. В правой forte начинается лишь на последней восьмой следующего такта. Имеющиеся далее чередования forte и piano должны происходить резко. Crescendo за шесть тактов до репризы нельзя начинать раньше, чем оно поставлено Бетховеном. Реприза, в основном, мало отличается от экспозиции: указания, сделанные в экспозиции, относятся и к репризе.

Вместо тоники, как в экспозиции, Бетховен приходит в репризе к тональности пониженной нижней медианты (соль-бемоль мажор).

После продолжительной остановки на доминанте соль-бемоль мажора Бетховен делает фермату на пустой квинте *соль-бемоль—ре-бемоль*, заменяя ее энгармоническими звуками *фа-диез — до-диез* (такт 272). Эту квинту Бетховен превращает в доминанту си минора и излагает в си миноре первый двутакт главной партии. Исключительно смелая, истинно гениальная модуляция!

Обе ферматы здесь равны приблизительно одному лишнему такту каждая. Последующие ходы на дециму в басу имеют тематическое значение. По аналогии с экспозицией естественным кажется добавить пять *sf* на аккордах перед заключительной партией (такты 331—333).

В заключительной партии вновь возможно приблизительно такое облегченное исполнение трели:

482

И здесь по аналогии с экспозицией должно быть, очевидно, добавлено *sf* на второй четверти эпизода fortissimo. Piano на последней четверти следующего такта наступает внезапно.

Унисоны в конце репризы гораздо более развиты, чем в экспозиции. Они носят яркий, даже бурный характер и начинают коду. Начало коды — это как бы каденция с ферматами, остановками и резкими сменами forte, pianissimo и fortissimo. Гениальное заключение построено на материале первой темы, на выдержанных в басу то доминанте, то тонике, — сначала с резкими сменами forte и piano, потом diminuendo, pianissimo, три piano и, наконец, внезапное fortissimo.

Piano после октавных унисонов и многократных *sf* наступает внезапно (такт 368). Имеющуюся далее трель Бетховен сначала выписал восьмыми нотами. С появлением трели неопределенной скорости Бетховен предпочитал играть ее, не прерывая во время мелодических и басовых нот. Однако и здесь возможен приблизительно такой, облегченный и общераспространенный способ исполнения:

483

После фермaты, равной приблизительно одному лишнему такту, и четырех тактов sempre piano e dolce все контрасты силы в аккордовом эпизоде (*pp* — *f*) нельзя смягчать. Темп все время остается неизменным; замедление точно выписано с помощью пауз.

Контрасты piano и forte ни в коем случае не нужно смягчать и в дальнейшем. Басовое *си-бемоль* при этом следует всегда брать очень рельефно. Целые ноты точно выдерживать в обеих руках. Темп до конца остается неизменным.

Часть II

Начинается скерцо, очевидно, piano (по аналогии с репризой). Интервал децимы и здесь, в скерцо

(между крайними голосами), играет большую роль. Так же и в трио.

Затактная шестнадцатая предъемного характера несомненно является в теме элементом «переводящим» в следующее сильное время (лиги Бетховен ставит как скрипичные штрихи) При исполнении эту шестнадцатую нужно чуть заметным движением отделить от идущего далее сильного времени, хотя декламационно она несомненно тяготеет к нему, а не к предыдущему звуку (восьмая с точкой).

Два аккорда (forte subito), завершающие оба начальные построения, берутся очень остро и определенно. Эти два удара (как forte, так — в средней части — и piano) играют во всем скерцо значительную роль. Из этих двух ударов затактный надо, как я думаю, играть несколько острее сильного времени.

Вслед за этим Бетховен четыре раза подряд в первом мотиве вместо crescendo ставит diminuendo, явно указывая этим, что вместе с синкопированной октавой левой руки здесь должна быть подчеркнута третья четверть и в правой. Далее (такт 19) diminuendo стоит после первой четверти, которая должна быть отмечена, как начало четырехтактного мелодического построения, идущего diminuendo до pianissimo.

За такт до нового crescendo бетховенское обозначение педали (напечатанное в квадратных скобках) рекомендуется точно выполнить, хотя возможна более короткая педаль:

В главной части скерцо Бетховен только дважды — здесь и в аналогичном месте перед началом трио — поставил педаль (так же и в репризе, где, впрочем, есть еще одно бетховенское обозначение педали). Сказанное об остроте и определенности исполнения двух аккордов в начале скерцо относится и к двум октавам на forte в обоих руках, перед средней частью.

Средняя часть скерцо (трио) построена тематически на звуках разбитых трезвучий, фигурация сопровождения (триоли восьмые) — также. Тема и сопровождение дважды перемещаются из правой руки в левую и наоборот. Фигурация, когда она исполняется левой рукой, изложена широко, часто в пределах интервала децимы, который и в трио играет заметную роль. Темп средней части остается тот же, что и в скерцо. Тема октавами и фигурации сопровождения исполняются legatissimo, без особой экспрессии, но со значительными crescendo и diminuendo. Piano в начале трио естественно добавить по аналогии со всем последующим. Две октавные восьмые (*си-бемоль,* а далее *ре-бемоль*) в правой руке должны играться остро и определенно. Вслед за ними необходимо обратить внимание на каноническую имитацию между басом и верхним голосом.

Темп дальнейшего Presto, по-видимому, вдвое быстрее предыдущего: его два такта равны одному такту скерцо. Начинать это Presto надо piano, отрывисто и довольно сухо. Имеющееся в его девятом такте (не раньше) crescendo доходит до fortissimo и приводит к (появление *sf*) яркому подъему. Гамма после ферматы (prestissimo) должна прозвучать как внезапный, стремительный порыв. Обе ферматы играются ad libitum. Предшествующее репризе размеренное tremolando (Tempo I) следует играть ярко (forte).

В репризе Бетховен добавляет обозначения piano и dolce, которых нет в начале скерцо. Указания, сделанные выше, относятся и к репризе. В конце ее имеется характерное для Бетховена неожиданное смещение на полтона ритмического мотива, который, как говорилось выше, должен играться остро и определенно. Два такта появляющегося в конце Presto вновь равны одному такту скерцо. Первоначальный темп, возобновляясь, до конца остается неизменным.

Часть III

Как и в других частях этой сонаты, Бетховен и в Adagio кое-где выставил обозначения педали. Больше всего таких обозначений в разработке. Изобретение левой педали современного типа, передвигающей клавиатуру так, что молоточки ударяют не по всем струнам, явно заинтересовало Бетховена. Он стал часто делать обозначения: una corda, due corde, tre corde. Из-за глухоты Бетховен приписывал левой педали более тонкие функции, чем те, которые ей свойственны даже на современных роялях, а тем более на роялях его времени. Эффекты постепенного перехода от трех струн к одной и наоборот, к сожалению, менее заметны, чем хотелось Бетховену. Очень любопытны его указания — una corda при forte, или, наоборот, tutti le corda (как в последнем аккорде Adagio) при *ppp*.

Вступительный унисонный такт надо исполнять piano, скорее даже pianissimo, мягко, спокойно и без всякой экспрессии.

В изложении главной партии Бетховен только кое-где ставит лиги. Ее нужно играть molto legato. Несмотря на указание mezzo voce, верхний голос звучит выразительно, напевно.

На отдельных звуках и выдержанных аккордах у Бетховена часто встречаются такого рода обозначения: >, <, <>. Они, к сожалению, на фортепиано неисполнимы. Форшлаги в тактах 14 и 22 должны прозвучать мягко, как разбитые децимы, а не как «украшения»:

Снова все та же тематическая децима! После crescendo в такте 18 piano в следующем такте должно быть внезапным (так же во всех подобных случаях). Сопровождение во второй теме (начиная с такта 27) исполняется мягко и довольно коротко, но никак не отрывисто — в соответствии с исключительной по глубине и благородной красоте мелодией верхнего голоса. Синкопированные, повторяющиеся ноты нужно брать очень мягко, чтобы они не перебивали мелодической линии верхнего голоса. Трель в такте 32 исполняется так:

В начале побочной партии (такты 46 и 48) необходимо очень точно выдерживать восьмые нижнего голоса, не удерживая шестнадцатых. Эпизод с движением триолей шестнадцатыми в двух средних голосах (начиная с такта 53) играется очень связно во всех голосах. Весь этот эпизод, несмотря на его импровизационный характер, нужно исполнять ритмически совершенно точно. Все замедления и ускорения выписаны Бетховеном.

Несмотря на поставленную Бетховеном лигу, заключительная партия, несомненно, начинается с третьей восьмой (такт 63). Пятью тактами далее, со второй восьмой, наступает разработка (una corda). С такта 73 тема проходит в басу. В тактах 85, 86 правая рука выдерживает октавы и аккорды (portamento), а левая — мягко, но довольно коротко снимается.

Об изложении и характере репризы главной партии уже было сказано выше (в первом обзорном разделе). Расшифровка трели в такте 115 такова:

Исполнение же следующей трели аналогично указанному раньше. Перемена пальцев на повторяющихся нотах *фа-диез* в правой руке (такт 165) обозначена Бетховеном. Вто-

рая слигованная нота должна быть слегка взята на педали как бы отраженным звуком. С возвращением после ritardando основного темпа (такт 174) он до конца остается неизменным. Заключительный аккорд арпеджируется очень спокойно.

Часть IV

Триоли тридцатьвторых в Largo начинаются как бы с четвертой шестнадцатой. Движение, как указано Бетховеном, надо представить себе по четыре шестнадцатых.

Первая фермата приходится на третью шестнадцатую и выдерживается приблизительно четыре лишние шестнадцатые. Следующая фермата также приходится на третью шестнадцатую, выдерживается примерно еще одну шестнадцатую (четвертую) и одну тридцатьвторую. После нее темп остается тот же.

Фермата в начале такта 2 равна, я думаю, приблизительно четырем лишним шестнадцатым. Четырем лишним шестнадцатым равна и фермата в конце этого такта. Новый темп вслед за ней (Allegro) должен быть приблизительно вдвое скорее предыдущего: шестнадцатые в нем равны тридцатьвторым прежнего движения. Эти шестнадцатые исполняются non troppo legato.

Фермата на паузе в начале такта 8 равна, я считаю, приблизительно двум лишним шестнадцатым с тем, чтобы второй слигованный аккорд пришелся на первую шестнадцатую. Последующие же ферматы на трели играются ad libitum. Вслед за ней ритм вновь должен отсчитываться по четыре шестнадцатых.

Появление октавы *фа* в басу перед Allegro risoluto вдвойне важно— как доминанты си-бемоль мажора (тональность финальной фуги и основная тональность всей сонаты) и как тематической децимы, о которой говорилось выше и с хода на которую начинается и тема фуги. Можно рекомендовать приблизительно такое исполнение имеющейся далее трели:

488

Тема фуги (такт 16), как и большинство баховских тем, распадается на две части. Первая состоит из трех звуков: короткая восьмая на первой четверти и после восьмой паузы скачок на дециму (эмбрион всей сонаты) — на половинную ноту *ля* (вторая и третья четверти такта). Трель, исполняется здесь таким образом:

489

Она заканчивается нахшлагом *соль—ля,* переводящим в тонику *си-бемоль* на первой четверти следующего такта. Этот нахшлаг при повторении темы не всегда выписан Бетховеном. Вторая, более длинная часть темы в основе своей имеет движение шестнадцатых. Начинается она с секвенции: мотив из шести поступенно идущих вниз шестнадцатых, завершающихся скачком на кварту вверх (четверть *соль*), перемещается на терцию вниз, после чего движение шестнадцатых становится в течение двух с половиной тактов непрерывным. Тема заканчивается на первой шестнадцатой седьмого такта (*ля*), но движение шестнадцатых в первом голосе продолжается еще пять тактов (кодетта). В пятом такте с тоники (*си-бемоль*) вступает ответ (тональный), вследствие чего первый скачок изменяется: вместо большой децимы — увеличенная ундецима (*си-бемоль—ми*). Дальше ответ буквально транспонирует тему квинтой выше. Противосложение и в дальнейшем сопровождает тему и разрабатывается с нею наравне.

Восьмые паузы, заимствованные

из начальных звуков темы, должны всякий раз точно выполняться. *sf* надо делать всегда только в том голосе, в котором оно поставлено.

В конце такта 56 — начале такта 57 в партии правой руки у Бетховена указаны следующие штрихи:

490

Однако при перенесении этого мотива (через такт) на две октавы ниже в левую руку Бетховен начинает лигу с третьей сексты *соль-бемоль — ми-бемоль*. Мне кажется, что так же нужно себе ее представить и здесь.

В такте 80 движение шестнадцатых прерывается. Наступают пять тактов выписанного замедления. Затем в соль-бемоль мажоре начинается новая интермедия, в которую вводятся элементы гармонической фигурации. Интермедия эта после напряженного, острого и несколько «жесткого» характера фуги создает своей прозрачностью, большей мягкостью, грациозностью впечатление радостного облегчения. В такте 94 вступает тема в увеличении, которая далее (начиная с такта 97) удваивается секстами и кое-где терциями. В этом эпизоде Бетховеном поставлено много *sf*. Как и все *sf* в фуге, их не следует смягчать: они должны носить острый, несколько «злой» характер. Новая интермедия в ля-бемоль мажоре (такт 130) начинается так же прозрачно, как и предшествующая, аналогичная ей интермедия в соль-бемоль мажоре, но получает на этот раз значительно большее развитие. Затем, начиная с такта 153, тема проводится (в си миноре) «зеркально» — от конца к началу. В правой руке появляется здесь новый, спокойный, выразительный контрапункт, отмеченный у Бетховена обозначением cantabile. Еще два раза проводится тема от конца к началу в тактах 162—174.

В тактах 191, 192 *sf* в верхнем голосе нужно распространить также и на нижний голос. В тактах 197—199 движение шестнадцатых распределено между двумя верхними голосами (прием, часто встречающийся у Баха). Очень важно, чтобы эти два голоса не прозвучали одноголосно.

Тема в обращении впервые появляется в такте 208. Затем она звучит в среднем голосе (ответ). Имеющуюся здесь трель можно исполнить так:

491

Что же касается дальнейших трелей (начиная с такта 223), то Бюлов предлагает остроумный способ их исполнения:

492

Еще далее, во время «сжатия» мотива (вновь скачки на дециму!), возможно такое исполнение трелей:

493

Однако лучше, но чрезвычайно трудно исполнить их так:

494

Такт 249 представляет собой выписанную фермату, после чего начинается как бы новая фуга. Она носит спокойно-созерцательный характер (темп, однако, остается прежний). Исполнять ее нужно очень связно, очень просто, без излишней выразительности, как бы на втором мануале органа.

С такта 279, где новая тема проводится вместе с первой, как бы начинается реприза. Первое *фа* в этом такте я считаю возможным исполнять как восьмую, так же как исполняется первый звук темы на протяжении всей фуги. (Это относится и к *соль* двумя тактами далее.) Здесь вновь возможно такое исполнение трели:

495

Трель же в такте 286 может быть сыграна так:

496

В следующем за приведенной трелью такте *sf* на первом звуке мотива шестнадцатыми появляется впервые. Аналогичные *sf* естественно добавить и в тактах 291, 292.

В такте 294 на fortissimo появляется тема в обращении. Начало ее передвинуто на одну четверть вперед. К ней тотчас же присоединяется тема (ответ) в основном виде, начало которой передвинуто на две четверти вперед (стреттное проведение темы обращенной и нормальной). Вступление темы и при дальнейшем проведении перемещено на две четверти вперед, причем первый звук ее сокращен (такт 300).

Трели в тактах 308—313 могут быть исполнены так:

497

В такте 318 вновь появляется первое противосложение. Одновременно в правой руке возникает четвертый голос. Верхний голос в такте 323 должен вступать на forte.

В тактах 345—348 тема звучит одновременно в основном и обращенном виде, после чего следуют многочисленные стретты фрагментов темы и последнее ее проведение.

Четвертная пауза в такте 367 может быть, вероятно, несколько растянута. Вслед за ней начинается как бы каденция. После ее окончания (такт 384) наступает короткая кода. Кроме заключительных аккордов, все изложение здесь унисонное. В коде не должно быть никакого ritardando (в частности, после прекращения движения шестнадцатых). Торможение достигается Бетховеном путем гениального превращения трехчетвертного ритма в четырехчетвертной.

Часть первая

т. 26 Некоторые издания допускают корректуру: верхний звук в первом аккорде левой руки (*соль* первой октавы) заменен на *си-бемоль*. Возможно, что *соль* — просто описка или опечатка. Однако замечательно, что в репризе в соответствующем такте так же прекращается совпадение верхнего голоса партии левой руки с партией правой.

тт. 72, 73 Бюлов предлагает такую корректуру в партии левой руки. В такте 72 верхний звук терции на четвертую четверть (*ре-диез*) заменяется простым *ре*, а верхний звук первой терции в следующем такте (*до-диез*) простым *до*. Эту корректуру вслед за Бюловым безоговорочно принимают почти все позднейшие издания (в том числе и Лист). «Поправлять» Бетховена едва ли нужно. *Ре* в нижнем голосе партии правой руки на последней четверти у Петерса слиговано с первым *ре* в следующем такте.

тт. 91, 92 Бюлов предлагает такое изложение:

498

чего никак нельзя рекомендовать (аналогичное изложение рекомендуется Бюловым в тактах 328—331). У Бетховена в этом месте:

499

Бетховенские терции звучат гораздо острее и ярче.

т. 153 В Urtext'е конец этого и начало следующего тактов изложено таким образом:

500

Бюлов, ссылаясь на старые издания, исправляет так:

501

Так же у Клиндворта и у Поля Дюка́.

т. 154 В басу у Поля Дюка́ *соль* вместо *ми-бемоля.*

тт. 187, 191 В некоторых старых и в большинстве позднейших изданий в этих тактах в партии левой руки к звукам *до* и *си-бемоль* добавлен верхний октавный звук.

т. 223 В большинстве старых изданий здесь опечатка — *ля-диез* на последнюю восьмую вместо *фа-диеза.*

т. 230 В некоторых позднейших изданиях (Лист, Петерс, Клиндворт) *ля-диез* (последняя восьмая партии левой руки) переделано в *ля.* Эта «корректура» вносит банальное смягчение в гениально смелую модуляцию Бетховена.

тт. 233—236 В продолжение четырех тактов Бюлов и некоторые другие редакторы (Клиндворт, д'Альбер) добавляют в партии левой руки октавы. Этот дешевый эффект едва ли может быть рекомендован.

т. 242 Два басовых *фа* в редакции Поля Дюка́ не слигованы.

т. 243 У Петерса *ля-бемоль* в верхнем голосе заменено на *ля.*

т. 244 У Листа и у Поля Дюка́ в партии левой руки в нижнем голосе вместо первых двух четвертей — половинная нота *си-бемоль.*

т. 245 Во многих современных изданиях *ля-бемоль* в верхнем голосе заменен на *ля.*

т. 248 У Поля Дюка́ два *соль-бемоля* в нижнем голосе партии правой руки не слигованы.

т. 254 У Поля Дюка́ в партии правой руки аккорд *фа — ля-бемоль — ре — фа* превращен в сексту *ля-бемоль — фа.*

т. 268 Некоторые редакторы в партии левой руки на две последние четверти добавляют нижние октавные звуки.

т. 278 В некоторых прежних изданиях (Лист) последний звук вместо *си — до.* В других изданиях в первом аккорде правой руки вместо *до — си.* Бюлов в этом же аккорде опускает *до.* Для этих корректур нет никаких оснований.

т. 286 У Листа и у Поля Дюка́ первый звук *ми-бемоль* вместо *фа.*

т. 311 *Фа* в последнем аккорде партии правой руки слиговано у Петерса с *фа* следующего такта.

т. 318 Партия правой руки у Листа и у Поля Дюка́ изложена так:

502

вместо:

503

тт. 328, 329 Почти во всех позднейших изданиях основной текст:

504

изменен следующим образом:

505

что несомненно лучше и соответствует аналогичному месту в экспозиции.

т. 345 У Поля Дюка́ в партии левой руки третья восьмая — *соль*. У Бетховена третий звук — *си-бемоль*.

т. 350 У Бюлова и Клиндворта перенос на октаву вверх партии правой руки начинается с первой четверти.

т. 356 У Поля Дюка́ loco указано с начала этого такта.

Часть вторая

т. 5 Лиги, связывающей два *фа* в нижнем голосе партии правой руки, нет в Urtext'e.

т. 37 В некоторых изданиях (Петерс) по аналогии с репризой добавлено к аккорду на третьей четверти в басу *до*.

т. 52 В некоторых изданиях (Поль Дюка́) в партии левой руки недопустимое «смягчение»: на третьей четверти первая нота *си-бемоль* вместо *ля-бемоль*. Для позднего Бетховена характерна смена гармонии на слабой части такта.

т. 90 В последнем аккорде партии правой руки Бюлов пропускает *ми*.

т. 112 Во многих изданиях (например, у Листа) последний гаммообразный ход в левой руке опущен на октаву вниз.

т. 118 Два *фа* в верхнем голосе партии левой руки в Urtext'e не слигованы. То же в следующем такте.

т. 126 В некоторых позднейших изданиях два последних *си-бемоль* в басу слигованы. У Листа это место изложено так:

506

вместо:

507

Часть третья

т. 9 *До-диез* на последней восьмой в левой руке слигован в некоторых изданиях (Бюлов, Поль Дюка́) с *до-диезом* в следующем такте.

т. 14 В некоторых изданиях партия правой руки изменена таким образом:

508

вместо:

509

т. 29 В правой руке Поль Дюка́ дает версию некоторых старых изданий:

510

вместо:

511

т. 36 Во многих позднейших изданиях орфография этого места упрощена; вместо

512

напечатано:

513

тт. 38, 39 В некоторых позднейших изданиях в последнем аккорде партии правой руки оба *ми* слигованы с октавой следующего такта; в некоторых — слиговано только нижнее *ми*.

т. 41 У Листа и у Петерса слигованы восьмые *до-диез* в правой и *ля-диез* в левой руках:

514

тт. 41, 42 Нижний звук заключительной кварты в партии левой руки *(соль-диез)* у Листа и у Петерса слигован с *соль-диезом* в начале следующего такта.

т. 42 У Листа, Бюлова и у Поля Дюка́ *ля* на четвертую восьмую партии левой руки произвольно заменено *ля-диезом*.

т. 43 Во многих позднейших изданиях нижнее *ре* на третью и четвертую восьмые в правой руке слигованы.

т. 55 В некоторых старых и позднейших изданиях вместо *ре-диеза* на последней восьмой в басу имеется *ре*.

т. 56 В партии левой руки Лист, Бюлов, Поль Дюка́ произвольно изменяют так:

515

У Бетховена:

516

т. 58 Во второй терции левой руки нижнее *соль-диез* левой руки слиговано у Петерса с последующим *соль-диезом*.

т. 66 У Петерса в партии правой руки в аккорде *си—соль—си* пропущен средний звук. В этом же такте в среднем голосе левой руки у Петерса слигованы два *ля* на четвертую и пятую восьмые.

т. 76 В некоторых старых изданиях в партии правой руки ошибочно напечатано так:

517

У Бетховена:

518

т. 79 Во многих позднейших изданиях (Лист, Петерс, Бюлов, Дюка́ и другие) в левой руке на десятую шестнадцатую *ми-бемоль* вместо *ре-бемоля*.

тт. 82, 83 В некоторых изданиях (Лист, Бюлов, Поль Дюка́) *ля* на последней восьмой в нижнем голосе правой руки слиговано с первой восьмой в следующем такте.

тт. 86, 87 Во многих позднейших изданиях в партии левой руки добавлены нижние октавные звуки (*До* контроктавы), чего никак нельзя рекомендовать.

т. 104 Почти во всех позднейших изданиях на вторую шестнадцатую партии левой руки добавлена нижняя октава, что совершенно излишне.

т. 106 У Поля Дюка́ последняя октава (*си-диез*) в левой руке не слигована с октавой в следующем такте.

т. 108 В партии правой руки вместо

519

встречается вариант:

520

т. 116 В партии правой руки также встречается вариант: первая шестнадцатая *фа-диез* вместо *ре-диез*. Вариант этот находим у Листа.

т. 127 У Петерса два *до-диеза* в левой руке слигованы (шестая, седьмая шестнадцатые).

т. 127 У Петерса последний басовый звук (*си*) слигован с басовым звуком в следующем такте.

т. 141 В некоторых позднейших изданиях (Лист) два *ре-диеза* (девятая, десятая шестнадцатые) в верхнем голосе партии левой руки слигованы.

т. 144 В некоторых позднейших изданиях *ми* в первом аккорде правой руки слиговано с *ми* в следующей терции. В других (Лист, Бюлов, Клиндворт, Поль Дюка́) изданиях с этой терцией слигованы оба верхних звука аккорда (*до-диез — ми*).

т. 145 У Листа, Бюлова, Клиндворта и Поля Дюка́ в первом аккорде правой руки слигованы с последующей терцией не только *до-диез*, а также и *ля-диез*.

т. 149 У Поля Дюка́ средний звук последнего аккорда в партии левой руки (*до-диез*) слигован с *до-диезом* первого аккорда в следующем такте.

т. 152 В Urtext'е на последней восьмой в правой руке — явная опечатка: *ля-диез* вместо *до-диез*.

т. 157 В партии левой руки Бюлов предлагает корректуру:

521

вместо:

522

т. 170 В некоторых позднейших изданиях (Лист, Бюлов, Клиндворт, Дюка́ и другие) по аналогии с предыдущим форшлаг *си* исправлен на *соль*, что, несомненно, лучше.

т. 175 В некоторых изданиях (Бюлов, Поль Дюка́) слигованы два *си* (на третью и четвертую восьмые) в верхнем голосе правой руки.

т. 183 Некоторые редакторы (Бюлов, Клиндворт, д'Альбер) прибавляют октавный бас к начальному *си* в партии левой руки, чего делать не следует.

Часть четвертая

т. 9 У Листа и у Поля Дюка́ слигованы все *ля* второй октавы.

т. 43 У Листа и у Петерса в партии правой руки на вторую восьмую *ми* вместо *ми-бемоль*.

т. 55 В большинстве позднейших изданий в нижнем голосе партии правой руки вместо второго *соль-бемоля* имеется *соль-бекар*.

т. 57 В оригинальном издании в верхнем голосе партии правой руки — *соль-бемоль*. Вопрос о том, должно ли здесь быть *соль* или *соль-бемоль*, остается нерешенным. В различных изданиях одинаково часто встречается и *соль* и *соль-бемоль*. *Соль-бемоль*, по-видимому, естественнее, так как во всем эпизоде все время — *соль-бемоль*. Лист, однако, ставит перед *соль бекар*.

т. 59 Бюлов предлагает корректуру: замену двух терций на вторую четверть в партии левой руки (*до — ми-бемоль, ре-бемоль — фа*) двумя октавами (*до* и *ре-бемоль*).

т. 88 В партии левой руки Бюлов предлагает корректуру: вторую, третью и четвертую шестнадцатые переносит из малой октавы в большую. Эту корректуру вслед за ним некоторые редакторы (Клиндворт, Поль Дюка́) безоговорочно вводят в текст.

т. 89 У Листа и у Петерса последняя восьмая в нижнем голосе партии правой руки (*си-бемоль*) слигована с первой шестнадцатой следующего такта.

т. 90 В некоторых изданиях (Лист, Петерс, Клиндворт) последняя четверть верхнего голоса партии левой руки (*си-бемоль*) слигована с первой восьмой следующего такта.

т. 91 Бюлов вносит корректуру, аналогичную такту 88.

т. 97 В некоторых позднейших изданиях на первую восьмую партии левой руки к *ми-бемоль* добавлена секста *соль-бемоль*.

т. 111 В некоторых позднейших изданиях (Петерс, Бюлов, Клиндворт) вторая восьмая в басу — *ля* вместо *ля-бемоль*.

т. 115 Некоторые редакторы (Лист, Бюлов, Клиндворт, д'Альбер) к *си-бемолю* в басу добавляют нижнюю октаву.

т. 129 В некоторых изданиях (Петерс, Поль Дюка́) в верхнем голосе партии правой руки пятая восьмая — *ля-бемоль* вместо *ля-бекара.*

т. 131 В некоторых изданиях (Лист, Петерс, Бюлов и другие) последняя четверть в нижнем голосе партии правой руки *(ми-бемоль)* слигована с первой восьмой следующего такта.

т. 156 В некоторых изданиях (Лист, Петерс, Бюлов, д'Альбер и другие) последнее *си* партии правой руки слиговано с первой четвертью следующего такта.

тт. 164, 165 В Urtext'е отсутствует нижняя лига, связывающая в нижнем голосе партии левой руки *ми* (третья и первая четверти).

т. 172 В некоторых изданиях (Лист, Бюлов, Клиндворт, д'Альбер) последняя четверть в нижнем голосе партии правой руки слигована с первой четвертью следующего такта.

т. 193 В некоторых изданиях (Бюлов, Клиндворт, Поль Дюка́) половинная нота *фа-диез* в правой руке слигована с первой четвертью следующего такта.

т. 197 В большинстве позднейших изданий в нижнем голосе партии правой руки *соль* вместо *соль-диеза.*

т. 262 Во многих позднейших изданиях (Лист, Бюлов, Поль Дюка, Петерс и другие) в партии левой руки внесена корректура: *до* вместо *до-диеза.* В оригинальном издании здесь нет ни бекара, ни диеза.

т. 282 Бюлов предлагает корректуру перестановки голосов:

523

у Бетховена:

524

т. 296 В первом издании несомненная опечатка: *до* вместо *ре* на последнюю четверть партии правой руки. У Листа здесь также *до.*

т. 300 В Urtext'е нет лиги между последней четвертью в нижнем голосе партии правой руки и первой четвертью в следующем такте.

т. 305 В некоторых изданиях (Лист, Петерс, Бюлов и другие) последняя шестнадцатая в верхнем голосе партии правой руки *(фа)* слигована с первой в следующем такте.

т. 316 У Бюлова вторая шестнадцатая в партии правой руки *ми* вместо *ми-бемоля.*

т. 349 Бюлов предлагает остроумный, но трудно исполнимый вариант:

525

вместо:

526

т. 354 У Поля Дюка́ последняя шестнадцатая партии левой руки *ми-бемоль* вместо *ми-бекара.*

т. 364 Поль Дюка́ на последние две восьмые партии правой руки добавляет нижние терции:

527

тт. 374—376 Бюлов предлагает в продолжение этих трех тактов брать в трели *до-бемоль.* У Клиндворта *до-бемоль* с самого начала трели. Эти корректуры совершенно излишни.

СОНАТА № 30
Соч. 109

Я уже неоднократно указывал на необычайное богатство и разнообразие формы, в которую отливаются у Бетховена построения отдельных частей его сонат и циклической сонатной формы в целом. Наряду с грандиозными полотнами Девятой симфонии, сонаты соч. 106, некоторых квартетов мы встречаем сжатую Восьмую симфонию, предельно лаконичные сонаты соч. 78, 109. Наряду со строго отлитой как бронза формой встречаются сонаты с формой свободной, типа фантазии, даже с элементами импровизационности. Все это формальное разнообразие никогда, однако, у Бетховена не приобретает характера эксперимента, эстетической игры. Форма Бетховена органически вытекает из идейного и эмоционального содержания произведения и является наилучшим, наиболее совершенным внешним выражением неисчерпаемо богатого внутреннего содержания его творчества. В творчестве Бетховена ярко воплощалась его несравненная по силе и богатству поэтическая природа.

Соната соч. 109 принадлежит к сонатам типа фантазии. Ее первая часть написана очень свободно. Это почти единственный в сонатах Бетховена пример, когда он сменяет внутри сонатного аллегро не только темп (Vivace, ma non troppo на Adagio espressivo), но и размер $^2/_4$ на $^3/_4$ (перемена размера встречается также в первой части сонаты ми-бемоль мажор соч. 27 Quasi una Fantasia). Характер второй части (Prestissimo) энергичный, решительный; форма ее лаконична и отличается стальной упругостью. Третья часть (Andante molto cantabile ed espressivo) — тема с вариациями, которые написаны очень свободно. Даже у такого несравненного мастера вариационной формы, каким был Бетховен, эти вариации являются исключительными как по глубине содержания, так и по совершенству воплощения.

Среди сонат Бетховена соната соч. 109 не единственный пример окончания медленной частью. Так же кончаются сонаты соч. 90 и соч. 111.

Первая часть сонаты, так же как и третья (тема с вариациями), — замечательный образец изощренно-тонкого фортепианного стиля, к которому Бетховен пришел в конце своего композиторского пути.

Форма первой части — свободно трактованное сонатное аллегро. Главная партия очень сжата — всего восемь двухчетвертных тактов с затактом. Она прерывается на каденции: заключительная доминанта не разрешается в тонику, а сразу переходит в уменьшенный септаккорд из до-диез минора, с которого непосредственно начинается побочная партия. Меняется обозначение темпа (вместо Vivace, ma non troppo — Adagio espressivo) и размер: $^3/_4$ вместо $^2/_4$. Однако основной пульс остается тот же: восьмая Adagio равна четверти Vivace. Таким образом, один такт Adagio равен трем тактам Vivace. Побочная партия носит характер импровизации: прихотливые смены ритма и динамических оттенков, кое-где поставленные тонкие штрихи скри-

пичного типа. Все это следует выполнять с величайшей тщательностью и точностью.

Побочная партия заканчивается свободным тактом, занимающим пять четвертей и состоящим в правой руке из си-мажорной гаммы, идущей тридцатьвторыми нотами сначала вниз, а потом вверх. Последние две четверти — шестнадцатые. Гамма кончается ritardando diminuendo и переходит в разработку.

Разработка начинается в си мажоре и идет на две четверти. В шестом такте наступает длительное crescendo, которое прерывается внезапным piano и начинается вновь, доходя до forte к началу репризы.

Главная партия в репризе изложена с вариационными изменениями и заканчивается в основной тональности (ми мажор). В ми мажоре также звучит побочная партия с отклонением в нижнюю медианту (до мажор). Вторая тема в репризе заканчивается также свободным тактом (девять восьмых, распределенных так: , заполненным вместо гаммообразного хода сверху вниз и обратно, ломаным арпеджио ми-мажорного трезвучия, идущим снизу вверх. Последние две восьмые этого такта (*соль-диез — ми*) и первые две восьмые следующего (*си — си-диез*) составляют переход к коде и снабжены указанием ritardando.

Кода (Tempo 1) начинается в ля мажоре (субдоминанта), построена она на материале первой темы. В середине коды — эпизод, изложенный аккордами. Аккорды, за исключением первых двух, разделенных четвертными паузами, идут четвертями — legato и завершаются небольшой остановкой на доминанте, после чего первое движение шестнадцатых вновь возвращается. Последний аккорд (тоническое трезвучие в положении квинты) отделяется от предыдущего построения четвертной паузой; он наступает на второй четверти (синкопа) и выдерживается ad libitum (фермата).

Вторая часть (сонатное аллегро) отличается бодрым энергичным характером. Она чрезвычайно сжата и лаконична по форме.

Главная партия состоит из двух восьмитактных периодов, из которых второй целиком изложен на выдержанной доминанте (*си*) в басу и повторяется. В заключительном аккорде при вторичном проведении бас *си* разрешается в тонику *ми*. Промежуточный эпизод, приводящий к доминанте от доминанты и к началу побочной партии, состоит из двух четырехтактных предложений, построенных на новом тематическом материале, первое из которых изложено унисонно, останавливается на доминанте ми минора (половинная каденция), а второе модулирует в строй доминанты и кончается его доминантой, на которой вступает побочная партия; тематически она родственна второму периоду главной партии, поступенный мотив которого дан в обращении.

Побочная партия начинается с периода, состоящего из двух предложений — четырехтактного и шеститактного, построенного, так же как второй период главной партии, на выдержанной доминанте (*фа-диез*) в басу, и завершается в конце второго разрешением в тонику. После этого появляется секвенцеобразное построение из двутактного мотива, дважды перемещающегося по ступеням вниз, приводящее к до мажору (пониженная вторая ступень строя доминанты). Септима *фа* (основной тон секундаккорда от доминантаккорда до мажора) как бы превращается энгармонически в *ми-диез* и переходит в доминанту си минора — *фа-диез*, после чего возникает новый, яркий, энергичный мотив, производящий впечатление заключительной партии. Четырехтактный мотив этот изложен октавами в левой руке (четыре удара коротких октав *фа-диез* и поступенно снижающиеся выдержанные октавы на фоне восходящего гаммообразного хода восьмых в правой руке). Эти четыре такта повторяются с перестановкой в двойном контрапункте и завершаются унисонной каденцией — *фа-диез*,

фа-диез, си, после которой следует еще дополнение в четыре такта, построенное на материале первого предложения главной партии.

Разработка начинается с двухголосных канонических имитаций мотива баса первой темы. Эти два голоса изложены на фоне выдержанных басов (ломаные октавы — восьмые), сначала *си* (9 тактов), а затем *до* (4 такта), после чего движение восьмых прекращается. Наступает «выписанное замедление». Голоса движутся спокойно четвертями с точкой. Изложение (сначала трехголосное, потом — то четырехголосное, то трехголосное) приводит к фермате на доминанте си минора. После фермaты идут еще восемь тактов в более высоком регистре с движением, постепенно замедляющимся, изложенным pianissimo и останавливающимся снова на доминантовом трезвучии си минора, после чего сразу наступает реприза в ми миноре.

Главная партия в репризе начинается внезапным fortissimo. Ее первый восьмитакт повторяется (с перестановкой голосов), но во второй раз не завершается тонально, а переходит в до мажор, с которого наступает связующий эпизод, приводящий к побочной партии. Эпизод этот изложен здесь имитационно. Он приводит к доминанте главного строя; в репризе побочная партия звучит в главном строе (ми минор).

Изложение побочной и заключительной партии в репризе мало отличается от экспозиции. После унисонной каденции (*си, си, ми*) вместо возвращения к первой теме, как в экспозиции, следует краткая (10 тактов) кода, изложенная аккордами сначала piano, а после — crescendo, завершающаяся тремя решительными аккордами forte и staccato.

Третья часть сонаты соч. 109 написана в форме темы с вариациями. Бетховен часто вводит вариации в свои крупные циклические произведения — симфонии, квартеты, трио, сонаты. Только две фортепианные сонаты Бетховен заканчивает вариациями — настоящую и сонату соч. 111.

Бетховен был непревзойденным мастером вариационной формы. Многочисленные его отдельные сочинения, написанные в этой форме, и вариации как части циклических произведений отличаются исключительным разнообразием и по содержанию и по форме. Среди них — грандиозное полотно вариаций соч. 120 на тему Диабелли; гениальные 32 вариации до минор — типичное произведение «второго» периода; сжатые, своеобразные вариации ре мажор соч. 76 на тему марша из «Афинских развалин» и фа-мажорные вариации соч. 34, в которых все вариации написаны в различных тональностях, чередующихся в терцовых соотношениях; замечательные вариации ми-бемоль мажор соч. 35 с их разработкой баса темы, гениально и свободно использованные Бетховеном в финале Третьей, Героической симфонии; замечательные вариации в большом фортепианном трио си-бемоль мажор соч. 97 и многие, многие другие.

Вариации из настоящей сонаты — один из самых превосходных образцов вариационного творчества Бетховена. Они написаны очень свободно: в каждой вариации меняется темп, размер ($^3/_4$, $^2/_4$, $^9/_8$ и снова $^3/_4$), ритм и характер музыки. Фортепианное изложение их отличается изумительным совершенством. Основное настроение — спокойно созерцательное, полное глубокого чувства и благородной простоты; настроение это временами прерывается эпизодами, полными острого (3-я вариация) и даже злого (5-я вариация) юмора.

Часть I

Главная партия звучит на фоне непрерывного движения шестнадцатых, слигованных по две ноты и переходящих из руки в руку. В правой руке вторая шестнадцатая написана как восьмая с точкой и выдерживается, в левой — вторая шестнадцатая всякий раз перед паузой легко снимается. Мелодическая линия, к которой, очевидно, и

относится указание Бетховена sempre legato, изложена четвертями. Обычно же исполняют эту тему так, что мелодическая линия имеет ритм: ♫.|♫ и т. д. Нередко при этом делают, кроме того, ударение на втором звуке: ♫.|♫. , что совершенно искажает замысел Бетховена. Правильность понимания четвертей как ведущей линии подтверждается тем, что Бетховен в разработке, начиная с такта 21, самим изложением явно указывает, что мелодическая линия заключается в движении четвертей. Перед концом Бетховен излагает тему просто аккордами без движения — ♫.

До-диез ведущего голоса переходит в такте 9 (Adagio espressivo) в *си-диез*, а верхний голос *ля-диез* — в *ля*. С этого *ля* начинается побочная партия *. О соотношении ритма главной и побочной партии сказано выше. Своеобразно и подробно выставленные динамические оттенки необходимо точно выполнять. Вся побочная партия носит характер свободной импровизации.

Педализация тактов 12, 13 такова (педали, напечатанные в квадратных скобках, принадлежат Бетховену):

Четыре поступенные шестнадцатые в такте 15 (партия левой руки) играются poco marcato.

С начала разработки ведущий голос находится в четвертях левой. Со второй же половины такта 17 четверти отмечают линию баса, а мелодический голос попадает на верхние звуки партии правой руки: *си-диез, до-диез, ре-диез, ми, ре-диез, ми, фа-диез, соль-диез.* Далее верхний (ведущий) голос явно изложен четвертями. Повторенное указание — sempre legato здесь совершенно очевидно относится к линии четвертей, так как шестнадцатые самостоятельно соединены лигами по две ноты.

Piano в такте 25 должно быть внезапным. Что же касается указаний Бетховена *sfp*, то на фортепиано они неисполнимы. Весь эпизод до начала crescendo исполняется piano. *sf* (вместо *sfp*) на второй четверти должны звучать очень рельефно. Реприза начинается со второй половины такта 48. Ненадолго ведущий голос переходит в партию левой руки (такты 52—54); его мелодическая линия: *си, си, ми, ре-диез.* Затем главенствующим голосом снова становится верхний.

Сказанное о побочной партии в экспозиции относится и к репризе. По аналогии с экспозицией естественно добавить здесь некоторые динамические оттенки: forte и затем piano и crescendo в такте 59, а также piano в следующем за ним такте. Паузы в такте 63 необходимо точно соблюдать, так как в это время подразумевается смена гармонии. Триоль шестнадцатых в следующем такте (партия левой руки) нужно играть poco marcato e non legato.

В коде (начиная со второй половины такта 66) нужно ощутить такую мелодическую линию:

В дальнейшем мелодическая линия (*фа-диез, соль-диез, ля*) обрывается и начинается вновь как бы нерешительно, изложенная сначала аккордами на второй четверти, разделенными паузами, а дальше также аккордами (четвертями) legato: выписанное замедление. Чуть заметная цезура возможна лишь перед тактом 87. После нее возвращается первый ритм. Тема идет по-прежнему четвертями. Следует хорошо чувствовать замечательные ходы на септиму:

Темп до конца остается неизменным (никакого ritenuto). Пауза в предпоследнем такте точно равна одной четверти. Аккорд после нее надо взять очень мягко. Фермата — ad libitum.

Часть II

Лиги Бетховена в главной теме ясно указывают, что шестая восьмая всегда относится к предыдущему, а не к последующему строению. Если соединить в этом Prestissimo такты попарно, тяжелым окажется всякий раз второй такт.

При этом в третьем и седьмом тактах не один, как в остальных, а два ударных момента; каждый из них должен звучать, соответственно этому, менее тяжело *.

В связующем построении (с такта 25) тяжелым моментом является также первая доля каждого второго такта. Особенно следует остерегаться здесь часто встречающегося толчка на четвертой восьмой тактов 26 и 30.

Интересно, что при начале побочной партии после обозначения un poco espressivo Бетховен ставит a tempo, чем подтверждается сообщение о том, что espressivo у Бетховена обычно обозначает как бы замедление темпа.

Ход *фа-диез — ми-диез* (такты 42, 43) является окончанием предыдущего построения. Новый эпизод начинается с хода верхнего голоса на октаву вниз *ре — ре*:

Фа в басу в тактах 51 и 53 следует брать каждый раз очень рельефно. Басовые *фа-диез* в тактах 57, 58 снимаются довольно коротко; дальнейшие же октавы в левой руке следует додерживать до конца, играя non legato. Это же относится в дальнейшем к партии правой руки. Имеющаяся в этом случае трель исполняется так:

Однако она может быть облегчена:

В начале разработки (с такта 70) вступления двух имитирующих голосов (мотив баса первой темы) нужно исполнять очень рельефно. При прекращении движения восьмыми (такт 83) темп не меняется: замедление выписано.

Указания, сделанные в экспозиции, в основном относятся и к репризе, наступающей с такта 105. Семью тактами далее голоса перемещаются; ведущий голос оказывается в басу.

В начале связующего эпизода (такт 120), так же как и в начале побочной партии (такт 132), piano должно быть внезапным. Как и в экспозиции, трель в такте 164 может быть облегчена аналогичным образом.

Четверти с точкой в последнем восьмитакте не нужно играть отрывисто. Коротко исполняются только три заключительных аккорда. Crescendo нельзя начинать раньше, чем оно обозначено (такт 173). Темп до конца остается неизменным.

Часть III

Темп темы — очень спокойный, но не слишком медленный. Тема исполнена глубокого чувства, однако без всякой «чувствительности». Она должна производить впечатление отрешенности от всякого слишком «человеческого» чувства.

В разбитых аккордах *, написанных как форшлаги, не следует задерживать ни одного звука, кроме верхнего:

Исполнение мелизма в шестом такте:

Piano после crescendo (такт 8) наступает сразу.

В такте 14 в левой руке задерживаются все четыре звука, в правой — только верхний:

536

В первой вариации верхний голос звучит выразительно и, в противоположность теме, очень индивидуально. При совершенно простом движении без излишних rubato исполнение должно, тем не менее, производить впечатление некоторой свободы.

Темп первой вариации — несколько спокойнее темпа темы. Форшлаги исполняются вместе с басом очень мягко, но так, чтобы верхний звук разбитой октавы ощущался как ведущий.

«Простые» аккомпанементы, подобные аккомпанементу в первой вариации, очень трудны для исполнения. Басы и аккорды звучат очень мягко, но и очень полно. Крайне важно точное исполнение штрихов: в такте 21 первая восьмая связана с предыдущей четвертью с точкой, а последние звуки — portamento.

Вторая вариация представляет собой двойную — прием, применявшийся и Моцартом (например, финал до-минорного фортепианного концерта). Вместо повторения первого колена начинается как бы новая вариация, идущая ровными восьмыми с перекличкой вступающих голосов. Второе колено построено так же.

Темп в этой вариации должен стать снова чуть подвижнее. Все шестнадцатые следует играть poco staccato, избегая всяких лиг. Ее первые три такта исполняются без всякой экспрессии — ровным piano. Начиная же с такта 39, очень точно надо соблюдать чередования crescendo и diminuendo.

В тактах 44—47 два верхних голоса по очереди вступают каждый раз на ступень выше со спокойным, выразительным двутактным мотивом. Бетховен отмечает этот эпизод указанием teneramente (нежно) и не ставит никакого crescendo. Имеющиеся здесь трели исполняются таким образом:

537

При небольших руках до-диез в такте 47 можно отнести в правую руку. Последующее crescendo нельзя начинать раньше, чем оно поставлено Бетховеном; оно продолжается только один такт 50.

Второе колено этой вариации начинается еще прозрачнее, чем первое (pianissimo вместо piano). Выразительность же эпизода, начинающегося с такта 60, может быть более яркой, чем в первом колене. Дальнейшее crescendo при возобновлении движения шестнадцатыми следует начать più piano.

Третья вариация носит характер как бы свободной интермедии. Она идет в темпе Allegro vivace и полна острого юмора. Ее форма почти не имеет связи с формой темы и состоит из четырехтактного построения, повторенного еще семь раз. Вариация эта написана двухголосно, в двойном контрапункте. Голоса постоянно перемещаются. Один голос идет ровными шестнадцатыми, а другой — в тактах 68—70 и 72—74 — движется отрывистыми нотами (восьмые, разделенные паузами) по четвертям, а в остальной вариации — восьмыми staccato.

Оба имеющиеся в этой вариации *sf* (такты 71 и 75) не распространяются на движение шестнадцатых. Piano всякий раз наступает внезапно. В тактах 84—86 и 92—94 я позволяю себе делать маленькие акценты на четвертой восьмой.

Четвертая вариация полна глубокого очарования. Ее мелодические очертания пленительны, ее изумительно совершенная ткань вся состоит из имитаций. В итальянском обозначении темпа Бетховен явно подчеркивает точное употребление термина Andante (на ходу, в дви-

жении). Он указывает «poco meno Andante», т. е. немного медленнее, чем тема.

Мелодическую фигуру, построенную по три шестнадцатые при метре по две, следует всегда играть очень тонко, избегая деления ее по три ноты и в то же время не подчеркивая механически каждые две шестнадцатые. Движение шестнадцатых должно переходить из голоса в голос совершенно плавно, без всяких перерывов и толчков. Имитации ведущего голоса исполняются очень напевно.

В тактах 110, 111 сквозь колеблющееся движение шестнадцатых должен слышаться как бы такой скрытый голос:

538

Небольшие фигурки на вторых четвертях должны прозвучать очень спокойно и мягко — как бы вступление нового инструмента на фоне колеблющегося выдержанного аккорда. Акценты и *sf* в следующем такте исполняются очень определенно. Относятся они только к тем звукам (*ми* и *ре-диез*), около которых поставлены.

Пятая вариация имеет форму фугетты. Контрапунктическая ткань ее написана с исключительным мастерством. Характер вариации — острый, суровый, даже злой. Исполнять ее следует non legato e staccato. Кое-где Бетховеном поставлены, впрочем, лиги. С такта 152 piano сохраняется до конца вариации, о чем исполнители обычно забывают.

Шестая вариация исполняется в темпе темы. Она имеет характер свободной финальной вариации. Все первое колено ее является ярким примером выписанного ускорения. Движение идет сначала четвертями, затем восьмыми, восьмыми триолями, шестнадцатыми, тридцатьвторыми и, наконец, переходит в неразмеренную трель. Есть указание, что Бетховен исполнял такие трели, не прерывая их при вступлении мелодических нот. Подобное исполнение трелей очень трудно. Общераспространен приблизительно следующий облегченный способ:

539

В последующем движении тридцатьвторыми в партии правой руки ноты, отмеченные точками, нужно слегка подчеркивать, как взятые staccato на другом инструменте. Левая рука в такте 183 должна плавно и незаметно присоединиться к движению правой, что технически весьма трудно.

Далее в трелях возможно приблизительно такое облегчение:

540

Весь этот эпизод (начиная с такта 184) — и особенно изложение темы в высоком регистре — должен звучать ярко, победно, sempre forte, как кульминация всего произведения. Diminuendo ни в каком случае нельзя начинать раньше, чем оно поставлено Бетховеном (такт 192).

При возвращении темы (такт 195) темп не меняется. Все предыдущие ускорения точно выписаны Бетховеном при сохранении основного движения. Тема при заключительном возвращении должна быть исполнена еще проще, еще целомудреннее, чем вначале. Необходимо, чтобы удвоения басовых октав звучали чрезвычайно мягко, не отяжеляя основной звучности.

Часть первая

т. 8 Лист, Бюлов изменяют так:

541

что неверно: мелодический звук (четверть) — *до-диез,* а не *ля-диез.*

т. 10 У Листа и у Поля Дюка́ слигованы первые два *ми* в партии левой руки.

т. 13 В Urtext'е в двух последних аккордах партии левой руки слигованы только нижние звуки.

т. 15 Бюлов почему-то считает опечаткой длительность последних восьми нот (шестнадцатые) и заменяет их тридцатьвторыми.

т. 21 У Поля Дюка́ в верхнем голосе *ре-диез* слигован с первой четвертью следующего такта.

тт. 44—46 В некоторых изданиях допущена купюра: вместо трех тактов:

542

имеется один:

543

т. 47 В некоторых изданиях (Бюлов, Клиндворт, Поль Дюка́) здесь:

544

что никак не может быть рекомендовано.

У Бетховена:

545

т. 54 Во многих позднейших изданиях на первую долю такта добавлено в басу *си:*

546

т. 58 Во многих изданиях piano по аналогии с первым разом перенесено с пятой на четвертую восьмую, что, вероятно, правильно.

т. 60 Поль Дюка́ указывает едва ли приемлемый вариант: последняя октава в

басу — *соль-бекар.* Лист специально приписывает в этом месте *диез.*

т. 65 В оригинальном издании первые восемнадцать нот — шестнадцатые. В большинстве позднейших изданий шестнадцатые переделаны в тридцатьвторые. При такой корректуре утрачивается смысл ферматы в нижней строке.

Часть вторая

тт. 37, 38 В Urtext'е в обоих тактах между первым и вторым звуками верхнего голоса отсутствуют лиги. В репризе в соответствующем месте оба раза имеются лиги.

тт. 68, 69 Бюлов и вслед за ним некоторые другие редакторы (Лист, Клиндворт, д'Альбер), по аналогии с первой бетховенской октавой (*соль-бекар*), добавляет октавные басы ко всем последующим звукам левой руки.

т. 80 Бюлов предлагает остроумную корректуру:

547

вместо:

548

т. 132 У Листа и у Петерса *си* в нижнем голосе партии левой руки слиговано с басовым *си* в следующем такте.

т. 161 В большинстве позднейших изданий к первому басовому *ми* добавлена октава, чего лучше не делать (*Ми* контроктавы было уже в распоряжении Бетховена).

Часть третья

т. 16 Нижние звуки в аккордах правой руки во многих позднейших изданиях (Бюлов, Клиндворт, Поль Дюка́) не слигованы.

тт. 19—21 Вместо обозначения diminuendo во многих изданиях имеется акцент на верхнем *си.*

т. 28 У Петерса последняя шестнадцатая верхнего голоса в партии правой руки (*ми*) слигована с первой восьмой следующего такта.

т. 31 У Поля Дюка́ вторая нота партии правой руки *си* вместо *до* (опечатка?).

т. 43 В некоторых позднейших изданиях (Бюлов, Клиндворт, Поль Дюка́) в партии правой руки вторая фигура из двух шестнадцатых изложена так:

549

вместо:

550

Эта корректура указывает на недостаточно вдумчивое отношение к тексту. Бетховен не по ошибке написал *си-бемоль* вместо *соль.* При повторении происходит как бы энгармоническая замена: второе *си-бемоль* — это уже *ля-диез,* разрешающееся на следующей четверти в *си.*

т. 58 В партии левой руки в оригинальном издании два *до-диеза.* Почти во всех позднейших изданиях за *до-диезом* следует *до-дубль-диез.* Для этой корректуры я не вижу достаточных оснований. У Листа оба раза остается *до-диез.*

т. 99 В оригинальном издании нет лиги между последней восьмой *си* партии правой руки и шестнадцатой в следующем такте.

т. 100 Шестнадцатая *соль-диез* в партии левой руки слигована в большинстве позднейших изданий с верхним звуком идущей далее сексты.

т. 105 У Бюлова и у Поля Дюка́ вторая нота в басу *Си* контроктавы вместо *ре-диеза* большой. Мне неизвестно, откуда они взяли этот вариант. *Си* безусловно хуже, чем *ре-диез.*

т. 106 Во многих позднейших изданиях вторая группа из шести шестнадцатых (партия правой руки) перенесена на октаву вверх, чего никак нельзя рекомендовать.

т. 107 У Петерса первые два басовые *до* слигованы.

т. 112 Все акценты и *sf* У Петерса перенесены на шестнадцатую назад. Напротив, Лист и в следующем такте два *sf* пе-

реносит на вторую шестнадцатую. Бетховенский текст:

552

т. 115 В некоторых изданиях (Лист, Петерс, Клиндворт) последнее *ми* в партии правой руки слиговано с первой шестнадцатой следующего такта.

т. 125 У Поля Дюка́ отсутствует лига между половинной нотой *соль-диез* в правой руке и первой четвертью в следующем такте.

т. 131 В Urtext'е в партии правой руки повторяется опечатка некоторых старых изданий:

551

так же у Листа и у Петерса. У Бетховена вторая восьмая — *до-диез.*

т. 147 У Бюлова и Поля Дюка́ пропущено *си:*

553

у Бетховена:

554

т. 155 У Поля Дюка́ имеется пропуск, аналогичный такту 147.

т. 194 Бюлов, ссылаясь на авторитет Листа, предлагает такую корректуру:

555

У Бетховена в нижнем голосе имеется только первое *ля.* Эта, искажающая замысел Бетховена, версия безоговорочно принимается большинством позднейших изданий (разумеется, и Листом). Голос здесь как бы исчезает, прерываясь на *ля:* первое *соль-диез* при возвращении темы является его разрешением.

СОНАТА № 31
Соч. 110

Пять последних сонат Бетховена (соч. 101, 106, 109, 110, 111) отличаются чрезвычайно большим разнообразием как по своему содержанию, так и по своему формальному построению.

Однако сонаты соч. 109 и 110 имеют некоторые родственные черты, выраженные в элементах мягкого лиризма и в значительной свободе структуры. Лиризм не определяет все же полностью характера этих сонат. Наряду с эпизодами напевно-нежными в этих сонатах имеются элементы ярко контрастирующие, как, например, вторая часть сонаты соч. 109, полная юмора вторая часть и полное яркой взволнованности и страстного порыва заключение настоящей сонаты, свойственные творчеству Бетховена не только, как принято думать, «второго» периода, но в значительной мере и раннего, а в особенности «третьего», когда наряду с философски-созерцательными страницами Бетховен создал произведения огромного темперамента и несравненной энергии.

Наряду со значительно более ранней сонатой ми-бемоль мажор соч. 27 (Quasi una fantasia) сонаты соч. 109 и 110 (особенно последняя) являются образцами свободного обращения Бетховена с сонатной формой.

В сонате соч. 110 особенно своеобразна последняя часть. Она, так же как финал сонаты соч. 106, начинается со свободной прелюдии. Так же как в финале ми-бемоль-мажорной сонаты, медленная часть и финал тесно слиты друг с другом: Arioso dolente (ля-бемоль минор) непосредственно переходит в фугу (ля-бемоль мажор), а затем возвращается в варьированном виде (в соль миноре) и снова переходит в фугу. Фуга начинается (в обращении) в соль мажоре и после возвращения в ля-бемоль мажор завершается ярко, торжественно.

Замечательно в этой сонате родство тематического материала. Тема фуги:

556

потенциально заключена в первой теме первой части:

557

тема скерцо:

558

почти совпадает с темой ариозо:

559

Первая часть в основном отличается мягким, лирическим характером. Бетховен вначале дает необычное для него обозначение: con amabilita (любезно).

Главная партия первой части состоит из двух предложений — че-

тырехтактного и восьмитактного. Первое предложение на первый взгляд производит впечатление как бы вступления. Оно изложено четырехголосно с хоральным расположением голосов. Движение его спокойно и строго, без каких-либо элементов фигурации. Тема — в верхнем голосе; она должна звучать напевно и очень выразительно, как указано самим Бетховеном. Первое предложение заканчивается остановкой (ферматой) на доминанте. Во время ферматы в верхнем голосе на звуке *ре-бемоль* указана трель, после которой следует короткий переход, длительностью в три восьмые, носящий характер маленькой каденции и переводящий во второе предложение главной партии.

Второе предложение контрастирует с первым: оно изложено гомофонно — сольный мелодический голос на фоне простой фигуры сопровождения (шестнадцатые). Это первое появление в первой части движения шестнадцатых нот. В противоположность спокойно-созерцательному первому предложению второе полно теплого индивидуального чувства; оно заканчивается полной совершенной каденцией в главной тональности (ля-бемоль мажор). Сразу начинается движение тридцатьвторых — leggieramente, приводящее ко второй теме.

Вторая тема начинается как будто снова в ля-бемоль мажоре, но появляющийся в третьем такте *ре-бекар* ясно указывает, что это не ля-бемоль мажор, а субдоминанта ми-бемоль мажора. Побочная партия продолжается всего восемь тактов. Изложена она сначала двухголосно, очень прозрачно — в верхнем регистре. В конце четвертого такта изложение становится более густым. В последних трех тактах крайние голоса широко расходятся — типичное расположение голосов в поздних фортепианных произведениях Бетховена, встречающееся, впрочем, кое-где и в его более ранних сочинениях. В этих тактах Бетховен ставит crescendo, доходящее до forte и подводящее к заключительной партии. Этот подход заканчивается расширенным мотивом заключительной партии, которая начинается в первых трех тактах с остинатного повторения одной и той же фигуры шестнадцатых, изложенной довольно густыми аккордами в левой руке, на фоне которых верхний голос посредством секвенцеобразной фигуры, дважды перемещенной, поднимается в самый высокий регистр. Этот трехтактный эпизод носит несколько суровый, слегка жесткий характер; его завершает более мягкая трехтактная фраза, в которой длинный гаммообразный спускающийся ход как бы стирает впечатление верхнего регистра. Это шеститактное предложение завершается каденцией в тоне доминанты (ми-бемоль мажор), после которой следует короткое, спокойное четырехтактное дополнение, заканчивающееся на первой четверти пятого такта.

Разработка начинается с двух тактов (унисоны *ми-бемоль* и *ре-бемоль*), переходящих в изложение второго предложения главной партии в фа миноре. Изложение это широко развивается на фоне контрапунктического сопровождения имитаций однотактного мотива шестнадцатых в левой руке. Данный эпизод приводит к репризе.

Реприза возникает с первого предложения главной партии, звучащего на фоне гармонической фигурации тридцатьвторых. Изложение это носит несколько торжественный характер. Оно заканчивается отклонением в субдоминанту (ре-бемоль мажор). Второе предложение начинается в ре-бемоль мажоре, а заканчивается в ми мажоре (энгармоническая замена пониженной шестой ступени — *фа-бемоль* — главного строя). Переходный эпизод приходит к ложному началу побочной партии в ми мажоре и через три такта к действительному ее началу в ля-бемоль мажоре, после чего реприза продолжается почти тождественно с экспозицией. Заключительная партия расширена в конце отклонением в ми-бемоль мажор и остановкой на спокойных аккордах импровизационного характера, имеющих связь с первым предложением главной партии.

Кода начинается с материала переходного эпизода (гармоническая фигурация тридцатьвторых) и заканчивается спокойным возвращением к вариационно (контрапунктически) изложенной первой теме главной партии.

Вторая часть сонаты соч. 110 не названа Бетховеном скерцо, быть может, потому, что она написана в двухдольном размере, тогда как скерцо было принято писать в трехдольном размере. Во всяком случае, по характеру музыки эта часть вполне может называться скерцо. Музыка его отличается острым, несколько грубоватым юмором и резкими контрастами динамических оттенков. Однако преувеличенная грубость, часто встречающаяся при исполнении второй части, никак не может быть рекомендована.

Финал сонаты соч. 110 имеет, как я уже указывал, нечто общее с последней частью сонаты ми-бемоль мажор соч. 27, в которой медленная часть также сливается без перерыва с финалом и перед концом возвращается вновь. Однако форма третьей части настоящей сонаты значительно сложнее и своеобразнее.

Началу ее, так же как фуге из сонаты соч. 106, предшествует свободная прелюдия импровизационного характера. Она начинается с трех тактов (Adagio ma non troppo) спокойно-созерцательного характера, которые должны быть исполнены с глубоким чувством, но очень просто, без преувеличенной выразительности и без всякого rubato. Дальше следует глубоко выразительный, свободный речитатив, после которого переход в полтора такта (повторяющиеся звуки) приводит к Arioso dolente.

Arioso dolente исполнено глубокого скорбного чувства и целомудренной простоты. Замечательно, что начальные звуки темы ариозо почти буквально совпадают с началом скерцо. Темп Arioso dolente обычно слишком затягивают, а фугу играют слишком скоро. Ритмический пульс ариозо и фуги остается один и тот же: шестнадцатая ариозо равна восьмой фуги. Косвенное указание на это дано Бетховеном при переходе от фуги к повторению ариозо. В конце фуги имеется арпеджированный вниз и вверх доминантаккорд, идущий восьмыми; такой же арпеджированный аккорд (квартсекстаккорд соль минора) непосредственно после этого начинает собою движение Arioso. В конце фуги аккорд движется восьмыми, а в ариозо — шестнадцатыми; движение того и другого аккорда должно быть, очевидно, одинаковым.

Существует распространенное мнение, будто Бетховен не был большим мастером контрапункта и что фуги его мало совершенны. Мнение это глубоко ошибочно. Несмотря на то, что Бетховен преклонялся перед гением Баха, он в своих фугах ни в какой мере не был его эпигоном. Господа теоретики и искусствоведы не могут простить Бетховену того, что его фуги нисколько не похожи на фуги Баха. Бетховен — единственный после Баха — создал свой стиль фуги, глубоко своеобразный и в высшей степени интересный. «Фуга Бетховена» — тема, которая еще ждет своего исследователя.

По своему содержанию и по стилю фуги Бетховена весьма своеобразны и разнообразны. Достаточно для примера сопоставить финал сонаты соч. 106 и первую часть до-диез-минорного квартета соч. 131. На современных композиторов стиль фуг Бетховена оказал во многих случаях большее влияние, чем стиль фуг Баха. Фуга из настоящей сонаты — один из лучших образцов бетховенской фуги. При своей ритмической простоте она исполнена глубокого чувства. Каждый из трех голосов ее — самостоятельная прекрасная мелодия. Некоторыми оборотами и своим ритмом эта фуга обнаруживает родство с Katzenfuge Доменико Скарлатти.

Первое изложение фуги останавливается на ля-бемоль-мажорном доминантаккорде. Происходит как бы воображаемая энгармоническая замена (*ре-бемоль — до-диез*), и этот доминантаккорд, превращаясь в аккорд с увеличенной секстой, пе-

реходит в квартсекстаккорд соль минора, в котором звучит повторение ариозо. Мелодический голос ариозо изложен при повторении вариационно. Особенно интересны короткие паузы, беспрестанно прерывающие мелодическую линию и производящие впечатление голоса, прерывающегося от глубокого внутреннего волнения. При этом цельность мелодической линии не должна нарушаться.

Переход от повторения ариозо к возобновлению фуги сделан посредством трех унисонных звуков (*си-бемоль, ля, ре*) и многократного повторения соль-мажорного трезвучия. Как эти три звука, так и аккорды приходятся каждый раз на третью шестнадцатую и берутся довольно коротко.

После аккордов спокойный ход по восходящим звукам соль-мажорного трезвучия (legato, diminuendo, в ритме и т. д.) приводит к возвращению фуги, начинающемуся в соль мажоре. Тема сначала проводится в обращении. Темп постоянно ускоряется. После отклонения в до минор (и дальше в соль минор) тема (не обращенная) имитируется в двух нижних голосах в уменьшении, а в верхнем — проводится в увеличении и синкопированно. Дальше «увеличенная» тема переходит в басовый голос, изложенный октавами, в двух верхних голосах она проходит в это время в уменьшенном виде и в удвоении секстами и терциями. Движение от восьмых переходит затем в шестнадцатые. Темп обозначен здесь meno allegro, но снова постепенно ускоряется. Тема перекликается из голоса в голос в дважды уменьшенном виде и затем вступает в среднем голосе в обращении. Фортепианное изложение становится чрезвычайно изощренным, как бы предваряющим стиль современного советского композитора С. Фейнберга.

Наконец, устанавливается непрерывное движение шестнадцатых. Фигурация шестнадцатых написана очень тонко и включает в себя контрапунктирующие голоса. Тема вступает в басу октавами, затем переходит в средний голос. Наконец, фигурация шестнадцатых переходит в левую руку, а тема широко развивается, переносится в верхние регистры и излагается аккордами. Темп превращается как бы в Allegro maestoso. Весь конец носит торжественный ликующий характер.

Часть I

Фермата в четвертом такте играется ad libitum *, а последующий форшлаг исполняется так:

Тема верхнего голоса во втором предложении звучит очень напевно, выразительно и просто *. Ее высшей точкой является *фа*$_3$ (*sf*) в одиннадцатом такте.

Сопровождение в этом эпизоде должно звучать легко и прозрачно, sempre non legato, нужно избегать лиги между первой и второй шестнадцатой и, в особенности, между четвертой и первой.

Существует вредное предубеждение, будто полного legato на фортепиано можно добиться только с помощью педали. На фортепиано мелодия legato превосходно может звучать и без педали. При исполнении этого эпизода главной партии пользоваться педалью следует крайне осторожно, чтобы не придать густой звучности прозрачному сопровождению в левой руке *.

Ля-бемоль в такте 12 (партия правой руки) завершает собой предыдущее построение и является также началом нового (связующего) эпизода. Для того чтобы связать это *ля-бемоль* с предшествующим *соль,* я предлагаю следующую аппликатуру:

561

Весь последующий эпизод должен звучать чрезвычайно прозрачно (non troppo legato), почти без педали (короткой педалью только слегка отмечаются аккорды левой руки). Звуки, отмеченные точками как тридцатьвторые, не исполняются staccato, они должны звучать так, словно во время непрерывного движения тридцатьвторых кто-то на другом инструменте берет отдельные отрывистые звуки (но piano и leggiero). Интересно отметить, как движение у Бетховена от четвертей и восьмых переходит в шестнадцатые и, наконец, в тридцатьвторые.

Аккорды в левой руке в этом эпизоде нужно брать мягко, не слишком отрывисто, точно снимая их на паузах.

Crescendo нельзя начинать раньше, чем оно поставлено Бетховеном, который доводит его (указывая это с помощью пунктирных черточек) до начала побочной партии (такт 20), вступающей piano subito. Перед началом побочной партии возможна чуть заметная цезура.

Начало побочной партии изложено двухголосно. Здесь необходимо точно выдерживать все ноты в обоих голосах (отнюдь не передерживая их). Особенно это относится к нижним звукам левой руки (*ля-бемоль, соль, фа* и т. д.), образующим с верхним голосом на первой шестнадцатой каждой четверти задержание ноны. В партии левой руки нужно в тактах 22, 23 мягко снимать четвертую шестнадцатую перед паузой. В партии правой руки необходимо точно соблюдать бетховенские штрихи в конце такта 23.

После piano subito (такт 25) crescendo должно прозвучать очень ярко. В правой руке верхний звук в первый раз выдерживается (четверть с точкой); в дальнейшем (кроме синкопы *фа*) снимается (однако не слишком коротко). К концу движение сжимается (в верхнем голосе восьмые, а в басу в самом конце — тридцатьвторые); заключительные восьмые в верхнем голосе исполняются staccato, однако не слишком коротко. Они являются расширенным мотивом, с которого начинается заключительная партия. Здесь очень характерно типично бетховенское далекое расположение верхнего и нижнего голосов. Форшлаги в правой руке исполняются так:

562

Заключительная партия начинается с такта 28, но в правой она наступает только на третьей четверти. Широкий скачок верхнего голоса (восьмые *си-бемоль — соль*) является еще концом предыдущего построения. Скачок этот надо сделать очень плавно, не поднимая руки от клавиатуры, скользящим движением. Левая рука начинает сразу forte.

Первые три такта заключительной партии должны звучать несколько сурово; они представляют собой довольно резкий контраст с характером всей первой части сонаты. Густо изложенное остинатное сопровождение левой руки надо играть non legato, ясно выделяя нижний голос. В правой руке очень важно точное выполнение штрихов. Из двух слигованных звуков более тяжелым всякий раз является здесь второй.

Начиная с такта 31 (piano), звучность смягчается и приходит к заключительному (перед разработкой) dolce. Шестнадцатую паузу в такте 31 следует точно выполнить, не отрывая, однако, восьмую слишком коротко. Аккорд в такте 38 заканчивает предыдущее построение. Переход к разработке в правой руке наступает на первой четверти, а в левой — на второй. Эти два переводящих в разработку унисонных такта должны звучать раздельно:

ми-бемоль исполняет как бы одна группа инструментов, а *ре-бемоль* — другая. Последнее *ре-бемоль* не надо связывать со следующим звуком.

Разработка (такт 40) начинается в фа-миноре с первой темой главной партии *. Тема изложена на фоне сопровождения, взятого из второго ее предложения. В пятом такте после crescendo наступает piano subito. Характер изложения резко меняется: сопровождение шестнадцатых левой, вместо простой аккомпанирующей фигуры, приобретает характер имитаций однотактного довольно выразительного мотива. Партия левой руки, будучи по виду одноголосной, по существу является перекличкой двух голосов. Чрезвычайно интересны указания динамических оттенков; в верхнем голосе тяжелым моментом, очевидно, является всякий раз первая четверть второго такта, после которой остановка на второй четверти («женское» окончание) должна звучать смягченно. Как раз в этом месте Бетховен в сопровождающем контрапунктическом голосе обозначает усилие. (< >) — прием, обычно применяемый Бахом: декламационный спад в одном голосе совпадает с подъемом в другом или других голосах.

В начале репризы (такт 56) Бетховен не выставил никакого динамического оттенка. Но значительно более полное, чем в начале сонаты, изложение первой темы придает ей торжественный характер и явно требует довольно яркой звучности. Косвенное указание на это у Бетховена, однако, имеется: в четвертом такте он ставит diminuendo (>), приводящее к piano, что явно указывает на более сильную звучность предшествующих тактов.

Замечательна подробность, ярко характеризующая глубокую продуманность бетховенского текста и исключительное мастерство в использовании тематического материала. Первая тема излагается вначале в спокойном движении (не скорее восьмых). В разработке она появляется на фоне сопровождения шестнадцатых, взятого из второго предложения главной партии; в репризе она выступает уже на фоне фигурации тридцатьвторых, заимствованной из связующего эпизода экспозиции.

В терциях левой руки (такты 60—62) ведущим мелодическим голосом является нижний. Вслед за этим наступает второе предложение главной партии, начинающееся в репризе в ре-бемоль мажоре (субдоминанта) и переходящее в необыкновенно свежо звучащий ми мажор, в котором появляется связующий эпизод тридцатьвторых. В дальнейшем указания, сделанные в экспозиции, в основном распространяются и на репризу. В такте 70, по аналогии с экспозицией, нужно, очевидно, добавить leggiermente. Замечательно, что и побочная партия в репризе сначала как бы возникает в ми мажоре *.

Спокойные аккорды перед кодой, начинающейся с такта 105, играются в темпе: замедление Бетховеном точно выписано. Необходимо обратить внимание на штрихи: восьмая завершает предыдущий мотив, а не переводит в следующий. Все заключение (начиная с такта 111) надо исполнять выразительно и просто, не замедляя темпа. *Фа-бемоль* в предпоследнем такте рекомендуется слегка отметить. Последние два аккорда должны быть сыграны точно в темпе.

Часть II

Нужно обратить внимание на то, что правая рука в шестом такте играет staccato, а левая продолжает играть legato. Последующие *sf* относятся только к октавам левой руки, которые играются тяжело. В правой следует, наоборот, отмечать первую четверть и точно выполнять указанные штрихи, что довольно трудно.

В такте 15 staccato должно быть в обеих руках, а *sf* в следующем такте относится ко всему аккорду. Возникающий вслед за этим мотив немецкой уличной песенки надо играть легко, как бы напевая «про себя», а не грубо, как нередко играют. Аккорды fortissimo (такт 36) не-

обходимо брать очень решительно, а паузу в два такта — точно выдерживать (чего часто не делают).

Средняя часть (трио) написана, кроме двух аккордов в середине, двухголосно. Восьмые в правой руке должны исполняться в высшей степени ровно; левая начинает каждую фразу с басового звука на сильном времени, после чего вступает как бы новый синкопированный голос, берущий отдельные звуки всякий раз на второй доле такта. Последний звук (*sf*) приходится на первую четверть и переходит (вторая четверть) на терцию вверх в правую руку (также *sf*), после чего все построение начинается вновь.

Контрасты fortissimo и piano никоим образом нельзя смягчать. Бетховен пишет один раз просто *sf*, другой — fortíssimo. Эту тонкость необходимо соблюдать. *sf* на второй четверти такта 58, очевидно, пропущено случайно, и его следует добавить. Два аккорда *sf* в тактах 76, 77 должны звучать как яркие удары оркестрового tuttí.

В начале каждой фразы Бетховеном указана такая педализация, взятая в приводимом примере в квадратные скобки:

Все же я предлагаю брать педаль четвертью позднее, в начале такта.

В такте 85 *sf* нет; остается звучность píano и начинается diminuendo. При этом темп (в частности, при обозначении una corda) до ферматы не меняется. Фермата же равна, я думаю, приблизительно двум лишним тактам.

Повторение второго колена в репризе обязательно. В коде аккорды, приходящиеся на второй такт, должны производить впечатление синкоп. Педаль в последнем четырехтакте нужно слегка менять, чтобы звучность не была слишком густой. На последнем *фа* педаль следует снять и, подержав аккорд без педали, оставить звучать одно *фа* в левой руке.

Часть III

В самом начале тридцатьвторая должна быть исполнена совершенно точно. Восьмые в третьем такте (партия правой руки) снимаются мягко, но всегда раньше вступления басовых четвертей.

Последующий речитатив исполняется свободно, но с соблюдением метрического соотношения звуков; три аккорда перед Adagio — мягко и более подвижно (Andante). В следующем такте 5, по правилу, из двух слигованных одинаковых нот вторая не ударяется. Бетховен своей аппликатурой на шестнадцатых нотах *ля*: 4, 3, 4, 3 — указывает, что вторую ноту нужно ударять. Однако вторая нота берется значительно слабее первой (на педали), как отзвук (см. Adagio из сонаты соч. 106.).

Повторяющиеся триоли шестнадцатые в тактах 7 и 8 играются очень мягко, не поднимая руки от клавиатуры. Каждый первый звук: *ми-бемоль, до-бемоль, ля-бемоль* — должен звучать как вступление выдержанного звука духового инструмента.

Появляющийся затем верхний мелодический голос должен звучать очень напевно, выразительно, просто, сопровождение левой совершенно мягко, чего не легко добиться из-за густого изложения и довольно низкого регистра. Замечательно тематическое родство ариозо и скерцо, на которое указано во вступительном обзоре настоящей сонаты.

Слегка отметить нужно соль (собственно *ля-дубль-бемоль)* в начале такта 16, а также *фа-бемоль* в начале такта 24. В конце такта 19 первый палец на *ля-бемоль* в правой руке поставлен Бетховеном, однако целесообразнее играть эту ноту вторым пальцем.

Шестнадцатые *ми-бемоль* во

второй половине такта 22 (партия правой руки) должны декламационно относиться к предыдущим, а не к последующим восьмым. Имеющийся далее унисон перед фугой нужно исполнять без всякой экспрессии и не замедляя темпа (замедление выписано). Фермата может держаться ad libitum.

Начало фуги надо играть очень просто, не затягивая темпа. Мягкая декламационная выразительность каждого голоса не должна превращаться в чрезмерное espressivo. Замечательно родство темы фуги с главной партией первой части (см. вступительный раздел к настоящей сонате).

Crescendo, имеющееся в такте 44, нельзя начинать раньше. Последующее forte должно быть полнозвучным, но не слишком громким. Имеющаяся здесь трель исполняется так:

564

Начиная от *ре-бекара* в такте 51, следует слегка показать средний голос. В такте 73 наступает fortissimo subito. В басу в это время звучит расширенная тема — прием, нередко встречающийся у Баха. Piano и forte чередуются далее без diminuendo и crescendo. Выдержанные ноты *фа,* а затем *ми-бемоль* в нижнем голосе партии правой руки должны звучать как вступление духового инструмента. Стреттные проведения темы начинаются со второй половины тактов 93 и 103. Очень важно почти внезапное piano на четвертой восьмой такта 105. При возвращении ариозо крайне необходимо точное соблюдение пауз в правой руке. Однако перед паузой последний звук снимается очень мягко. Динамические оттенки, подробно выписанные Бетховеном, нужно точно исполнять. Слегка отмеченным должно быть в басу первое *соль-бемоль в* такте 122 и первое *ля-бемоль* в такте 124. Форшлаг в такте 116 исполняется следующим образом:

565

Унисонные звуки и аккорды в переходе к фуге (такты 131—134) берутся довольно коротко. Педаль на третью шестнадцатую такта 136 следует снять не сразу, а постепенно, начиная с diminuendo в предыдущем такте.

Можно добиться хорошей звучности при исполнении идущего далее эпизода (до вступления третьего голоса) одной правой рукой. В этом случае можно предложить такую аппликатуру:

566

Лист в своей редакции дает приблизительно такую же аппликатуру.

Тему в увеличении (начиная с последней восьмой такта 152) следует ясно показать. До начала crescendo в такте 160 все должно играться sempre piano. Рельефно выделена должна быть тема в уменьшении, начиная с такта 168.

В дальнейшей фигурации правой руки все время нужно отмечать верхний голос, приходящийся в каж-

дой фигуре на вторую, четвертую и шестую шестнадцатые.

В тактах 204, 206, 208 необходимо остерегаться, к сожалению, обычного акцента на четвертой восьмой. В четырех же тактах, предшествующих заключительному аккорду, очень важно распределять шестнадцатые по две, а не по три ноты.

Часть первая

т. 44 У Поля Дюка́ партия правой руки изложена так:

567

вместо:

568

т. 75 Во многих позднейших изданиях знак *8...* продолжен до конца такта. Переход у Бетховена на октаву вниз, приходящийся на третью четверть, вызван отсутствием звуков выше *до*$_4$ на фортепиано времени сочинения Бетховеном этой сонаты. Тем не менее для изменения бетховенского текста, естественно подводящего ко второй теме, нет никаких оснований.

т. 109 В некоторых изданиях изменена фигурация партии правой руки:

569

Бюлов принимает эту версию. Изменение бетховенской, чрезвычайно тонко написанной фигурации:

570

совершенно недопустимо.

т. 110 В некоторых изданиях фигурация на первую восьмую в правой руке изменена так:

571

вместо:

572

В фигурации на третью четверть:

573

в некоторых изданиях (Бюлов, Петерс) оба раза пропущено *до*.

т. 112 Почти во всех позднейших изданиях последняя шестнадцатая в партии левой руки (*ля-бемоль—до*) слигована с первой терцией в следующем такте.

Часть третья

т. 5 Большинство редакторов превращают первую тридцатьвторую *ля* в короткий форшлаг и пытаются, каждый по-своему, уложить этот свободный речитатив в рамки определенного тактового размера. Вот точная авторская версия:

574

т. 19 Некоторыми изданиями (Петерс, Бюлов, Клиндворт) в двух последних аккордах левой руки:

575

добавлен в середине *ля-бемоль*.

т. 37 Поль Дюка́ дает вариант: на третью восьмую партии левой руки *до* первой октавы вместо *ре-бемоля*.

тт. 102, 103 Поль Дюка́ дает вариант:

576

вместо:

577

т. 110 В трехзвучном аккорде на четвертую восьмую партии правой руки Бюлов добавляет нижнее *ре-бемоль*; так же у Клиндворта.

т. 118 У Поля Дюка́ последняя шестнадцатая в партии правой руки слигована с *до* в следующем такте.

т. 125 В некоторых изданиях (Бюлов, Поль Дюка́) первые два *ми-бемоль* партии правой руки слигованы.

т. 159 В большинстве позднейших изданий *соль* на третью и четвертую восьмые в нижнем голосе партии правой руки также слигованы. У Поля Дюка́ на третьей восьмой в этом голосе *ля-бемоль* вместо *соль:* Бюлов в примечании предлагает такую же корректуру.

т. 190 У Бюлова и у Поля Дюка́ предпоследняя шестнадцатая *си-бекар* вместо *ля-бемоля.*

СОНАТА № 32
Соч. 111

Соната соч. 111 — последняя фортепианная соната Бетховена. В ней композитор снова возвратился к двухчастной сонатной форме, в которой — от соч. 49 до соч. 90 — им создан целый ряд сонат.

Соната соч. 111 — одна из вершин бетховенского творчества. В ней как бы объединились в диалектическом единстве два противоположных свойства его природы — мощный, страстный темперамент, могучее волевое начало и особенно ярко проявившееся в конце его жизни глубокое, мудрое, философски-созерцательное отношение к жизни. В первой части сонаты гениально сочетается гигантский размах его страстной природы с непревзойденным чувством меры, с несокрушимой логикой и лаконичностью архитектоники целого.

Вторая часть — вариации на тему, названную Бетховеном Arietta,— высший образец целомудренной простоты и чистоты линии. Вариации эти—несравненный пример высокого мастерства Бетховена в вариационной форме — чрезвычайно богаты по своему содержанию: их настроение переходит от спокойно-созерцательного к стремительно-бурному, от тускло-мрачного к просветленному; они завершаются торжественно-светлой финальной вариацией.

Первая часть сонаты соч. 111 начинается с довольно длинного вступления (Maestoso). Большое вступление встречается в фортепианных сонатах Бетховена только дважды— в «Патетической» соч. 13 и настоящей сонате. Между темпом вступления и темпом Allegro, как обычно у Бетховена, наблюдается единство пульса, на которое ясно указывает переход от вступления к Allegro. Выписанная в последнем такте вступления трель написана тридцатьвторыми. Таким образом, темп Allegro оказывается в д в о е скорее вступления. Это предостерегает от чрезмерно затянутого темпа вступления и, в особенности, от преувеличенно скорого в Allegro.

Единство пульса между отдельными эпизодами и частями сочинения у Бетховена не следует понимать слишком арифметически, на что я уже многократно указывал. Темп вступления несомненно тяготеет к большой сдержанности, а в темпе Allegro заключаются элементы бурной стремительности. В этом «единстве противоположностей» — диалектика бетховенской формы.

Скачок на уменьшенную септиму вниз, с которого начинается первая часть сонаты, — эмбрион, из которого развивается ее организм. Во вступлении он начинается короткой нотой (тридцатьвторая) из затакта и стремится к длинному звуку на сильном времени (восьмая с двумя точками). Ход на уменьшенную септиму в Allegro появляется впервые в пятом такте и имеет обратное значение: вместо хода вниз—наверх; первый звук — длинный (четверть с точкой) и находится на сильной части такта, а второй — короткий (восьмая) и находится на последней восьмой такта. Этот ход на уменьшенную септиму вверх играет большую роль в тематическом содержании первой части сонаты.

Дважды (по одному разу в экспозиции и репризе) ход на уменьшенную септиму стремительным потоком шестнадцатых низвергается вниз через три октавы.

Начальный двутакт вступления с пунктированным ритмом (♩.𝅘𝅥𝅯) и остановкой на второй четверти в первом такте дважды перемещается (фа минор, си-бемоль минор), после чего мотив сжимается, становится однотактным (так же с остановкой на второй четверти каждого такта) и после ряда отклонений (ля-бемоль мажор, ми-бемоль минор, ре-бемоль мажор, ля-бемоль мажор, фа минор) в последнем такте (crescendo, доходящее до forte) еще сжимается и переходит в пять ровных аккордов (восьмые), останавливающихся на доминанте до минора (половинная каденция), после чего снова наступает piano. Дальше в левой руке острые секунды, разрешающиеся в терции, отмечены *sf* на слабых временах. В верхнем голосе появляется идущий поступенно вверх от *соль* до *до* и останавливающийся на *си* скорбный голос, ритмически удвоенный идущим в противодвижении басовым голосом. Эти же два такта повторяются октавой ниже, после чего на доминантовом трезвучии выписанная трель *соль — ля-бемоль* переводит в Allegro con brio e appassionato.

После двух переходных тактов (трель) начинается первая тема, изложенная унисонно (два голоса через октаву). Тема сначала носит характер импровизации. Бетховен как бы не может решить, какую ей придать форму; она прерывается ферматой, ritenuto, снова (a tempo) ярко поднимается кверху (crescendo и дальше sforzando на каждой четверти) и, наконец, стремительным гаммообразным ходом вниз (diminuendo) подходит к своему более определенному изложению. Тема имеет на этот раз форму семитактного предложения, изложена сначала на фоне повторяющихся восьмых в средних голосах и отдельных басов, а дальше переходит в непрерывную линию восьмых, спускающихся в верхнем голосе и поднимающихся в басу, заполненных ломаным движением шестнадцатых. В последних двух тактах движение восьмых и шестнадцатых прекращается, наступает вновь ritenuto. Предложение заканчивается полной совершенной каденцией в главной тональности (до минор).

Далее наступает связующий эпизод, разросшийся в довольно обширное построение типа разработки. Этот эпизод имеет форму фугато, развившегося на тематическом материале главной партии с перемещениями голосов в двойном контрапункте. После ряда отклонений фугато приходит в ре-бемоль мажор (субдоминанта ля-бемоль мажора) и через уменьшенный септаккорд *ре — фа — ля-бемоль — до-бемоль* переходит в квартсекстаккорд ля-бемоль мажора. На этом уменьшенном септаккорде снова появляется ход (половинными нотами *sf*) на уменьшенную септиму (*ре — до-бемоль*) скачком через пять октав.

Побочная партия изложена в тональности нижней медианты (ля-бемоль мажор). Она очень сжата — всего шесть тактов. Первые ее четыре такта построены на выдержанном *ми-бемоль* в басу, а затем — после короткого отклонения в фа минор (ritardando) — она заканчивается (adagio) терцквартаккордом от септаккорда (малого) седьмой ступени ля-бемоль мажора, разрешающегося в тонический секстаккорд. Побочная партия носит характер импровизации: в ритме ее используется смягченное пунктированное движение из вступления (вместо тридцатьвторых — шестнадцатые).

Нельзя не отметить мелодическую близость начала этой темы со второй темой финала сонаты до-диез минор соч. 27 № 2 (Quasi una fantasia). Особенно ясно это ощущается в репризе, когда вторая тема проводится в фа миноре. Внезапно наступает fortissimo (Tempo I). Стремительный поток нисходящих унисонных шестнадцатых, слигованных по две ноты, заполняет через три октавы ход на уменьшен-

ную септиму вниз (*до-бемоль—ре*). Начинаясь внезапным piano, гаммообразный восходящий ход шестнадцатых вводит на протяжении одного такта в заключительную партию. Заключительная партия (ля-бемоль мажор) сравнительно обширна (12 тактов) и носит яркий, целеустремленный, несколько торжественный характер. Тематически она построена на материале главной партии, заканчиваясь (и с нею вся экспозиция) стремительным восходящим унисонным ходом шестнадцатых (обе руки через две октавы) со *sf* через каждые четыре шестнадцатые и завершается двумя короткими октавами *ля-бемоль* (четверти на первой и второй четвертях такта) скачком из верхних регистров фортепиано в нижний и средний. Экспозиция (без вступления) повторяется.

К разработке ведет двутактный переход. В первом такте, как бы в раздумье, Бетховен берет на второй четверти в обеих руках октаву *соль* (piano). Во втором — также на второй четверти, с подходом из поступенного хода триолей шестнадцатых (из темы главной партии), уже более решительно (crescendo и *sf*) — секстаккорд доминанты из соль минора. В следующем такте начинается очень сжатая разработка, насыщенная сначала скрытой энергией, ярко разгорающейся в конце.

Разработка начинается в соль миноре с унисонного изложения (piano в четырех октавах) секвенцеобразно понижающегося мотива главной партии, после чего наступает замечательное фугато, построенное из первой темы и одновременно из нее же в расширенном (половинные ноты) и несколько видоизмененном виде. Все фугато полно скрытой энергии; оно исполняется sempre piano (чего пианисты обычно не делают). Фугато последовательно переходит из соль минора в до минор и в фа минор, после чего расходящееся поступенное движение (crescendo) восходящих верхних голосов и нисходящего баса приводит к остановке на уменьшенном септаккорде *фа-диез—ля—до — ми-бемоль* (в крайних голосах) — уменьшенная септима *фа-диез — ми-бемоль*. Этот двутактный переход приводит к шеститактному органному пункту на доминанте, на котором перемещается по тактам, все повышаясь, первый мотив главной партии, изложенный уменьшенными септаккордами. Весь этот подъем завершается унисонным однотактным ходом шестнадцатых в обеих руках (через три октавы), приводящим к репризе.

Реприза начинается с яркого двутактного унисонного изложения первой темы (fortissimo в четырех октавах). Оно крайне сжато — всего четыре такта. Третий и четвертый такты обозначены ritardando. Появляющееся в пятом такте a tempo изложено сходящимися октавами в обеих руках, идущими вразбивку (сначала правая, потом левая) и образующими движение шестнадцатых; оно производит сначала впечатление продолжения главной партии, но тонально не завершается и останавливается на доминанте фа минора (субдоминанта). В фа миноре возникает несколько варьированное повторение связующей разработки — фугато из экспозиции, приводящее к остановке на доминанте до мажора и к побочной партии.

Изложение побочной партии (в до мажоре) в репризе значительно расширено по сравнению с экспозицией и носит характер как бы каденции импровизационного типа. Тема, после изложения ее в до мажоре, повторяется в басу (октавами) в фа миноре.

После нескольких смен движений (meno allegro, ritardando, adagio, tempo I, снова meno allegro и ritardando) наступает как бы пробуждение (poi a poi sempre più allegro), все словно разгорается; секвенцеобразный ход, все поднимаясь (crescendo), приводит к fortissimo и снова к стремительно снижающемуся унисонному ходу по две шестнадцатые на основе уменьшенных септаккордов *фа-диез — ля — до — ми-бемоль* и *си—ре—фа—ля-бемоль*. Ход этот от *ми-бемоль*$_4$ приводит (в течение двух тактов) к октаве *соль*

(в большой и малой октавах). На этом *соль* наступает внезапное piano. Восходящий однотактный гаммообразный унисонный ход шестнадцатых (crescendo) приводит к заключительной партии, изложенной fortissimo в основной тональности (до минор). Заключительная партия завершается таким же восходящим унисонным ходом шестнадцатых (через две октавы), как экспозиция. После этого следует четырехтактный переход к коде — органный пункт на тонике, изложенный отдельными синкопированными аккордами на второй и четвертой четвертях, — в первых двух тактах fortissimo и sforzando, а в третьем и четвертом — diminuendo и portamente. Эти четыре такта приводят к гениальной коде. На фоне движения ровных, плавно идущих шестнадцатых в левой руке в правой изложена аккордами новая тема — спокойная, возвращающаяся все время к звуку *до*. Ее мелодическая линия поднимается (с оттенком <>) в первый раз от *до* до *ми* второй октавы и возвращается на *до:* второй раз она поднимается до *соль* второй октавы и снова возвращается на *до*. В третий раз ведущий голос идет на большую септиму *до — си* и задерживается на ней целый такт (на гармонии уменьшенного септаккорда *ре — фа — ля-бемоль — си* и выдержанном в басу *до*), после чего разрешается в *до* (до-мажорное трезвучие, ударяемое трижды в течение двух тактов).

Здесь развязывается весь «узел» замысла: уменьшенная септима *си — ля-бемоль* (и другие соответственно) тяготела в своем верхнем звуке все время книзу и разрешалась в *соль* (и аналогично в других случаях), не давая удовлетворяющего впечатления, и, наконец, в конце напряжение достигает кульминации: септима из уменьшенной превращается в большую — *до — си*, и все на том же уменьшенном септаккорде и на тонике *до* в басу после целого выдержанного такта (<>) разрешается, наконец, уже вверх и не в до минор, а в до мажор, piano, diminuendo и pianissimo с мягкой октавой *до* (в большой и контроктаве) в левой. Кода все время производит тонально обманчивое впечатление как бы фа минора, — домажорное трезвучие звучит как его доминанта, и только в конце, после хода на большую септиму *до — си* и появления *ре* вместо *ре-бемоля,* ясно определяется до мажор как тоника.

Вторая часть сонаты соч. 111 написана в форме темы с вариациями. Эти вариации — замечательный образец того проникновенно-созерцательного, философски-углубленного настроения, которое свойственно некоторым поздним произведениям Бетховена. Однако настроение это не проходит через всю часть. Движение и динамика постепенно нарастают, дают яркую звучность и сообщают музыке взволнованно-приподнятый характер. Дальше (четвертая вариация) наступает гениальное противопоставление глухих, тусклых звучностей и низких регистров светлым, словно бесплотным звучностям верхних. После переходного импровизационного эпизода — как бы каденции — и замечательного, глубоко выразительного диалога речитативного характера наступает финальная вариация торжественного, светлого характера. Кода снова переносит звучность в верхние регистры и звучит просветленно на фоне трелей. Перед концом гаммообразный нисходящий ход в сексту (crescendo) приводит к заключительным трем тактам, начинающимся forte, с имитационными вступлениями в разных голосах первого мотива темы и кончающимися после diminuendo pianissimo.

Часть I

Тридцатьвторые во вступлении следует исполнять безукоризненно точно. Верхнюю ноту первой октавы можно брать правой рукой. Брать всю первую октаву правой рукой я не рекомендую, так как это очень меняет характер звучности.

В начальных двутактах в первом такте все должно звучать слитно, без пауз. Рук совсем не следует отделять от клавиатуры. Во втором такте, наоборот, все аккорды

разделены паузами. Точное выполнение этого необходимо. Пауз ни в коем случае не следует заполнять педалью, хотя поставленные Бетховеном педали и распространяются в ряде случаев на паузы. В начале тактов 1 и 5, по аналогии с тактом 3, естественно добавить *sf*.

Наступающее в такте 7 pianissimo продолжается три такта. Crescendo нельзя начинать раньше, чем оно поставлено Бетховеном (такт 10). Со второй восьмой следующего такта основным динамическим оттенком становится piano.

Оба *ля-бемоля* на второй шестнадцатой такта 18 я предлагаю отнести в левую руку, чтобы из-за неудобного скачка не получилось перерыва движения. Имеющаяся далее фермата (такт 20) равна приблизительно двум лишним четвертям. Для облегчения трудного места в начале такта 29 можно предложить такое распределение рук:

578

Басовые октавы в этом же такте не нужно передерживать. Важно проследить, чтобы трель в такте 35 закончилась ходом с *до* на *ми-бемоль* без промежуточного *ре*.

Движение шестнадцатых в связующем эпизоде вытекает также из уменьшенной септимы. При перестановках септима превращается в малую. Имеющиеся в нижнем голосе октавы следует играть как обозначено у Бетховена, legato. Коротко исполняются только октавы, обозначенные staccato, а также последняя из слигованных. Обычно все эти октавы играют staccato. *sf* в такте 39 относится только к одной ноте *ре*. Четыре половинные ноты перед побочной партией (такты 48, 49) надо по возможности выдерживать. В теме побочной партии нужно остерегаться подчеркивания четвертой и второй четвертей. Каденцеобразную фигуру необходимо исполнять как можно более плавно, без всякой торопливости.

При возвращении Tempo 1 должны точно выполняться указанные Бетховеном трудные штрихи по две ноты. Предлагаемая мною аппликатура может этому помочь:

Tempo I

579

В заключительной партии мелодический звук *ми-бемоль* (такты 60 и 64) не должен быть коротким; он как бы связан лигой с идущим далее *ля-бемолем*. В такте 64 трель исполняется так:

580

а в такте 66:

581

или лучше, но очень трудно, — пятью нотами:

582

Переход к разработке должен быть исполнен строго в темпе: замедление точно выписано.

В начале разработки нельзя забывать про указание sempre piano: piano остается до наступления crescendo. Первая октава *ре* в такте 76 не должна играться staccato, восьмые же в такте 78 следует играть non legato. В это время трель в правой руке исполняется таким образом:

Так же исполняются здесь все аналогичные трели.

При небольшой руке *ре-бемоль* и *до,* имеющиеся в среднем голосе такта 81, можно отнести в левую руку. Восьмые в такте 85 вновь должны исполнять non legato. Перед репризой в секвенцеобразном построении, на доминантовом органном пункте (такты 87—91) аккорды правой руки вместе с шестнадцатыми левой должны образовать непрерывное движение — без толчков и перерывов.

Четверть с точкой в начале репризы (такт 93) — не staccato. Здесь снова имеется ход на уменьшенную септиму (*си — ля-бемоль*), который повторяется далее в конце такта 101 (партия левой руки): *ми — ре-бемоль* и в такте 106 (партия правой руки). В последнем случае *ля* вновь не следует играть коротко. Бюлов справедливо указывал, что Бетховен ввел синкопы в тактах 103, 104 отнюдь не из страха перед «параллельными квинтами».

Для больших рук можно рекомендовать такое изложение в начале такта 120:

Изложение второй темы в фа миноре (начиная с такта 125) нужно играть глубоко выразительно и, может быть, несколько спокойнее основного темпа. Crescendo и accelerando четырьмя тактами далее надо начать piano и очень сдержанно. В этом месте второй аккорд левой руки всякий раз коротко снимается.

Октава *соль* левой руки в басу (такт 138) не должна быть короткой. По аналогии с экспозицией я добавляю шесть *sf* в тактах 145, 146. Октаву и три аккорда *sf* в следующих двух тактах нужно брать довольно коротко, сухо и не делать на них никакого diminuendo.

Темп в коде (она начинается с такта 151) остается прежним и не меняется до самого конца. Кода должна, однако, производить впечатление величайшего спокойствия. В правой руке все надо точно додерживать, без всяких пауз. Вся кода, кроме последних тактов, исполняется почти без педали. Квартсекстаккорд в такте 156 необходимо строго выдержать. О ходе *до — си* говорилось уже во вступительном обзоре этой части.

Часть II

Тема вариаций названа Бетховеном Arietta. В обозначении темпа Бетховен указывает molto semplice. Тема должна быть исполнена, несмотря на обозначение piano, очень певуче, с глубоким чувством, но просто и без дешевой выразительности. В первом мотиве темы есть родство с основным мотивом вступления. Следует обратить внимание на характерное для позднего Бетховена расположение голосов: два голоса левой руки расположены в низком регистре на далеком расстоянии от двух верхних. Середина остается незаполненной. Звучность получается чрезвычайно своеобразная, соответствующая глубокому, проникновенному характеру музыки.

Тема и все вариации написаны в

триольном ритме ($^9/_{16}$, $^6/_{16}$, $^{12}/_{32}$ и снова $^9/_{16}$. Все время необходимо точно исполнять триольный ритм:

или ,не превращая его в:

Эта ошибка встречается часто.

Несмотря на чрезвычайно сложную ткань, единый пульс проходит через все вариации. С переменой метра и количества нот темп в течение всей части остается от начала до конца неизменным. Единицей движения является восьмая с точкой Arietta.

Тема исполняется очень связно как в верхнем голосе, так и в сопровождающих голосах. *Фа* на последней шестнадцатой в первой вольте должно связно перейти в затакт. Перед началом второго колена необходима небольшая цезура.

В такте 10 надо остерегаться толчка на втором *до* в верхнем голосе: оно должно мягко вытекать из первого *до*. То же самое относится к *си* на седьмой шестнадцатой следующего такта. Crescendo двумя тактами далее начинается più piano. Вероятно, точнее считать его началом третью долю предыдущего такта. Перед повторением второй части темы, т. е. перед последней восьмой *ми* в первой вольте снова нужна небольшая цезура.

Аккорд правой и октава левой на четвертой шестнадцатой такта 18 заканчивают тему. В левой первая вариация начинается от появления движения шестнадцатых (*до* малой октавы). В правой первая вариация наступает с седьмой шестнадцатой.

Темп первой вариации и темы — один и тот же; движение восьмых с точкой переходит в шестнадцатые. Непрерывного движения шестнадцатых нет ни в правой, ни в левой руке, но прерывающееся движение в правой и левой руке образует вместе непрерывное движение шестнадцатых. Каждый голос звучит самостоятельно (ведущим является верхний), но вместе, как движение, они должны производить впечатление непрерывной текучести.

В линии верхнего и нижнего голосов скрыто многоголосие (явление, часто встречающееся у Баха). Начало вариации можно гармонически представить себе так:

585

В линии верхнего голоса следует все время чувствовать образ темы. Шестнадцатая должна всякий раз звучать мягко и не производить впечатления переводящего, «затактного» звука. Очень важно, чтобы вся мелодическая линия производила впечатление больших фраз, а не повторяющейся ритмической фигуры:

и т. д. Синкопированные звуки в левой руке нужно брать всегда мягко, нисколько их не подчеркивая.

Все переходные такты (prima e seconda volta) написаны Бетховеном в теме и вариациях исключительно тонко. Их необходимо исполнять с безукоризненной точностью.

Ход *си—до* в начале такта 20 надо слегка отметить как имитацию хода верхнего голоса в начале второго колена этой второй вариации *ми—фа*. Внезапное piano в самом конце такта 31 очень важно. Оно, между прочим, подтверждает, что crescendo в конце темы должно начаться с третьей доли предыдущего такта. При повторении второй части этой вариации перед ходом на сексту *ми—до* следует сделать небольшую цезуру.

Образ темы и в третьей вариации должен «незримо присутствовать». Размер $^6/_{16}$ нормально имеет такую структуру:

Здесь же он построен так:

Три шестнадцатые предыдущего построения равны двум шестнадцатым нового. Единица движения (треть такта) остается неизменной — движение шестнадцатых из триольного превращается в дуольное. Вместе с тем нужно всячески остерегаться акцентов по две шестнадцатые. Особенно недопустимо подчеркивание в пунктирных фигурах третьего звука (часто встречающаяся ошибка).

Синкопу *соль* (вторая шестнадцатая такта 43) рекомендуется как начало построения слегка отметить, тщательно избегая подчеркивания этого момента в других голосах.

Слегка отметить как ритмические имитации надо в том же такте синкопу *ля,* а на последней шестнадцатой в басу — *фа-диез.*

Ре-диез — ми в такте 47 и в следующем такте *фа—ми* в средних голосах играются мягче верхнего голоса; иначе это прозвучит как одна мелодическая линия. Piano на последней тридцатьвторой такта 50 должно быть внезапным.

Следующая вариация отличается ярким, стремительным (но отнюдь не торопливым) характером. Необходимо помнить о триольной природе ритма. $^{12}/_{32}$ здесь распределяются на три группы по четыре тридцатьвторые (по три триольные шестьдесятчетвертые на тридцатьвторую). Каждая такая группа равна восьмой с точкой темы. Образ темы в этой вариации необходимо ясно ощущать:

Синкопированные октавы в левой руке (такт 59) должны безукоризненно точно совпадать с движением правой. Педаль берется не на синкопах, а на сильных временах. Начинающиеся со следующего такта *sf* нельзя смягчать. Последующее чередование forte и piano происходит без промежуточных diminuendo и crescendo.

В такте 66 надо также остерегаться часто встречающегося подчеркивания третьего звука Crescendo в следующем такте нужно начинать più piano, а в новом такте, 68, *sf* на слабых частях такта звучат очень определенно.

На первой доле следующего такта 69, не должно быть акцента, чтобы не заглушить синкопы *соль* в басу. Все имеющиеся здесь синкопированные аккорды надо играть с безукоризненной ритмической точностью!

При возобновлении размера $^{9}/_{16}$ темп темы вновь остается неизменным. Колеблющаяся фигурация левой звучит molto pianissimo, как таинственный шорох; однако ее триольную природу нужно все время ощущать как такой фон:

Вообще эта новая вариация звучит глухо, мрачно. Тему не следует слишком «выделять», но она сквозь неопределенную, таинственную звучность должна все время ощущаться. Очень важно точное соблюдение пауз в правой руке, во время которых необходимо менять педаль. Pianissimo после crescendo (такт 81) наступает внезапно.

Вариация эта двойная: вместо повторения первого колена наступает первое колено новой вариации, которая является полной противоположностью предыдущей. Вместо мрачной, приглушенной звучности вся ткань поднимается в светлый, высокий регистр. Образ темы и здесь должен все время проступать в верхнем голосе сквозь движения триолей тридцатьвторых. Шестнадцатые левой звучат мягко, не слишком коротко. Вся звучность — чрезвычайно прозрачная. Педаль следует брать весьма осторожно, не затемняя мелодической

линии. Все исполняется pianissimo, без всяких усилений и ослаблений общей звучности. Особенно важно абсолютное спокойствие движения, без малейшего намека на торопливость.

С конца такта 89 снова возвращается прежняя тусклая звучность, когда колеблющийся бас, при сохранении триольной своей природы, звучит как шорох. Секунды в правой руке нужно при этом слегка отмечать, они должны звучать скорбно. Слегка показать также рекомендуется здесь хроматический ход: *ля, ля-бемоль, соль*. Затем — новый, аналогичный предыдущему контраст звучности.

В переходе к финальной вариации, носящей характер как бы каденции, *си*, а в следующем такте *соль-диез* не должны звучать как вспомогательные ноты к *до* и *ля*. В басу полезно представить себе такую мелодическую линию:

588

Арпеджированные ходы наверх и заключительная фигура тридцатьвторых (такты 112, 113) должны звучать как одна непрерывная мелодическая линия, без всякой торопливости.

Начинающиеся далее трели Бетховен исполнял, не прерывая их во время наступления мелодических нот. Возможно приблизительно такое облегченное исполнение:

589

Такты 121, 122 обычно играют так:

590

Между тем Бетховен обозначил в правой руке аппликатуру $\begin{pmatrix}5 & 4\\ 1 & 2\end{pmatrix}$, указывающую на иное исполнение, звучащее гораздо лучше:

591

В конце трели в правой руке нахшлаг следует играть после шестнадцатой *ля-бемоль* в басу, но тем не менее совершенно спокойно.

Возникающий далее замечательный диалог (espressivo) необходимо исполнять с глубокой выразительностью, но в то же время совершенно просто, без преувеличенной экспрессии. Верхний голос в нем часто играют левой рукой.

С конца такта 139 начинается заключительная вариация. Она звучит светло, торжественно. Темп темы остается неизменным. Линия шестнадцатых среднего голоса должна исполняться portamento, не заглушая мелодического верхнего голоса, который играется все время связно. Динамические оттенки следует выполнять с безукоризненной точностью.

Трель в заключительном эпизоде лучше играть, не прерывая ее во время появления мелодических нот. Возможен и указанный выше облегченный способ исполнения. Фигурация левой руки должна в это время исполняться с безукоризненной точностью. Весь этот эпизод звучит хотя и pianissimo, но очень светло и напевно.

Последние шесть тактов начинаются pianissimo molto. До наступления crescendo не нужно никаких иных оттенков. Заключительные имитации исполняются значительно, полнозвучно и без всякого rubato. Самый же конец — как бы исчезая. Темп до конца остается неизменным.

Часть первая

т. 7 Поль Дюка́, ссылаясь на старые издания, в последних аккордах этого такта и в первом аккорде следующего (партия правой руки) меняет нижнее *ля-бекар* на *ля-бемоль*.

т. 31 Почти во всех изданиях октава *соль* в басу слигована с октавой в следующем такте. Этих лиг нет в оригинале. У Листа их также нет.

т. 35 Почти во всех позднейших изданиях к трели произвольно добавлено заключение. У Листа заключения нет.

т. 94 Бюлов предлагает играть все шестнадцатые в обеих руках октавами (так же у Клиндворта и у д'Альбера). Это добавление совершенно излишне. У Бетховена это место изложено так:

592

т. 100 У Поля Дюка́ на пятую восьмую в партии правой руки вместо аккорда:

593

октава *до*.

т. 110 В оригинале последняя шестнадцатая на третью четверть этого такта — *до*. Почти во всех позднейших изданиях — *до-бемоль*.

т. 116 По аналогии с экспозицией на третью четверть в правой руке часто берут *ми-бемоль* (*в* экспозиции здесь *до-бемоль*). Эту корректуру многие издания вносят в текст. Внимательный анализ, однако, показывает, что эта замена не случайна. В экспозиции уменьшенный септаккорд (*ре — фа — ля-бемоль — до-бемоль*) наступает с начала такта: здесь же, на первой половине такта, — субдоминантовое трезвучие, а уменьшенный септаккорд появляется только на третьей четверти. Вступление септимы *ми-бемоль* на третьей четверти настолько заметно, что делает неприятным ее удвоение в верхнем голосе. Еще один пример глубоко продуманного отношения Бетховена к тексту. Важная уменьшенная септима *фа-диез — ми-бемоль* имеется (и должна быть отмечена) в левой руке.

Часть вторая

т. 4 В Urtext'е два басовых *соль* в партии левой руки связаны лигой. В некоторых изданиях слигованы также оба *соль* большой октавы. Этих лиг нет у Поля Дюка́. Изменять чрезвычайно тонко написанный, глубоко продуманный бетховенский текст:

594

никак не следует.

т. 10 В некоторых старых изданиях вторая нота нижнего голоса партии правой руки (восьмая с точкой)—*фа* вместо *ми*.

т. 11 У Листа и У Петерса добавлен нижний штиль ко второму *си* партии правой руки.

т. 28 У Бюлова в имеющемся во второй вольте затакте *до* в нижнем голосе с последней шестнадцатой перенесено на первую и превращено в восьмую с точкой.

т. 31 В некоторых позднейших изданиях (Лист, Бюлов, Клиндворт, Поль Дюка́) слигованы в партии левой руки третья и четвертая шестнадцатые (*ми*), шестая и седьмая (*ля*). Все эти «корректуры» искажают глубоко продуманный бетховенский текст:

595

Когда слигованы верхние голоса, Бетховен повторяет звук в нижнем голосе, когда слигован нижний (например, последняя шестнадцатая настоящего такта), Бетховен повторяет звуки в верхних голосах.

т. 41 У Бюлова четвертая и пятая сексты в партии правой руки (*ми—до* тридцатьвторая и шестнадцатая) слигованы. Опять ненужная корректура!

т. 49 У Поля Дюка́ вместо первой залигованной шестнадцатой — октава *соль-диез*. И эта «поправка» совершенно излишня: линия баса начинается со второго *соль-диез*. С него и появляются октавы.

т. 52 У Петерса четвертая и пятая ноты в верхнем голосе партии левой руки (тридцатьвторая и шестнадцатая — *ми*) слигованы. Напротив, у Поля Дюка́ отсутствует бетховенская лига между последующими двумя *соль* в этом же голосе. В этих отличиях нет случайности: *до* и *ми* в обоих голосах повторяются; *си-бемоль* в альту также повторяется; *соль* в теноре слиговано, очевидно, чтобы не ударять звук *соль* три раза подряд.

т. 59 У Бюлова слигованы нижние басовые *фа* (совершенно напрасно).

т. 66 Forte на первую и piano на вторую четверти такта в Urtext'е заключены в скобки. Их добавление кажется мне необходимым.

т. 72 Почти во всех позднейших изданиях пропущено первое *соль* в нижнем голосе партии правой руки, приходящееся на вторую восьмую такта. Здесь же у Листа и у Поля Дюка́ имеется вариант:

596

Бетховенский текст в этом месте следующий:

597

т. 73 У Листа и у Поля Дюка́ здесь также имеется вариант:

598

вместо:

599

Откуда взяты этот и предыдущий варианты, не указывается.

т. 80 Почти во всех позднейших изданиях в конце такта в партии правой руки лига изменена:

600

Для такой корректуры нет достаточных оснований: в мелодическом голосе на каж-

дую долю такта все время приходится только один звук. Так и здесь:

601

т. 86 В некоторых изданиях (Лист, Бюлов, Клиндворт, Поль Дюка́) вместо третьего *ми* в партии левой руки — неудачная корректура — *ре.*

т. 87 Последняя тридцатьвторая в партии правой руки у Бетховена — *до-диез.* Почти во всех позднейших изданиях здесь почему-то просто *до,* что несомненно хуже.

т. 107 В оригинале последние тридцатьвторые в партии правой руки:

602

В позднейших изданиях, по аналогии с предыдущим, первые две из них — *фа, ми.* Д'Альбер, наоборот, сохраняет *фа, ми* только на третьей шестнадцатой этого такта, а на шестой и девятой помещает одинаково: *ми—ре—до.* Никакой надобности «исправлять» Бетховена вообще нет.

т. 153 К звуку *ля* на последней шестнадцатой в партии правой руки в некоторых изданиях (Лист, Петерс, Клиндворт) добавлен *бемоль.*

ПРИЛОЖЕНИЕ

СОНАТА № 8
соч. 13

В первой части в начале Allegro di molto e con brio все построение четыре раза идет к аккорду с увеличенной секстой (в тактах 17, 25, 30, 34). Эти места, особенно в третий и четвертый раз, необходимо слегка показать и подчеркнуть их педалью.

Во второй части имеется нередко встречающееся у Бетховена и у Шопена противопоставление дуольного и триольного ритмов, причем в репризе происходит их синтез. При появлении триолей нужно стремиться к звучности как бы струнного квартета. Третья шестнадцатая в триолях не должна «прилипать».

В финале второе *си-бемоль* в начале побочной темы (такт 25) надо сыграть легче, чтобы избежать назойливого повторения.

Шестнадцатые, начиная с такта 108, следует играть в правой и левой руке четко, а не как неопределенно арпеджированные аккорды.

СОНАТА № 9
соч. 14 № 1

Часть I

При исполнении первой темы надо сохранить широкое, единое дыхание, не расчленяя четырехтакт на отдельные фразы по двутактам и тактам (мотивы).

Из трех повторяющихся аккордов сопровождения относительно сильным должен быть второй, и ни в коем случае не последний. При повторении аккордов или отдельных звуков у малоопытного исполнителя всегда появляется желание утяжелить последний аккорд перед паузой, «сесть» на него.

Начиная с такта 15, октавы половинными нотами staccato при общей линии нарастания создают чрезвычайное напряжение, делающееся максимальным при наступлении forte. Надо обратить внимание и на то, что Бетховен, прерывавший ранее сопровождение паузами, в момент наивысшего напряжения превращает движение в непрерывное.

Вместо неисполнимого на фортепиано оттенка — crescendo на выдержанном аккорде *си-диез — ре-диез — соль-диез* (такт 25) — следует сделать crescendo в мелодии от *фа-дубль-диез* к *соль-диез,* аккорд взять несколько звучнее (в пределах piano), а разрешение *(до-диез — ми)* сыграть diminuendo.

Sforzando и rinforzando в разработке должны рассматриваться не как простые акценты (вне связи с предыдущим), а как достижение высшей точки декламационной линии. Всю разработку нужно играть почти без педали и без особой экспрессии, безукоризненно точно исполняя указанные штрихи и оттенки.

Интересно сходство характера первых четырех тактов репризы с репризой соль-мажорного фортепианного концерта Бетховена.

Часть II

Начиная с такта 41, тема излагается более скупыми музыкальными средствами, чем до сих пор. Это проведение следует исполнять с большей декламационной выразительностью, чем предыдущее. Точки определяют не острый характер аккордов, а подчеркивают «тяжелую» вторую четверть и цезуру перед ней. Фермата на си-мажорном аккорде как бы прибавляет два лишних такта. По существу эти два такта совсем не лишние; они необходимы для полной закономерности формы. Дополнительный такт на первой фермате плюс два таких же такта на этой и еще лишний такт на фермате последнего пустого такта равняются четырем тактам, восстанавливающим в целом нарушенную в отдельных построениях четырехтактную форму построения.

Часть III

Decrescendo в такте 29 надо исполнять, соединяя его с ritardando. Фермата в следующем такте прибавляет лишний такт; считать его надо, продолжая ощущать ritardando, а потом — сразу войти в основной темп.

В последнем варьированном проведении главной темы с такта 121 четверти staccato нельзя акцентировать, а легко снимать. За четыре такта до конца нужно начать большое crescendo и последние такты играть очень остро и решительно.

Четыре ферматы, прибавляя каждая по лишнему такту, в сумме образуют четырехтакт. Таким образом и здесь форма не нарушается.

СОНАТА № 10
соч. 14 № 2

Часть I

Сопровождение левой руки в тактах 5—7 следует играть легко, не «толкая» первый звук, «подбирая» пальцы и ощущая сравнительно сильным звуком в фигуре сопровождения второй.

Начиная с такта 15, в двутактных фразах более напряженным в декламационном отношении является первый такт. В последних фразах (такт 20 и дальше) кульминационным звуком нужно ощущать первую восьмую:

В такте 194 sforzando относится к *фа-диезу* в левой руке; последующее внезапное piano (такт 196) чудесно оттеняет это *фа-диез,* взятое sforzando. Конец надо сыграть без ritardando, добиваясь исчезающей звучности.

Часть II

Разнообразие штрихов, обилие подробных и даже изысканных динамических оттенков делают исполнение этих вариаций очень трудным. Так, например, секвенция, заключающая тему (такты 17, 18), варьируется в дальнейшем путем разнообразия штрихов, а также изменения динамических оттенков и движения.

Короткие восьмые в теме (аккорды и отдельные ноты) должны исполняться легкими движениями пальцев «к себе», внутрь ладони. Ощущение у пианиста должно быть такое, как будто бы он пальцами стряхивает пыль с клавиш. Свободная кисть при этом движении способствует мягкости игры. Более острое звучание достигается этим приемом при помощи активных («злых») пальцев и одновременно большей фиксации кисти. Противоположностью игры «к себе» является способ игры «от себя». Здесь должно быть ощущение свободного (тяжестью собственного веса) погружения рук как бы в мягкую массу. Направление движения рук — от корпуса, как бы в глубину клавиш. Длинные выдержанные ак-

корды играются этим приемом, короткие, отрывистые — приемом «к себе», хотя бывают, конечно, исключения.

В первой вариации мелодическое значение контрапункта в правой руке усиливается, достигает максимума выразительности, и во втором колене на какой-то момент он даже делается ведущим (такты 35, 36). Контрапунктирующий голос следует поэтому не просто подыгрывать, а придать ему живую выразительность и декламационную самостоятельность.

Во второй вариации аккорды, написанные portamento, должны иметь более тягучую звучность в сравнении со staccato в теме. Надо обратить внимание на написание текста в левой руке: Бетховен выписывает каждую восьмую отдельно, желая подчеркнуть обособленный характер звучания баса и последующего аккорда. (Вторые восьмые в левой руке относятся к аккорду в правой, дополняя его; играются же они левой рукой для удобства исполнения.)

Часть III

Играть начальный мотив надо, чуть-чуть подчеркивая каждую сильную долю такта, но делая это настолько тонко, чтобы у слушателя не получилось впечатления акцента. Трудность заключается в том, чтобы при ощущении трехдольного пульса была проявлена и двухдольность, на которой основывается декламационный смысл этого построения.

Акцентируемый аккорд в такте 16, учитывая общую легкую, прозрачную звучность, хотелось бы подчеркнуть не обычным динамическим путем, что в связи с предыдущим crescendo было бы несколько примитивным, а скорее путем агогическим:

604

Обычно плохие исполнители, желая придать эпизоду, начинающемуся с такта 73, более спокойный характер, замедляют движение и этим оказывают Бетховену «медвежью услугу»: более спокойный характер трио достигается тем, что после обилия быстрых триолей шестнадцатых в сопровождении новой темы появляются простые шестнадцатые. Благодаря этому у слушателя создается впечатление большего успокоения.

В тактах 185—188 правая рука изложена очень неудобно (типично смычковый штрих). Нужно очень быстро подбирать за собой пальцы. Полезно поучить это место, заполняя фигуру:

605

Кода носит чрезвычайно прозрачный, пасторальный характер. Переклички тем должны исполняться без всяких толчков, создавая иллюзию игры как бы тремя руками (подобно первой части сонаты Моцарта ля мажор). В такте 204 начинается crescendo, приводящее к наиболее динамически напряженному моменту в сонате. Sforzando на *до-диез* надо играть довольно остро, упорно подчеркивая тритон (между басом *соль* и мелодическим *до-диезом*).

СОНАТА № 12
соч. 26

Не случайно в тактах 16 и 18 первой части на синкопах левой руки стоит sforzando, а в такте 20 на синкопе в правой его нет; связано это с тем, что здесь наступает crescendo, и его следует начать più piano.

В прежние времена, когда не было темперированного строя, композиторы не писали пьес с большим количеством знаков, а потом при введении темперации эта привычка еще некоторое время сохранялась.

У Скарлатти больше трех знаков не встречается, а если он писал пьесу в ми мажоре, он ставил в ключе три знака, а *ре-диез* везде приписывал. У Моцарта также нет сонат в тональностях с пятью диезами или бемолями. А вот у Бетховена в такой сравнительно ранней сонате марш написан с семью бемолями в ключе, хотя в арии as-moll из поздней сонаты (ор. 110) он поставил в ключе шесть знаков, а седьмой везде приписывал. Впрочем, уже у Гайдна встречается много знаков, например, в трио ми-бемоль минор.

Унисон, начинающийся с такта 20 этого марша, необходимо отделить от предыдущего построения.

СОНАТА № 14

соч. 27 № 2

В первой части этой сонаты есть то, чего у Бетховена почти не бывает: настроение подавленности; здесь совсем нет элемента страстного чувства, здесь скорбь без всякой чувствительности.

В финале, в такте 14 и аналогичных, я никогда не делаю sforzando и беру *соль* piano — получается своеобразное sforzando на piano. Когда я однажды в Петербурге играл так эту сонату в концерте, Глазунов сказал мне потом в артистической, что ему это очень понравилось.

СОНАТА № 17

соч. 31 № 2

Если при игре на фортепиано, разумеется, не на эстраде, а когда занимаешься, очень внимательно следить за руками, то можно обнаружить, какое огромное количество ненужных движений они делают. Между тем каждое движение должно быть целесообразно. По этому поводу мне вспоминается басня Крылова «Муха и дорожные»: сломалась в дороге карета; стали ее чинить, возились, возились, и тут же вертелась муха; когда починили, всех, кто помогал, поблагодарили, муха же была очень обижена тем, что ее никто не поблагодарил — она больше всех возилась и устала; но возня-то ее была совершенно лишняя.

Часть I

В. И. Сафонов говорил: «Если вы хотите, чтобы начальный аккорд прозвучал особенно полнозвучно и мягко, нажмите педаль раньше, чем возмете аккорд». Снять педаль надо после того, как будет взято *ля* второго такта, а руки еще подержать и потом мягко снять. При этом арпеджированный аккорд не должен переходить в верхнее *ля;* должно казаться, словно кто-то сыграл аккорд, а на верхнем *ля* вступил другой человек, играющий тему. В начальных Allegro очень помогает, если внушить себе, что все здесь сплошная мелодическая линия; тогда и торопливости не будет, и пальцы перестанут заплетаться.

Расшифровка группетто в Adagio в виде квинтоли со слигованной первой нотой обосновывается тем, что по замыслу Бетховена диссонирующее *соль-диез* должно сначала перейти в такое же диссонирующее *си* и лишь потом разрешиться в *ля.* Если же взять *ля,* входящее в фигуру группетто на сильное время, то оно предваряет разрешение, и это звучит вяло.

Эпизод, начинающийся с такта 41, надо играть прозрачно и опять слегка противопоставлять сильное время в правой руке и звук *фа* на «три» в левой. Здесь надо ощущать, что в первых двух, более коротких построениях центральным звуком является *ми,* а в следующем, более длинном, — только *си,* — тогда чувствуется логика всего эпизода:

606

Заключительную партию надо играть очень спокойно и почти без педали, чтобы все звучало очень прозрачно (мне постоянно об этом приходится говорить). Арпеджированные аккорды в начале разработки я советую исполнять так: сыграв арпеджированный аккорд, беззвучно накрыть левой рукой секстаккорд октавой выше и снять педаль, а в последний момент оставить одно верхнее *ре*:

607

так же и во второй раз, а в третий — все до конца на педали и molto pianissimo.

В такте 141 Бетховен пишет не арпеджированный аккорд, а форшлаг, так как стремится к тому, чтобы осталось звучать одно *ля*, подготовляющее дальнейший унисон, перед началом которого нужно все снять. Унисон должен произвести на слушателя впечатление большого замедления, но замедление здесь выписано Бетховеном, и это место надо играть совершенно точно в темпе.

Первый речитатив (такты 147—152) носит мягкий, мечтательный характер, у второго характер несколько иной, более драматический.

Фигурацию после аккордов (такт 165 и дальше) надо играть очень точно ритмически, чтобы она не была похожа на неопределенную каденцию (особенно это относится к четырем последним нотам). Когда в последний раз эта фигурация кончается четвертями *фа, ре,* подводящими к *до-диезу*, их надо сыграть без педали, но очень ярко.

Последние такты первой части следует играть на одной педали, но нажимать ее неглубоко и делать мелкие движения ногой, чтобы звучание не напоминало неопределенный гул, а все ноты были ясно слышны. Предпоследний аккорд надо держать до конца, но в последний момент отделить так, чтобы оба заключительных аккорда прозвучали совсем отдельно, как эпилог.

Часть II

Убедительность исполнения таких медленных частей зависит в значительной степени от ощущения исполнителем внутренней пульсации произведения. Вы взяли первый аккорд, а отчетливого ощущения пульса в вас нет и, придя на *фа:*

608

вы берете следующий аккорд на какую-то бесконечно малую долю времени раньше или позже, чем нужно, и слушатель уже не удовлетворен, хотя он и не понимает, в чем дело. А происходит это в данном случае от несоответствия движения со звуковым образом: вы не успели взять эту четверть, а я уже вижу, как ваша рука делает пируэт в воздухе и уже находится здесь, и так как ей делать нечего, она берет аккорд раньше времени.

Здесь, как и в первой части, педаль надо взять раньше, чем начальный аккорд. Аккорд должен исчезнуть с наступлением *ре*, для этого надо снять педаль пораньше, чтобы при *ре* ничего не тянулось. После *фа* перед следующим аккор-

дом должна быть чуть заметная цезура.

Гаммообразную фигурку (такт 5) нужно играть легко и без педали, а левую руку в это время не снимать.

Три шестнадцатые, начинающие мотив в такте 8, исполнители обычно затягивают. Они не должны быть тяжелыми, но легко подводить к теме,— точно в такт, без замедления. Для того чтобы это вышло, надо просчитать при себя мысленно шестнадцатые на предыдущей восьмой и паузе.

Здесь ни одной отрывистой ноты нет,— как бы коротка нота ни была, она снимается мягко. В этой части особенно трудны группетто. Они не должны «выпирать» как инородное тело и походить на какие-то фиоритуры, а играться очень мягко.

Тремоло в левой руке (такт 17 и дальше) звучит как литавры, но очень мягко, в то время как правая играет очень связно и как бы «тягуче». Последняя нота тремоло должна прозвучать сухо, без педали, на ней надо собрать и мягко снять руку.

Необходимо, чтобы сразу было слышно, где триольные тридцатьвторые превращаются в простые. В конце я расшифровываю трель пятью нотами, но если она получается слишком медленной, можно сыграть и семь нот.

Так как группетто (такт 20) написано не между двумя *до*, а над вторым из них, то, следовательно, оно заменяет третью восьмую и играется скорее. Аккорды в такте 22 и аналогичных надо играть полнозвучно, их исполняют три валторны.

До, завершающее гамму (такт 31), должно звучать не как конец гаммы, а светлее, как вступление верхнего голоса. В такте 33 надо слегка показать нижний голос правой руки — *ля — до* (в репризе *ре — фа*).

Я считаю, что в моей старой редакции (1929) в тактах 70—71 мною неправильно поставлена лига; последние три аккорда надо сыграть отдельно, как заключение:

Аккорды перед новой мелодической фразой, появляющейся в шестом такте от конца, играются без педали.

Часть III

Необходимо остерегаться в шестнадцатых правой руки акцента на первую ноту; упор должен быть на сильное время такта (на «раз»), чтобы не получалось триолей (особенно там, где мотив начинается сверху).

В этом финале бесчисленное количество раз встречается квартсекстаккорд, и ни одного раза Бетховен не забыл написать на нем piano, а исполнители большей частью нигде не замечают этого оттенка.

К четвертому такту каждый раз должен быть как бы намек на большее спокойствие:

Аккорд в такте 91 надо сыграть как бы pizzicato; кроме того, он должен прозвучать точно из «другого мира».

Обычно Бетховен распределял ноты в пассажах, в которых их количество несимметрично, таким образом, чтобы в конце пассажа осталось меньшее число звуков (как в афоризме Эгона Петри: «Пассажи надо играть так, чтобы играющему казалось, что он к концу делает замедление»), в противоположность большинству композиторов, которые обычно лишние ноты оставляют на

конец пассажа. В последнем же такте этой части он, напротив, триоль оставляет под конец, — тем более надо не делать accelerando и кончить в темпе, чтобы триоль явственно ощущалась.

СОНАТА № 18

соч. 31 № 3

Во второй части повторяющиеся шестнадцатые в левой руке (в такте 4 и всех аналогичных) должны всякий раз звучать очень отчетливо. При sforzando надо не «мять» всей рукой клавишу, а делать короткое движение к себе.

Бас в тринадцатом и следующих тактах финала остается на педали.

СОНАТА № 21

соч. 53

Концы фраз в начале первой части нужно играть очень легко и без педали, а аккорды на полупедали; должно быть впечатление звучания струнных инструментов, на фоне которого духовые ведут мелодическую линию.

В первом мотиве второй части не надо поднимать руку после первого звука, а погрузиться в него, играя потом легче. Не нужно слишком большого crescendo перед концом; после же подъема следует сделать постепенное diminuendo, приводящее к pianissimo. Последнее *соль* надо взять сначала левой рукой, а затем перенять правой — так мягче звучит — и после этого начало финала играть очень спокойно и на полупедали (особенно осторожной должна быть педаль на доминанте и поступенных ходах).

СОНАТА № 24

соч. 78

В разработке первой части этой сонаты часто встречается фигурка, состоящая из восьмой с точкой и шестнадцатой, написанных под одной лигой, после которой следует сделать небольшую цезуру. Эта цезура на первый взгляд кажется странной,— как будто нелепо делать перерыв в мелодии перед ее заключительной нотой. Между тем она имеет глубокий художественный смысл, придавая шестнадцатой очень определенный, настойчивый характер.

Любопытно, что Бетховен как бы подтверждает в дальнейшем возможность подобного расчленения своей мелодии: в самом конце перед проведением в несколько измененном виде главной партии он вычленяет мотив из восьмой с точкой и шестнадцатой и дает его совершенно обособленно.

Быть может, менее всего подходит к облику Бетховена слово «нежный»; это человек мужественный, суровый, может быть, даже несколько жесткий. Между тем первую часть этой сонаты можно определить именно словом «нежная». В соответствии с этим имеющиеся здесь акценты не носят такого острого характера, как в других сочинениях Бетховена. Все должно звучать очень прозрачно, напевно.

СОНАТА № 30

соч. 109

В первой части сонаты Бетховен часто выписывает арпеджированные аккорды как форшлаг. В аккорде, которым начинается Adagio espressivo, должна быть известная стремительность к мелодической ноте *ля*.

Вторую часть нельзя играть торопливо, в ней присутствует элемент торжественности.

Пусть лучше при арпеджировании аккордов в третьей части этой сонаты пройдет немного лишнего времени, а не ощущается недостаток его.

СОНАТА № 31

соч. 110

Часть I

Необходимо обратить внимание на то, что в третьем такте имеется crescendo, а в четвертом на «раз» опять piano.

Часто, особенно у Баха, да и у других композиторов, встречается длинная нота, на которой написана трель, а после этого движение начинается со слигованной ноты. Обычно играют так, что получается повторение этой слигованной ноты, между тем трель следует кончить несколько раньше, чтобы повторения не получилось.

До на первой четверти такта 5 имеет двоякое значение, — как окончание предыдущего построения и как начало новой фразы. Часто же выходит так, как будто тема началась с *ми-бемоля*.

Crescendo, указанное на выдержанной ноте (такт 9), на фортепиано сделать нельзя, но иногда, если при выдержанной ноте имеется движение, это можно возместить. Однако не следует допускать преувеличения и затемнять ведущий верхний голос.

Начинающийся в такте 40 с верхнего *до* вступительный мотив надо играть гораздо более выразительно, чем в первый раз. Когда на остановках мелодии в правой руке в левой имеется движение шестнадцатых, оно должно быть несколько более выразительным (вилочки!)

Две октавы *соль-диез — соль-бекар* (такт 76) звучат не как продолжение; их надо сыграть, отделив от остального.

Теперь о педализации.

Некоторые пианисты думают, что если не играть с нажатой педалью, то на фортепиано ничего не звучит. Это ошибка. Фортепиано дает целый ряд прекрасных звучностей без педали. Педаль должна быть краской. Если же мы все сплошь играем на педали (хотя бы и идеально чистой) и беспедальной звучности нет, то все нивелируется.

Проставляя педали, я исходил из того, что если будут ее брать так, как у меня написано, то она ничего не испортит. Педаль же, которую применяет настоящий артист, точной записи не поддается. Во-первых, педализация меняется в зависимости от различных условий: на нее влияют свойства инструмента, на котором мы играем, помещение — комната это или большой зал, пуст он или наполнен народом и т. д. Кроме того, при педализации имеет значение не только момент нажатия педали, но и его глубина. О полупедали говорят часто, но я никогда не слыхал, чтобы говорилось о значении скорости, с которой вы нажимаете и отпускаете педаль — делаете ли вы это постепенно, спокойно или сразу, резко. Бывает также тремолирующая педаль и т. д.

Если проанализировать, как я в этой сонате написал педаль, то можно увидеть, что здесь нет ничего случайного — все обосновано: в первых двух тактах сонаты педаль сплошная, но меняется на каждый аккорд, т. е. она снимается со следующим аккордом, чтобы тотчас же быть снова нажатой. Конечно, никакой фальши не было, если бы весь первый такт играл на одной педали, но получилась бы густая звучность и утратился характер идеально чистого четырехголосия, присущий этим вступительным тактам. Между вторым и третьим тактами звездочка смещена несколько влево. Это не опечатка, здесь действительно педаль надо снять на какое-то мгновенье раньше, чем будет взят первый аккорд третьего такта, чтобы между первым и вторым мотивом было чуть заметное дыхание. Конечно, никакой беды не случится, если вы здесь свяжете аккорды педалью, но гораздо тоньше, если сделаете эту маленькую Luftpause. В четвертом такте, если все играть на одной педали, то во время трели (*ре-*

бемоль) останутся предыдущие *ми-бемоль* и *ре-бекар*, и мы некоторое время будем «сидеть в грязи». Между тем тут педаль написана так: перед аккордом, на котором написана трель, педаль снимается и нажимается мгновенье спустя, после того как аккорд взят. Трель надо кончить на синкопе. чтобы на четвертую восьмую удара не было. Дальше все одноголосие надо играть без педали. Зачем здесь педаль?

Начиная с такта 5, все можно играть на одной педали, и никакой грязи не получится. Но тогда будет густая звучность, в то время как у Бетховена здесь в левой руке никаких лиг нет: по-видимому, он хотел легкой, прозрачной звучности. Если играть совсем без педали, это будет суховато — надо касаться педали на каждую четверть.

В такте 12 тоже никакой грязи не будет, если играть все на одной педали, но не будет и той же легкой звучности, к которой стремился автор.

Звуки, отмеченные точками, надо брать так, как будто на фоне этих арпеджиообразных аккордов их берет какой-то другой инструмент staccato. Если все замазать педалью, этого эффекта не получится.

Точно так же, начиная с такта 20, если играть все на сплошной педали, то пропадет образующееся здесь каждый раз между верхним и нижним голосом задержание (нона).

В такте 24 надо педализировать так, чтобы не пропадал бетховенский штрих по две ноты.

Труд большого музыканта

Редактирование фортепианных сонат Бетховена имеет более чем вековую историю. Им занималось множество музыкантов: К. Черни, И. Мошелес, И. Крамер, Ф. Гиллер, А. Гензельт, Ф. Лист, Г. Бюлов, С. Леберт, П. Дюка́, Г. Клиндворт, Г. Риман, Е. д'Альбер, Ф. Лямонд, М. Пауэр, А. Казелла, А. Шнабель, Л. Вейнер, К. Мартинсен и многие другие.

Значительную ценность представляет характеристика сонат, данная учеником Бетховена Карлом, Черни, и, в частности, его указания, касающиеся темпа, фразировки, аппликатуры, отдельных трудностей исполнения[1]. Предваряя свои пояснения к отдельным сонатам, Черни справедливо замечает, что исполнитель произведений Бетховена не должен позволять себе никаких «изменений, дополнений или сокращений». Не в пример многим более поздним редакторам он говорит и о нежелательности использования верхних звуков, которых не было на инструментах бетховенской поры.

Несомненный интерес для исследователей творчества Бетховена представляет редакция И. Мошелеса[2]. Напоминая в предисловии, датированном 1858 годом, о своем близком и продолжительном знакомстве с великим композитором, редактор говорит о стремлении обогатить новое издание бетховенских сонат теми оттенками выразительности, которые были подмечены им в игре самого Бетховена. Однако многочисленные дополнения Мошелеса (они введены в текст без оговорок), основывающиеся лишь на воспоминаниях и в силу этого не вполне достоверные, в значительной степени засоряют подлинный бетховенский текст. Интересно, что метрономические обозначения обоих музыкантов, лично общавшихся с Бетховеном, — Черни и Мошелеса, почти нигде не совпадают, что лишний раз доказывает условность и приблизительность восприятия ими бетховенского исполнения.

Значительно более близкая к первым изданиям редакция Ф Листа[1] все же в ряде случаев отражает характерное для того времени вольное обращение с авторским текстом. Один из ярких примеров — никак не оговоренное редактором добавление двух мелодических звуков в конце сонаты ор. 109.

За исключением нескольких пояснений, касающихся видоизменений темы в фуге из сонаты соч. 106, Лист не делает в своей редакции каких-либо примечаний. Вместе с тем в текст им добавлено большое количество динамических указаний, по которым можно судить о некоторых чертах интерпретации великим пианистом бетховенских сонат.

Многочисленными примечаниями снабжена редакция последних двенадцати со-

---

[1] Carl Czerny. Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen oder Die Fortschritte bis zum neuesten Zeit. Supplement (oder 4-ter Theil) zur grossen Pianoforte—Schule von Carl Czerny op. 500 im 4 capiteln. 2-tes Capitel: Über den richtigen Vortrag der sammtlichen Beethovenschen Werke für das Piano allein.

[2] L. v. Beethovens Sonaten für Pianoforte. Neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmasses und Fingersatzes von I. Moscheles, Professor um Konservatorium zu Leipzig. Stuttgart, Stich, Druck und Verlag von Edward Hallberger.

[1] Sonaten für das Pianoforte solo Ludvig van Beethoven. Ernste vollständige Gesammtausgabe unter Revision von Franz List. Wolfenbüttel. Druck und Verlag von L. Holle.

нат, принадлежащая Г. Бюлову[1] (первые 20 сонат вышли в том же издании под редакцией С. Леберта). В примечаниях содержатся необыкновенно тонкие образные характеристики и аналогии, а также множество полезных советов и указаний; особенно интересны соображения редактора по вопросам аппликатуры. «Если бы Бюлов, — говорил в одном из выступлений А. Б. Гольденвейзер, — ограничился в своей редакции подстрочными примечаниями, можно было бы с ним соглашаться или не соглашаться — это было бы делом каждого исполнителя, но он очень многое ввел в текст, и текст, таким образом, в значительной степении искажен»[2]. Некоторые (однако далеко не все!) изменения оговариваются Бюловым в примечаниях, но порою его объяснения причин изменения авторского текста (особенно штрихов) могут вызвать теперь удивление. Например, в примечаниях к первой части сонаты ор. 53 говорится: «У Бетховена лигатуры простираются на два такта, но мы сочли нужным сделать более короткие деления, не столько ради технических соображений, сколько для ритмического оживления пассажей, мелодически мало интересных и эффектных только динамически», или: «Прибавленные нами лигатуры облегчают запоминание»[3].

Одной из наиболее интересных и своеобразных поздних редакций бетховенских сонат является редакция Артура Шнабеля[4]. А. Шнабель утверждает, что небрежные и неточные авторские обозначения лиг и акцентов (особенно в ранних произведениях) дают исполнителю не только право, но и накладывают на него обязанность допускать известные отклонения от текста, причем редакторские изменения такого рода не нуждаются в особых оговорках. Весьма характерны часто сменяющиеся метрономические обозначения Шнабеля, отражающие темповую свободу, которая была присуща исполнению этим замечательным пианистом бетховенских сочинений[1].

Более строго следует бетховенским обозначениям Ф. Лямонд[2], чья редакция сонат была издана у нас непосредственно перед появлением новой редакции А. Б. Гольденвейзера. При отсутствии каких-либо комментариев, кроме крайне немногочисленных указаний на издательские разночтения, в текст сонат под редакцией Лямонда добавлены динамические обозначения, а также нижние и верхние звуки, не существовавшие на инструментах бетховенской поры; в редакции Лямонда безоговорочно изменено в ряде случаев распределение материала между партиями обеих рук, вставлены отсутствующие у Бетховена метрономические обозначения, расшифрованы лишь немногие украшения.

Ни одна из прежних редакций фортепианных сонат Бетховена не сочетала в себе точного следования подлинному авторскому тексту с подробнейшим его комментированием. Это мы находим в редакции А. Б. Гольденвейзера, представляющей собой новый, особый тип издания, воспроизводящего оригинальную публикацию академического издания (Urtext'a) и одновременно служащего серьезным и ценным пособием при работе над бетховенскими сонатами. Рассказать о том, как отразились в труде Гольденвейзера его редакторские принципы, взгляды на творчество Бетховена, а также некоторые характерные черты его педагогического метода, и является целью настоящей статьи.

I

Музыкальное редактирование — одна из сторон многогранной деятельности А. Б. Гольденвейзера — пианиста, педагога,

---

[1] Beethoven's Werke für Pianoforte solo von op. 53 an in kritischer und instructiver Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen für Lehrende und Lernende von Hans von Bulow. Zweite, vom Herausgeber genau revidirte und verbesserte Aflage. Stuttgart. Verlag der J. G. Gatta'schen Buchhandlung, 1872.

[2] Стенограмма доклада А. Б. Гольденвейзера «О редактировании», прочитанного на заседании фортепианного факультета 5 мая 1950 года. Филиал Государственного Центрального музея музыкальной культуры им.Глинки. Архив А. Б. Гольденвейзера.

[3] Цит. по изданию на русском языке: L. V. Beethoven. Sämmtlich Sonaten für Pianoforte mit Fingersatz und Erklärungen von Hans von Bülov P. Jurgenson Moscou.

[4] Ludvig van Beethoven, 32 sonatas for the pianoforte. Memorial edition. Edited by Artur Schnabel. Simon and Schuster, New-Jork, 1935.

[1] Своеобразию аппликатуры Шнабеля на примере его редакции бетховенских сонат посвящена статья Л. Баренбойма «Аппликатурные принципы Артура Шнабеля», в сб. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства». Третий сборник статей. Музгиз, М., 1962.

[2] Бетховен. Сонаты для фортепиано. Т. I-II. Редакция Ф. Лямонда. Музгиз, М., 1946.

композитора, музыкально-общественного деятеля. К редактированию фортепианных произведений Гольденвейзер приступил еще в начале столетия (в 1912 году вышла в свет его первая крупная редакторская работа: полное собрание фортепианных сочинений Шумана) и продолжал его до последних дней жизни. За полвека им отредактированы все партиты и инвенции Баха, девяносто сонат Скарлатти (вместе с А. В. Шацкесом), все сонаты и шесть концертов Моцарта, немало произведений Гайдна, Листа, Чайковского, Метнера и других композиторов.

Значительное место в редакторской работе Гольденвейзера занимали сочинения Бетховена. В 1928—1929 годах под его редакцией издаются все фортепианные сонаты; в 1939 году—все вариации, а в 1940 году — фортепианные пьесы Бетховена; наконец, в годы 1955—1959 выходит капитальный труд Гольденвейзера — новая (вторая) редакция фортепианных сонат Бетховена, сопровождаемая обширными комментариями, которые и легли в основу настоящего издания.

Крупнейший пианист и педагог, воспитавший плеяду выдающихся музыкантов [1], А. Б. Гольденвейзер всегда стремился передать свои знания и опыт возможно большему числу людей. Этим во многом объясняется огромное внимание, которое он уделял музыкально-редакторской деятельности. Значение, которое придавал А. Б. Гольденвейзер музыкальному редактированию, тесно связано с его педагогическими принципами. Называя творчество исполнителя «величайшей ценностью», Гольденвейзер подчеркивал, что его источником должен быть авторский замысел произведения. Лишь глубокое понимание всех запечатленных в нотном тексте намерений композитора при точном их выполнении может привести к подлинной, далекой от произвола свободе интерпретации.

Взгляды, эти определили редакторские принципы Гольденвейзера. «При решении вопроса о том, что вправе делать редактор, —говорил он в одном из докладов, — должен быть прежде всего правильно понят тот важнейший вопрос, который часто подает повод к спорам и к роковым, с моей точки зрения, ошибкам. Это вопрос о взаимоотношениях авторского текста и индивидуальности исполнителя, о том, в какой мере авторский текст связывает исполнителя или предоставляет ему ту или иную степень свободы, о том, в чем выражается эта свобода» [1].

Возражая против «ходячего и легкомысленного мнения», будто исполнитель, который тщательно относится к написанному автором в нотах, не есть художник с ярко выраженной индивидуальностью, а тот, кто обращается с текстом свободно и произвольно, напротив, обладает яркой индивидуальностью, Гольденвейзер указывал, что: «мнение это — чрезвычайно дешевое и не соответствует истинному положению вещей. Можно назвать много имен исполнителей, которые, относясь строго к авторскому тексту, были ярко индивидуальны, как, например, Антон Рубинштейн, и, с другой стороны, таких, которые не только не относятся к тексту тщательно, но считают, что они умнее автора, произвольно изменяют авторский текст и не обладают яркой артистической индивидуальностью» [2].

А. Б. Гольденвейзер постоянно отмечал, что при точном выполнении авторских указаний существуют обширные возможности проявления исполнительского своеобразия. Подчеркивая, что «воспроизведение музыкальной ткани есть комбинация взаимоотношений ритмических и динамических оттенков» [3], он напоминал о приблизительности указаний forte, piano, crescendo, diminuendo и т. п. Каковы эти темповые и динамические градации будут в действительности, — говорил он, — зависит всецело от исполнителя.

Гольденвейзер всегда настаивал на различии прав, ответственности исполнителя и редактора: «Если пианист плохо сыграл произведение, — говорил он, — это совсем не то, что взять и замазать картину или разбить статую; если вы плохо исполнили сонату Бетховена — это ваше несчастье, пожалуй, несчастье тех, кто вас слушал, но вы еще ничего окончательно не испортили; плохой же редактор может испортить произведение, если он искажает

[1] О Гольденвейзере-педагоге см. статью А. Николаева «Исполнительские и педагогические принципы. А. Б. Гольденвейзера» в сб. «Мастера советской пианистической школы», Музгиз, М., 1961.

[1] Стенограмма доклада А. Б. Гольденвейзера «О редактировании», прочитанного на заседании фортепианного факультета 5 мая 1950 года (Архив А. Б. Гольденвейзера).

[2] Там же.

[3] Там же.

текст и лишает исполнителя возможности знать, что написал и чего хотел автор[1]. В своих выступлениях и занятиях с учениками Александр Борисович приводил множество примеров различных искажений, допускавшихся такими редакторами, как Риман, Рейнеке, Бюлов, д'Альберт, Фридман. Отдавая должное таланту Ф. Бузони в области создания фортепианных транскрипций[2], Гольденвейзер резко критиковал его за вольное обращение с текстом баховских произведений.

По мнению А. Б Гольденвейзера, существует два типа редакций: академические издания, в которых текст должен быть представлен в том виде, в каком он имеется у автора (изменения могут быть допущены лишь при явных опечатках или описках), и издания, преследующие педагогические цели, где редактор может добавить отсутствующие у автора аппликатуру и педализацию и некоторые другие обозначения, но таким образом, чтобы исполнитель знал, что обозначения эти автору не принадлежат. Настойчиво предостерегал Гольденвейзер от изменений авторских штрихов, ибо «часто в лигах», проставленных композитором и на первый взгляд как будто носящих случайный характер, в действительности оказывается гораздо больше смысла, чем кажется при поверхностном рассмотрении[3]. Предостерегал он также от увлечения чрезмерным дроблением оттенков, добавлением излишних «вилочек», зачастую лишь отвлекающих внимание исполнителя.

На примере двух редакций сонат Бетховена отчетливо видно, как совершенствовались редакторские принципы этого музыканта, чьим девизом было: «кто не идет вперед, тот идет назад». «Я почти в течение всей своей жизни занимался сонатами Бетховена, — говорил А. Б. Гольденвейзер в 1950 году, — провел в свое время семинар на эту тему, и в результате всей этой работы появился очень большой труд — новая редакция всех сонат Бетховена со множеством примечаний. От моей старой редакции новый текст отличается тем, что он еще теснее связан с Urtext'ом. Я стараюсь, — продолжал он, — чтобы между автором и исполнителем меня по возможности не было; цель моя такова, чтобы исполнитель сквозь мою редакцию мог видеть авторский текст»[1].

К Urtext'у во второй редакции бетховенских сонат Гольденвейзер добавил лишь педализацию и аппликатуру. Проставляя педаль, он учитывал, что запись этого тонкого и высокохудожественного средства выразительности неизбежно приблизительна и должна лишь показывать, «что, если так педализировать, то ничего плохого произойти не может»[2]. Гольденвейзер считал бесплодными попытки изобретения более точного и совершенного способа фиксирования педали, так как настоящая педализация — это постоянный творческий акт, который никакими нотами и знаками не может быть зафиксирован, ибо «зависит не только от акустики, от взятых темпов, от характера инструмента, от звучности, но, наконец, и просто от моего настроения: иногда мне хочется так, иногда иначе»[3].

Подробно проставляя педаль, Гольденвейзер бережно относится ко всем обозначениям, сделанным самим Бетховеном: полностью сохраняя их в тексте, он, как правило, предлагает вносить в них известные коррективы. В этом случае речь может идти вовсе не о «споре» с автором, а напротив, лишь о стремлении максимально приблизиться к его намерениям: педаль на современных фортепиано обладает иными свойствами, и

---

[1] Стенограмма доклада А. Г. Гольденвейзера «О редактировании», прочитанного на заседании фортепианного факультета 5 мая 1950 года (Архив А. Б. Гольденвейзера).

[2] «В этой области это едва ли не самое интересное, что до сих пор сделано», — говорил А. Б. Гольденвейзер в 30-е годы. (Стенограмма доклада А. Б. Гольденвейзера на заседании методически-исполнительского объединения Ленинградского государственного музыкального института от 20 февраля 1938 года (Архив А. Б. Гольденвейзера).

[3] Стенограмма доклада А. Б. Гольденвейзера «О редактировании», прочитанного на заседании фортепианного факультета 5 мая 1950 года. (Архив А. Б. Гольденвейзера).

---

[1] Стенограмма доклада А. Б. Гольденвейзера «О редактировании», прочитанного на заседании фортепианного факультета 5 мая 1950 года (Архив А. Б. Гольденвейзера).

[2] Стенограмма доклада А. Б. Гольденвейзера «О педализации», прочитанного в Методическом кабинете 18 апреля 1951 года (Архив А. Б. Гольденвейзера).

[3] Там же.

точное выполнение бетховенской педализации создает теперь излишний гул, а часто и гармоническую «грязь». И все же Гольденвейзер подчеркивает, что «если предложенная им (Бетховеном. — *Д. Б.*) педализация не всегда применима буквально на современных, значительно более звучных инструментах, чем те, которые были в распоряжении Бетховена, то, во всяком случае, она является ценнейшим указанием на предполагаемый Бетховеном характер звучания» [1].

Оставляет Гольденвейзер и авторскую аппликатуру в тех немногих случаях, когда она имеется у Бетховена, хотя зачастую проставляет рядом собственную аппликатуру, — и это вполне естественно: ведь исполнительское искусство со времени Бетховена обогатилось новыми приемами фортепианной техники. Вместе с тем в комментариях внимательно рассматриваются особенности бетховенской аппликатуры. Так, например, при разборе сонаты соч. 106 отмечается, что Бетховен «едва ли не впервые применил перекладывание пятого пальца через первый»

В последних редакциях сочинений Бетховена А. Б. Гольденвейзер изменил отношение к бетховенским лигам. Как и прежде, он считал, что лиги Бетховена нередко носят условный характер и ставятся по принципу штрихов у струнных инструментов. И все же он полностью восстановил лиги Urtext'а, указывая, что самое серьезное внимание должно быть обращено на поставленные Бетховеном лиги, в большинстве случаев дающие возможность глубже проникнуть в творческий замысел автора. Все непоследовательности, имеющиеся в расстановке Бетховеном штрихов (например, во второй и третьей частях сонаты соч. 81а), тщательно оговариваются редактором в примечаниях. Там же отмечаются и особые случаи лигатуры (например, двойные штрихи в первой части сонаты соч. 101), разъясняется художественное значение, дается тонкое с точки зрения фразировки истолкование бетховенских лиг.

В неприкосновенности сохраняет Гольденвейзер динамические оттенки Бетховена, постоянно подчеркивая в комментариях подробность и точность их расстановки композитором в соответствии с художественным замыслом (лишь в редких случаях позволяет редактор добавить мелким шрифтом тот или иной оттенок по аналогии).

Большое значение придавал Гольденвейзер правильной расшифровке мелизмов, считая необходимым помещать ее на дополнительном нотоносце. Он возмущался вписыванием некоторыми редакторами (например, Рейнеке) своей расшифровки украшений (к тому же зачастую неправильной) крупными нотами в тексте. Расшифровка Гольденвейзера мелизмов связана со знанием особенностей эпохи, традиций, стиля данного композитора. Известно, что Бетховен, чрезвычайно тщательно записывавший текст своих сочинений, был небрежен лишь в отношении записи украшений. Во всех спорных случаях редактору помогает художественный анализ, тонкое понимание характера и образного содержания музыки. Так, например, Гольденвейзер писал, что заключение, которое обычно добавляют к трели во второй части сонаты соч. 27 № 1, «без надобности смягчает остроту этого «злого места».

А Б. Гольденвейзер был беспощадным врагом какого-либо изменения бетховенского текста. Он убедительно доказывал в своих комментариях, что за описки, опечатки часто принимались непонятые редакторами тонкости музыки Бетховена. Особенно частый повод для «исправлений» текста Бетховена подает отсутствие на инструментах его поры нижних и верхних звуков, имеющихся на современных фортепиано. «Такого рода корректуру, — говорил Гольденвейзер в одном из докладов, — можно себе позволить, когда транспонировка буквальная и изменены только недостающие звуки; но эти случаи редки. Почти всегда механическая причина (ограниченность клавиатуры) вызывала пересочинение всей ткани. Безоговорочные изменения, к которым прибегают в таких случаях многие редакторы, являются произволом, искажающим замысел автора» [1] Возражал Гольденвейзер и против добавления в левой руке нижних октавных звуков, создающих нередко излишнюю густоту звучания.

---

[1] См. стр. 216 настоящего издания.

[1] Стенограмма доклада А. Б. Гольденвейзера на заседании методическо-исполнительского объединения Ленинградского государственного музыкального института: от 20 февраля 1938 года (Архив А. Б. Гольденвейзера).

В примечаниях к сонатам Гольденвейзер приводит огромное количество текстологических разночтений, имеющихся в различных редакциях. Нельзя не видеть за сотнями выявленных им неточностей, ошибок, спорных случаев долгие месяцы глубоких раздумий и тщательнейшего, кропотливейшего труда. Несомненно, что сделать это мог лишь музыкант, которому бесконечно дорога каждая нота, каждая малейшая деталь бетховенских произведений.

2

Творчество Бетховена глубоко волновало и восхищало А. Б. Гольденвейзера уже в юные годы, когда он записал в одной из первых тетрадей своего дневника: «Совершенство формы, гармонии, тематическое богатство, затем эта бьющая ключом жизнь... Какою невероятною нравственною силою надо было обладать, чтобы уметь так отрешиться от горестей жизни, быть может, не многими так осознаваемых и никем так мощно не выраженных, как им (Бетховеном. — *Д. Б.*), уметь стать на время вне их и всей силой своей необъятного творческого дарования заставить дрожать от восторга все фибры существа всякого, кто способен чувствовать прекрасное, любоваться природой, любить, смеяться...» [1].

А. Б. Гольденвейзер был замечательным интерпретатором фортепианных сочинений Бетховена, в частности его сонат. Часто обращался он и к ансамблевым произведениям великого композитора: скрипичные сонаты Бетховена исполнялись им совместно с Б. Сибором и Д. Цыгановым, виолончельные — с С. Кнушевицким, квартеты и другие камерные сочинения — с участниками коллектива квартета имени Бетховена.

Не меньшее место занимало творчество Бетховена и в педагогической деятельности Гольденвейзера. Неоднократно на его кафедре в Московской государственной консерватории проводились циклы концертов, в которых студентами и аспирантами были сыграны все фортепианные сонаты Бетховена. В 1940 году Гольденвейзер провел семинар среди педагогов его кафедры, посвященный фортепианным сонатам Бетховена, по существу положивший начало их подробному комментированию [1].

Из комментариев к сонатам мы узнаем о том, что́ с такой силой влекло Гольденвейзера к творчеству Бетховена. Прежде всего — жизненность, человечность, правдивость бетховенской музыки. «В этой близости к живой действительности — природе и прежде всего к человеку во всем его многообразии, — писал А. Б. Гольденвейзер, — причина того мощного воздействия, которое творения Бетховена, несмотря на свою давность, оказывают на современного слушателя» [2]; глубокая содержательность произведений, все разнообразие формы которых никогда «не приобретает характера эксперимента, эстетической игры», а напротив, «органически вытекает из идейного и эмоционального содержания произведения и является наилучшим, наиболее совершенным внешним выражением неисчерпаемо богатого внутреннего содержания» [3]; диалектическое единство, в котором претворяются в музыке Бетховена противоположные стороны окружающей действительности и человеческой натуры, единство, сочетающее «мощный, страстный темперамент, могучее волевое начало... и глубокое, мудрое философски-созерцательное отношение к жизни». «Творчество Бетховена,—писал Гольденвейзер,— в высшей степени насыщено идейно и эмоционально Бетховен, — впитал в себя наиболее передовые, прогрессивные, свободолюбивые идеи своего времени и воплотил их в своем творчестве с непревзойденной силой» [4].

---

[1] Запись в дневнике А. Б. Гольденвейзера от 13 февраля 1897 года, сделанная под впечатлением трио Бетховена соч. 97, исполнявшемся в квартетном собрании М. Пауэром, Ф. Зейтцем и Г. Грюнфельдом.

[1] Знаменательным представляется, что пианистами, проведшими в Московских концертных сезонах циклы из 32-х бетховенских сонат, были ученики А. Б. Гольденвейзера: С. Е. Фейнберг и Т. П. Николаева.

[2] См. стр. 205, 206 настоящего издания.

[3] См. стр. 234 настоящего издания.

[4] См. стр. 4 настоящего издания. Высказывания А. Б. Гольденвейзера тесно смыкаются с оценкой творчества Бетховена передовыми русскими музыкантами, которая, по словам Ю. А. Кремлева, «схватывала самое существенное — идейно-социальную прогрессивность, огромную содержательность и мощь творческой мысли Бетховена». (Ю. А. Кремлев. Фортепианные сонаты Бетховена. Музгиз, М., 1953, стр. 6.)

Отмечая реалистическую направленность сочинений Бетховена, Гольденвейзер особенно чутко подмечает народные истоки его творчества (например, во второй части сонаты соч. 110 или в финале сонаты соч. 90); подчеркивает редактор и народно-жанровые моменты: первая часть сонаты № 25, например, по его мнению, написана в духе и ритме старинного немецкого вальса, и т. д.

Большой интерес проявляет Гольденвейзер к программности некоторых бетховенских произведений, в частности сонаты соч. 81а. Элементы программности усматривает редактор в сонате соч. 28, говоря, что обычно предпосылаемое ей название «Пасторальная», не принадлежащее Бетховену, особенно подходит к финалу. Вместе с тем он с жаром возражает против наименования предшествующей сонаты «Лунная», считая это название во всех частях цикла противоречащим сущности музыкальных образов. Поясняя характер бетховенской программности, автор комментариев ссылается на слова Бетховена о том, что в музыке его Шестой, «Пасторальной» симфонии содержится не столько изображение картин природы, сколько передача чувств, наполняющих человека при общении с природой.

Значительное внимание уделяет А. Б. Гольденвейзер месту бетховенского творчества в историческом процессе музыкального развития. Постоянно отмечая преемственность Бетховена по отношению к творчеству композиторов-предшественников, редактор в то же время концентрирует внимание на огромном влиянии, оказанном великим немецким композитором на последующие эпохи.

Касаясь элементов острого, несколько «злого юмора» в музыке Бетховена, автор считает, что они ведут начало от простонародного юмора Гайдна, а рассказывая о фуге из сонаты соч. 110, указывает, что она обнаруживает родство с одной из фуг Доменико Скарлатти. В бетховенской полифонии Гольденвейзер усматривает не только баховское влияние, но и влияние контрапунктического мастерства композиторов добаховской нидерландской школы. Вместе с тем он замечает, что бетховенская полифония оказала, быть может, большее влияние на позднейших композиторов, чем полифония Баха. В сонатах можно встретить многие примеры как бы предварения Бетховеном стилей позднейших авторов: Мендельсона и Шумана, Шопена и Листа, импрессионистов и Скрябина, наконец, Прокофьева, Шостаковича.

Само бетховенское творчество рассматривается А. Б. Гольденвейзером как непрерывно изменяющийся и развивающийся процесс. Автор комментариев вновь подчеркивает условность традиционного деления бетховенского творчества на три периода, ибо совершенно невозможно точно, без натяжек установить границы, где кончается первый период и начинается второй, где кончается второй и начинается третий [1]. Помимо групп сонат, которые безусловно могут быть отнесены к одному из трех периодов (например, пять последних сонат), в комментариях выделяются группы «переходных» сонат, обладающих некоторыми чертами как более раннего, так и более позднего периодов. Гольденвейзер указывает на взаимосвязь между отдельными сонатами, относящимися порою к различным периодам. Круг взаимосвязей не ограничивается лишь фортепианными сонатами: так в сонате соч. 81а подмечается близость к финалу Пятого фортепианного концерта, а грандиозное полотно сонаты соч. 106 именуется «Девятой симфонией для фортепиано». Создавая ощущение непрерывного развития и изменяемости бетховенского творчества, автор комментариев раскрывает и неповторимую индивидуальность каждой из сонат.

Гольденвейзер показывает неисчерпаемое богатство сонатной формы у Бетховена, намечает основные пути ее развития, говоря, что «к раскрытию возможностей, таящихся в сонатной форме, Бетховен шел различными путями: с одной стороны, он стремился к лаконизму, сжатости формы; с другой — продолжал развивать и углублять сонатную форму во всей ее монументальности» [2].

Резко возражал Гольденвейзер теоретикам, усматривавшим в поздних сонатах Бетховена разложение сонатной формы. Он писал, что, напротив, «развивая сонатную форму, Бетховен к концу жизни довел ее до исключительного совершенства и разнообразия», что каждая его поздняя соната «является безукоризненно законченным живым организмом, осуществляющим схему сонатной формы всякий раз с изумительным свое-

---

[1] См. стр. 191 настоящего издания.
[2] См. стр. 100 настоящего издания.

образием». Непревзойденным по лаконизму образцом сонатного аллегро считает он первую часть сонаты соч. 101, вершиной бетховенского сонатного творчества — последнюю сонату соч. 111.

Наряду с вопросами формы Гольденвейзер рассматривает черты стиля бетховенских сонат: отмечает типичность построения тем по звукам трезвучия или редкие примеры напевности главных тем сонатных аллегро, раскрывает тематическую работу гениального композитора. Интересно показано Гольденвейзером развитие музыки последней сонаты Бетховена из единого начального эмбриона — интонации уменьшенной септимы; подробно рассказано о «судьбе» начальной децимы в сонате соч. 106. Говорит редактор и о монотематизме бетховенских сонат, и о присущей им характерной особенности: частом появлении в конце отдельных частей нового тематического материала.

Зачастую касается Гольденвейзер гармонического стиля сонат, отмечая то «гениально смелую модуляцию», то «тональную обманчивость коды», тонко объясняя гармоническую природу отдельных звуков того или иного аккорда. Многочисленны указания Гольденвейзера по поводу ритмической природы бетховенской музыки. Вскрывая единую пульсацию при чередовании отдельных тем и частей его сонат, большое значение придает он точному определению длительности фермат, правильному пониманию и точному выполнению так называемых выписанных ritardando. Вместе с тем редактор выступает против «арифметического» подхода к соотношению темпов, допуская, особенно в отношении поздних сонат, значительную ритмическую и темповую свободу исполнения.

Чрезвычайно важным представляется истолкование Гольденвейзером заключительных фермат на паузах, не обозначающих «только необходимость перерыва между частями сонаты, так как Бетховен ставит их нередко и в конце последней части»[1], но указывающих на ощущение длящегося временного потока и за пределами звуковой ткани. Широкое распространение выписанных замедлений перед концом и постепенного ускорения движения при развитии, появление новых ритмических формул в конце частей, примеры полиритмии и единообразия ритмического движения — таковы многочисленные наблюдения Александра Борисовича, касающиеся ритмики бетховенских сонат.

Много говоря о фактуре, Гольденвейзер связывает фортепианный стиль Бетховена с его оркестровым мышлением. Даже в отношении сонаты соч. 2 № 3, написанной очень виртуозно, с каденциями, арпеджио, двойными нотами, редактор указывает, что «стиль ее, несмотря на обилие фортепианных пассажей, все-таки в основном остается оркестровым. Разумеется, первые сонаты Бетховена на фортепиано звучат превосходно, — добавляет автор комментариев, — но пианист, исполняя их, постоянно должен представлять себе ту или иную оркестровую звучность, те или иные оркестровые инструменты или их группы». Щедро делится Гольденвейзер оркестровыми ассоциациями в отношении звучания бетховенских сонат, например, струнный квартет (вторая часть сонаты соч. 31 № 1 или середина второй части сонаты соч. 28), «медный духовой оркестр» с «барабанной дробью» трелей и «литаврами» басов («Marcia funebre» из сонаты соч. 26), «острые pizzicato», «соло фагота» или — особенно часто — «выдержанные звуки валторн». Иногда в комментариях лишь указывается на «присутствие» в музыке каких-либо оркестровых инструментов (автор словно хочет этим пробудить собственную фантазию исполнителя), иногда же приводится «инструментовка» того или иного места: например «два гобоя и фагот staccato» во второй части легкой сонаты № 20.

Попутно обращает внимание Гольденвейзер и на специфически фортепианные особенности фактуры, скажем, на использование Бетховеном одновременного звучания крайних регистров фортепиано без заполнения середины. «Эта, не рекомендуемая теоретиками форма изложения, — добавляет редактор, — дает у Бетховена всегда прекрасную звучность»[1]. Отметим, что она широко используется в наше время (например, в фортепианной музыке Д. Шостаковича).

3

С истолкованием музыки бетховенских сонат тесно связаны все имеющиеся в комментариях педагогические указания А. Б. Гольденвейзера.

---

[1] См. стр. 13 настоящего издания.

[1] См. стр. 219, 220 настоящего издания.

«Воспитание в себе способности точно воспроизводить текст чрезвычайно важно, особенно для пианиста, который за редким исключением играет многоголосную ткань, — говорил А. Б. Гольденвейзер. — Можно играть точно и скверно, не неточно и хорошо играть нельзя»[1]. Поэтому красной нитью проходит через его комментарии требование точности исполнения авторского текста.

На основе долголетней педагогической практики Гольденвейзер хорошо знал, как много не замечают учащиеся в нотном тексте. Огромный педагогический опыт давал ему возможность фиксировать внимание как раз на наиболее типичных исполнительских неточностях. Неустанно, например, борется редактор с невниманием к тому, сколько держится и когда снимается тот или иной звук. Постоянно приходится предостерегать исполнителей и от другой распространенной ошибки: замедления темпа при затихании звучности и, наоборот, ускорения при ее усилении.

Огромное значение при исполнении сочинений Бетховена придает А. Б. Гольденвейзер точному соблюдению динамических оттенков. «Внезапное piano», «forte наступает сразу», «ни малейшего crescendo». «все играется forte без diminuendo» — подобными напоминаниями редактор стремится сохранить и подчеркнуть присущие стилю Бетховена звуковые контрасты.

Итак, значительную часть комментариев составляют указания, предостерегающие от искажения длительностей, штрихов, оттенков, ритмического рисунка. Однако «нельзя думать, — говорил А. Б. Гольденвейзер, — что если я буду выполнять с величайшей точностью все, что написано в нотах, все оттенки, штрихи и т. д., то все будет хорошо, и это будет художественное исполнение: точность — лишь предпосылка, без которой музыки не может быть»[2]. И действительно, в своих комментариях Гольденвейзер помогает не только точному, но и творческому прочтению бетховенского текста.

Правда, А. Б. Гольденвейзер всегда был противником навязывания учащемуся каких-либо конкретных программ произведения, считая, что это приносит вред формированию собственной индивидуальности исполнителя, тормозит развитие его творческой инициативы. Вот почему приводимые им сравнения и образные характеристики отличаются особой «тактичностью», лаконизмом, эмоциональной обобщенностью. «Голос, прерывающийся от волнения», — читаем мы об ариозо в сонате соч. 110 или: «От мажора должно стать холодно» — о траурном марше из сонаты соч. 26. Иногда слова Гольденвейзера кажутся парадоксальными. Так, о побочной теме финала в сонате соч. 27 № 2 редактор говорит, что она должна звучать «напевно и просто» и в то же время «в характере страстного возбуждения». Но нужно ли говорить, что противоположности эти отражают диалектическую природу бетховенской музыки?

Художественная характеристика сонат дополняется порою воспоминаниями об исполнении их замечательными музыкантами прошлого, в частности о гениальном исполнении Антона Рубинштейна, которое Александру Борисовичу посчастливилось неоднократно слышать в юности.

Реалистическому искусству Гольденвейзера — пианиста и педагога — всегда был присущ безукоризненный художественный вкус. Заботой о нем пронизаны и его бетховенские комментарии. Простота — вот требование, пожалуй, чаще всего встречаемое на их страницах. Неизменно предостерегает Гольденвейзер от выспренности, надуманности или, напротив, чувствительности исполнения. Благородство и вкус исполнения неразрывно связаны для Гольденвейзера с чувством меры. Сплошь и рядом находим мы предостережения от увлечения излишней быстротой и громкостью игры.

Александр Борисович любил приводить слова художника Брюллова о том, что настоящее искусство начинается там, где есть «чуть-чуть». Видимо, именно поэтому многие указания делаются им в такой форме, чтобы натолкнуть учащегося на поиски этого «чуть-чуть». Например, мы читаем: «Тему не следует слишком «выделять», — и не только предостерегающее «не слишком», но и кавычки, в которые взято последнее слово, помогают пианисту найти ту степень, ту меру, с какой нужно отдать предпочтение одному голосу перед остальными.

---

[1] Стенограмма беседы А. Б. Гольденвейзера на Третьем творческом собрании педагогов-пианистов Центрального дома работников искусств 11 ноября 1952 года. (Архив А. Б. Гольденвейзера).

[2] Там же.

Вместе с тем приведенные указания на необходимость выделить одно на фоне другого весьма характерны для Гольденвейзера, так как для него нахождение главного в музыкальной ткани всегда было необходимым условием художественности исполнения. Однако понимание им главного и второстепенного в музыке, в частности в фортепианной игре, которую он называл «насквозь полифоничной», всегда было диалектичным: он считал, что второстепенное помогает выявлению основной линии и выработка фона нередко требует особенно большого внимания исполнителя (вспоминаются здесь также часто приводимые Александром Борисовичем мудрые слова художника-педагога Чистякова «когда вы рисуете глаз, смотрите на ухо» [1].

Придавая огромное значение качеству звучания инструмента, А. Б. Гольденвейзер в своих комментариях постоянно говорит о напевности исполнения. Требование красоты звучания сочетается со стремлением к его многообразию. Для того чтобы натолкнуть исполнителя на поиски различных оттенков звучности, редактор также нередко пользуется образными характеристиками, например: «вторая слигованная нота должна быть слегка взята на педали как бы «отраженным звуком» или: «аккорды должны исполняться довольно остро, с металлическим характером звука».

А. Б. Гольденвейзер постоянно напоминал, что хотя звук фортепиано не обладает способностью сохранения первоначальной силы и тем более усиления, подобно звуку голоса или смычковых инструментов, пианист должен воспитывать в себе чувство непрерывного владения им. Одна из труднейших проблем фортепианной игры—борьба с «пунктирностью» фортепианного звучания — также находит отражение в комментариях, например, к первой части сонаты ор. 27 № 2. Здесь же легко убедиться и в том, какое огромное значение придавал Гольденвейзер выработке legato. Он вполне допускал (как, например, в данном случае) помощь педали для его достижения, однако категорически возражал против утверждений некоторых музыкантов о том, что играть пальцевым legato нет нужды, ибо с помощью педали можно все связать.

Принципы педализации Гольденвейзера отражены не только в тексте, но и в комментариях. Педаль, по словам Антона Рубинштейна, «душа фортепиано», но вместе с тем это краска, от чрезмерного употребления которой неизбежно притупляется ее очарование. Гольденвейзер придает ей глубокохудожественное значение, связанное с образным строем музыки, предостерегая от пользования ею для покрытия исполнительских погрешностей. «Очень часто, — говорил он, — мы можем играть ту ткань, которая написана, не прибегая к педали. Мы должны добиться, чтобы она звучала хорошо и ясно в смысле сопоставления голосов, их длительности и т. д.» [1].

Педаль А. Б. Гольденвейзер всегда рассматривал не только с точки зрения вертикали, но и горизонтали, добиваясь, чтобы звуки мелодии не «замазывались» педалью, не теряли своей выразительности. Гольденвейзер считал необходимым развивать разнообразие приемов педализирования.

Касаясь музыкальной фразировки, Гольденвейзер с особенной настойчивостью подчеркивал два момента. Первое — проблема живого дыхания, разрешающаяся им двояким образом. Мы часто встречаемся с требованием широкого, «как бы бесконечного» дыхания (особенно в медленных частях сонат), и вместе с тем постоянно настаивает редактор на необходимости дыханий, пауз или цезур внутри фразы, ибо, «хотя на фортепиано можно играть от начала до конца без передышки, но музыки при этом не будет» [2].

Второй момент, который отмечал Гольденвейзер в вопросах фразировки, — соотношение тяжелых и легких звуков фразы (подобно ямбу и хорею в поэзии). Огромное значение придавал в связи с этим Гольденвейзер правильному звукоизвлечению: «погружению в клавиатуру» или, напротив, движениям рук «к себе». Различие движений «к себе» и «от себя» понималось

---

[1] А. Гольденвейзер. «О музыкальном исполнительстве. Из заметок старого исполнителя-пианиста. В сб. статей «Вопросы музыкально-исполнительского искусства» № 2. Музгиз, М., 1958, стр. 5.

[1] Стенограмма доклада А. Б. Гольденвейзера, прочитанного в Методическом кабинете 18 апреля 1951 года (Архив А. Б. Гольденвейзера).

[2] Стенограмма выступления А. Б. Гольденвейзера на соединенном заседании секции исполнителей СКК и критического семинара МГК 28 мая 1934 года (Архив А. Б. Гольденвейзера).

им отнюдь не схематично. Он всегда утверждал, что «приемы в о о б щ е — ужасная вещь»[1], в действительности они каждый раз должны порождаться музыкальным образом и обладать неповторимым своеобразием. Ряд приемов, непосредственно связанных с музыкой того или иного эпизода бетховенских сонат, рекомендуется им в комментариях. Вот, например, прием исполнения сопровождения во второй части сонаты соч. 22, которое играется «чрезвычайно мягко, и в то же время ни один звук в аккордах не должен пропадать; левую руку не нужно поднимать над клавиатурой, концы пальцев не должны терять осязания клавиши»; или прием игры staccato во второй части сонаты соч. 49 № 1: «Staccato нужно играть легко и прозрачно. почти исключительно пальцами при минимальном участии кисти («пальцевое staccato»)»; или прием плавного переноса рук «скользящим движением» во второй части сонаты соч. 27 № 1. Особенно большое внимание проявлял Гольденвейзер к различным приемам снятия рук и пальцев: то мягких, то острых, «quasi pizzicato»[2].

Наконец, несколько слов в отношении указаний Гольденвейзера по поводу технических трудностей. Технику игры на фортепиано А. Б. Гольденвейзер понимал очень широко: «Техника, говорил он, — это умение делать то, что я хочу, так, как я хочу; соответствие между намерением и выполнением намерения и есть техника»[1]. Поэтому к техническим трудностям бетховенских сонат автор комментариев относит не только пассажи, гаммы, двойные ноты и вообще места, трудные для игры в быстром темпе, но и сложности точного и тонкого исполнения бетховенских штрихов, быстрого и резкого — столь типичного для Бетховена — сопоставления оттенков, трудности разновременной акцентуации в обеих руках, достижения самостоятельной, независимой и часто противоположной фразировки в различных голосах и т. п.

Порою Гольденвейзер ограничивается лишь указанием на трудность исполнения, так как из многочисленнейших наблюдений им сделан вывод о том, что трудные места учащиеся играют подчас лучше, чем легкие. «Ты заметил трудность этого места и поучил его, — говаривал он часто в классе, — поэтому оно, хотя и не очень хорошо, но все-таки получается, а вот относительно легких мест ты решил, что учить их не надо, и играешь плохо». Или: «Ты не заметил, что это трудное место, и недостаточно поработал над ним». Заметить трудность — значит сделать шаг к ее преодолению, — этим руководствовался Гольденвейзер, фиксируя внимание на трудности того или другого места бетховенских сонат. Однако важно не только заметить трудность, но и понять ее, чему также помогает редактор в своих комментариях. В ряде случаев он рекомендует те или иные приемы для преодоления технических трудностей и даже приводит специальные упражнения.

Большое количество разнообразных и интересных педагогических замечаний и советов позволяет рассматривать комментарии А. Б. Гольденвейзера не только как значительный вклад в советское бетховеноведение, но и как важнейший документ педагогических воззрений автора, документ, в котором отчетливо проявились характерные черты педагогического метода этого большого музыканта; ясность, простота, конкретность указаний, ведущих к глубоким художественным обобщениям.

Дмитрий Благой

---

[1] Стенограмма выступления А. Б. Гольденвейзера на соединенном заседании секции исполнителей СКК и критического семинара МГК 28 мая 1934 года (Архив А. Б Гольденвейзера).

[2] Известный советский исследователь творчества Бетховена Н. Фишман в связи с проблемой дифференциации обозначений staccato у Бетховена отмечает, что А. Б. Гольденвейзер в своих комментариях к бетховенским сонатам еще до развернувшейся в последнее время дискуссии между рядом зарубежных исследователей «постоянно и настойчиво подчеркивает зависимость звукоизвлечения при staccato от ритмических факторов и дает соответствующие ценные указания в этом направлении» (См. статью Н. Фишмана «Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике». Сб. «Вопросы фортепианной педагогики» под ред. В. Натансона. Музгиз, М., 1963).

[1] Стенограмма выступления А. Б. Гольденвейзера на соединенном заседании секции исполнителей СКК и критического семинара МГК 28 мая 1934 года (Архив А. Б. Гольденвейзера).

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 2
Предисловие 3
Соната № 1 соч. 2 № 1 7
Часть I 8
Часть II 10
Часть III 11
Часть IV 12
Соната № 2 соч. 2 № 2 15
Часть I 16
Часть II 18
Часть III 19
Часть IV 20
Соната № 3 соч. 2 № 3 23
Часть I 24
Часть II 27
Часть III 29
Часть IV 30
Соната № 4 соч. 7 33
Часть I 35
Часть II 37
Часть III 39
Часть IV 40
Соната № 5 соч. 10 № 1 44
Часть I 46
Часть II 48
Часть III 50
Соната № 6 соч. 10 № 2 52
Часть I 53
Часть II 54
Часть III 55
Соната № 7 соч. 10 № 3 57
Часть I 59
Часть II 61
Часть III 63
Часть IV 63
Соната № 8 соч. 13 67
Часть I 69
Часть II 71
Часть III 73
Соната № 9 соч. 14 № 1 76
Часть I 77
Часть II 80
Часть III 81
Соната № 10 соч. 14 № 2 83
Часть I 84
Часть II 86
Часть III 88
Соната № 11 соч. 22 91
Часть I 92
Часть II 94
Часть III 95
Часть IV 96
Соната № 12 соч. 26 100
Часть I 101
Часть II 104
Часть III 105
Часть IV 106
Соната № 13 соч. 27 № 1 108
Часть I 108
Часть II 109
Часть III 110
Часть IV 111
Соната № 14 соч. 27 № 2 114
Часть I 115
Часть II 116
Часть III 117
Соната № 15 соч. 28 120
Часть I 122
Часть II 124
Часть III 125
Часть IV 126
Соната № 16 соч. 31 № 1 128
Часть I 130
Часть II 131
Часть III 134
Соната № 17 соч. 31 № 2 137
Часть I 139
Часть II 141
Часть III 142
Соната № 18 соч. 31 № 3 145
Часть I 146
Часть II 147
Часть III 148
Часть IV 149
Легкая соната № 19 соч. 49 № 1 150
Часть I 150
Часть II 151
Легкая соната № 20 соч. 49 № 2 153
Часть I 153
Часть II 154
Соната № 21 соч. 53 156
Часть I 158
Часть II 162
Часть III 162
Соната № 22 соч. 54 167
Часть I 168
Часть II 169
Соната № 23 соч. 57 171
Часть I 174
Часть II 177
Часть III 177
Соната № 24 соч. 78 181
Часть I 183
Часть II 184

Соната № 25 соч. 79 187
Часть I 188
Часть II 189
Соната № 26 соч. 81 а 191
Часть I 194
Часть II 195
Часть III 197
Соната № 27 соч. 90 200
Часть I 201
Часть II 202
Соната № 28 соч. 101 205
Часть I 208
Часть II 209
Часть III 210
Часть IV 211
Соната № 29 соч. 106 216
Часть I 219
Часть II 223
Часть III 225
Часть IV 226
Соната № 30 соч. 109 234
Часть I 236
Часть II 238
Часть III 239
Соната № 31 соч. 110 245
Часть I 248
Часть II 250
Часть III 251
Соната № 32 соч. 111 255
Часть I 258
Часть II 260

Приложение

Соната № 8 соч. 13 267
Соната № 9 соч. 14 № 1 267
Часть I 267
Часть II 267
Часть III 268
Соната № 10 соч. 14 № 2 268
Часть I 268
Часть II 268
Часть III 268
Соната № 12 соч. 26 269
Соната № 14 соч. 27 № 2 . . . 270
Соната № 17 соч. 31 № 2 . . . 270
Часть I 270
Часть II 271
Часть III 272
Соната № 18 соч. 31 № 3 273
Соната № 21 соч. 53 273
Соната № 24 соч. 78 273
Соната № 30 соч, 109 273
Соната № 31 соч. 110 274
Часть I 274
Д. Благой. Труд большого музыканта 276

Индекс 9—2

ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ
ТРИДЦАТЬ ДВЕ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА

Редактор И. Тарасова Худож. редактор З. Тишина Техн. редактор С. Торгман
Художник П. Кузанян Корректор К. Швецова

Подписано к печати 18/II 1966 г. А-13068 Формат бумаги 70×108¹/₁₆ Печ. л. 18,0
(Усл. п. л. 25,2) Уч.-изд. л. 23,56 Тираж 6 540 экз. Изд. № 2195 Т. п. 65 г., № 1136
Зак. 441 Цена 1 р. 36 к.
Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

4-36 к