

85.313(8)

М64

8(3)

В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ

Л. МИРОНОВ

ТРИО БЕТХОВЕНА
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО,
СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ



W

85313(3)

M64

В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ

Л. МИРОНОВ

ТРИО БЕТХОВЕНА
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО,
СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ

Некоторые вопросы исполнения

001012

~~W~~
9335c

БИБЛИОТЕКА
Воронежского
музыкального училища
Инвентарный № 4105

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1974

✓

Под редакцией
Б. Доброхотова

Книга, посвященная исполнительскому анализу нескольких фортепианных трио Бетховена, — итог многолетней деятельности известного советского ансамблиста и педагога. В составе трио имени К. С. Станиславского Л. Н. Миронов совместно с М. И. Каревичем (скрипка) и В. И. Матковским (виолончель) многократно исполнял все трио Бетховена.

В конце книги в качестве приложения дается в переводе автора рецензия немецкого писателя-романтика Э. Т. А. Гофмана на трио Бетховена оп. 70 №1, ранее не публиковавшаяся на русском языке.

М $\frac{90205-505}{026(01)-74}$ 600—74

© Издательство «Музыка», 1974 г.

ВВЕДЕНИЕ

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели занимают важное место в творческом наследии Бетховена. Наряду с его струнными квартетами, скрипичными и виолончельными сонатами они образуют золотой фонд мировой камерной музыки.

Тем более удивительно, что если квартетам и другим камерным произведениям великого композитора посвящен ряд исследований, то о его фортепианных трио до настоящего времени не опубликовано ни одного специального труда.

Автор надеется, что предлагаемая работа — итог длительной камерно-концертной деятельности, а также многолетних занятий со студентами музыкальных вузов — в какой-то степени сможет восполнить этот существенный пробел.

Непосредственная задача автора — помочь молодым исполнителям при работе над трио Бетховена. Этим определяется круг вопросов, затрагиваемых в ней. Прежде всего — краткие исторические сведения об обстановке и условиях создания того или иного произведения, о взглядах Бетховена на музыкальное исполнительство. Затем анализ, не преследующий специально теоретических целей, а затрагивающий лишь те стороны формы произведения, которые связаны с практикой его исполнения. Лаконично изложен и исполнительский комментарий, разъясняющий там, где это необходимо, детали фактуры трио.

Известно, что шесть трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели, сочинявшиеся в разные периоды его жизни, объединены в трех опусах: первый опус (ми-бемоль мажор, соль мажор, до минор) открывает творческий путь Бетховена; семидесятый (ре мажор и ми-бемоль мажор) относится к его среднему, зрелому периоду; наконец, девяносто седьмой (си-бемоль

мажор) стоит в преддверии последнего периода творчества.

В работе не дается разбор всех фортепианных трио Бетховена: рассматриваются лишь три из них. Автор полагает, что знакомство с наиболее характерными образцами каждого опуса даст вдумчивому музыканту возможность ориентироваться и в остальных произведениях.

Известная фраза великого русского пианиста А. Г. Рубинштейна: «...сочинение — это закон, а виртуоз — исполнительная власть...»¹ достаточно точно передает соотношение между произведением и его исполнителем. Долг, закон для исполнителя, по словам А. Рубинштейна, правильно передавать смысл объекта — сочинения, но каждый исполнитель делает это по-своему, то есть субъективно. «Мыслящему художнику, — писал Рубинштейн, — предоставляется свобода в понимании исполняемого, потому что для него есть одно обязательное — это идея, лежащая в основании произведения. Познать эту идею, почувствовать ее, или осветить разумом, вот что является первой задачей исполнителя»².

Путь к раскрытию идеи произведения, по мнению Рубинштейна, лежит через точное прочтение текста автора. Отношение Рубинштейна-педагога к авторскому тексту чрезвычайно ярко характеризуется рассказом знаменитого пианиста Иосифа Гофмана, бывшего его учеником: «Он всегда заставлял меня приносить с собой ноты, настаивая на том, чтобы я играл все в точности так, как написано! Глазами, прикованными к нотным страницам, Рубинштейн следил за каждой нотой моей игры. Он, несомненно, был педантом, буквоедом, как бы это ни казалось невероятным, особенно, если принять во внимание вольности, которые он допускал, играя сам те же произведения!»³.

«Верная интерпретация музыкального произведения, — говорит в другом месте И. Гофман, — вытекает из

правильного понимания его, а это, в свою очередь, зависит только от скрупулезно точного чтения»¹.

Понятие точного чтения включает в себя не только верное исполнение нот по их высоте и длительности, но и выполнение авторских указаний фразировки и динамики. Все подобные указания тесно связаны с содержанием произведения. Часто даже незначительное их изменение может придать совершенно иной смысл исполняемому произведению. Подчеркнем, что увидеть — просто; понять же, что имел в виду автор, — трудно.

Мы привели высказывания лишь двух выдающихся исполнителей, но установленное положение о необходимости тщательного выполнения всех указаний автора и творчески субъективного толкования его текста является основой игры всех известных музыкантов мира.

В этом плане исполнительские задачи, стоящие перед камерным ансамблем, в частности трио, в принципе ничем не отличаются от задач отдельного исполнителя — солиста, хотя в известном смысле и усложняются. Совершенно ясно, что для достижения подлинного ансамбля участники его должны быть одухотворены единой идеей и направлять свои усилия по единому плану к единой цели.

Великие композиторы прошлого были и выдающимися исполнителями. Понятен наш интерес к тому, как они сами играли свои произведения и какие требования предъявляли к другим музыкантам. В данном случае нас, естественно, интересует Бетховен.

Сведения, которыми мы располагаем об участии Бетховена в фортепианных ансамблях, очень скудны, и это понятно: как крупные симфонические произведения заслоняли собой более скромные по масштабу камерные, так и Бетховен-виртуоз, потрясавший публику исполнением импровизаций и фортепианных концертов, затмевал Бетховена — камерного исполнителя. Однако отзывы о его исполнительском искусстве, оставленные нам современниками, позволяют установить некоторые стилевые черты, знание которых облегчит исполнителю творческое прочтение текста и в его трио.

Композиторское творчество Бетховена на протяжении

¹ Гофман Иосиф. Фортепианная игра, с. 67—68.

¹ Рубинштейн А. Г. Избранные письма. М., 1954, с. 76

² Программа концертов А. Г. Рубинштейна. Спб., 1896, с. 18.

³ Гофман Иосиф. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, с. 70.

нии всей его жизни с трудом пробивало себе путь. В то же время Бетховен-пианист был признан с первых шагов его деятельности. Музыканты сравнивали игру Бетховена и Моцарта, что являлось в то время высшей похвалой¹. Известный композитор и органист В. Я. Томашек назвал Бетховена «исполином среди пианистов»². Однако, как всякое качественно новое явление, исполнительский стиль Бетховена встречал и противодействие.

Нередко современники упрекали Бетховена в отсутствии деликатности, спокойствия, изящества. Композитор Игнац Плейель, восхищавшийся искусством бетховенской импровизации, весьма сурово относился к чисто фортепианной стороне его игры. В 1805 году Плейель резко заявил, что у Бетховена как пианиста вообще «нет школы»³.

Другие критики видели в игре Бетховена и его приемах новый исполнительский стиль, а следовательно, и новую школу. Так, уже в 1791 году пастор Юнкер, называя Бетховена одним из величайших пианистов, особенно подчеркивал выразительность его игры, «проникающей в сердце»⁴. При этом он отмечал, что приемы игры Бетховена резко расходятся с общепринятыми.

Очень важные сведения об особенностях игры Бетховена, отличавших его от знаменитых пианистов того времени, содержатся в письмах ученика Бетховена Карла Черни. Бетховен рассказывал своим ученикам, что у Моцарта была чистая, расчлененная (*zerhackt*), нонлегатная игра. В то же время сам Бетховен, по свидетельству Черни, поражал современников именно своим *legato* и певучестью игры. Далее, сравнивая стиль исполнения фортепианных произведений Гуммеля и Бетховена, Черни подчеркивает, что если сочинения Гуммеля требуют игры «весьма беглой, свободной и притом отчетливой», то в творениях Бетховена «этот род игры был

бы редко у места; для них необходима характеристическая сила, глубокое чувство, фантастическая прелесть и частью связанная, частью резко обозначенная (нонлегатная.— Л. М.) игра»¹.

Несомненно, что выполнение перечисленных Черни требований к исполнителю произведений Бетховена неразрывно связано именно с фортепиано. Его предшественники — клавесин и клавикорд — не могли удовлетворить представителей нового клавирного стиля. Звук клавесина при всем блеске был ограничен в динамике. Ее плавное изменение — усиление и ослабление — было невозможно, и основными динамическими нюансами являлись *forte* и *piano* (речь не идет об изменениях тембра, которое достигалось на клавесине применением специальных регистров — лютневого, фаготного, бычьего и других).

Что касается клавикорда, то при всей прелести и выразительности его звука это был инструмент для домашнего, интимного музицирования. Новая эпоха, когда музыка, выйдя из салона, стала исполняться в больших концертных залах, потребовала выражения более сложных чувств и более гибкой динамики. Работая в содружестве с композиторами, мастера-изобретатели ответили на эти требования созданием клавишного инструмента нового типа — фортепиано.

В Бонне Бетховен сначала играл преимущественно на клавикордах. Молоточковые фортепиано появились там в 1787 году. Такой инструмент в этом же году был подарен Бетховену его другом и почитателем графом Ф. Вальдштейном. Поселившись в Вене, Бетховен играл на молоточковых фортепиано Штейна, Вальтера, Штрейхера, Эрара, Бродвуда. Его не удовлетворяли инструменты с легко опускающимися клавишами. По свидетельству известного музыкального писателя, композитора и дирижера И. Ф. Рейхарда, именно по требованию Бетховена Штрейхер стал делать клавиатуру более упругую, чтобы исполнитель имел возможность давать более протяженный, а тем самым и певучий звук и мог бы придать исполнению «фантастическую прелесть и глубокое чувство».

¹ Черни Карл. Письма. Спб., 1842, с. 57.

¹ См.: Ноль Л. Бетховен, его жизнь и творения, т. 1. М., 1892, с. 250.

² См.: Корганов В. Д. Бетховен. Биографический этюд. Спб. — М., 1909, с. 68.

³ См.: Беккер Пауль. Бетховен, вып. 2. М., 1913, с. 11.

⁴ См.: Корганов В. Д. Бетховен, с. 42.

Бетховен, первый из пианистов применявший *legato* для исполнения не только мелодии, но и пассажей, рекомендовал играть их так, чтобы не был слышен удар пальцами, как будто бы по клавишам плавно провели смычком.

Отзывы современников свидетельствуют о большом исполнительском диапазоне Бетховена: с одной стороны, отмечается мужественность, сила, огненный темперамент, с другой — способность его в лирических моментах трогать слушателя, доводить его чуть ли не до слез.

Описывая публичное исполнение фортепианного концерта соль мажор в 1808 году, Рейхардт говорит, что Бетховен «спел» *Adagio* с таким «тихим меланхолическим чувством», что он был потрясен¹.

По свидетельству ученика Бетховена Фердинанда Риса, игра его великого учителя была капризна, прихотлива, однако, большей частью, в пределах строгого соблюдения такта. Лишь иногда он изменял темп, но в незначительной степени². То же самое, по существу, подтверждает друг и биограф Бетховена А. Шиндлер, когда говорит, что «все, что он слышал в исполнении Бетховена, за немногими исключениями, исполнялось в полном смысле слова *rubato*, однако не переходя в карикатуру, то есть без преувеличения»³. Очевидно, *rubato* в толковании Шиндлера и есть «капризная, прихотливая игра в пределах строгого соблюдения такта», о которой говорит Ф. Рис. Большое впечатление производило бетховенское *crescendo*, при котором, постепенно замедляя, «расширяя» темп, он достигал, по мнению современников, поразительного эффекта.

«Каков бы ни был состав публики,— говорит К. Черни,— она не могла противостоять, она была потрясена. Не считая красоты и оригинальности замысла, в выразительности было нечто выходящее из ряда вон»⁴.

Следует внимательнейшим образом относиться к ис-

¹ Marx A. В. Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Clavierwerke. Berlin, 1863, S. 48.

² Там же, с. 67.

³ Там же, с. 67—68.

⁴ Роллан Ромен. Бетховен. Великие творческие эпохи.— Собр. муз.-историч. соч. в 9-ти т., т. 7. М., 1938, с. 139—140.

полнительским указаниям автора, учитывая ту тщательность, можно сказать, мудрость, с какой они поставлены. Бетховен был крайне требователен к сохранению его замысла — авторского и одновременно исполнительского, поэтому не лишним будет привести несколько примеров отношения Бетховена к выполнению его указаний нюансировки.

Так, Ф. Рис рассказывает, что, если, играя Бетховену его произведение, он плохо исполнял пассаж или брал неверную ноту, Бетховен не делал замечаний, но несоблюдение *crescendo* или других динамических оттенков неизменно вызывало его гнев¹.

В письме от 10 апреля 1806 года к С. Майеру, исполнителю роли Пизарро в опере «Фиделио», Бетховен пишет с негодованием: «... все *pianissimo* и *crescendo*, все *deces* [cendo] и все *forte* и *fortissimo* должны быть из моей оперы вычеркнуты! Ведь их же все равно не соблюдают. Теряешь всякую охоту что-нибудь писать, если нужно слушать свои сочинения в таком исполнении»².

Переписка с издательством Брейткопф и Гертель также свидетельствует о том, какое большое значение Бетховен придавал правильному обозначению нюансировки, указаниям темпов. Иногда, уже сдав произведение в печать, он шлет в издательство письма с требованием включить новый или изменить уже поставленный нюанс. Так, в одном из писем 1809 года, когда трио ор. 70 уже гравировались, Бетховен пишет в издательство, указывая на ряд изменений и уточнений, которые следует внести в нотный текст. Особое внимание издателя Бетховен обращает на финал трио ми-бемоль мажор: «В случае, если в каких-нибудь отрывках этой же части попадается помета *ritardando*, необходимо ее вычеркнуть отовсюду, где бы она ни встретилась. Во всей этой части не должно быть ни одного *ritardando*»³.

Таково отношение Бетховена к выполнению текста его произведений.

¹ См.: Корганов В. Д. Бетховен, с. 88.

² Письма Бетховена 1787—1811. Сост. Н. Л. Фишман. М., 1970, с. 237.

³ Там же, с. 327.

В заключение приведем слова А. Шиндлера, который в течение многих лет слушал произведения Бетховена в авторском исполнении и несомненно имел достаточно правильное представление о его стиле: «... современным исполнителям,— пишет Шиндлер,— Бетховен сказал бы: мои произведения — не миниатюры и не вылизанные филигранные изделия, а фрески Микеланджело. Если вы хотите их выразить по-моему, мажьте ваши кисти в сочные краски...»¹.

¹ Цит. по статье: Роллан Ромен. Вступление к пяти последним квартетам. — «Советская музыка», 1951, № 9, с. 73.

ТРИО ДО МИНОР, ОР. 1 № 3

Маленький прирейнский город Бонн, в котором родился и провел юность Бетховен, к концу 80-х годов XVIII столетия делается для него тесен. Жажда знаний, совершенствования своего мастерства влечет его в Вену. Овладев в Бонне под руководством К. Г. Нефе «школьной» техникой, юный Бетховен стремится теперь познать секреты высшего мастерства, которыми владели Моцарт и Гайдн.

В 1787 году семнадцатилетний Бетховен на короткое время приезжает в Вену. Он знакомится с Моцартом, производит на него большое впечатление своей импровизацией, стремится брать у него уроки, но вскоре болезнь матери заставляет его вернуться в Бонн. Только через пять лет, в ноябре 1792 года, Бетховен возвращается, и теперь уже навсегда, в Вену. Моцарт умер годом раньше, поэтому Бетховен начинает учиться у Гайдна. По-видимому, незадолго до этого, в июле 1792 года, в Бонне (проездом из Лондона в Вену) Гайдн уже дал согласие заниматься с Бетховеном.

Три трио ор. 1 были начаты, по всей вероятности, еще в Бонне; во всяком случае, окончены они были в течение 1793 года. Известно, что первое их исполнение происходило у князя К. Лихновского (которому они посвящены) в присутствии Гайдна. Это могло быть лишь в 1793 году, так как в январе 1794 года Гайдн вторично уехал в Лондон.

Через два года после сочинения — в 1795 году — трио были изданы фирмой Артариа.

«Три трио ор. 1,— рассказывает Ф. Рис, очевидно со слов самого Бетховена,— должны были предстать в первый раз на суд артистов на одном из вечеров князя Лихновского. Приглашено было большинство артистов и любителей, конечно прежде всего и Гайдн, суждением

которого особенно дорожили. Трио были сыграны и произвели необыкновенное впечатление. Гайдн сказал о них тоже много хорошего, но посоветовал Бетховену не издавать третьего, в с-moll. Бетховена это очень поразило, так как он считал его за лучшее и оно, действительно, до сих пор имеет всегда наибольший успех. Такой отзыв заставил Бетховена заподозрить своего учителя в зависти и недоброежелательстве к себе. Я должен сознаться, что не поверил Бетховену, когда он рассказал мне о случившемся. При случае я расспросил самого Гайдна. Последний подтвердил сказанное Бетховеном, пояснив, что он никак не предполагал, чтобы публика так скоро и легко оценила это трио»¹.

Знаменитый флейтист Луи Друэ приводит слова Гайдна, обращенные к Бетховену по поводу трио ор. 1: «...в вашем творчестве есть нечто, я не сказал бы странное, но неожиданное, необычное — разумеется ваши вещи прекрасны, это даже чудесные вещи, но то тут, то там в них встречается нечто странное, мрачное, так как вы сами немного угрюмы и странны: а стиль музыканта — это всегда он сам...»².

Важно отметить, что Гайдн находил в трио до минор новые и малосимпатичные ему черты. С уверенностью можно сказать, что эпитеты «мрачный», «странный» не могли относиться ни к форме трио в целом, ни к отдельным гармоническим и мелодическим приемам. Гайдн сам был смелым экспериментатором, и неодобрение его было вызвано не отдельными новшествами в произведении молодого композитора, а образами трио, содержанием его в самом широком смысле слова. Ведь аналогичная по композиционным приемам музыка двух других трио этого опуса (ми-бемоль мажор и соль мажор) была вполне приемлема для Гайдна и заслужила его похвалу. В то же время идеи и чувства, вложенные в трио до минор, к тому же изложенные с увлечением, страстью, темпераментом, очевидно, выходили из круга близких престарелому композитору эстетических категорий. Именно этим обстоятельством следует объяснить отрицательное отношение Гайдна к трио до минор.

Мнение Гайдна осталось единичным, так как, по

¹ Ноль Л. Бетховен, его жизнь и творения, т. 1, с. 260—261.

² Цит. по кн.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. М., 1971, с. 98.

словам того же Ф. Риса, трио до минор имело большой успех у современников Бетховена

Идеи французской революции, несмотря на все искусственные преграды, неизбежно распространялись повсеместно; под их влиянием росло новое поколение, которое искало в музыке ответа на волнующие его жизненные вопросы. Именно эта молодежь уже первые произведения Бетховена приняла с энтузиазмом. Примечательно, что на издание трио ор. 1 подписались свыше ста любителей музыки. «Крамер, прослушав в Лондоне только что вышедшее трио, сказал: „Этот человек вознаграждает нас за потерю, понесенную со смертью Моцарта!“»¹.

Мошелес рассказывал, как он, тайком от своего учителя, Д. Вебера, приобретал и играл произведения Бетховена, производившие на него неотразимое впечатление: «...я находил в них, — говорил он, — утешение и радость... каких не давал мне ни один из композиторов»².

До трио ор. 1 Бетховеном сочинено большое количество произведений: кроме песен и двух «к случаю» написанных кантат, это преимущественно камерная музыка, по мнению многих исследователей, не достигающая еще уровня мастерства Гайдна и Моцарта. Тем не менее, в этой музыке проявился уже целый ряд индивидуальных черт, типичных для более позднего Бетховена. Некоторые из произведений боннского периода впоследствии появились в печати под более поздними опусами, но в 1793 году Бетховен, по-видимому, расценивал все свое боннское творчество как ученический, пройденный этап.

Если даже пятью годами позже, незадолго до появления фортепианных сонат ор. 31, Бетховен, по свидетельству К. Черни, говорил: «Я не удовлетворен моими прежними работами; отныне я хочу вступить на новый путь»³, то как же он мог относиться к своим первым юношеским опытам? Считая все им написанное в Бонне лишь подготовкой к настоящему творчеству, он поставил на трех трио, открывающих венский период его деятельности, многозначительную пометку — opus 1.

¹ Альшванг А. Людвиг ван Бетховен, с. 107.

² Роллан Ромен. Бетховен, с. 96.

³ Цит. по кн.: Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1970, с. 165.

Трио до минор, по утверждению А. Шиндлера, было сочинено раньше, чем первое и второе этого опуса. Его яркая оригинальность не мешает разглядеть чисто моцартовские патетически-взволнованные эмоции, которые переносят нас в тот период творчества Бетховена, когда моцартовские влияния были еще сильны.

В отличие от сонатного цикла в трио Гайдна и Моцарта, обычно состоящего из трех частей (одиннадцать из тридцати одного трио Гайдна двухчастны), в рассматриваемом нами трио до минор Бетховен впервые использует четырехчастный цикл. Части, входящие в это трио, следующие: *Allegro con brio*, до минор; *Andante cantabile con Variazioni*, ми-бемоль мажор; *Menuetto*, *Quasi Allegro*, до минор; *Finale, Prestissimo*, до минор.

Первая часть написана в форме сонатного allegro. Главная партия начинается десятитактным построением, из материала которого в дальнейшем вырастает вся музыка первой части:

Allegro con brio

Violino

Violoncello

Allegro con brio

Piano

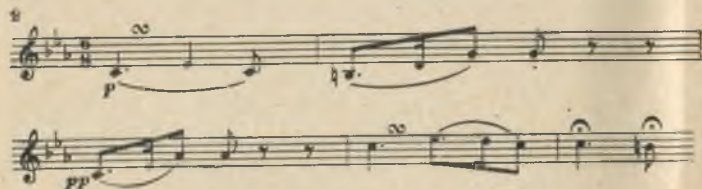
Отметим, что это построение является не вступлением к главной партии, а важнейшим ее органическим элементом. Необычный для XVIII века эффект унисонного изложения тематического материала ripaо придает начальному элементу главной партии особую значительность. Автор привлекает к нему внимание слушателей и как бы хочет этим отметить, что именно здесь дается основное тематическое зерно всего последующего развития (позже такой же прием мы встретим в первой части трио ре мажор op. 70). Паузы в тактах 4 и 6, как бы перебивающие, тормозящие течение едва начавшейся мысли, наконец, появление в тактах 7—10 полного четырехголосия вносят в начальное построение главной партии черты драматизма.

Исполнители, не отдающие себе отчета в метроритмической структуре начального построения, часто ошибочно исполняют первый такт как легкий, второй — как тяжелый. В связи с этим мы хотим затронуть важный, но, к сожалению, мало известный нашим молодым музыкантам вопрос о соотношении тяжелых и легких тактов. Подобно тому как такт состоит из чередования тяжелых и легких звуков, предложение или период состоит из чередования тяжелых и легких тактов. Для того чтобы определить, какие такты тяжелые и какие легкие, следует обратиться к каденциям и помнить, что последний аккорд каденции, исключая женское окончание, всегда приходится на тяжелый такт. Отсчитывая такты от каденции к началу, можно установить такты тяжелые и легкие. Указанное правило неприменимо при сложной структуре произведения, но достаточно для

большинства случаев, особенно для музыки венских классиков.

Добавим, что гармонии, сменяющиеся по двутактам (как в начальном построении трио до минор), обычно делают нечетные такты тяжелыми, а четные — легкими (при смене гармонии в каждом такте, нечетные такты — легкие, а четные — тяжелые).

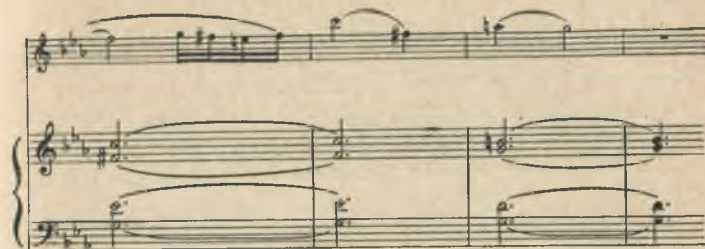
Метроритмическая структура начального построения делается более ясной, если условно представить его в других длительностях и в другом размере:



Группетто в такте 1 (и аналогично в такте 7) исполняется так:

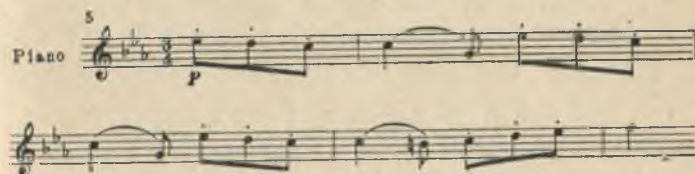


Скрипичная фраза в такте 9, имеющая характер каденции, является выписанным группетто. При замедленном исполнении этой каденции и значительном увеличении продолжительности последнего такта начального построения оно может быть воспринято как вступление, а вторая его функция, как части главной партии, — утратится. Для сохранения метроритмического единства этой каденции с предшествующим изложением музыки мы предлагаем такой исполнительский вариант:

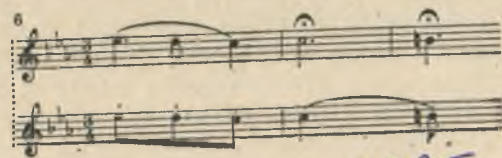


В связи с этим хочется вспомнить высказывание Ф. Бузони относительно окончания десятой прелюдии из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, которое он предлагает играть либо строго в такт, либо ровно вдвое медленнее: «компромисс (в форме неопределенного *allargando*) неуместен: в обоих случаях темп должен быть строго соблюден»¹.

Следующее за фермой построение является производным от первого и контрастирует с ним:



В произведениях Бетховена вычлененный из темы мотив часто становится материалом для нового мелодического образования. Внутренние связи первого и второго построений главной партии трио особенно ясно ощущаются при сравнении тактов 12—13 с 8—10:

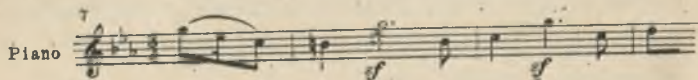


¹ См.: Коган Г. Ферма Бузони, М., 1971, с. 70.

9385
 БИБЛИОТЕКА
 Вологодского
 государственного
 университета
 Инвентарный № 4606

Последовательность кварты и двух секунд не раз служила Бетховену материалом для построения мелодии. Так начинаются побочная партия «Патетической сонаты» и ее финал, побочная партия фортепианного квартета ми-бемоль мажор, Adagio квартета фа мажор op. 18 и многие другие произведения.

В третьем построении главной партии вносится новый материал:



Ритмическая формула этого мотива встречается во многих произведениях Бетховена, как, например, в третьей симфонии, сонате для виолончели и фортепиано op. 5 № 2, квартете op. 18 № 4 и других.

В трио до минор имитационное изложение этого мотива и sforzando на второй доле такта активизируют ток музыки и вносят элемент драматизма в развитие главной партии.

Исполнителю фортепианной партии не следует делать преждевременного crescendo в тактах 19—22, чтобы не заглушать имитации скрипичного голоса в тактах 21—22.

Со времени А. Рубинштейна установилась прочная традиция исполнения трели с заключением только в тех случаях, где оно выписано Бетховеном. Думается, что эта традиция, безусловно правильная для произведений среднего и последнего периодов творчества композитора, не должна безоговорочно распространяться и на его ранние сочинения. В частности, в тактах 23—24 мы рекомендуем трель в партии фортепиано исполнять с заключением.

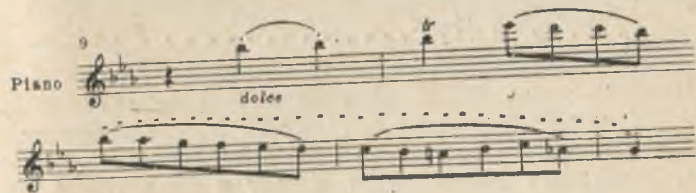
Главная партия заканчивается половинной каденцией. Унисонно-октавная фактура каденции сохраняется и при следующем далее проведении фрагмента начального построения трио, становящемся началом связующей партии. В такте 8 исполнитель фортепианной партии найдет правильный характер sforzando, если мысленно представит себе фактически невыполнимую (и, очевидно, поэтому не поставленную автором) «вилку», указанную для смычковых инструментов:



В последующем изложении связующей партии основное значение приобретает мотив второго построения главной партии (см. пример 5). Этот мотив проводится в связующей сначала скрипкой, затем скрипкой и фортепиано.

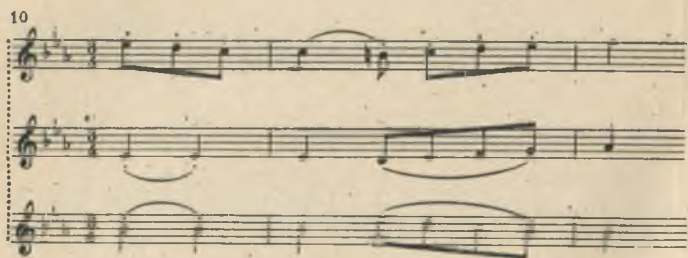
Тональное развитие связующей направлено в сторону ми-бемоль минора, однако это лишь традиционный прием, который делает наступление ми-бемоль мажора — тональности побочной партии — более ярким. Тем большую важность приобретает внезапное piano, поставленное за два такта до появления побочной партии. Это не описка автора (как считают многие исполнители), а задуманный эффект, типичный для Бетховена.

Тревожная взволнованность главной партии с ее изменным поступательным движением сменяется плавно льющейся лирической темой побочной партии:



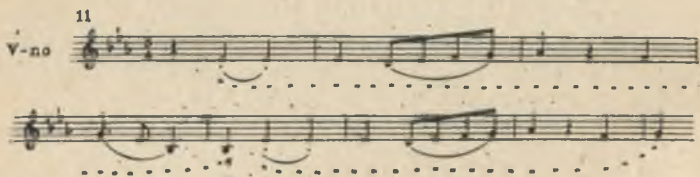
В теме отсутствуют многочисленные цезуры, характерные для темы главной партии. Мелодия ее течет с необычайной плавностью. Эти особенности, наряду с изменением лада и нюансировки, создают контраст главной партии с побочной.

В то же время сходство ритмического строения отдельных элементов тем обеих партий позволяет установить их тематическое родство:



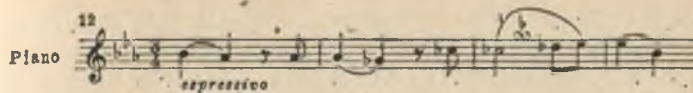
Лиги, указанные в теме побочной партии (см. пример 9), часто дезориентируют исполнителей, побуждая их разбивать, хотя бы и незначительными ударениями, на тяжелых долях тактов мелодию темы. Мы полагаем, что ее следует исполнять так, как показано пунктирной лигой; трель лучше исполнять, как она выписана самим автором в репризе, то есть с заключением.

В следующем примере пунктирной лигой показана правильная фразировка мелодии, звучащей у скрипки одновременно с темой побочной партии фортепиано:



Нередко из-за неумелой смены смычка звук *си-бемоль*, отмеченный знаком * (такт 64), акцентируется и делается как бы началом следующей фразы; на самом деле, *си-бемоль* заканчивает фразу и является в ней самым слабым звуком.

В последующем развитии побочная партия модулирует в субдоминантовую тональность (типичный для классиков субдоминантовый сдвиг), что сопровождается появлением новых интонаций, имеющих характер речитатива:



Задержания и группетто теряют здесь свой обычно орнаментальный характер и становятся носителями драматической выразительности. Группетто исполняется так:

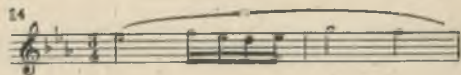


В конце побочной партии применен один из излюбленных приемов Бетховена: *ritardando*, выписанное путем увеличения длительности нот (так называемая «говорящая мелодика»). Поэтому недопустимо дополнительное замедление движения, к которому часто прибегают исполнители и после которого возвращение к прежнему темпу становится затруднительным и обычно проходит крайне неубедительно. Этот переход к заключительной партии выполнен следующим образом: в партии фортепиано звучит ниспадающий ход на уменьшенную квинту, ему отвечает такой же ход скрипки, затем с той же ноты *ми-бемоль* вступает виолончель. Слушатель ожидает повторения хода на уменьшенную квинту, но внезапно на *fortissimo* звучит энергичный ход, приводящий к заключительной партии. Такое чередование реплик сольных голосов с мощным *tutti* всего ансамбля — типично оркестровый прием, характерный для симфонического мышления Бетховена. По существу, здесь обнаруживаются точки соприкосновения областей камерной и симфонической музыки в творчестве молодого Бетховена.

Первый раздел заключительной партии является кульминацией всей экспозиции. Построена она на звучащем у струнных мотиве начального построения главной партии (см. пример 1). Этот мотив, постепенно укрупняясь в процессе восходящей секвенции, сопровождается стремительным движением шестнадцатых в партии фортепиано. Достигнув вершины в такте 106, движение низвергается бурным потоком, создавая образ по

своей напряженности совершенно новый для камерной музыки конца XVIII века.

Внезапно в такте 110 звучность падает с *fortissimo* на *piano*, но напряжение, возникающее в процессе кульминации, поддерживается гармонически (неаполитанский секстаккорд, VI низкая). Разрядка напряжения происходит лишь в последних тактах первого раздела заключительной партии. Выписанное в такте 116 группетто исполняется так:



Во втором разделе заключительной партии вновь появляется тема главной партии. В мажоре она звучит спокойно, умиротворенно. Однако экспозиция завершается характерным для Бетховена кадансом с синкопированными аккордами, звучащим бодро и энергично.

В экспозиции мотив третьего такта темы начального построения главной партии (см. такт 3 примера 1) соединял фразы-элементы построения. В разработке вычленение этого мотива служит целям модуляции. Повторение его *pianissimo* создает впечатление настороженного ожидания и затаенного дыхания. Начальная тема теперь показывается в новом освещении: тональность си мажор, прибавление к мелодии проходящего звука *до-диез* создают кантиленный, мечтательный образ, который постепенно как бы уходит вдаль.

Приводим расшифровку форшлага и группетто:



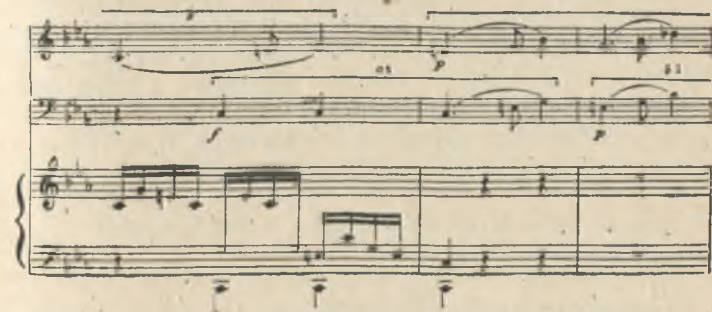
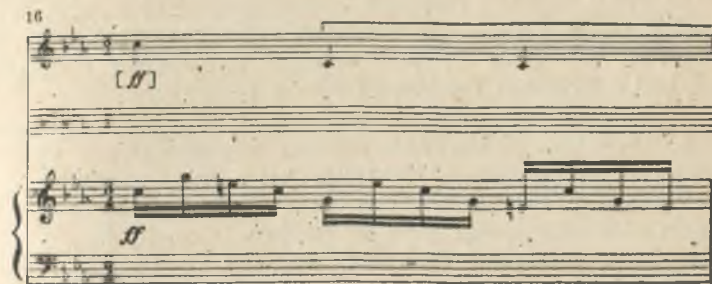
Тональность си мажор является здесь энгармонической заменой до-бемоль мажора. Возможно, Бетховен употребил энгармоническую тональность для простоты написания (как, например, в «Шести багателях» op. 126 № 4), однако не исключена возможность, что применением светлой тональности си мажор Бетховен хотел подчеркнуть лирику, теплоту и контрастность нового об-

раза, созданного на материале, который до сих пор трактовался лишь в драматическом плане.

Форшлаг в седьмом такте разработки исполняется за счет главной ноты.

Лирическая мечтательность образа резко и внезапно нарушается. Четырехтактное имитационное проведение мотива *b* (см. пример 1) в трех голосах сопровождается в партии фортепиано бурными каскадами ниспадающих арпеджиобразных пассажей.

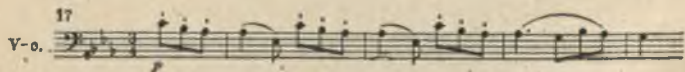
Исполнители не могут не обратить внимания на несовпадение нюансов в партии скрипки и виолончели в тактах 164—167:



Дело в том, что построение *a*¹ имитирует построение *a*; в такте 166 начинается в скрипичной партии новое построение *b*, таким позже в партии виолончели — его имитация *b*¹.

Во втором разделе разработки (такт 177) тема второго построения главной партии (см. пример 5) в фа ми-

норе звучит спокойней, чему способствуют *legato* и более мягкое заключение мелодии в кадансе. Дальнейшее проведение темы в ля-бемоль мажоре звучит уже беззаботно, почти шутливо:

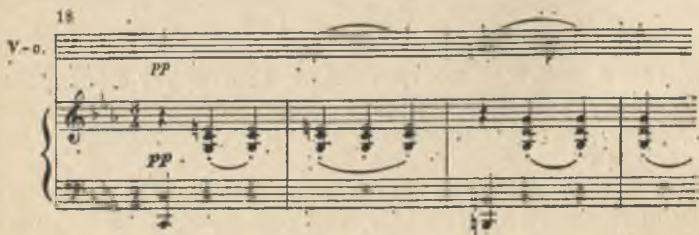


Заключительная интонация этой темы, многократно имитируемая, приводит к доминантовому органному пункту, на котором дважды звучит четырехтактный фрагмент темы второго раздела заключительной партии. Последовательность, образованная проведением его в третий раз в басу в сопровождении элементов побочной партии в верхнем голосе, вводит в репризу.

В разработке широко применены приемы контраста: так, мечтательный образ первых четырнадцати тактов внезапно сменяется драматическим в следующих четырнадцати тактах; за проведением темы второго построения главной партии (фа минор) в лирическом плане следует скерцозная ее трактовка; на органном пункте внезапно появляются в нюансе *fortissimo* стремительно ниспадающие гаммообразные пассажи.

В репризу Бетховен вносит некоторые изменения. Начальное построение экспозиции проводится полностью, но первая фраза вместо *piano* звучит здесь *fortissimo*, а вторая фраза лишена каденции в скрипичной партии (см. такт 9 экспозиции) и фермат.

При изложении фразы в до мажоре и затем в ре-бемоль мажоре сопровождение приобретает мягкое педальное звучание. Аккорды сопровождения в тактах 224—229 исполняются не *staccato*, а *portamento*:



Главная партия непосредственно сливается со связующей. Побочная приобретает в до миноре оттенок грусти, а заключительная и кода — мрачно-драматический характер. Движение в начале коды замедляется и наконец приостанавливается (прерванная каденция и фермата). *Adagio* исполняется примерно в два раза медленнее предыдущего темпа. Речитативное построение фразы вызывает ассоциации с речевыми интонациями.

Далее восстановленное вновь движение интенсивно разворачивается. Секвентно по квартам восходящая мелодия, основанная на материале второго построения главной партии, достигнув вершины, медленно падает. Создается образ подавленности; органнй пункт и дополнения его закрепляют.

Форшлаг в такте 335 исполняется за счет главной ноты (его начало совпадает с аккордом левой руки).

Таким образом, в экспозиции первой части трио линия сквозного развития проходит следующие этапы: прежде всего — контраст драматически приподнятой главной партии с лирической побочной, затем — драматургически сложный процесс разворачивания заключительной партии: именно в этом разделе после лирически трактованного субдоминантного отклонения следует первая яркая кульминация. Если подход к кульминации построен на материале темы главной партии, то в процессе разрешения кульминации начинает преобладать лирика образов, порожденных темой побочной партии.

В конце заключительной партии сохраняется лирическая атмосфера, в которой звучат элементы главной партии.

Сквозное действие в разработке идет по линии развития и противопоставления отдельных элементов главной партии. Драматургическое значение репризы и коды заключается в том, что в них вновь утверждается драматическое противопоставление образов главной и побочной партий, что замыкает все музыкальное действие первой части трио в своеобразную образную рамку.

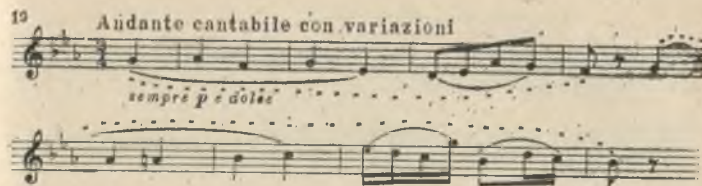
Вторая часть трио — тема с вариациями. Если форма сонатного *allegro* строится на противопоставлении двух контрастных тем-образов (главной и побочной партии), то в вариационной форме развивается одна тема, пока-

зываемая в различных аспектах. Бетховен часто включал в цикл фортепианного трио части, написанные в форме вариаций (трио № 3, 4, 6, 7). Этим композитор, очевидно, стремился усилить контраст между частями, образующими цикл.

До работы над вариациями трио до минор Бетховен были, по-видимому, написаны «14 вариаций для трио» ор. 44 ми-бемоль мажор. Вариации опубликованы в 1804 году, но выдающийся исследователь творчества Бетховена Густав Ноттебом высказывает предположение, что сочинены они до 1794 года. Предположение Ноттебома основано на том, что на первой странице одной из бетховенских тетрадей находится эскиз к вариациям и после него песня «Feuerfarb», ор. 52 № 2, как известно, законченная в 1793 году, но опубликованная в 1805. Трудно предположить, что в творчестве молодого Бетховена запись эскиза и окончание сочинения отделены друг от друга шестью годами. Это дает возможность с большой долей вероятности полагать, что вариации действительно написаны в 1792 или в 1793 году¹. Еще более существенные выводы дает музыкальный анализ этого произведения. Он показывает, что «14 вариаций» относятся к более раннему периоду, чем вариации трио до минор.

Вторая часть трио состоит из темы, пяти вариаций и коды. Тема своей простотой и диатоничностью напоминает безыскусный народный напев. Написана она в простой двухчастной форме с варьированным повторением каждой части. Первая и вторая части при начальном проведении даны в изложении фортепиано, при повторении — у всех трех инструментов. Форма и гармонический план темы сохраняются и в последующих вариациях. При исполнении темы струнными инструментами авторские лиги оправданы технологическими причинами; однако и в этом случае исполнители должны представлять себе предложение сыгранным как бы на один смычок. Те же лиги в партии фортепиано нарушают фразировку. Предлагаемая нами для фортепиано лигатура, обозначенная пунктиром, позволяет «спеть» предложение «на одном дыхании»:

¹ Nottebohm G. Beethoveniana. Leipzig, 1872, S. 7.



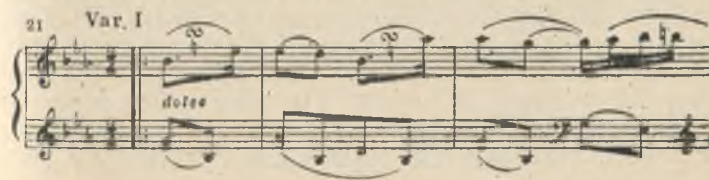
Так как при исполнении темы струнными сохраняется та же динамика (*sempre piano*), фортепиано должно играть значительно тише, чем в своих сольных эпизодах. Виолончель в теме дублирует басовый голос фортепиано. Это связано или со слабостью звучания низкого регистра фортепиано на инструментах эпохи Бетховена, или, что вероятнее, подчеркивает важность нижнего голоса.

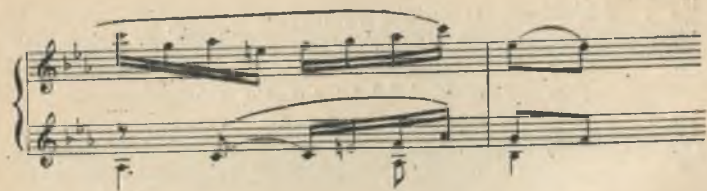
Исполнение темы вариаций в партии фортепиано нередко сопровождается выделением мелодического голоса, якобы находящегося в скрытом виде в сопровождении темы. В таком случае изложение темы совершенно необоснованно делается двухголосным:



Вариации, фактически являющиеся соло фортепиано (первая и третья), чередуются с вариациями, в которых основной тематический материал излагается струнными (вторая и четвертая). В пятой вариации и коде партии струнных и фортепиано равнозначны.

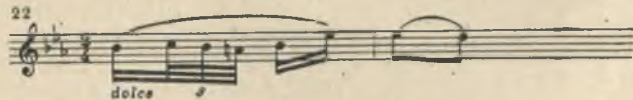
В первой вариации тема с небольшими изменениями делается элементом гармонического сопровождения, струнные исполняют короткие аккомпанирующие реплики, а в верхнем голосе фортепиано появляется мелодия грациозного, шуточного характера:





В фортепианной партии этой вариации большую роль играют группетто. Многие исследователи творчества Бетховена одним из признаков его раннего стиля правильно считают частое употребление мелизмов. В произведениях позднего Бетховена, как например, в медленных частях трио ор. 97, сонат ор. 106, 111, они почти исчезают. Однако не следует смешивать «Manieren» — неотъемлемый аксессуар музыки эпохи Рококо — с теми украшениями, которые, по словам Ф. Э. Баха, «связывают ноты, придают им, когда нужно, особый вес и значительность», то есть имеют выразительно-мелодическое значение.

У Бетховена встречается два вида группетто: группетто-орнамент (∞) являющийся украшением мелодии (как в анализируемой нами вариации), и группетто, имеющее мелодическое, смысловое значение; во втором случае Бетховен его всегда выписывал. Группетто в первом такте данной вариации (и во всех аналогичных местах) исполняется так:



Во второй половине вариации в двух голосах у фортепиано проходит имитация тематического материала (в дальнейшем принцип имитации проводится в соответствующих местах всех последующих вариаций). При точном исполнении лиг, указанных Бетховеном в этом имитационном эпизоде, мотив расчленяется, что вряд ли входило в намерения автора. Поэтому целесообразнее вместо лиги на каждую четверть поставить лиги на каждые две четверти (см. отмеченные пунктиром лиги):



Во второй вариации тематический материал излагается струнными — сначала виолончелью, потом скрипкой. Плавное движение шестнадцатых сопровождается короткими репликами в свободных от проведения темы голосах:



Во второй части вариации появляются более мелкие длительности, что создает ощущение пагнетания, ускорения движения. Две восьмые, завершающие кадансы второй части второй вариации и обеих частей третьей и четвертой вариаций, следует играть отдельно, как указано автором.

Третья вариация, так же как и первая, по существу является соло фортепиано. Струнные лишь дополняют фактуру восьмыми pizzicato. Впервые появляющийся

здесь нюанс forte и виртуозный характер фортепианной фактуры делают эту вариацию кульминацией всей второй части трио:

25 Var. III

25 Var. III

В такте 12 на второй четверти, очевидно, пропущен знак forte. По окончании третьей вариации целесообразно сделать небольшую цезуру, для переключения слушателя в иную эмоциональную сферу.

Четвертая вариация является лирической кульминацией вариационного цикла. Смена лада придает ей контрастность и особую значительность, которая усиливается динамикой. Певучая мелодия, сначала звучащая у виолончели, а затем у скрипки, сопровождается синкопированным движением в партии фортепиано. Большое значение имеет выразительное исполнение реплик фортепиано в левой руке:

26 Var. IV arco

26 Var. IV arco

Sforzando на сильных долях такта в начале середины вариации драматизирует лирический образ.

Обратим внимание на длительность нот в последнем такте вариации: у струнных — восьмые, у фортепиано — четверть. Нередко струнники ошибочно передерживают звучание в этом такте вплоть до окончания звучания последнего аккорда фортепиано.

Следующая, пятая вариация вновь переносит нас в сферу основной тональности второй части — ми-бемоль мажор. Эта вариация имеет пометку *Un poco più andante* (первое обозначение темпа после начального *Andante cantabile*):

27 Var. V

Un poco più andante

27 Var. V

Un poco più andante

Часто исполнители играют эту вариацию в темпе *ritto mosso*, из-за чего партия фортепиано становится виртуозно-самодовлеющей, а характер темы, проходящей у скрипки, грубо искажается. Невозможно точно объяснить, что имел в виду Бетховен, внося это обозначение, но указание «Немного более размеренно», очевидно, подразумевает, что предшествующая вариация должна исполняться более свободно по ритму и чуть медленнее.

Степень сокращения длительности звука, обозначенного *staccato*, зависит и от его основной длительности и от общего темпа движения. Таким образом, в умеренно быстром движении пятой вариации сокращение каждой шестнадцатой ноты будет относительно незначительным, восьмые в нижнем голосе фортепиано должны звучать (условно говоря) вдвое дольше, чем шестнадцатые.

При точном выполнении указанной автором лигатуры и динамики создается ощущение своеобразной «педальности». Использование педали фортепиано в этом случае делается излишним.

В фактуре этой вариации впервые появляется хроматическое движение. Crescendo хроматического хода, указанное при помощи вилочки (<), во второй части вариации приводит к *forte*.

В некоторых изданиях (например, Литольфа) дальнейшие изменения динамики не указаны. В других изданиях по аналогии с остальными вариациями здесь указан нюанс *piano*. В последнем такте для выполнения нюанса *fp* исполнители струнных партий должны извлечь звук *forte*, а затем сразу же «отпустить» смычки, ослабив нажим правой руки.

Пятая вариация прерывается каденцией на трезвучии VI ступени с фермой, после которой начинается кода.

Слово «Coda», по-видимому, приведено Бетховеном несколько условно, для обозначения расширенной области прерванного каданса последней вариации. Традиционная же кода, по существу, начинается после полного каданса. В тактах 4—7 коды указанные в нотах динамические обозначения (трудно сказать — по вине ли автора или же первых редакторов) не вполне ясны. Мы предлагаем такой вариант динамики:

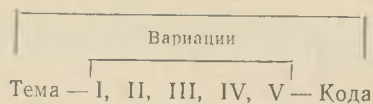
Группетто в такте 11 исполняется так:

В последних семи тактах фрагменты темы, звучащие у виолончели, окружаются ниспадающими триолями скрипки и фортепиано. Фрагменту виолончельной темы отвечает голос, заключенный в фортепианном сопровождении (выписан в примере мелкими нотами):

Мы полагаем, что не вступим в противоречие с автором, если поставим в такте 4 последнего семитакта нюанс *tr.* Он сделает ясным необходимость постепенного затухания отдельных интонаций в виолончельной партии — *tr, p, pp.*

Коснемся теперь некоторых общих вопросов исполнения второй части трио в связи с особенностями построения данного вариационного цикла. Здесь большое значение приобретает вопрос об изменении темпа в отдельных вариациях и о цезурах между ними. Существуют ли основания для исполнения каждой вариации в новом темпе, якобы присущем ее содержанию, как это делают некоторые исполнители? Полагаем, что нет. Если бы в намерение Бетховена входило изменение темпа, мы не сомневаемся, что он указал бы эти изменения, как многократно делал в ряде других своих вариационных циклов и как это сделано в пятой вариации второй части данного трио. Таким образом, мы рекомендуем для всей второй части трио (быть может, за исключением четвертой вариации) единый темп.

Второй важный вопрос — цезуры между вариациями. В тексте отсутствует указание на остановку движения между концом изложения темы и началом первой вариации. Однако, рассматривая тему как некоторый тезис, который раскрывается и углубляется в вариациях, исполнитель может путем небольшого расширения (по *ritardando*) в последних тактах темы подчеркнуть ее закругленность, законченность. То же касается и пятой вариации, которая отделена от коды ферматой. В этом случае конец темы и начало коды будут соединены некоей аркой:



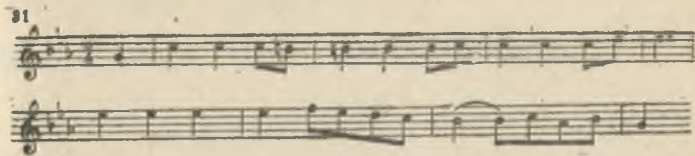
Можно отметить еще одну особенность построения цикла, ставящую определенную исполнительскую задачу. Если в первых трех вариациях развитие осуществляется путем постепенного накопления движения, то четвертая вариация своим более спокойным характером, иным ладом и динамикой вносит существеннейший контраст. Поэтому после третьей вариации, заключающей

первый раздел, следует сделать небольшую цезуру. Наоборот, после четвертой вариации пятая не случайно начинается в том же динамическом нюансе: контраст (смена одноименных тональностей) выявлен и без того достаточно ясно. Поэтому в данном случае целесообразнее не отделять цезурой четвертую вариацию от пятой. В конце второй части трио Бетховен ставит фермату на паузе. Течение музыки не прекращается с последним звуком, и пужно некоторое время для того, чтобы слушатель мысленно продолжил исчезающие отзвуки окончания этой части. Исполнителям следует обращать внимание на это указание и в последней паузе находиться еще в ощущении музыки, как бы продолжать ее исполнение, а не выключаться. Кроме того, фермата определяет продолжительность цезуры между второй и третьей частями трио.

Третья часть — Менуэт. В эпоху Баха и Генделя менуэт был величественным, медленным, в основном придворным танцем. В творчестве Гайдна он приобретает более народные черты, становится жизнерадостным, порой шутливым, в связи с чем темп его делается более подвижным. Бетховен, сохранив гайдновскую подвижность, часто вкладывает в жанр менуэта драматическое содержание. Таков и менуэт рассматриваемого нами трио.

Менуэт написан в сложной трехчастной форме, темп довольно подвижный — *Quasi allegro*.

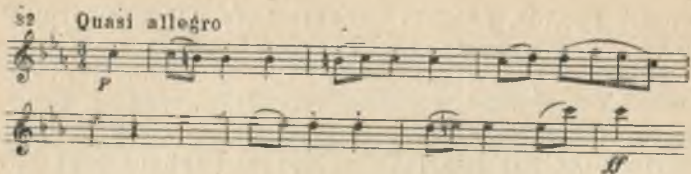
Первоначальный эскиз темы был записан так¹:



Этот эскиз не удовлетворил Бетховена: мелодия менуэта лежит на одной плоскости, не развивается, в ней не выявлена мелодическая вершина, для построения второго предложения взят новый мотив¹.

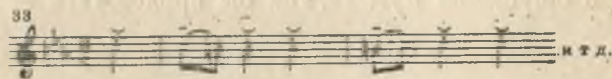
В окончательной редакции восьмитактное построение превращается в семитактное:

¹ Пример приводится из кн.: Nottbohm G. Zweite Beethoveniana. Leipzig, 1887, S. 25.

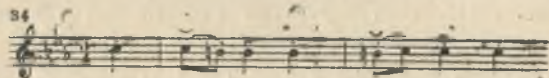


Надо полагать, что установленное рядом музыковедов стремление Бетховена к квадратности построений побудило его компенсировать нехватку восьмого такта фермой в седьмом такте.

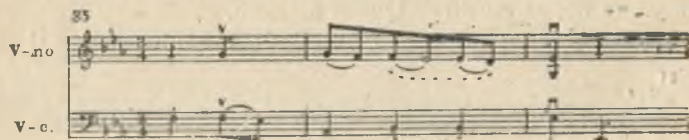
Правильное распределение ударения в теме:



Недопустимо иногда встречающееся исполнение:



В следующем пятитактном построении желательно некоторое уточнение штрихов партии струнных инструментов (см. пунктир):



В средней части менуэта происходит активизация движения: мотив дважды повторяется, перемежаясь восходящими пассажами фортепиано. Этим как бы накапливается энергия для преодоления препятствия — скачка на сексту, после которого движение непрерывно продолжается и построение увеличивается с восьми до десяти тактов.

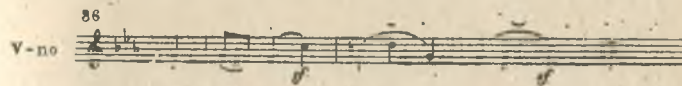
Первые четыре такта, начинающие репризу, по фактуре аналогичны средней части, затем следует энергичная каденция в основной тональности. Большое двенад-

цатитактное дополнение заключает первую часть менуэта.

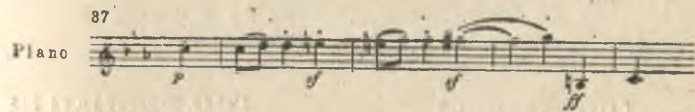
Половинный каданс в конце средней части и тонический каданс, завершающий репризу, совпадают с тяжелыми тактами. Учитывая правильную периодичность этих построений, мы заключаем, что четырехтакты, их завершающие, начинаются с легкого такта.

Однако легкие такты 19 и 21 в фортепианной партии сопровождаются на первой доле такта *sforzando*. С другой стороны, *sforzando* на третьей доле тех же тактов в партии скрипки нейтрализует силу тяжести первой доли следующих за ними тяжелых тактов. Следовательно, динамические указания не совпадают с метроритмическим строением.

Таким образом, исполнение тяжелых тактов 20 и 22 в половинном кадансе будет легче предшествующим им 19 и 21:



В репризе мотив в тактах 27 и 28 также получает благодаря *sforzando* акцент на затакте:

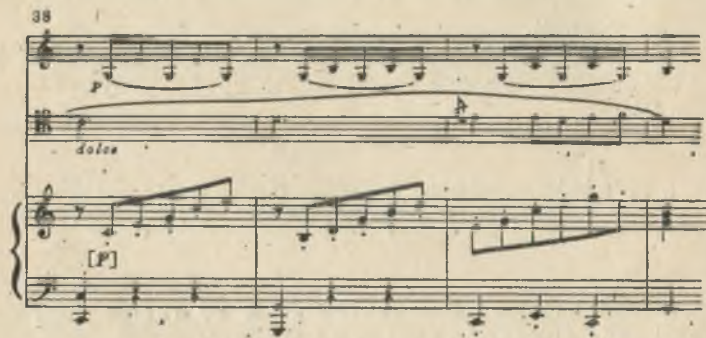


Нарушенный из-за смещения акцентов в мотиве ритм построения восстанавливается в кадансе. Надо полагать, что *fortissimo*, поставленное автором на аккордах D и T каданса, вызвано не столько необходимостью побудить исполнителей сыграть эти аккорды с большой силой, сколько желанием показать их формообразующее, восстанавливающее основной метроритм значение.

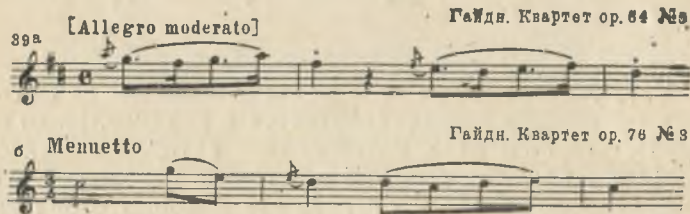
Подобное явление мы наблюдаем и в дополнении менуэта, где динамические соотношения *p—ff* заменены *f—p*.

С полным внутреннего драматизма настроением менуэта контрастируют светлые, шуточные образы Trio,

написанного в одноименном мажоре. Фортепианные пассажи в нем относятся, очевидно, к тем, про которые Бетховен говорил, что их нужно играть так, как будто по клавишам провели смычком. При исполнении трио следует обратить внимание на неоднократно проводимый контраст штрихов — *legato* и *staccato* у скрипки и фортепиано при одновременном звучании одинаковых ритмических длительностей. Интересны широкие лиги у виолончели, благодаря которым эта мелодическая партия в нюансе *dolce* как бы «просвечивает» сквозь звучание других инструментов:



Нельзя не обратить внимания на применение Бетховеном типично гайдновских каденций:



Наряду с темами финалов трио ми-бемоль мажор и соль мажор op. 1 эти каденции наглядно показывают связи, соединяющие творчество молодого Бетховена с творчеством его великого учителя.

Эмоциональная насыщенность менуэта трио до-ми-

нор, драматические противоречия, возникающие от несоответствия динамического плана с метrorитмической структурой, дают основание приложить к этой части определение, данное А. Г. Рубинштейном менуэту фортепианной сонаты op. 2 фа минор: «драматический менуэт»¹.

Финал написан в форме сонатного *allegro*. Начальное восьмитактное построение отличается драматическим, бурно стремительным характером. Построение не замкнуто. Генеральная пауза с фермой после половинного каданса (такт 8) подчеркивает, что достигнутое напряжение сохраняется.

Помимо обозначения стремительного темпа (*Prestissimo*) автор дает исполнителю два указания: первое — нюанс *ff*, очевидно действительный до конца построения; второе указание относится к звукам *re* и *do* в такте 6, имеющим обозначение *sf*. Хотел ли Бетховен придать этим звукам особую значительность? Полагаем, что нет. Наличие знаков *sf* объясняется следующим образом: каданс на такте 7 восьмитактного построения показывает, что этот такт тяжелый. Отсюда следует, что все предшествующие нечетные такты — тяжелые. Первая двухтактная фраза — хорей (— ∪), вторая — повторяет первую на VI ступени до минора.

Нередко по аналогии с первыми двумя фразами и по инерции исполнитель играет такты 5—6 с теми же динамическими соотношениями, какие были в тактах 1—2 и 3—4. Результатом такого исполнения является назойливая группировка тактов: 2+2+2+2. Знаки *sf*, поставленные Бетховеном, — указание исполнителю не ослаблять звуки *re* и *do* в такте 6 (легком) и тем самым не разрывать напряженную мелодическую линию, тяготеющую к своему кадансовому завершению. Таким образом, структура вступительного построения должна быть 2+2+4.

Далее следует второе построение — тематическое ядро части (в дальнейшем мы будем называть его темой главной партии). Первоначально эта тема была использована Бетховеном для фортепианной пьесы²:

¹ Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1970, с. 31.
² См.: Nottebohm G. Zweite Beethoveniana, S. 25—26.

40 *Andante Rondo*

41 *[Prestissimo]*

Здесь мы видим, как одна и та же мелодия получает различную эмоциональную окраску благодаря изменению темпа.

Исполненная в медленном темпе, она производит впечатление грустной, лирической песни; в стремительном финале трио та же мелодия приобретает взволнованный, моторный характер.

Надо заметить, что мелодия эта часто исполняется неверно: ошибка происходит оттого, что исполнитель, акцентируя задержание на первой доле легкого такта 2, превращает его в тяжелый; тем самым двутактная хорейская фраза, лежащая в основе темы, становится ошибочно ямбической.

Таким образом, структура мелодии: $2+2+2+\frac{1+1}{2}+4$.

Второе предложение, где изложение темы главной партии переходит к фортепиано, расширено до четырнадцати тактов. Знаком *sf* в такте 31 отмечена кульминация темы.

Динамика в тактах 31—32 не вполне ясна. Можно полагать, исходя из динамики следующего двутакта и соответствующего места репризы, что в такте 31 пропущено указание *forte*, а в такте 32 — *piano*.

Если лиги в тексте скрипичной партии вполне применимы для правильного исполнения темы главной партии, то при исполнении темы в партии фортепиано мы рекомендуем руководствоваться лигами, помеченными в примере 41 пунктиром.

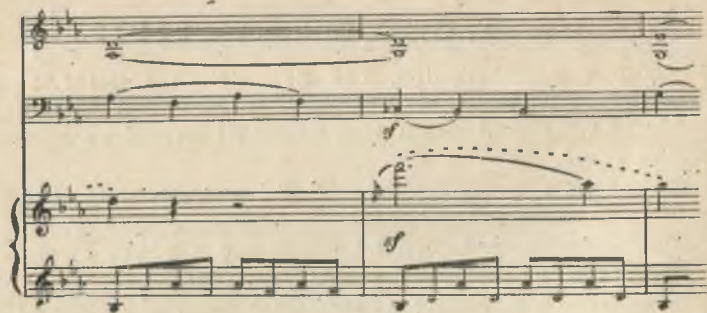
Форшлаг в такте 34 следует исполнять за счет главной ноты.

Побочной партии предшествует такой же вступительный раздел, как и главной партии. Подобная непосредственная связь главной и побочной партий в экспозиции финала является одним из средств выражения единой линии его развития.

Тема первого раздела побочной партии (бывшая типичная побочная партия гайдновского характера — на материале главной партии) проводится в тональности ми-бемоль мажор на фоне как бы еще продолжающейся главной партии. Она имеет характер восклицаний, прерываемых паузами.

Секвентное движение и стремление к кульминации, которое связано с модуляцией в доминанту ми-бемоль минора, придает ей взволнованный характер:

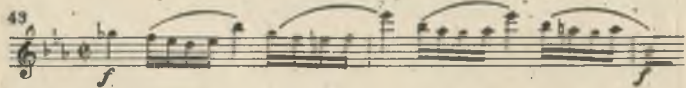
42



Мотив, лежащий в основе темы, объединяет не два звука, как показывает лига в печатном тексте, а три, как это видно из нашего примера (см. пунктир).

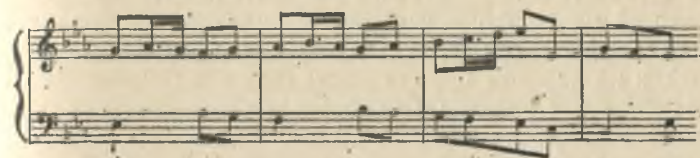
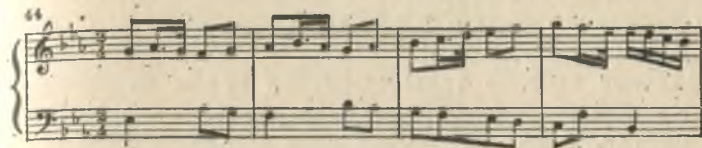
Метроритмическое строение первого раздела побочной партии имеет некоторые примечательные особенности: в ее ткани мы различаем как бы два плана — гармонический и мелодический. В первом (протянутые ноты у скрипки и тремолообразная фигурация в нижнем голосе фортепиано) удерживается чередование тяжелых и легких тактов, начатое еще в главной партии. Во втором (тематический материал в партии виолончели и верхнем голосе фортепиано) акценты (*sf*) смещены с тяжелого такта на легкий. Таким образом, окончание нового мотива остается легким, хотя падает на тяжелый такт. Фрагировка этого мотива помечена в примере 42 пунктирной лигой.

Группетто в тактах 55—56 исполняется так:



Модуляция в побочной партии направлена в ми-бемоль минор, но в последних тактах происходит смена лада и второй раздел побочной партии начинается в ми-бемоль мажоре.

Мелодия сначала была написана Бетховеном в других длительностях¹:



В финале трио она имеет плавный, спокойный характер, контрастирующий с взволнованным движением темы главной партии и первого раздела побочной. Построена она на секвенцировании двутактного мотива:



У исполнителя могут вызвать недоумение авторские лиги, поставленные в партии фортепиано. Не совпадающие со строением фразы и мотива, они не понятны ис-

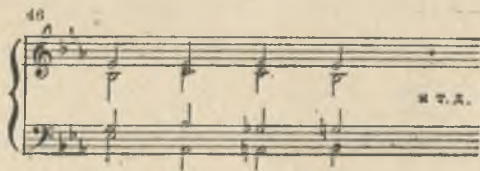
¹ Пример взят из кн.: Nottebohm G. Zweite Beethoveniana, S. 45.

полнителю. Дело в том, что лиги механически перенесены в фортепианную партию из скрипичной, где они обозначают смену смычка. Наряду с этим надо отметить, что лиги в рисунке сопровождения в партии скрипки не вызывают никаких возражений. Именно так мы предлагаем поставить лиги и в партии фортепиано (см. лиги пунктиром в примере 45).

Плавное течение темы побочной партии нарушается бурным движением широко развернутой заключительной партии, в которой образуется основная кульминация экспозиции. Вновь появляются здесь элементы главной партии: арпеджио в партии фортепиано, напоминающие стремительные пассажи вступительного раздела, и звучащий на их фоне у струнных начальный мотив темы главной партии. Каждые два звука мотива связаны лигой, и на каждом первом поставлен знак *sforzando*.

Иногда эти знаки (*sf*) побуждают исполнителя группировать все построение по одному такту. На самом деле, оно должно, в особенности в своей кадансовой части, исполняться «на одном дыхании».

Приводимая ниже гармоническая схема каданса показывает тяготение уменьшенного септаккорда в кадансовый квартсекстаккорд:



Фортепианная каденция, оттягивая момент появления квартсекстаккорда, не должна ослаблять взаимосвязи аккордов.

После каданса следует второй раздел заключительной партии, материалом для которого является мотив заключительных тактов каданса.

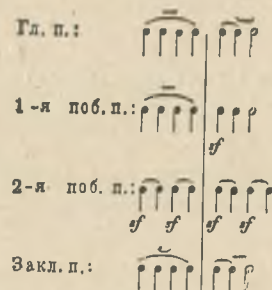
Движение терциями в фортепианной партии (начиная с такта 115) должно быть максимально плавным, без акцентирования первой доли легкого такта.

К концу экспозиции взволнованное движение успокаивается. Этому способствуют преобладание субдоми-

нантовой гармонии и органичный пункт на тонике ми-бемоль мажора.

Обращаем внимание на то, что в такте 25 у виолончели есть пометка «*sulla corda C*».

Исполнителю полезно сопоставить формы метрической трактовки начального двутакта темы главной партии, многократно проводимой в различных разделах экспозиции:



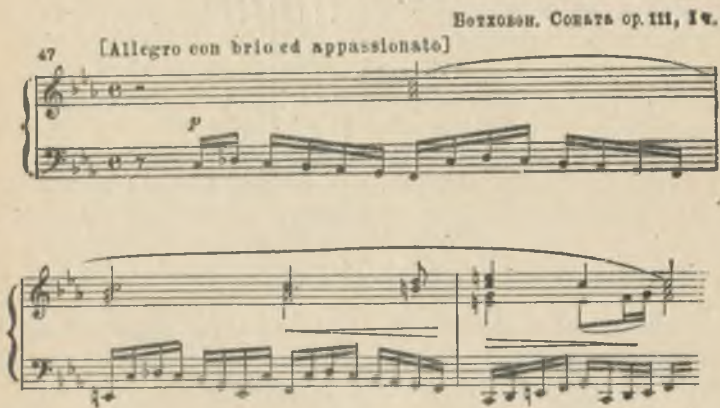
Экспозиция повторяется. Четыре такта второй вольты модулируют в фа минор, тональность, в которой начинается вступительный раздел разработки. После половинного каданса тема побочной партии, на материале которой построена разработка, начинается в фа мажоре. Сначала она проводится полностью, но потом начинается процесс дробления.

В ре-бемоль мажоре проводится только первое предложение темы, в дальнейшем она сокращается до четырех тактов и служит материалом для секвенции. Переходя от фортепиано к смычковым инструментам и обратно, секвенция движется по целым тонам, проходит тональности ре-бемоль мажор, ми-бемоль минор, фа минор, соль минор и достигает до минора. Здесь на органичном пункте доминанты возникает кульминация финала трио. Хроматическая гамма, идущая на протяжении трех октав сначала в нисходящем, а потом в восходящем движении, вводит в репризу.

Реприза отличается от экспозиции отсутствием в ней вступительного построения как в главной, так и в побочной партии. Второй раздел побочной партии начина-

ется в до мажоре, однако затем переключается в одноименную тональность финала до минор. Заключительная партия в репризе перерастает в коду, построенную на материале главной партии. Мелодическая линия прерывается паузами, приобретая «говорящее» выражение. Интонации, возникающие здесь, напоминают вздохи, жалобы.

Органный пункт и плагальные обороты коды заставляют вспомнить, как ни отдалены по времени написания эти произведения, коду первой части сонаты ор. 111:



И в том и в другом произведении многократно появляющееся трезвучие до мажор не столько утверждает до-мажорную тональность, сколько имеет оттенок доминанты фа минора. И там и тут появление до мажора (в трио — 11 тактов до конца) не дает оптимистической разрядки драматического напряжения. Трагический образ первой части сонаты ор. 111 сменяется во второй ее части другими — светлыми образами. В трио до минор, в финале, завершающем цикл, драматический образ накладывает отпечаток на восприятие всего произведения.

В трио до минор Бетховен отходит от образцов Гайдна и Моцарта. Это — первое из бетховенских произведений, в котором ярко выражено драматическое содержание. К нему можно применить характеристику, дан-

ную Р. Ролланом ряду бетховенских произведений: «сцена из драмы чувств»¹.

Образы трио родственны образам некоторых позднейших произведений Бетховена, например пятой симфонии, третьего концерта, сонаты для скрипки с фортепиано ор. 30, «Патетической сонаты», сонаты ор. 111, написанных также в до миноре. Но если для всех перечисленных произведений характерно оптимистическое разрешение драматической коллизии в пределах сонатного цикла, то в финале трио, наоборот, усугубляются тревожные, драматические образы первой части.

Необычная для того времени яркость, страстность тематизма сочетается у Бетховена со строгой логикой, подчинением изложения определенному плану, определенной идее.

«Беттина Brentano пишет о Бетховене: „...он намечает сначала большой план и укладывает музыку в определенную форму, над которой потом работает“»².

Шлессер приводит слова Бетховена: «...когда я сознаю, чего я хочу, — основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу цельный образ во всем его охвате, стоящим перед моим внутренним взором, как бы в окончательно отлитом виде»³. Несмотря на то, что оба эти свидетельства относятся к значительно более позднему времени, разбор трио до минор убеждает нас в том, что цельность плана замысла, способность к наполнению идей мельчайших клеточек произведения были свойственны Бетховену уже в раннем периоде его творчества.

Двадцатью шестью годами позже трио до минор было переделано в струнный квинтет (2 скрипки, 2 альты, виолончель). История этой обработки такова: в 1817 году один почитатель Бетховена принес ему свое переложение трио. Бетховен отверг его и сам выполнил это переложение.

Квинтет был опубликован под опусом 104 в 1817 году фирмой Артариа. Шутливый заголовок на рукописи гла-

¹ См.: Роллан Ромен. Бетховен, с. 35.

² Цит. по статье: Мис Пауль. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля. — В кн.: Проблемы бетховенского стиля. М., 1932, с. 302.

³ Там же.

сит следующее: «Терцет, [первоначально] переработанный в трехголосный квинтет господином Благонамеренным; впоследствии в нем из мнимого пятиголосия выведены на белый свет пять действительных голосов господином Благожелательным. Тем самым из полного ничтожества терцет вознесен им на высоту величия.

Вена, 14 августа 1817 года

Партитура прежнего трехголосного квинтета принесена в жертву подземным богам путем торжественного сожжения»¹.

Мы рекомендуем исполнителям трио детально ознакомиться с партитурой бетховенского переложения. Сравнительный анализ трио и квинтета поможет лучше понять намерения Бетховена, обогатит их представление о содержании трио и позволит его полнее выявить.

¹ Thayer A. W. Ludwig v. Beethovens Leben, Bd. 4. Leipzig, 1911, S. 43.

ТРИО РЕ МАЖОР, ОР. 70 № 1

Перенесемся теперь в зрелый период творчества Бетховена и рассмотрим обстановку, в которой он вновь обратился к сочинению трио для фортепиано, скрипки и виолончели¹. В июне 1806 года поэт Стефан фон Брейнинг, после провала оперы «Фиделио», весьма категорично писал, что Бетховен «утратил радость труда»². Однако это свидетельство близкого друга Бетховена не подтверждается результатами творческой деятельности композитора. Известно, что неудачи всегда подстегивали Бетховена, вызывали у него прилив творческой энергии. Годы 1806—1809 Ромен Роллан с полным основанием характеризует как творческое лето в жизни Бетховена. Ни напряженная политическая обстановка, ни усиливающаяся глухота, ни необеспеченность материального положения и неудачи в личной жизни — ничто не могло остановить или ослабить мощный поток творчества. Так, в том же 1806 году Бетховен создает четвертый фортепианный концерт, скрипичный концерт и четвертую симфонию — произведения, полные оптимизма, несокрушимой веры в победу. В следующем году закончена месса до мажор, увертюра «Кориолан» и три «русских» квартета ор. 59; в 1808 году — пятая и шестая симфонии, фантазия для фортепиано, хора и оркестра, соната для фортепиано и виолончели (ля мажор) и, наконец, два трио ор. 70.

¹ Через три года после сочинения фортепианных трио ор. 1 Бетховен написал еще трио для кларнета, виолончели и фортепиано ор. 11 си-бемоль мажор и затем десять лет не обращался к этому жанру.

² См.: Роллан Ромен. Бетховен, с. 225.

Переписка Бетховена с издателями Брейткопф и Гертель позволяет приблизительно установить время, когда началось сочинение двух трио ор. 70. В письме от 8 июня 1808 года Бетховен, сообщая о готовых симфониях — пятой и шестой, еще не упоминает о трио¹. В конце июля Бетховен пишет о двух сонатах для клавира или вместо них «быть может» еще одной симфонии². Не лишено вероятия, что произведения, вначале задуманные в форме фортепианных сонат, позднее превратились в трио. Наконец, в письме, не датированном, но, по мнению Тейера, написанном в конце июля, Бетховен говорит о двух трио³. Точно известно, что в начале декабря первое трио ре мажор было исполнено на вечере у графини М. Эрдеди⁴. Таким образом, несомненно, что трио ор. 70 создавались между августом и декабрем 1808 года.

Письма композитора Рейхардта, директора капеллы в Касселе, а в прошлом — прусского капельмейстера, изгнанного из Пруссии за сочувствие французской революции, дают ряд сведений о первых исполнениях трио соч. 70.

10 декабря Рейхардт пишет: «...Бетховен доставил мне новую радость — пригласил к графине Эрдеди известный отличный квартет, чтобы дать мне возможность прослушать что-нибудь новое из своих творений. Он сам превосходно сыграл свое новое трио для фортепиано, скрипки и виолончели, отличающееся большой силой и оригинальностью. Квartetом были тоже исполнены нескольких прекрасных прежних квартетов Бетховена. Г-н Шуппанциг выказал особое мастерство в исполнении трудных бетховенских сочинений, где скрипка соперничала в трудных пассажах с фортепиано, а последнее не уступало ей в пении»⁵.

«Известный отличный квартет» состоял из скрипачей Игнаца Шуппанцига и Сины, альтиста Франца Вейса и виолончелиста Антона Крафта. На службе сначала у

¹ Письма Бетховена, с. 282.

² Там же, с. 284.

³ Там же, с. 286.

⁴ Мария Эрдеди, большой друг Бетховена, прекрасная пианистка, принадлежала к видной венской аристократии.

⁵ Цит. по кн.: Ноль Л. Бетховен, его жизнь и творения, т. 1, с. 460.

князя Лихновского, а впоследствии у графа Разумовского этот квартет исполнял все камерные произведения Бетховена. Руководителем, первой скрипкой, душой квартета был Шуппанциг, артистическим качествам которого современники дают высокую оценку¹.

Яркое представление о стиле исполнения квартетом композиций Бетховена дает А. Шиндлер в своей книге «Бетховен в Париже»: «...четыре инструмента звучали как маленький оркестр; четверо музыкантов играли мужественно и энергично. Это было уже хорошо. Общими усилиями они старались возможно полнее и ярче выявить характерные особенности музыки и раскрыть индивидуальность каждого композитора. Чтобы добиться такого эффекта, необходимо было прежде всего владеть искусством извлекать из инструмента звук мощный и прекрасный. Этим искусством они владели все, хотя и не претендовали на виртуозность современных исполнителей»².

Квartet этот, будучи спутником всей творческой жизни Бетховена, сыграл большую роль в деле популяризации и пропаганды его произведений³. Отметим, что участники этого ансамбля кроме квартетов исполняли также сонаты Бетховена для скрипки и виолончели и трио.

В письмах современников, относящихся к декабрю 1808 — январю 1809 года неоднократно упоминается об исполнении новых трио Бетховена в домах венских любителей музыки. 31 декабря Рейхардт снова пишет, что Бетховен на музыкальном вечере у графини Эрдеди мастерски исполнил недавно написанное трио. 26 января

¹ Придворный капельмейстер И. Зейфрид говорил, что Шуппанциг глубоко проникал в дух композиции, ярко выражал страсть, силу и в то же время нежность, красоту и юмор бетховенских квартетов.

² Шиндлер А. Бетховен в Париже. — «Советская музыка», 1951, № 9, с. 73.

³ Заслуга эта кажется тем значительнее, что многие видные музыканты того времени не понимали Бетховена и не хотели исполнять его произведения. Известно, что при исполнении квартета ор. 59 № 1 в Москве у графа Салтыкова в 1812 году знаменитый виолончелист Бернгардт Ромберг бросил свою партию на пол и стал топтать ее ногами — настолько дикой и непонятной казалась ему музыка. (См.: Корганов в В. Д. Бетховен, с. 200.)

1809 года Рейхард сообщает о вечере у г-жи Биго¹ — прекрасной пианистки: «Она была так добра, устроила этот вечер с целью познакомить меня с большими бетховенскими сонатами и трио, о которых я незадолго перед тем говорил с большим восторгом. Она пригласила и скрипача Шуппанцига, замечательный талант которого всего совершеннее и яснее выступает при исполнении бетховенских вещей»². Трио ор. 70 в это же время исполнялись на вечерах у барона Цмескаля, у князя Кинского и в других домах.

Пометка, сделанная рукой Бетховена на фортепианной партии трио ре мажор, знакомит нас еще с одним музыкантом, тесно связанным с исполнением его камерных произведений. Пометка эта гласит: «Баронесса Эртман будет играть это в будущее воскресенье». Одновременно с К. Черни и Ф. Рисом она училась у Бетховена игре на фортепиано и считалась лучшей пианисткой Германии³. В письме от 2 февраля 1809 года Рейхард восторженно делится впечатлениями от игры Доротеи Эртман: «Я еще никогда не встречал соединения такой силы с проникновеннейшей нежностью, — даже у величайших виртуозов. На каждом кончике пальца — поющая душа, и в обеих, одинаково совершенных, одинаково уверенных руках такая сила, такое владение инструментом, который и поет, и говорит, и играет, воспроизводя все великое и прекрасное, чем обладает искусство»⁴.

Бетховен высоко ценил исполнительское мастерство своей ученицы, хотя вопреки впечатлениям Рейхардта отзывы многих других современников отмечают, что у нее был небольшой звук и потому она отказывалась играть в больших помещениях такие монументальные бетховенские произведения, как «Крейцера соната» и трио ор. 97. Но в исполнении трио ре мажор ор. 70 Доротея Эртман вызывала общее восхищение; с особым совершенством она исполняла проникновенное Largo

этого трио, когда, по свидетельству Шиндлера, ее слушали «затаив дыхание»¹.

Первые публичные исполнения трио ор. 70 относятся к марту — апрелю 1809 года. Письма Бетховена к Цмескалю² характеризуют отношения между исполнителями трио в этот период.

«Тут ответ Ш[уппанцига]. Мне жаль Крафта. Я предлагаю, чтобы Эртман сыграла с ним виолончельную сонату в А, которая, кстати, еще мало известна публике. Впрочем, для предупреждения злоехидных разговоров моих доброжелателей терпет будет исполнен еще до академии Крафта»³. Очевидно, Шуппанциг отказывался играть с ним в ансамбле, и Бетховен решил компенсировать этот отказ предоставлением Крафту возможности исполнить вместе с Эртман виолончельную сонату ор. 69.

14 апреля Бетховен пишет тому же Цмескалю: «Мой милый старый графчик от музыки! Я думаю, все-таки было б хорошо, если бы Вы дали сыграть тоже старому Крафту, так как фактически терцеты ведь впервые исполняются (перед многочисленными слушателями). Вы же, конечно, успели бы сыграть их и потом. — Представляю Вам, однако, решить этот вопрос по собственному разумению. Если Вы встретитесь с препятствиями, одним из которых может, пожалуй, явиться то, что Крафт и Ш[уппанциг] не очень-то ладят друг с другом, то пусть уж тогда отличится господин фон Ц[мескаль], но не в качестве графа от музыки, а как отменный музыкант»⁴.

Отношение Бетховена к Крафту как музыканту вырисовывается из следующих писем к Цмескалю: «Крафт ненароком выразил готовность участвовать сегодня в исполнении. Отказать ему было б неучтиво, тем паче, что я сам — так же, как и Вы, конечно, — не могу не признать, что игра его все же доставляет всем нам наивысшее удовольствие...»⁵.

¹ Rolland R. Le chant de la Resurrection. Paris, 1937, p. 101—102.

² Барон Николай Цмескаль фон Домановец был секретарем придворной канцелярии по делам королевства венгерского в Вене. Хорошо играл на виолончели. Был в дружеских отношениях с Бетховеном.

³ Письма Бетховена, с. 308.

⁴ Там же, с. 320—321.

⁵ Там же, с. 322.

¹ Мария Биго — жена библиотекаря во дворце русского посла графа А. К. Разумовского. Позднее жила в Париже, где обучала фортепианной игре Ф. Мендельсона.

² Цит. по кн.: Поль Л. Бетховен, его жизнь и творения, т. 1, с. 467—468.

³ Ей Бетховен посвятил сонату ор. 101.

⁴ Цит. по кн.: Альф ванг А. Людвиг ван Бетховен, с. 128.

В другом письме к Цмескалю, очевидно, настойчиво стремившемуся исполнять трио с композитором и управителем последнего в том, что он не хочет с ним играть, Бетховен пишет: «Я сыграю охотно, очень охотно. Прилагаю виолончельную партию. Если чувствуете, что по силам,—играйте, если же нет—то предоставьте сыграть старой силе»¹ (игра слов: Kraft—сила.—Л. М.).

Трио ор. 70, как написано на автографе, посвящены графине Эрдёди. В конце письма Бетховена к издателю Г. Гертелю от 4 марта имеется приписка: «Трио посвящаются: госпоже графине Марии Эрдёди, рожденной графине Ниски, dame la Croix. Ор. 62».

В том же письме Бетховен упоминает о трех произведениях: сонате для фортепиано и виолончели ор. 59, посвященной барону фон Глейхенштейну, и двух симфониях — до минор ор. 60 и фа мажор ор. 61, посвященных графу Разумовскому и князю Лобковицу. Далее упоминаются два трио, получившие порядковый номер 62, как это и указано Бетховеном на автографе этих произведений².

Однако в это время были изданы под ор. 59—66 некоторые произведения Бетховена, приобретенные так называемой «Индустриальной конторой» еще в 1807 году. Вследствие этого пришлось номера ор. 59—62, указанные в письме Бетховена, переменить на 67—70³.

26 мая в другом письме тому же адресату Бетховен просит, если есть к тому возможность, изменить посвящение, он хочет посвятить трио эрцгерцогу Рудольфу. Бетховен так объясняет причину перемены: «Я неоднократно замечал, что, когда то или иное сочинение, любимое эрцгерцогу, посвящается мною кому-нибудь другому, он немножко огорчается. А эти трио пришлось ему очень по душе, и он, конечно, опять расстроится, если посвящение будет не ему. Но если все уже изготовлено, то ничего не поделаешь»⁴.

Своего ученика эрцгерцога Рудольфа Бетховен явно выделял из прочих своих учеников. Хороший пианист

(достаточно сказать, что он корректно играл такие сложные бетховенские произведения, как соната ор. 106), искренний почитатель таланта своего учителя, он неизменно относился к Бетховену с большой предупредительностью. Эрцгерцог Рудольф, согласившись выплачивать Бетховену наибольшую часть его пенсии, был единственным, кто выполнил до конца свои обязательства¹.

Переписка Бетховена с издателями по поводу издания трио ор. 70 велась в обстановке усиливающихся военных действий. Вся знать, включая эрцгерцога Рудольфа, бежала из Вены. В мае началась осада города, бомбардировка, которую Бетховен переживал очень тяжело, и наконец, сдача Вены. Одиночество Бетховена, тяжелое материальное положение, связанное с военными условиями жизни, с развившейся спекуляцией, голодом, прервали его творчество. Оккупация Вены продолжалась больше двух месяцев. В октябре был заключен Венский мир.

В ноябре Бетховен пишет Г. Гертелю: «Наконец-то я пишу Вам. После дикого опустошения, после всех претерпленных немислимых бедствий наступил какой-то покой. В течение нескольких недель подряд мне казалось, что я работаю скорее ради смерти, нежели ради бессмертия...

От нынешнего века я более не жду ничего прочного, и ни на что, кроме слепого случая, твердо полагаться нельзя»².

Трио были изданы у Брейткопфа и Гертеля в 1809 году с посвящением Марии Эрдёди. Эти два трио — ре мажор и ми-бемоль мажор — принадлежат к выдающимся произведениям камерного творчества Бетховена. Роман Роллан называл их наравне с квартетами ор. 59 вершинами в горном массиве бетховенского творчества³.

Черты романтизма, проявившиеся в ряде ранних сочинений Бетховена, как бы сфокусированы в двух трио ор. 70.

¹ Князь Лобковиц попал под опеку в 1811 году, князь Кинский разбился при падении с лошади.

² Письма Бетховена, с. 343.

³ См.: Роллан Роман. Бетховен, с. 257.

¹ Письма Бетховена, с. 322.

² Там же, с. 309—310.

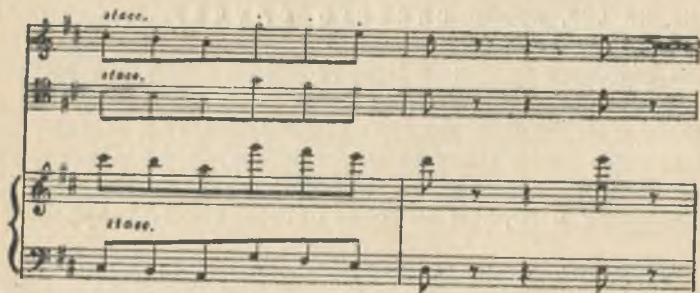
³ Thayer A. W. Ludwig v. Beethovens Leben, Bd. 2. Leipzig, 1911, S. 129.

⁴ Письма Бетховена, с. 326.

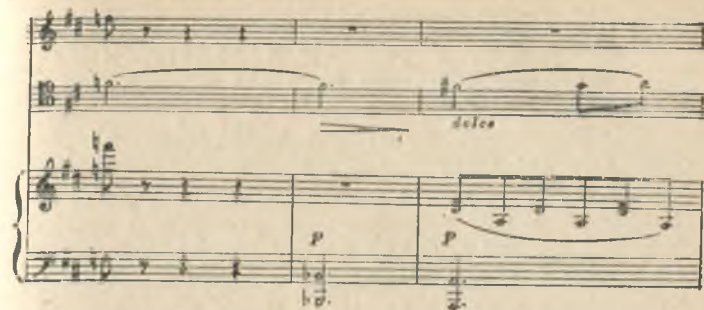
Э. Т. А. Гофман в своей развернутой рецензии характеризует эти трио как сугубо романтические¹.

Первое трио трехчастно: *Allegro vivace e con brio*; *Largo assai ed espressivo* и *Presto*.

Главная партия первой части, написанной в форме сонатного *allegro*, начинается секвенциобразным перемещением мотива, основанного на нисходящем движении в пределах кварты:



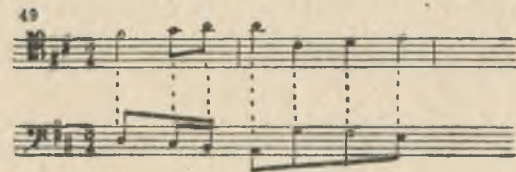
¹ Э. Т. А. Гофман — современник Бетховена, виднейший представитель немецкой романтической школы, писатель, композитор и дирижер — посвятил разбору трио ре мажор интереснейшую статью, которую в переводе на русский язык мы впервые публикуем в приложении к данной работе.



Проведение его унисоном всех инструментов в четырех октавах создает впечатление напряженного, стремительного взлета. Шестнадцатые начального проведения мотива дают импульс движению, выполняют роль как бы пружины, под действием которой оно развивается.

Очевидно, яркость этой фразы побудила Гофмана назвать ее главной темой, в то время как она является лишь одним из двух элементов, составляющих тему главной партии. Изложение первого элемента темы в начале и конце первой части трио создает своеобразное обрамление.

Второй элемент темы является производным от первого; его мотив — обращение начального мотива:



Оба элемента темы соединены коротким мотивом, построенным на яркой гармонии VI низкой ступени; с одной стороны, он создает глубокую цезуру между элементами темы, с другой — в силу своего субдоминантного значения соединяет их в один комплекс. Контрастный элемент усиливается нюансами, указанными автором: первый элемент — *fortissimo*, *staccato*, второй — *dolce*, *legato*.

При исполнении темы важно не разрушить единства контрастных элементов главной партии. Для этого не-

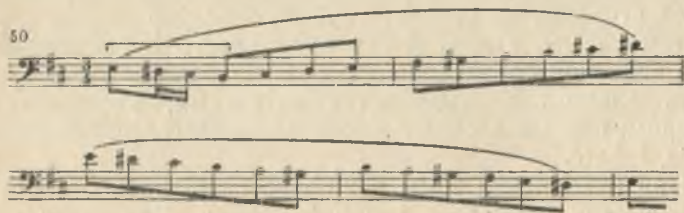
обходимо добиться искусного, пластичного спада звучания звука *фа-бикар* у виолончели во втором такте соединительного мотива (такт 6). Спад напряжения начинается после появления *си-бемоль* в фортепианной партии, фиксирующего тяготение звука *фа* в терцию квартсектаккорда I ступени.

Главная партия разворачивается путем имитаций второго элемента темы, в результате которых возникает своеобразный диалог сначала между скрипкой и виолончелью, а потом между смычковыми и фортепиано. Стретное проведение второго элемента темы в партии фортепиано приводит к вторгающемуся кадансу, завершающему главную партию и одновременно являющемуся началом связующей.

Необходимо обратить внимание на *crescendo*, начинающееся в такте 15 и *subito piano* в такте 19. *Subito piano* на тяжелом такте каданса принадлежит к числу типичных приемов в творчестве Бетховена и должно выполняться очень точно.

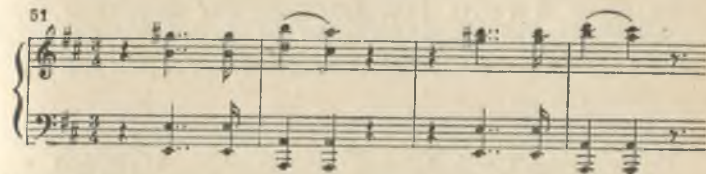
Связующая партия построена на материале второго элемента темы, который представлен в новом динамическом аспекте: вместо *piano*, *dolce* — энергичное *fortissimo*. Модуляция осуществляется через VI низкую ступень ля мажора (тональности побочной партии). Несмотря на то, что звенья секвенции здесь перебрасываются из одного голоса в другой, необходимо добиваться единой линии развития: не выделять отдельные звенья, не акцентировать начало вступления скрипки и виолончели, а как бы вливаться в предшествующее движение.

В конце связующей партии в ми мажоре у смычковых появляются иштонации, которые в дальнейшем сделаются элементом сопровождения темы побочной партии:



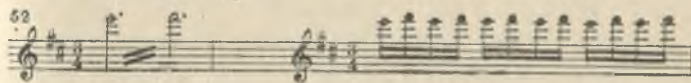
Ритмическая фигура точно воспроизводит начало главной партии. Таким образом осуществляется тематическая подготовка побочной партии и единство главной и побочной партий в плане производного контраста.

На фоне движения восьмых в фортепианной партии появляется тема, ритмически напоминающая фанфары, — побочная партия:



При дальнейшем развитии темы, она переходит к смычковым инструментам, а движение восьмыми — к фортепиано. Двукратное *crescendo* создает впечатление приближения фанфар, дальнейшее *p*, *rit p*, *ppp* — удаления их и исчезновения.

Следует предостеречь от исполнения фигуры в фортепианной партии как неразмерной трели. Она должна исполняться так:



В некоторых изданиях в такте 8 от конца экспозиции в партии фортепиано поставлен *фа-диез*. Это — ошибка (см. аналогичное место в репризе и старые издания, например издания Литольфа).

Заключительная партия в экспозиции отсутствует, очевидно, потому, что сама побочная в конце приобретает заключительный характер.

Разработка построена на материале главной партии. Вычленение из темы отдельных мотивов и различные сочетания их приводят к возникновению относительно новых, порой развернутых тематических образований. Таким образом, наряду с типично разработочным приемом вычленения Бетховен использует здесь развитие темы путем имитаций и секвенций.

Исполнителям следует обратить внимание на резкую контрастность динамики в разработке: обозначение

crescendo вообще отсутствует, *diminuendo* встречается лишь один раз. В свете приведенных выше писем Бетховена своим издателям (см. с. 9) отсутствие этих нюансов нельзя рассматривать как случайность.

Начало разработки построено на материале первого и второго элементов главной партии, но затем первый элемент (в такте 84) временно исчезает и появляется вновь лишь в такте 124. Сначала это короткие фрагменты в голосах, свободных от проведения имитационной секвенции темы, основанной на втором элементе главной партии:

Фрагменты эти подготавливают появление темы, материалом для которой служит первый элемент главной партии:

Тема с ее имитацией проводится в фа мажоре, ре миноре, ми мажоре и приводит в ля мажор, где начинается подготовка репризы: тематический материал первого элемента сжимается теперь до пределов терции, создавая подобие *basso ostinato*; голоса фортепиано и скрипки идут вверх, используя как опорные точки основной тон, терцию и квинту трезвучия ля мажор. Следующее далее нисходящее движение построено на интонациях первого элемента главной партии:

Здесь образуется преддык к репризе.

Главная партия в репризе начинается так же как в экспозиции, но в дальнейшем развивается несколько иначе (разработка, формально окончившаяся, как бы продолжается в репризе). Большое значение здесь приобретает секвенция мотива второго элемента главной партии, расширенного до четырех тактов и данного в сопровождении гаммообразных пассажей *pianissimo*:

Секвенция приводит к связующей партии, которая сокращена (дан ее второй раздел) и модулирует в основную тональность — ре мажор, где должна была бы начаться побочная партия. Однако ее появлению пред-

шествует вторичное проведение второго построения связующей партии. Тема побочной партии звучит в соль мажоре, затем модулирует в ре мажор. Разработка и реприза повторяются. Надо сказать, что, несмотря на отдельные случаи подобных повторений (например, в финале сонаты ор. 57), это совсем не типично для сонатной формы Бетховена.

Повторение экспозиции в сонатной форме возникло, надо полагать, на почве стремления композитора дать возможность слушателю лучше понять и усвоить тот материал, который дальше в разработке будет так или иначе трансформирован.

Гайдн почти всегда повторял экспозицию, Моцарт в ряде своих симфоний отказался от повторения, у Бетховена также немало произведений, где нет повторения экспозиции (девятая симфония, сонаты для фортепиано ор. 57 (первая часть), ор. 90, квартет фа мажор ор. 59 и т. п.). Очевидно, традиция повторения экспозиции исчезает: у позднейших композиторов она встречается редко.

Возвращаясь к вопросу о повторениях в трио ре мажор, мы полагаем, что повторение разработки, в которой находятся кульминации всей части трио, ослабит впечатление от произведения в целом.

Кода начинается в тональности субдоминанты — соль мажор; она построена на материале второго элемента главной партии. Путем секвенции фраза расширяется до четырех тактов. Проведение ее в соль мажоре, ми миноре и ре мажоре приводит к заключительному кадансу. Вновь появляющийся фрагмент темы главной партии в унисоне всего ансамбля заставляет вспомнить начало трио.

Вся первая часть трио требует от исполнителей чеканного, напряженного ритма и мужественной, энергичной трактовки. Ключ к исполнению, как нам кажется, следует искать в контрастности всех элементов части. Мы уже отмечали контрастность внутри темы главной партии, но такая же контрастность наблюдается при явлении и связующей и побочной партий. Особенно усиливается контрастность в разработке: почти каждое построение сопровождается новым нюансом, причем степень контраста возрастает — *pp* сменяется *f* и *ff*. Надо отметить, что знаки *p* и *pp* в конце экспозиции и на-

чале разработки не являются показателями спада напряжения — оно остается прежним. Скрытая энергия тем ярче прорывается в последующем построении, обозначенном знаком *ff*.

Исполнители, выполняя указанные автором нюансы, не должны забывать, что контрастные знаки *pp* — *ff* являются лишь внешним выражением контрастов отдельных образов произведения.

Вторая часть — *Largo assai ed espressivo* — является драматической кульминацией цикла. Авторское обозначение «Очень медленно и выразительно» подсказывает характер исполнения, но для определения исполнительского плана трактовки этой части необходимо обратиться к истокам, которые содержатся в эскизных тетрадах композитора. В 1808 году Бетховен вел переговоры с известным в то время венским драматургом, автором ряда популярных пьес Г. Коллином о написании оперного либретто по трагедии Шекспира «Макбет». Коллин не закончил либретто, и в полном собрании его сочинений напечатан лишь первый акт. В статье о Коллине, написанной его братом, говорится: «Макбет остался неоконченным в середине второго акта, так как грозил сделаться слишком мрачным»¹.

Сохранилось два эскиза Бетховена к «Макбету», опубликованные Ноттебомом². Первый эскиз относится к хору ведьм, которым должно было открываться действие оперы. Второй эскиз Бетховена к опере «Макбет» непосредственно связан с трио ре мажор и буквально совпадает с тактом 2 *Largo*, являющимся важнейшим тематическим элементом этой части:



На это обстоятельство обратил внимание Ноттебом, который правильно указал, что «соседство, одновременность сочинения, одна и та же тональность допускают предположение об ассоциации настроений»³. Не случай-

¹ Nottebohm G. Zweite Beethoveniana, S. 227.

² См. там же, с. 225.

³ Там же, с. 225.

но по традиции, идущей со времен Бетховена, трио ре мажор часто называют «Geistertrio» («Трио духов»). Подчеркнем, что не следует искать отражения трагедии Шекспира в жизнеутверждающих крайних частях трио, аналогии возможны лишь с его средней частью.

Largo написано в форме сонаты без разработки, очень типичной для медленных частей классического сонатного цикла. (Напомним хотя бы Largo из сонаты Бетховена оп. 31 № 2.) Однако как тональный план, так и драматургия Largo весьма своеобразны. Главная партия — трехчастна, но реприза ее выполняет функцию связующей партии и модулирует в до мажор — тональность побочной партии (редчайший случай секундовых тональных соотношений главной и побочной партий в творчестве Бетховена).

В первом периоде главной партии звучит диалог смычковых инструментов и фортепиано; оба мотива очень лаконичны, однако мотив фортепиано («макбетовский») приобретает в дальнейшем значение главного элемента темы. Исполнителям следует обратить внимание на то, что во всем начальном построении нет crescendo. Звучание фортепиано pedalное, однако паузы должны выполняться точно и педаль следует снимать при вступлении смычковых инструментов в тактах 3, 5 и 7.

Crescendo последних трех шестнадцатых такта 8 подготавливает появление в такте 9 нового элемента, данного subito piano в двух вариантах — один в фортепиано, другой, более значительный, отмеченный ремаркой «cantabile», в партии виолончели:

58 [Largo assai ed espressivo]

cantabile

[Largo assai ed espressivo]

cresc. p

cresc. inf. p

cresc. inf. p

cresc. inf. p

cresc. inf. p

Кантиленная тема виолончели, поддержанная другими голосами, интенсивно усиливается (*cresc., inf.*), но в половинном кадансе заключение ее звучит piano.

Вторичное crescendo на протяжении одного такта в партиях скрипки и фортепиано приводит к кульминации. Изложение приобретает здесь трагический характер, чему способствуют двукратное появление уменьшенного септаккорда fortissimo и резкий спад динамики к концу построения. Хотя в этом кульминационном эпизоде ход басов фортепиано стремится вверх, что, казалось бы, предполагает усиление звучности, автор дает обратную динамику — *diminuendo*. В первом такте кульминации у фортепиано октавы staccato, во втором — восходящий, еще более активизирующий ход, охватывающий большее число нот (с той же динамикой). Этот второй ход фортепиано обозначен несколькими лигами, но они показывают группировку различных длительностей, а не фразировку. Более рациональна в данном случае такая лига (см. пунктир):

59

3 5

Гаммообразная цепь трелей приводит к репризе главной партии, в которой начинается интенсивное развертывание темы.

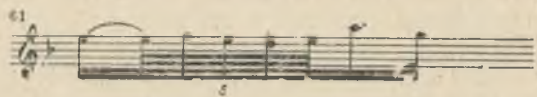
Исполнители не всегда следуют динамическим знакам, указанным Бетховеном в разобранных выше построениях: *crescendo* затакта, начало темы в такте 9—*cantabile*, дальнейшее *crescendo*, дополнительное указание *ritorgando* для струнных и *più f* для фортепиано и, наконец, *piano* (см. пример 58).

Следует иметь в виду, что подобная нюансировка, типичная для Бетховена, не должна смягчаться или смазываться.

Группетто в такте 10 исполняется так:



Группетто в такте 13 рекомендуется играть следующим образом:



Во втором предложении тема проводится на фоне фигуры секстолей шестьдесятчетвертых, исполняемой фортепиано *pianissimo* и *leggiermente*.

Э. Т. А. Гофман писал, что, если эти секстоли исполнять с правой и левой педалями, получается звучание, напоминающее эолову арфу; сливаясь со смычковыми инструментами, оно создает удивительный эффект: «...из штрейхеровского фортепиано извлекались звуки, подобные чудесным видениям, они завораживали душу и влекли ее в магический круг удивительных предчувствий»¹.

Один из первых русских бетховеноведов В. Ф. Ленц, возражая Гофману, обвиняет его в том, что тот рассматривает фигуру секстолей как тремоло. Ленц считает, что группировка по две, а не по шесть нот дает двадцать четыре маленьких акцента в каждом такте—шесть на

¹ См. приложение, с. 121.

каждую восьмую. Это вызывает нарочито сухой эффект—«будто скелет трепещет на ветру». Эффект этот действует не тонально, как тремоло, а ритмически. Нельзя предположить, продолжает Ленц, что композитор «опустился до тонального, чисто чувственного эффекта. Скорее, это тайная ирония, направленная против знаменитого тремоло Штейбельта»¹. Кузьбестность последнего утверждения Ленца без особых пояснений ясна современному читателю.

Полемика Гофмана и Ленца интересна как выражение двух различных точек зрения. Романтик Гофман правильно уловил «тональное» воздействие колорита секстолей. Ленц, относившийся с величайшим уважением к тексту Бетховена, обратил внимание на то, что в такте 18 секстоли сгруппированы по две ноты, и вывел из этого целую исполнительскую концепцию. Однако можно полагать, что группировка по две ноты, встречающаяся во многих изданиях, дана не Бетховеном, а первыми издателями трио. Ведь исполнение этих секстолей с членением по две ноты, а следовательно, со снятием руки после каждой второй ноты, даже технически невозможно. Примечательно, что в отдельных случаях дается общее обозначение тремоло на весь такт, то есть все сорок восемь нот объединены в целостный фон. Таким образом, мы полагаем, что в споре Ленца с Гофманом прав последний—замечательный, чуткий художник и почитатель самого духа творчества Бетховена. Секстоли действительно следует рассматривать как тремоло; ритмически четкое исполнение их, а тем более многократное акцентирование по двадцать четыре раза в каждом такте может убить главное—диалог двух основных тематических элементов, проходящий у скрипки и виолончели.

Развертывание темы происходит двумя волнами. *Crescendo* первой волны сменяется *subito pianissimo* второй. Модуляция в до мажор остается незавершенной. Вместо тоники, ожидаемой после кадансового квартсекст-

¹ Lenz W. Beethoven, Bd 3. Hamburg, 1860, S. 124.

Даниэль Штейбельт, выдающийся виртуоз, современник Бетховена, был знаменит в особенности своим тремоло, при помощи которого он изображал приближение и удаление грозы и т.п. Он был одним из первых пианистов, начавших применять широко педаль.

аккорда и доминанты, на доминанте до мажора начинается новый подъем. В партии фортепиано вновь появляется скользящая по нисходящим ступеням гаммы трель, которая на фоне далеко отстоящего от нее баса производит впечатление таинственности и особой одуховренности. Движение вниз в партии фортепиано сопровождается *crescendo*, что еще более усиливает мрачный колорит музыки. На этом фоне звучат реплики смычковых, восходящая секвенция которых приводит к кульминации связующей партии. Разрешение кульминации происходит в конце такта 30.

Таким образом, связующая партия приобретает большое драматургическое значение в процессе сквозного развития *Largo*. Побочная после нее звучит как своего рода заключительная партия (эпилог):

62

Тема побочной партии проходит на тремолирующем баса тоники до мажор. В результате вычленения из темы заключительной интонации остается фигура двадцатьвосьмых, которая, повторяясь на фоне далеко отстоящего от нее баса, как бы постепенно удаляется и наконец исчезает.

Вновь появляется начальная фраза из второго построения главной партии. Имитация ее в трех голосах приводит к центральной кульминации. Обращают на себя внимание в партиях струнных «вилочки» (>) во второй половине такта после *crescendo*. Они дают возможность имитирующему голосу начать свое вступление *piano*:

63

В третьем имитирующем голосе (фортепиано) вилка отсутствует и *crescendo* ведет непосредственно к *fortissimo*.

Квартсекстаккорд в кадансе в партии фортепиано не должен звучать дольше, чем указано: остается лишь звук ля в виолончельной партии, на котором происходит спад звучания до *piano*.

Доминантовое трезвучие в партии фортепиано следует исполнять в характере звучания *pizzicato* скрипки:

64

В репризе главная партия остается трехчастной: основной, «макбетовский» мотив вместо фортепиано проводится скрипкой; первые три такта второго построения даны в измененном варианте; третья ее часть (реприза главной партии), начинаясь в ре мажоре, в дальнейшем модулирует в ре минор. Драматургическое развитие главной партии в репризе, а также в заключающем все *Largo* дополнении сохраняет трагический характер.

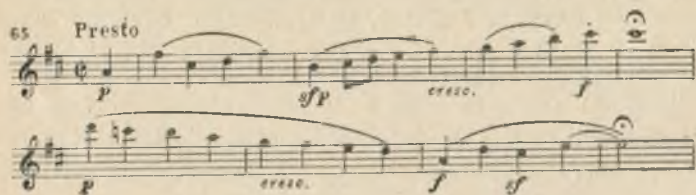
Следует помнить о необходимости точного исполнения в коде тремолообразной фигуры как у фортепиано, так и у смычковых, а также позаботиться об одинаковом и равномерном спаде звука у всех инструментов от *f* к *pp*.

В дополнении (такт 93—96) не следует делать *crescendo*, *forte* появляется внезапно.

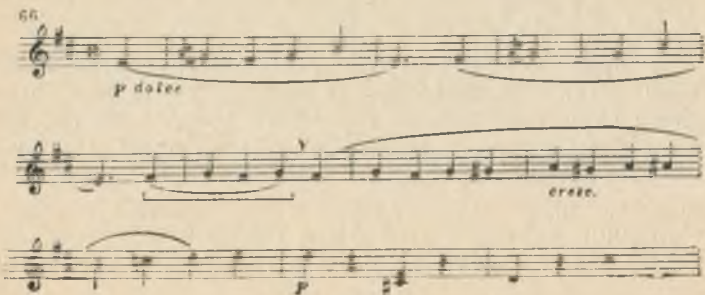
Октавы фортепианной партии в последнем такте должны звучать так же, как у смычковых — *pizzicato*.

Третья часть трио — *Presto*, жизнерадостная, брызжащая весельем и юмором, является ярким контрастом мрачной, трагической второй части. Она представляется нам жанровой деревенской сценой.

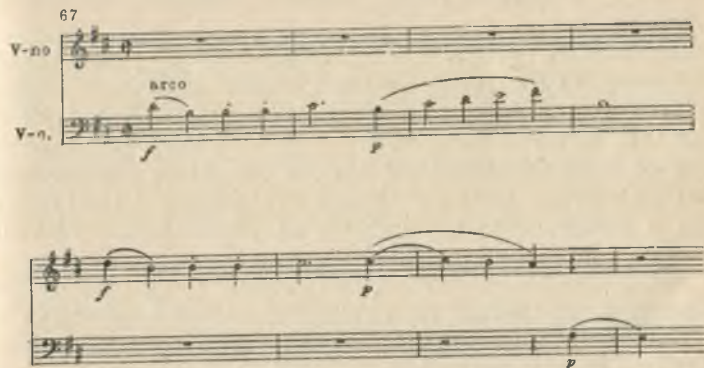
Presto написано в сонатной форме. Песенно-плясовая тема разворачивается не сразу. Сначала появляются отдельные четырехтактные построения, заканчивающиеся ферматами на доминанте:



Это как бы вводит в общую атмосферу праздника. Ферматы в тактах 4 и 8 не должны увеличивать основные длительности больше чем в полтора раза, чтобы не нарушить связи между предложениями периода. Развертывание главной партии после половинной каденции происходит также постепенно, как бы «с раскачкой»:



Снятие лиги у смычковых инструментов в тактах 4—5 примера подчеркивает постепенность развития темы. Тема становится все более связной, исчезают ферматы, появляется фактура непрерывных восьмых, и главная партия в своем танцевально-плясовом движении тесно смыкается со связующей. Ее яркая тема начинается как диалог скрипки и виолончели. Посредством трезвучия VI низкой ля мажора на фоне бурного движения восьмыми фортепианной партии она модулирует в тональность побочной партии:



Тема побочной партии имеет лирический и вместе с тем шуточный, танцевальный характер. Изложение темы разделено между различными инструментами: так, первое предложение играют смычковые инструменты, во втором им отвечает фортепиано; при повторении темы исполнение ее разделено между виолончелью и скрипкой.

Бетховен часто пользуется приемом перенесения темы в разные голоса как средством контраста. Действительно, смена регистра, смена тембра может заменить тематический контраст. Подобный случай мы имеем в побочной партии, когда передача второй половины темы другим инструментам вносит элемент контраста.

В дальнейшем (см. такты 62—69) этот контраст кажется Бетховену недостаточным: при помощи нюансировки он еще больше дифференцирует тему — виолончель два такта играет *forte*, два — *piano*, во втором

предложении скрипка — два такта *forte*, два такта — *piano*.

Заключительная интонация второго предложения при развитии темы побочной партии передается от скрипки к виолончели. Возникает своеобразный диалог. Интонационное звено с его имитациями расширяется до двух тактов, а при последнем проведении на фоне бурного гаммообразного пассажа — до четырех и оканчивается половинной каденцией в си миноре.

Мы помним, как постепенно, «с раскачкой» развертывалась главная партия. Нечто сходное можно заметить и в развертывании второго раздела побочной партии.

Двукратное, разделенное фортепианной каденцией проведение части темы главной партии после ферматы является тем вторжением элементов главной партии в побочную, которое Бетховен в более ранних сочинениях трактовал как кульминацию; здесь же дана лирическая трактовка этого приема. Яркая кульминация наступает лишь в конце побочной партии на интонации заключительного такта темы главной партии.

Заключительная партия, построенная на материале связующей, является, по существу, связкой, которая в последних четырех тактах модулирует в ре мажор для повторения экспозиции и в ре мажор, соль мажор и ми минор — для перехода к разработке.

Разработка основана на материале главной партии. Здесь мы вновь встречаемся с приемом перенесения темы в разные голоса — звенья секвенции передаются попеременно различным инструментам:

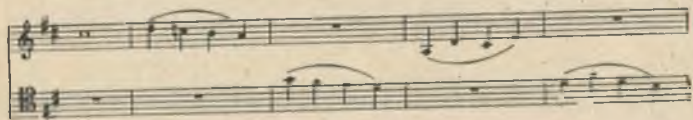
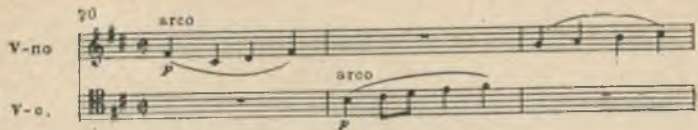
68

Звено секвенции постепенно сокращается до двух звуков. Процесс передвижения звеньев сопровождается ярким *crescendo*, от *pp* до *ff*. Динамический спад начинается лишь в конце такта 193. В нюансе *piano, dolce* на тоническом органном пункте ля мажора появляется у виолончели тема главной партии. Она несколько изменена — изложение триолями ее динамизирует:

69

Дальнейшее изложение темы скрипкой происходит уже в ре мажоре. Тонический органнй пункт ля превращается в доминантовый основной тональности. Очень яркое *crescendo*, *f*, *pizzicato* приводят к началу репризы *ff*.

В репризе соотношение тональностей традиционное. Длительное пребывание в ре мажоре побуждает Бетховена в заключительной партии, перерастающей в коду, сделать отклонение в си-бемоль минор (VI низкая минорная). Контраст, достигнутый отклонением в отдаленную тональность, еще увеличивается путем изменения тембра — применением *pizzicato*. В коде тема разделена между скрипкой и виолончелью. Следует исполнять ее так, как если бы она была написана для одного инструмента — не акцентируя начала тактов и не делая цезур между ними:



С переходом темы в фортепианную партию начинается *crescendo* на органном пункте, которое приводит к энергичному завершению финала.

Одной из характерных особенностей трио является широкое использование в нем приемов контраста — контраста сопоставления и производного как между отдельными частями, так и в пределах частей — между темами и в развертывании самих тем. Именно в этом плане исполнителем должна быть истолкована и ступенчатость нюансировки и многочисленные *subito forte* и *subito piano*, как, например, при вступлении связующей и побочной партий в первой части трио.

ТРИО СИ-БЕМОЛЬ МАЖОР, ОР. 97

По словам Ноттебома, некоторое время считали, что Бетховен сочинял трио ор. 97 в течение одиннадцати лет, однако собственноручная пометка Бетховена на автографе трио говорит, что оно было начато 3 марта 1811 года и закончено 26 марта того же года¹. Одно из первых сведений о трио имеется в письме Бетховена к своему ученику, эрцгерцогу Рудольфу: «Покуда шли празднества в честь баденской принцессы и во время болезни пальца Вашего императорского высочества я начал кое над чем усердно работать, и одним из плодов моих стараний явилось новое трио для фортепиано»².

Примерно с 1809 года Бетховен все реже выступает в открытых концертах-академиях как пианист. Глухота, с каждым годом прогрессируя, мешает ему себя слышать. Не помогают и инструменты, более звучные, чем обычно, которые делаются по его заказу. Иногда в домашнем кругу он импровизирует по-прежнему, по крайней мере в 1810 году Беттина Brentano пишет Гёте: «После обеда он без упрощения сел за инструмент и играл долго и удивительно... В таком возбуждении его дух творит непонятное, и его пальцы осуществляют несуществующее»³. В июле 1812 года Гёте записывает в дневник: «Он играл чудесно».

Глухота особенно мешала играть Бетховену в ансамбле. Этим можно объяснить, что трио ор. 97 впервые было исполнено лишь в апреле 1814 года в благотворительном концерте в зале отеля «Римский король».

В воспоминаниях Шпора и Мошелеса отмечается неудача этого выступления Бетховена. «Признаюсь, пи-

¹ Nottbohm G. Zweite Beethoveniana, S. 283.

² Письма Бетховена, с. 418.

³ Цит. по кн.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен, с. 316.

шет Шпор,— невелико было наслаждение... Он играл все время не в лад, и благодаря глухоте, нисколько этим не смущался. Не было даже следа той поразительной виртуозности, которая некогда удивляла и восхищала всех. При форте он так колотил клавиши, что струны рвались одна за другою, а в пиано он так легко касался их, что целые пассажи оставались лишь у него в пальцах. Не имея возможности следить за партитурой, невозможно уловить связь идей»¹.

Известно, что Шпор весьма неодобрительно относился к своему великому современнику, тем более интересно, что и Мошелес — почитатель Бетховена — отмечает неудачу этого концерта: «Игра автора, оставив в стороне вдохновение гения, меня мало удовлетворила: игра его была нечистая, неопределенная. Тем не менее я заметил следы того высокого стиля, который давно уже замечал в его произведениях»².

Немного спустя концерт был повторен в Пратере, и это было последнее публичное выступление Бетховена.

Очевидно, временами слух Бетховена несколько улучшался. Современники передают, что на репетиции к концерту Линке в зале Венского музыкального общества, когда фортепианную партию трио ор. 97 исполнял известный пианист Боклет, Бетховен, прослушав первую часть трио, сел сам за фортепиано и повторил ее с гениальным совершенством.

Трио ор. 97 было издано лишь в 1816 году издательством Штейшер.

Небольшое количество сведений, относящихся к истории создания и первых исполнений трио, компенсируется наличием двух чрезвычайно значительных документов, один из которых показывает рождение и эволюцию тем трио — эскизы Бетховена, опубликованные Ноттебомом³ и Г. Г. Ветцлером⁴; второй документ — запись беседы Бетховена с А. Шиндлером. Тема беседы — содержание трио ор. 97 в целом и в его отдельных частях.

Законченность, пластичность, выкованность, свойственные большинству тем Бетховена, возникали в резуль-

¹ Корганов В. Д. Бетховен, с. 379.

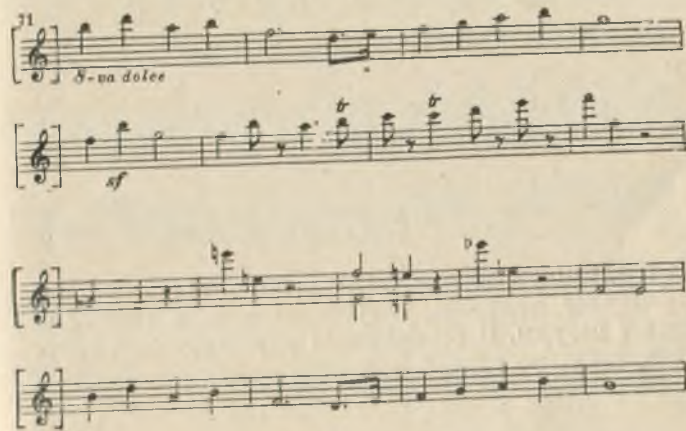
² Там же.

³ Nottebohm G. Zweite Beethoveniana, S. 283.

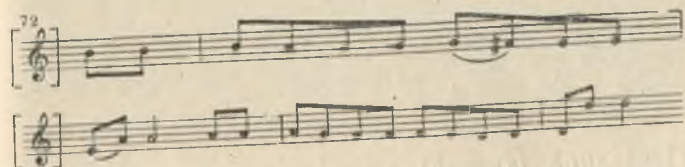
⁴ Wetzler G. Geburt der musikalischen Idee bei Beethoven. — «Die Musik», 1923, XVI/3.

тате длительной работы. Почти каждая тема проходит длинный ряд преобразований, усовершенствований, прежде чем приобретает свой окончательный вид. Так, теме третьей части разбираемого нами трио предшествует двенадцать вариантов; количество вариантов еще более увеличивалось, когда Бетховен писал вокальную музыку: к арии Флорестана в «Фиделио» сохранилось до восемнадцати набросков.

Поэтому, когда, анализируя эскиз к первой части трио ор. 97, мы видим лишь незначительные отличия от его окончательного варианта, нельзя не согласиться с Ноттебомом, предполагавшим, что этому эскизу должны были предшествовать другие, на листах, очевидно не сохранившихся:

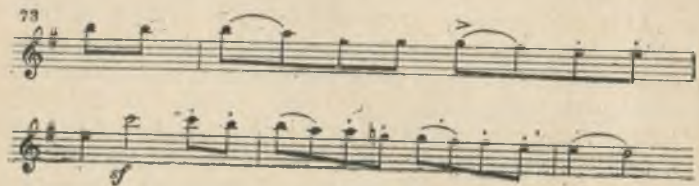


Тема побочной партии первоначально выглядела так:

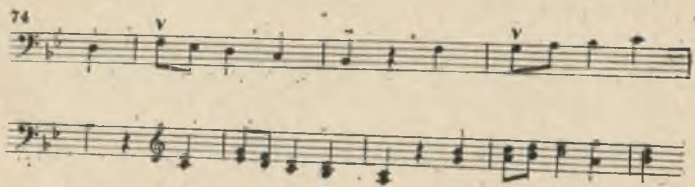


Изменения, которые отличают эскиз от окончательной редакции темы побочной партии, связаны в основ-

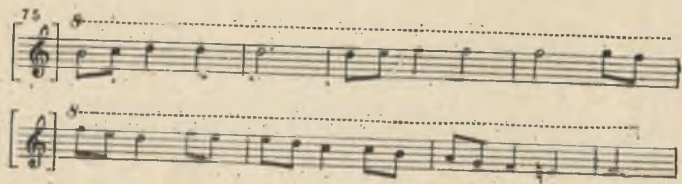
ном с поисками новой мелодической вершины в такте 2 темы. В результате переноса ее на терцию вверх, появились изменения во втором звене секвенции:



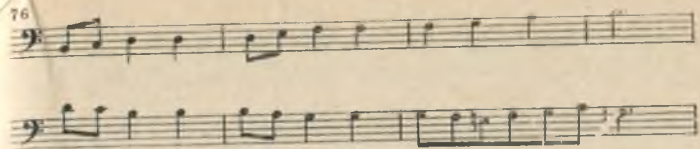
Тема скерцо первоначально начиналась с затакта. Двухтактная фраза повторяется в обращении. Далее весь четырехтакт переносился на другие ступени:



В следующем эскизе уничтожение затакта значительно облегчает мелодию: отсутствие пауз в тактах 2 и 4 смягчает цезуры. В особенности улучшает мелодию сжатие секвенции во второй половине темы:

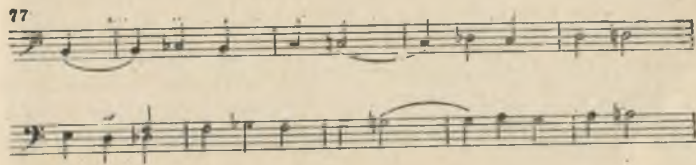


Последний (третий) эскиз уже близко подходит к окончательному варианту темы — в нем две каденции вместо четырех первого эскиза и найден скерцозный ритм:

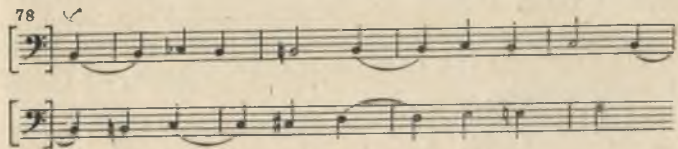


Бетховена могло не удовлетворить в этом варианте ритмическое однообразие тактов 1—2, 5—6 и явно заключительный характер второго предложения, мешающий дальнейшему развитию мелодии. Достигнутая лишь в последнем варианте остановка на второй доле тактов 2 и 6, столь важная для характера темы, и перенос мелодической вершины на ступень вверх приводят мелодию к ее законченному виду.

Первоначальный эскиз к эпизоду имеет такую же остановку в такте 2, как и в скерцо¹:

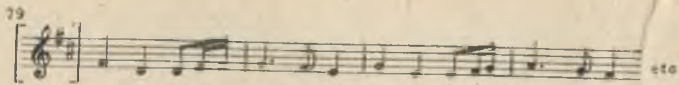


Перенос остановки на первую долю такта создает ритмический контраст эпизода со скерцо:



Ноттебом приводит лишь один набросок Бетховена к третьей части трио:

¹ Бетховен не дает обозначения средней части скерцо. Ноттебом в тексте, сопровождающем эскиз, называет эту среднюю часть — трио. Мы в своей работе называем ее эпизодом.



Позже — прибавляет Поттебом — появляется основная мелодия в ее окончательном виде и следуют наброски к вариациям.

Еще одиннадцать эскизов этой части опубликованы Ветцлером.

Переходя ко второму документу — записи беседы Бетховена с Шиндлером, напомним читателю, что Антон Шиндлер познакомился с Бетховеном в 1814 году. Молодой юрист привлек внимание Бетховена тем, что был арестован за участие в студенческих политических выступлениях. Шиндлер был вскоре освобожден и в дальнейшем отнюдь не проявил себя как революционер, но Бетховен, неизменно оппозиционно настроенный по отношению к правящим кругам Австрии, почувствовал симпатию к «жертве» господствующего реакционного режима. Преданность молодого человека, многочисленные услуги, оказываемые им, любовь к музыке сделали его верным спутником Бетховена до конца жизни великого композитора.

Шиндлер был одним из немногих окружавших Бетховена людей, понимавших значение творческого наследия композитора, и благодаря ему до нас дошла часть его разговорных тетрадей. Шиндлер же был виновником уничтожения другой их части (из 400 до нас дошло 136), в которых были записи революционного характера, выпады против правительства, которые, как известно, Бетховен и его собеседники часто и охотно делали, не стесняясь в выражениях.

Одна из сохранившихся тетрадей (№ 133) передает нам интереснейшую беседу Шиндлера с Бетховеном, имевшую место 4-го и 5-го февраля 1827 года, то есть меньше чем за два месяца до его смерти. Беседа эта посвящена трио ор. 97.

«Вы хорошо себя сегодня чувствуете, пожалуй мы могли бы немного пофантазировать (*poétiser*), например, по поводу трио в си-бемоль мажор ор. 97, на котором нас последний раз прервали...».

«Это невозможно; я не осмеливаюсь заходить так далеко, так высоко; когда Вы поправитесь, это будет Вашим делом...».

«В „Поэтике” Аристотеля я читал, что он говорит о трагедии. Он говорит: «Герои трагедии должны первоначально жить полной жизнью, на вершине счастья». Это то, что мы видим в «Эгмонте». Когда они предельно счастливы, внезапно является рок, судьба, которая затягивает на их шее петлю, от которой они не могут освободиться. Смелость и вызов приходят на место сожалений, и они смело смотрят в глаза судьбе и даже самой смерти...».

«Я согласен с Вами, учитель! Но ведь эта картина — микрокосм, портрет жизни, и таково же изображение нашего трио, так как трио есть изображение жизни человека. Вот моя идея: первая часть — мечта о полном счастье и довольстве. Есть в ней и воля к доблести и светлая шутка и, с Вашего позволения, бетховенское упрямство.

Во второй части герой на вершине счастья.

В третьей части — счастье переходит в чувство страдания, набожности. Я считаю *Andante* величайшим идеалом небесной святости. Слова здесь бессильны. Они плохие помощники божественного слова, которое выражено при помощи музыки».

«Моей главной задачей будет передача другим (того, что Вы мне говорите), так как именно для этой цели Вы меня учите»¹.

Конечно, приведенный документ назван нами «беседой» условно, поскольку реплики принадлежат лишь одному из собеседников — А. Шиндлеру, а что говорил Бетховен — неизвестно. Однако, если анализ этих реплик поможет нам сделать заключение лишь о согласии или несогласии Бетховена с репликами Шиндлера, то и это принесет существенную пользу для раскрытия содержания трио.

Так, мы полагаем, что Бетховен не согласен с Шиндлером, когда тот цитирует высказывания Аристотеля о трагедии и сближает концепции «Эгмонта» и трио ор. 97. Конечно, между этими произведениями ни в целом, ни в

¹ Цит. по кн.: Rolland Romain. *Finia comoedia*, p. 60. (Перевод автора.)

отдельных частях нет ничего общего. Непонятно, почему Р. Роллан поддерживает объяснение Шиндлера, тем более, что следующая реплика Бетховена, по-видимому, заставляет Шиндлера резко сменить позиции. Оказывается, расшифровка содержания музыки трио не нужна в философских теориях. Дело гораздо проще: «Я согласен с Вами, учитель! Но ведь эта картина (которую Вы сейчас нарисовали.— Л. М.) ...портрет жизни и... трио есть изображение жизни человека».

Анализ остальных реплик Шиндлера, касающихся содержания отдельных частей трио, мы приведем позже; сейчас же заметим, что, зная неукротимый и неспособный к компромиссам нрав Бетховена, можно предположить, что малейшее несогласие с формулировкой идей трио, данной Шиндлером, должно было вызвать бурный протест Бетховена и существенно изменить реплики Шиндлера.

Прежде чем перейти к рассмотрению музыки трио, вернемся к записи беседы Шиндлера с Бетховеном. Как бы подытоживая сказанное Бетховеном, Шиндлер пишет: «...трио есть изображение жизни человека». Можно согласиться с этим определением, однако с некоторым уточнением: человек этот — не человек вообще, а герой. Бетховен всегда тяготел к изображению героического: достаточно вспомнить «Эгмонта», «Фиделио», «Кориолана», третью, пятую симфонии и т. д. Влечение к героической теме понятно: эпоха его изобиловала героическими делами, и Бетховен не был бы гением, если бы не отразил эту сторону современной ему жизни.

Характеризуя в дальнейшей записи музыку первой части трио, Шиндлер делает очень ценное замечание, говоря: «Есть в ней (первой части трио.— Л. М.)... воля к доблести». Вот тут, как нам кажется, ключ к исполнению первой части и в особенности ее первой темы, которая имеет ярко выраженный героический характер. Некоторые исполнители трактуют эту тему в лирическом плане. Надо полагать, что их дезориентируют авторские указания: *piano, dolce*. Однако эти указания отнюдь не находятся в противоречии с героическим образом. В этом плане интересны впечатления знаменитого скрипача Л. Ауэра от исполнения трио ор. 97 А. Рубинштейном: «Я помню до сих пор, как Рубинштейн сел за рояль, слегка откинув назад свою львиную голову, и взял пер-

вые пять тактов главной темы, перед вступлением скрипки и виолончели (партию виолончели играл Альфред Пятти). Мне тогда показалось, что я впервые услышал настоящую игру на рояле. Грандиозность стиля, в котором Рубинштейн представил эти пять тактов, красота тона, мягкость туше и искусство, с которым он действовал педалью,— были неописуемы»¹.

В приведенных строках обращает на себя внимание сочетание таких, казалось бы, противоположных признаков, как грандиозность стиля и мягкость туше. Нет сомнения в том, что Рубинштейн, выполняя указанные Бетховеном нюансы — *piano, dolce*, играл тему трио в героическом плане.

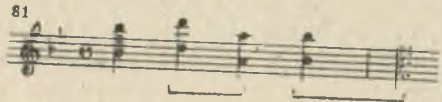
Первая часть трио — *Allegro moderato* — написана в сонатной форме. Главная партия, являясь расширенным периодом, простирается до такта 33. Основной тематический материал изложен в первом предложении периода. К нему относятся характерный ход по звукам тонического трезвучия и противопоставленное ему начинающееся в пунктирном ритме гаммообразное движение. Ход по звукам трезвучия напоминает тему третьей симфонии, но его фанфарность, широко использованная в симфонии, здесь до некоторой степени утрачивает свое значение в связи с задержанием к четвертому звуку этого элемента темы, а также благодаря ремаркам композитора — *piano, dolce*:



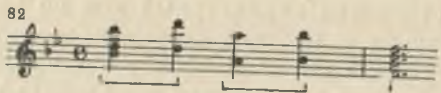
¹ Ауэр Леопольд. Среди музыкантов. М., 1927, с. 63.

Тем не менее уже в этом элементе темы заключено своеобразное сочетание лирического и героического чал, которое в дальнейшем найдет широкое развитие.

Начальные пять звуков темы объединены лигой, но если пианист из-за трудности сыграть мотив связно расчленит его на субмотивы, то в этом случае членение должно быть таким:



но не таким:



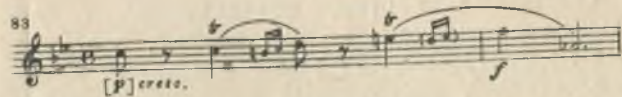
Группировка по квартам сохраняет необходимое напряжение и колорит темы, условно говоря — фанфарность, в то время как последовательность терции и секунды это напряжение снимает.

Сформулированная Э. Куртом характерная особенность стиля венских классиков, в том числе и Бетховена, заключается в том, что в их произведениях течение мелодии правильно разрезается через каждые два такта. Не лишена этого свойства и тема трио, но уже в первом предложении квадратность нарушается в результате имитационного вступления скрипки и первое предложение заключает в себе тринадцать тактов. Помимо этого, метричность темы преодолевается и типичными для Бетховена *sf* на легких долях тактов.

Во втором предложении происходит довольно интенсивный процесс развития как ладо-гармонического, так и мелодико-тематического (развитие второго элемента с трелями).

Некоторые исполнители, точно следуя тексту таких широко распространенных изданий, как Петерс, исполняют трель на ноте *ми-бикар* в такте 20 скрипичной пар-

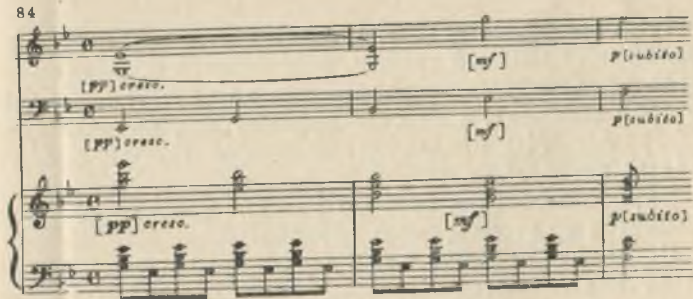
тии без заключения. Конечно, отсутствие заключения трели — опечатка:



Оно имеется в репризе и во всех аналогичных местах фортепианной партии.

Следует обратить внимание исполнителей на необходимость точного выполнения тонкой и очень типичной для бетховенского стиля нюансировки в тактах 19—29. *Piano*, *crescendo*, *subito pp*, шесть тактов застывшего одинакового звучания *pp* без какого-либо усиления, большое *crescendo* на тоническом трезвучии ми-бемоль мажора и опять *p*. Таково разнообразие динамической шкалы лишь небольшого фрагмента — главной партии первой части трио.

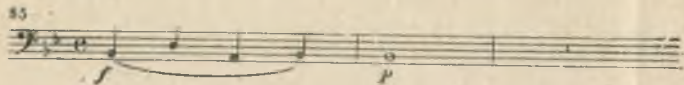
Нюанс *crescendo*, показанный в такте 27, часто трактуется как усиление звучания от *pp* к *p*, указанному в такте 29. Более правильно и согласно со стилем Бетховена делать *crescendo* в этих двух тактах очень ярким — до *mezzo forte* или *forte* — и затем в такте 29 — *piano subito*:



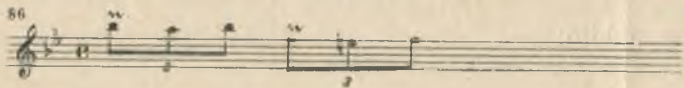
Хочется предостеречь исполнителей от ложной выразительности в кадансовом расширении, завершающем

главную партию. Нюанс *p* в кадансе не должен снимать мужественности, присущей всей главной партии. Тем более что вторгающийся в связующую партию каданс звучит *forte*, которому предшествует *crescendo*.

В связующей партии, объединенной одинаковым триольным движением, можно, однако, различить два равных по протяженности раздела. Первый — виртуозный, блестящий, построенный на ярких динамических контрастах (первый такт двутакта — *forte*, второй — *piano*), представляет собой модулирующую секвенцию, которая приводит к соль мажору — тональности побочной партии. Материалом для двутактного звена секвенции служит начальный мотив темы главной партии с несколько измененным окончанием:



Блестящие, виртуозные пассажи в верхнем голосе фортепианной партии основаны на том же начальном мотиве:



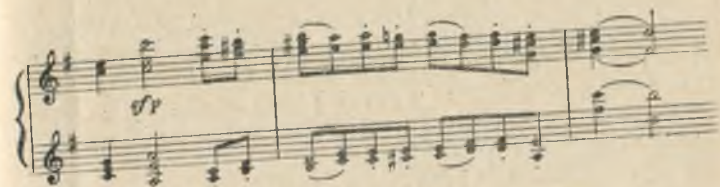
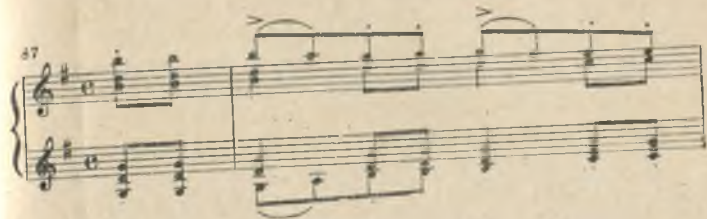
Необходимо заметить, что мордент, поставленный на первой ноте каждой триоли, исполняется большими мастерами-пианистами по-разному: и за счет той ноты, над которой он стоит, и за счет предыдущей, превращая его в форшлаг. Мы предпочитаем способ исполнения, указанный автором.

Бурное движение первого раздела связующей партии сменяется во втором очень спокойным.

Возникает предыкт к побочной партии. Движение как бы останавливается. Чрезвычайно пластичное вступление в побочную партию требует от пианиста такого же пластичного исполнения.

Тема побочной партии (такт 52) грациозна, шутлива; она имеет сходство с темой главной партии четвертого

фортепианного концерта соль мажор, однако сходство это чисто внешнее — характер, содержание тем совершенно различны:



Нельзя считать случайностью отсутствие в такте 54 темы акцентов, которые имеются в такте 52. Несоблюдение указанной нюансировки в этом случае ведет к тому, что исполнители, правильно найдя образ темы, во второй ее половине теряют его. Подобная же фразировка указана автором и в партиях струнных инструментов.

Иногда исполнители партий струнных инструментов, к которым переходит тема, играют ее в другом плане, пользуясь для исполнения нот, над которыми поставлены точки, штрихом, близким к *détaché*. Тема теряет в этом случае свою шутливость и грациозность.

Во втором разделе побочной партии (такт 60) вновь появляется второй элемент главной партии. Обычно вторжение главной партии у Бетховена трактуется как напряженный момент развития, его драматургическая кульминация, здесь же этот прием трактован лирически.

Следует обратить внимание на фразировку тактов 68—72. В этих пяти тактах ритмические опоры находятся лишь на тех звуках, которые отмечены *sf*. Первые и третьи доли тактов не должны быть акцентированы.

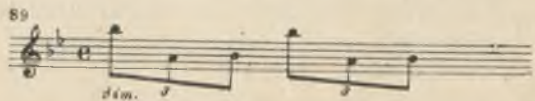
В особенности это относится к такту 71, где форшлаг перед третьей долей такта, так сказать, «провоцирует» неопытного исполнителя на акцентирование этой доли. Пятитакт, о котором идет речь, является непосредственным продолжением предыдущего развития побочной партии. Одна из функций этого пятитакта заключается в ритмическом замедлении процесса развития (от шестнадцатых через триоли восьмых — к движению четвертями). Это замедление необходимо как подготовка к сокращенному повторению элементов главной партии, а во второй раз — как прыжок к появлению заключительной партии. Не следует делать в конце побочной партии *ritando* слишком большим и раньше, чем указано. Движение должно быть замедлено, но не остановлено.

Заключительная партия имеет характер фанфар, которые хорошо ассоциируются с героической темой главной партии. *Crescendo* этих фанфар создает эффект приближения; после шести тактов *f* они внезапно исчезают. Первая волта (*subito forte*) ведет к повторению экспозиции, вторая — к разработке.

Вступительная часть разработки является как бы продолжением заключительной партии экспозиции, которая во второй волте модулирует в ми-бемоль мажор. Реплики струнных, имеющие фанфарный характер, продолжают на фоне «кипящей» фигурации фортепианной партии. Постепенно усиливаясь, они заканчиваются *ff* на доминанте ми-бемоль мажора, а фигурация фортепиано выливается в блестящий, виртуозный пассаж, который, кстати сказать, лучше играть двумя руками, как показано в примере:



Ослабление звучания в такте 109 сопровождается превращением фигуры четырех шестнадцатых в триоль восьмых путем изъятия второй шестнадцатой:

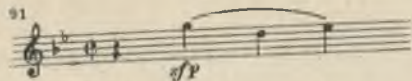


Эта фигура, заключающая в себе интервал ноны, перекликается с фигурацией в связующей партии (прыжок к побочной партии), являясь ее обращением:



На фоне этой фигурации звучит новая тема, по началу связанная с первым элементом главной партии, а затем получающая самостоятельное значение. Ее субдоминантовая тональность — ми-бемоль мажор — очень характерна для эпизодов в разработках сонатной формы у венских классиков. Свободная каноническая имитация темы у виолончели и скрипки заканчивается кадансом в ми-бемоль мажоре.

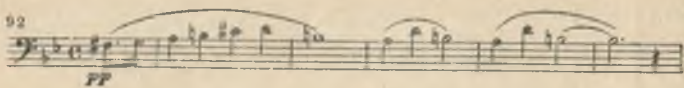
Второй раздел разработки начинается тональной канонической секвенцией (такт 118). Имитируемый мотив связан с первым элементом главной партии:



Тональный план разработки в этом разделе идет от ми-бемоль мажора к соль минору и к до мажору.

В первых шести тактах секвенции мы видели всюду на легких долях такта нюанс *sfp*; в следующих восьми тактах *p* отсутствует, остается лишь *sf*. Думается, что это не случайно. Можно полагать, что *fortissimo* в такте 132 появляется не внезапно, а должно быть подготовлено путем *crescendo* в течение секвенции. В установленной тональности ре мажор *sf* поставлено и на второй и на четвертой долях такта.

На колышущемся фигурационном фоне фортепиано сначала в ре мажоре (виолончель), потом в соль мажоре (скрипка) появляется фрагмент темы главной партии:



Обращает на себя внимание то обстоятельство, что пунктирный ритм этого элемента, характерный для героического образа трио, до сих пор в разработке оставался неиспользованным. Можно полагать, что Бетховен придавал большое значение этому ритму, играющему решающую роль в подготовке репризы, и поэтому не использовал его раньше.

Появление пунктирного ритма в нюансе *pp* отнюдь не означает, что этот элемент темы можно исполнять в нежно-лирическом плане: тема должна сохранить свой мужественный характер. Нюанс *pp* создает лишь впечатление отдаленности.

Третий раздел разработки начинается в до мажоре и развивается как диалог фортепиано со струнными (см. с такта 146).

У фортепиано стреттно проводится первый элемент темы главной партии, в партии же струнных идет в до миноре каноническая секвенция на втором элементе темы главной партии. Секвенция приводит к тональности ми-бемоль мажор, в си-бемоль мажоре начинается преддыкт к репризе.

В течение тридцати семи тактов (136—173) автор требует исполнения *sempre pianissimo*. С такта 173 в течение семи тактов — *crescendo poco a poco* до *ff*. *Diminuendo* и *pp*, указанные в последних тактах разработки, не должны сопровождаться замедлением движения.

Реприза несколько изменена по сравнению с экспозицией: расширение половинного каданса в первом предложении дано в другом варианте — отсутствует имитационное проведение; вторая часть периода главной партии сокращена и непосредственно переходит к преддыктовому разделу связующей партии. Связующая, начинаясь в фа мажоре, возвращается в главную тональность си-бемоль мажора. Далее, вплоть до коды, которая начинается в такте 27, по сравнению с экспозицией никаких изменений нет.

Большую роль для раскрытия содержания первой части трио играет кода. В ней, в особенности в ее первых тактах, выявляется сущность героического в об-

разе этой части. Возможно, что именно грандиозное изложение темы в коде должно послужить для исполнителей исходной точкой для понимания и правильного раскрытия содержания этой части.

Скерцо в большинстве сонатных циклов Бетховена занимает место третьей части. В трио ор. 97, так же как в сонатах ор. 31 (ми-бемоль мажор), ор. 106, девятой симфонии, оно является второй частью цикла, а медленная часть — третьей. Непосредственная веселость, гайдновский юмор, своеобразие формы — отличительные признаки этой части. Скерцо написано в сложной трехчастной форме с эпизодом в средней части. Крайние части имеют двойную двухчастную форму.

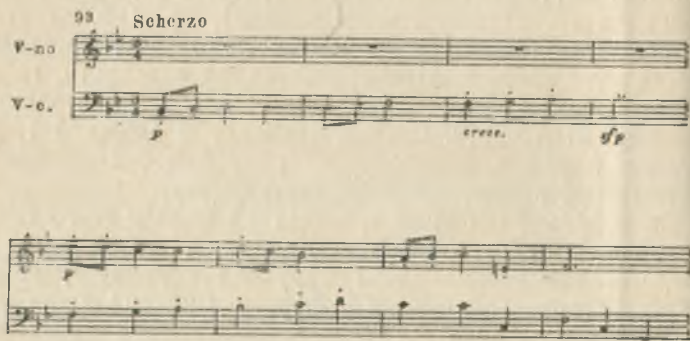
Своеобразие сложной трехчастной формы этого скерцо, идущее от специфики жанра трио, заключается в том, что экспозиция темы поручена струнным, далее следует вторая экспозиция у фортепиано: она непосредственно, с помощью вторгающегося каданса переходит во вторую часть формы. Затем следует реприза темы, которая проходит вновь у струнных и фортепиано и непосредственно вливается в заключительный раздел первой части сложной трехчастной формы. Таким образом, эта первая часть написана в двойной двухчастной форме: АВАВ.

Как мы уже говорили, экспозиция темы струнными полностью повторяется в партии фортепиано. Перед пианистом ставится нелегкая задача исполнить тему в характере звучания струнных.

Большое значение для исполнителей имеет правильный анализ структуры темы. Структура фразы — суммирование (1+1+2) — удерживается в течение всего первого периода, так как фраза эта передается от виолончели к скрипке и опять звучит у виолончели. Вторая и четвертая фразы являются, по существу, обращением первой и третьей. В результате в масштабах периода возникает четырехтактная периодичность, что связано с танцевальным жанром темы. На второй доле тяжело-го второго такта появляется половинная нота, к которой направлено движение от самого начала темы, поэтому сильные доли в первых двух тактах не акцентируются.

Стопа высшего порядка в этой теме — ямб. Четные такты — тяжелые. Особенное значение имеет завер-

шающий фразу такт 4. К нему стремится все движение фразы. В результате отсутствия лишних акцентов тема приобретает легкость, скерцозность, ей свойственные:



Иногда исполнители партий струнных инструментов играют эту тему штрихом, близким к *détaché*. Ясно, что при таком штрихе скерцозность исчезает.

Тема, которой начинается вторая часть формы (B), — вариант темы скерцо, но более распевный, мягкий, лирический; в дальнейшем он получает интенсивное развитие. Развитие это решается отнюдь не гармоническими средствами (тема ненадолго отклоняется в фа мажор и возвращается в свою тональность), а дроблением темы, энергичным характером нового четырехтактного образования и нюансировкой.

В такте 3 репризы (такт 64), проводимой сначала струнными, необходимо отметить указание автора sempre *p*. В аналогичном месте первой части экспозиции было указано *crescendo*. При продолжении проведения темы в фортепианной партии в такте 73 поставлен тот же нюанс *crescendo*, что и в такте 11 скерцо. Несомненно, Бетховен придавал большое значение этим указаниям, вносящим разнообразие в нюансировку скерцо.

В такте 85, обозначенном Бетховеном *ff*, образуется кульминация всей части, сразу уступающая место звучащему *ritù dolce* проведению темы в ми-бемоль мажоре. Морденты в тактах 90—91 исполняются за счет той

ноты, над которой они поставлены. В последних одиннадцати тактах первой части скерцо перед пианистом ставится задача найти характер звучания, эквивалентный звучанию струнных. *Crescendo* следует начинать с *pp* и не раньше, чем это указано.

Трио в сложной трехчастной форме обычно не повторяется. В скерцо ор. 97 средняя часть — эпизод, который

повторяется вместе с первой частью: II: АВ :||А.

В эпизоде два построения: фугато в си-бемоль миноре, основанное на ползучей, хроматической теме, и яркая танцевальная тема.

Хроматическая тема, начинающая эпизод, звучит таинственно, все четыре ее проведения отмечены нюансом *p*. Таким образом, *crescendo* отсутствует в течение тридцати тактов. Лишь в последних пяти тактах построения интенсивное *crescendo* приводит к *ff* второй темы эпизода. После длительного «блуждания» по ступеням хроматического звукоряда тема звучит ярким контрастом. Это подлинный вальс, предвестник вальсов, подобных «Приглашению к танцу» Вебера, с которым он имеет сходство. Нюансы в новой теме контрастны: два такта — *ff*, два такта — *p*. Большое значение для характера исполнения имеют *sf* на третьей доле, которые поставлены во всех тактах начиная с такта 168 до конца темы.

Не следует делать *diminuendo* в тактах 180—182. Последнее проведение первой темы эпизода должно быть тщательно подготовлено. Подготовка происходит двумя волнами на органичных пунктах: первая волна на тонике, достигнув в результате *crescendo* своего гребня, уступает место второй волне на доминанте. Эта, вторая, начинаясь *pp* и непрерывно после пятого такта усиливаясь в течение пятнадцати тактов, приводит к *ff* — нюансу, в котором звучит вторая тема. Нередко эта подготовка проводится неудачно из-за преждевременного начала *crescendo*. Интенсивность *crescendo* в последних тактах органичного пункта перед репризой побочной партии усиливается благодаря *sf*, поставленным на первых долях тактов в партиях всех инструментов.

Реприза сложной трехчастной формы скерцо переходит в небольшую коду, построенную на теме фугато,

но завершающуюся проведением темы первой части.

Ничто в музыке скерцо не противоречит определению содержания этой части Шиндлером: «герой на вершине счастья», но это определение недостаточно. Исполнители, несомненно, почувствуют и шутку — не просто веселую, но остроумную в первой части скерцо, и бьющее через край веселье второго построения в эпизоде. Мы полагаем, что они не примут всерьез мрачность и таинственность фугато. Нам оно представляется чем-то вроде «Пуганья» («Fürchtenmachen») в «Детских сценах» Шумана.

Третья часть цикла — *Andante cantabile ma però con moto semplice* — написана в вариационной форме: тема и пять вариаций, последняя из которых выполняет функцию коды. Автор не называет эту часть темой с вариациями, не нумерует их. Так же поступал он, например, в вариациях сонат op. 57 и op. 111.

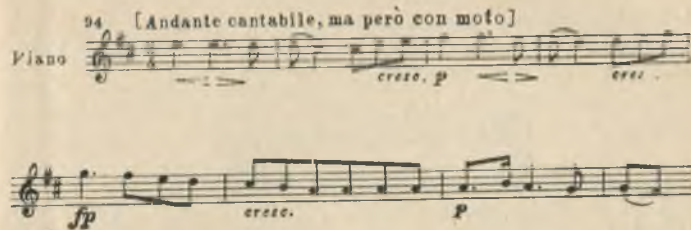
Мы до сих пор не дали оценки попыткам А. Шиндлера раскрыть содержание *Andante*, вылившимся в общие фразы: «Я считаю *Andante* величайшим идеалом небесной святости. Слова здесь бессильны, они плохие помощники божественного слова, которое выражено при помощи музыки». Если условиться, что в переводе на современный язык эти выражения означают недостижимое, труднодостижимое совершенство, то с ними нельзя не согласиться. Действительно, это *Andante* принадлежит к вдохновеннейшим созданиям бетховенского гения, недаром А. Н. Серов сближает его с *Adagio* сонаты op. 106 и *Adagio* последних квартетов.

В начале части указан характер: *Andante cantabile ma però con moto* (*ma però* — однако); указание характера исполнения — *semplice* (просто), очевидно, относится лишь к теме и не распространяется на всю часть.

Тема вариаций имеет простую двухчастную форму. Первая часть состоит из двух восьмитактных периодов; первый исполняется только фортепиано, второй — всеми тремя инструментами. Вторая часть включает период из двенадцати тактов. Эту часть играет фортепиано и лишь в последних четырех тактах к нему присоединяются струнные инструменты.

Тема основана на секвентном развитии начального мотива. Структура первой части: 2+2+4, второй части:

2+2+4+4. Во второй части темы исполнители должны тщательно выполнять типичные для Бетховена нюансы:



Вариации, подобные анализируемому, принято называть классическими, или строгими. Бетховен с первой и вплоть до пятой вариации ускоряет движение путем ввода все более мелких длительностей: в первой вариации — движение триолями восьмых, во второй — шестнадцатыми, в третьей — триолями шестнадцатых, в четвертой — тридцатьвторыми. В четвертой вариации темп становится более медленным (*Poco più adagio*), но движение тридцатьвторыми компенсирует это замедление. Возникает своеобразный эффект медленного движения мелодии темы, расширение ее временной протяженности на фоне относительно скорого движения в сопровождении. Ритмическое ускорение здесь как бы выливается в более широкие масштабы. Пятая вариация — своеобразная реприза части, в которой Бетховен возвращается к первоначальному движению.

Во всех вариациях, кроме пятой, сохраняются форма темы, лад, тональность, гармонический план, общая протяженность. При помощи лишь ритмических и фактурных изменений каждая вариация получает законченный, яркий образ, отличающий ее от других.

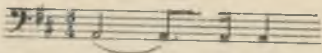
В первой вариации тема звучит на фоне разложенных аккордов в диапазоне четырех с лишним октав. Большое расстояние, разделяющее бас и мелодию, колышущееся движение триолей восьмых приводит на память типично романтическую пьесу Шумана «Вечером» («*Des Abends*»). Впрочем, подобное гармоническое звучание можно встретить и у Листа и у Шопена.

Весьма примечательна педализация, знаки которой поставлены автором. Неопытному пианисту и в наше время она покажется несколько смелой. Конечно, для

хорошего ее выполнения требуется некоторое мастерство. Тем более удивительна гениальная способность композитора «услышать» звучание, которое станет потом достоянием композиторов-романтиков.

Обращаем внимание на ритмическую фигуру у струнных, которая часто неточно исполняется:

95



Во второй вариации тема получает светлый, грациозный, быть может, несколько шуточный характер. Она разделена между партиями скрипки и виолончели. Надо иметь в виду, что это не диалог и не ряд вопросов-ответных построений, а такое же непрерывное движение мелодии, как и в основной теме. Рекомендуется исполнителям мысленно наложить эту вариацию на тему: тогда делаются ясными метрические отношения между тактами и место опорных моментов в вариации. При повторении первого периода темы в этой вариации струнные инструменты дублируют фортепиано.

После продолжительного *staccato* появление *legato* в начале второй части темы вносит новую контрастную краску в вариацию. Обращаем внимание исполнителей на то, что в двутактных звеньях секвенции, с которой начинается вторая часть, в первых тактах имеется *crescendo* (<>), в следующих — при имитации его нет.

В третьей вариации тема звучит у фортепиано. Реплики струнных лишь дополняют фортепианное изложение. Характер вариации более взволнованный, что отнюдь не должно вступить в противоречие с исполнением ее в основном *piano*. В первом периоде вариации нюанс *f* имеется лишь в тактах 8 и 16.

В этой вариации в издании Петерса, очевидно, пропущены некоторые знаки нюансировки в партии фортепиано: в такте 92 отсутствует *f* после второй доли в левой руке; в такте 100 — *sf* на второй доле в правой руке, в такте 110 — *sf* на второй доле в правой руке.

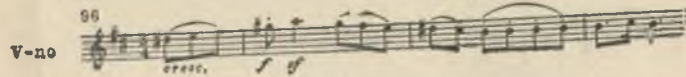
Следующая, четвертая вариация — *Poco più adagio* — должна производить впечатление вдохновенной свободной импровизации, однако ее фактура требует большой точности исполнения. Это касается в особенности фигурации в левой руке фортепианной партии. Точность ис-

полнения фигурации не должна сопровождаться акцентированием или подчеркиванием каждой восьмой такта для опоры синкопированной мелодии.

Эта мелодия при повторении первого периода так же, как при расширении второй части, переходит от фортепиано к струнным инструментам. Практика исполнения позволяет заметить, что иногда исполнители недооценивают большого значения нижнего голоса (виолончель). Его звучание не должно заглушаться фортепианной фигурацией, в которой бас отсутствует. Исполнителям в этой вариации не следует брать слишком медленный темп.

Пятая вариация выходит из ряда «строгих». По существу, это настоящая разработка типа сонатно-симфонической. Являясь своеобразной фактурной репризой, вариация выполняет в то же время функцию коды. В первом периоде темы необходимо отметить неожиданное (слушатель уже привык к, казалось бы, неизменному гармоническому плану вариации) отклонение в фа мажор. Оно непродолжительно и производит впечатление необыкновенной свежести, окрашивая всю тему по-новому. Период не повторяется. Нюанс — *pp* вместо *p* в основной теме.

Вторая часть вариации значительно расширена и состоит из трех построений (трехчастная композиция). Эти построения, кроме последнего, не разграничены кадансами и имеют неустойчиво-разработочный характер. Начинается вторая часть секвенцией мотива, но его передвижение после двукратного проведения приостанавливается. Фортепиано и виолончель пытаются продолжить секвенцию, но мотивы остаются незавершенными. Как бы получив новый импульс, вновь восстанавливается движение секвенции. Теперь мотив перешагивает через прежнюю вершину и занимает новую, ступеньку выше, отмеченную *sf*:



Высотный и достигнутый в результате *crescendo* динамический уровень позволяет говорить о имеющейся здесь кульминации построения. Нюанс *f* сохраняется

в продолжение четырех тактов. Рекомендуем сравнить нюансировку анализируемого построения с динамическими оттенками в основной теме части. Не приходится доказывать, насколько важно точное выполнение авторских указаний.

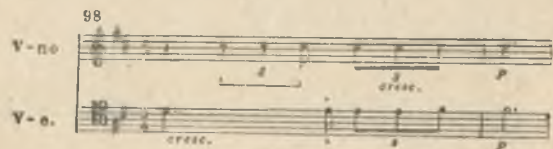
В такте 159 *diminuendo* приводит к *pp*, где в до мажоре начинается второе построение. Развитие во втором построении происходит на основе мотива:



Он многократно повторяется в тональностях до мажор, намечающемся си миноре и на органном пункте доминанты ре мажора, подготавливая возвращение первой части темы.

Подготовка возвращения темы, так же как и кульминации, является всегда важной задачей при исполнении художественного произведения. Бетховен облегчает задачу исполнителей, внося в текст чрезвычайно точные, нужные и лаконичные знаки интерпретации. В этом плане очень важно не усиливать звучания *pp* в течение двенадцати тактов (такты 160—172), не менее важно и точное следование авторским знакам педализации.

Тема возникает в нюансе *pp*, как бы «из ничего». Ее исполнение разделено между виолончелью и скрипкой и должно быть очень выразительным. В кадансовой ее части (такт 177) есть подробность, не всегда замечаемая исполнителями: перед третьей четвертью такта в скрипичной партии — восьмая, а в партии виолончели — шестнадцатая.



Следующее далее расширение, в котором проведение темы продолжается в партии фортепиано, заканчивается полной совершенной каденцией. Необходимо отме-

тить большое выразительное значение вилочек во второй триоли каждого такта.

Десятитактное дополнение служит связующим построением к финалу: третья и четвертая части исполняются без перерыва. Не следует усиливать последний аккорд *Andante* в партиях струнных инструментов и изменять педализацию, указанную автором. Казалось бы, можно аккорд последнего такта перед *Allegro* написать половинной нотой с точкой, так же как у струнных, но Бетховен ясно представлял себе разницу в окраске звучания, продолжаемого при помощи пальцев или педали. Педаль снимается лишь после доминантсептаккорда, начинающего следующую часть.

В исполнении последних тактов связующего построения ничто не должно предвещать изменения характера содержания части: созерцательность, погружение в мир грезы, полное растворение в окружающем мире.

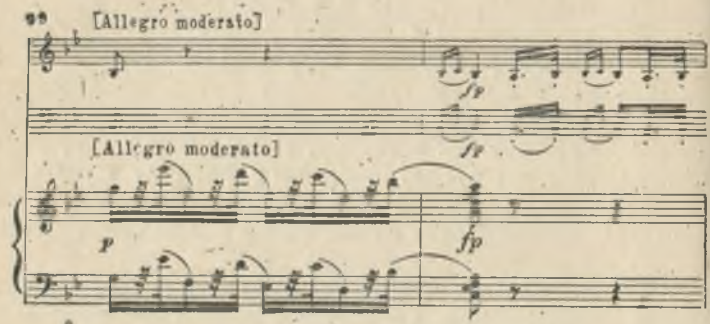
Финал — *Allegro moderato* — первым же аккордом возвращает нас из мира грез к действительности. Он должен быть очень неожиданным. Тональность финала — си-бемоль мажор — устанавливается не сразу: первые такты темы звучат в ми-бемоль мажоре, тональности субдоминанты. Примеры тональной маскировки начала темы у Бетховена нередки: см. начало скерцо трио ор. 1 ми-бемоль мажор, *Allegretto* сонаты до-диез минор и т. п.

Финал написан в форме рондо-сонаты. Содержанием его, как нам представляется, являются яркие, жизнерадостные, жанровые сцены, заключающиеся массовым, вихревым танцем. Темы в этой части настолько характерны, что создают как бы зрительные образы.

Главная партия, написанная в простой двухчастной форме с варьированным повторением каждой части, простирается до такта 35. Она имеет танцевальный характер, есть в ней элементы юмора. Встречающиеся знаки *sf* не следует исполнять формально, резко: они ассоциируются с чем-то вроде притоптывания, приседания в крестьянском народном танце.

Связующая партия модулирует в доминанту си-бемоль мажора. Начало ее построено как диалог: мотив в партиях струнных является вариантом мотива, который начинает тему главной партии, ему отвечает фортепиано. Обычное движение секстами и октавами благодаря незначительному ритмическому и фактурному из-

менению превращается в движение септимами и нонами, что придает связующей партии скерцозный, юмористический характер:



В тактах 45—46 и 49—50 необходимо ритмически точно играть переход шестнадцатых в триоли восьмых и затем — к восьмым в фортепианной партии.

Характер темы побочной партии (такт 51) также танцевальный, но текучий, лишенный остановок, которые имели место в главной партии. Нюанс dolce не должен вносить элемент лирики в тему и смягчать ее несколько задорный характер. Характер этот проявляется в особенности при противопоставлении реплик струнных инструментов — *pp* и фортепиано — *ff* (такты 59—67) в процессе развития темы побочной партии.

Побочная партия переходит в связующее построение, которое ведет к типичному для рондо-сонаты повторению главной партии, ничем не отличающемуся от первого ее проведения. При помощи связки, продолжающей движение темы и модулирующей в ми-бемоль мажор, она вливается в средний эпизод.

Эпизод является кульминацией финала. Его шеститактная тема имеет энергичный характер: она проводится трижды в тональностях ми-бемоль мажор, до минор и соль минор. Все три тональности являются субдоминантами по отношению к си-бемоль мажору (IV, II, VI ступени). Модулирующие связующие построения соединяют эти проведения: они построены на первом элементе темы эпизода, в свою очередь близкого первому элементу главной партии.

Рекомендуем обратить внимание на контрастность нюансировки внутри темы эпизода и знаки педализа-

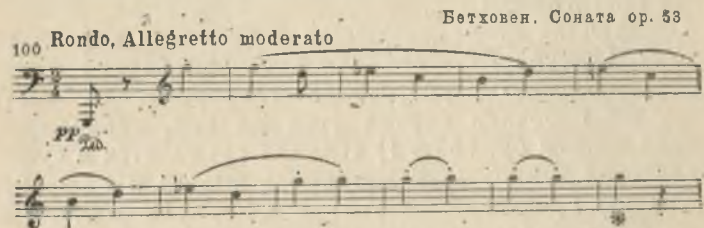
ции, как в эпизоде, так и в построении, соединяющем эпизод с третьим проведением главной партии.

Исполнители иногда не доверяют знакам педализации, поставленным автором, и переделывают их по своему вкусу. Мы должны их заверить, что указанные знаки — не опечатки и не небрежность редактора, а точно выраженное намерение композитора.

Сейчас трудно себе представить, что изобретение педали, которую впоследствии А. Рубинштейн назвал душой фортепиано, в свое время отнюдь не вызывало восторга широкого круга пианистов. Бетховен был одним из немногих, кто широко пользовался педалью.

Примерно до 1800-х годов в фортепианных произведениях Бетховена знаки педализации отсутствуют. В дальнейшем он ставит их очень скупно — современному пианисту остается лишь выполнять эти указания.

Иначе обстоит дело с указаниями педализации в некоторых позднейших произведениях композитора, как, например, соната ор. 53, ч. III, соната ор. 101, ч. II;

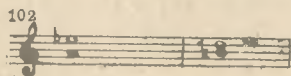


Далеко не каждый пианист и не на любом инструменте сумеет найти соотношение звучания баса с верхними голосами, при котором возможна указанная педализация, однако при известном мастерстве она достижима. Что же касается знаков педализации в построении, соединяющем эпизод с третьим проведением главной партии в трио ор. 97, то возможность их безоговорочного выполнения на современных роялях вызывает сомнение. Однако намерения автора здесь, как всегда, выражены чрезвычайно точно, и перед художником-исполнителем встает интересная задача осуществить эти намерения средствами современного фортепиано (полусмена педали, выбирующая педаль и т. д.).

Исполнение темы в третьем проведении главной партии разделено между струнными инструментами и лишь кое-где, как, например, при повторении второй части главной партии, тему дублирует фортепиано. Тремолообразная фактура фортепианного сопровождения, несмотря на нюанс *p*, делает характер третьего проведения более интенсивным.

Следующие далее связующая и побочная партии изменены. Обычно Бетховен для побочной партии в репризе рондо-сонаты употреблял главную тональность. Здесь же побочная партия (так же как, например, в финале сонаты ор. 14 № 1) сначала проводится в субдоминантовой тональности ми-бемоль мажор и лишь при вторичном проведении звучит в си-бемоль миноре. В связи с необходимостью модулировать в си-бемоль мажор, связующая партия также расширена.

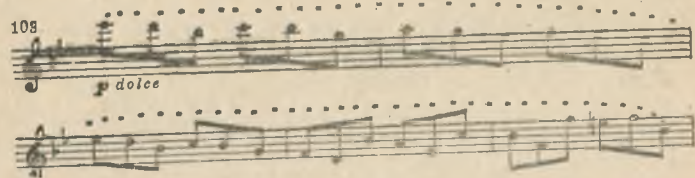
Кода (*Presto*, $\frac{6}{8}$) начинается в ля мажоре. Введение этой тональности имеет свое обоснование. Дело в том, что тональность эпизода и побочной партии — ми-бемоль мажор — образует тритоновое сопоставление с началом коды. Такое сопоставление Б. Л. Яворский называл сопоставлением с результатом. В данном случае результатом является главная тональность си-бемоль мажор, в которой кода и заканчивается:



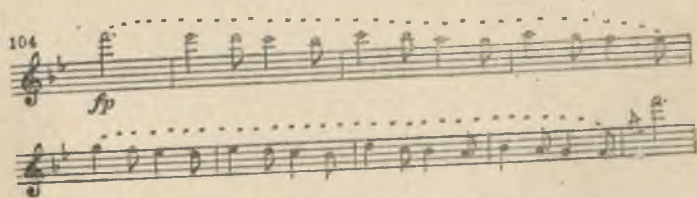
В коде струнные инструменты проводят полностью тему главной партии, однако в процессе развития она

утрачивает пунктирный ритм, пезуры, остановки. Мелодия льется теперь в нюансе *pp* непрерывным потоком, своим ритмом напоминая тарантеллу. Ее движение *pp* нарушается внезапным *ff* связующего построения, которое возвращает тему в основную тональность си-бемоль мажор. Фактура темы, исполняемой теперь фортепиано, изменена в соответствии с особенностями инструмента. Нюансировка становится периодичной: *crescendo* сменяется *p*, *dolce*.

Лига в тактах 312—316 поставлена так же, как в главной партии. Там это имеет смысл в связи с изменением в предпоследнем такте темы ее фактуры. В коде же непрерывное движение восьмых в ритме тарантеллы исключает эту необходимость и лигой может быть объединена вся фраза:



Кода имеет несколько дополнений: все они основаны на материале главной партии. Мы полагаем возможным изменить лиги в тактах 364—371:



Фактура заключительного построения (такт 396) напоминает связующую партию финала. После небольшого *ritardando* и короткой остановки на фермате движение становится еще более быстрым (*Piu presto*), и финал заканчивается с необычайной энергией, силой и блеском.

Трио ор. 97 — одно из наиболее светлых, оптимистичных произведений Бетховена. Оно выходит за рамки камерного стиля начала XIX века. Рассчитанное на большую аудиторию слушателей, это трио требует и крупного плана исполнения.

Если фортепианную сонату ор. 106 нередко называют девятой симфонией для фортепиано, то трио ор. 97 с его монументальностью стиля, богатством как бы оркестровых красок можно назвать симфонией для трех инструментов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Жанр фортепианного трио родился примерно в середине XVIII века в творчестве композиторов мангеймской школы и впервые откristаллизовался в высокохудожественных образцах в творчестве Гайдна и Моцарта.

В сочиненных в Бонне трио ми-бемоль мажор и вариациях ор. 44 Бетховен явно подражает Моцарту. Влияние Гайдна проявилось позднее, в Вене, когда, сделавшись его учеником, Бетховен заканчивал созданные еще в Бонне трио ор. 1. Финалы первого, второго трио, вступление к первой части второго трио, быть может, средняя часть менюэта третьего трио носят следы близкого знакомства с творчеством Гайдна. Следует уточнить, однако, что говоря о влиянии Моцарта и Гайдна на молодого Бетховена, мы имеем в виду их творчество в целом, а не созданные ими трио. В особенности это относится к трио Гайдна. Его трио часто напоминают фортепианные сонаты, в которых верхний голос дублируется скрипкой, а нижний виолончелью, либо сонаты для скрипки и фортепиано: скрипичная партия в них индивидуализирована, но партия виолончели, дублирующая бас фортепиано, нередко указывает на происхождение ее от basso continuo.

В трио Моцарта и первых трио Бетховена струнные инструменты в значительной степени самостоятельны, но фортепианная партия еще остается преобладающей: центром внимания является пианист-виртуоз; струнные инструменты — на втором плане. Показательно, что в ту пору современники, рассказывая об исполнении трио, обычно говорят о пианисте, не упоминая о его партнерах, или говорят, что они ему аккомпанировали.

Полное равноправие всех участников ансамбля приходит лишь в зрелый период творчества Бетховена в его трио ор. 70 и особенно в трио ор. 97. Но хотя принцип

ансамблевой фактуры, ансамблевой инструментовки был найден Бетховеном не сразу, черты, свойственные поздним трио Бетховена, можно заметить уже в фортепианных квартетах боннского периода и в трио ор. 1. Как справедливо замечает Р. Роллан, Бетховен, взяв за основу сонатную форму Гайдна и Моцарта, кроит ее ткап применительно к своему богатырскому сложению.

Более значительное, многогранное и глубокое содержание трио Бетховена потребовало и увеличения масштабов формы. Дело не только в том, что Бетховен начал писать свои трио (кроме ор. 11 и ор. 70 № 1) в четырех частях вместо трех, которыми ограничивались Гайдн и Моцарт; более важно расширение формы изнутри в отдельных частях цикла (см. скерцо из трио ор. 97).

Обращаясь к характеристике различий в трактовке отдельных разделов сонатного *allegro*, выявляющихся при сравнении произведений Бетховена с наследием его предшественников, необходимо остановиться на функциях побочной и заключительной партий: побочная партия у Гайдна редко является самостоятельным тематическим построением, большей частью это та же (или слегка видоизмененная) главная партия, перенесенная в доминантовую тональность. В бетховенских трио (так же как у Моцарта) побочная партия всегда индивидуализирована по материалу и контрастирует с главной партией. В то же время заключительная партия у Гайдна часто является новым ярким построением, у Бетховена же она всегда связана с тематикой главной и побочной партий, представляет их своеобразный итог.

Обилие так называемых общих форм движения, наблюдаемое у предшественников Бетховена (в особенности в связующих партиях), у него постепенно исчезает. «Пассажи» из чисто внешних виртуозных построений становятся тематически и интонационно более содержательными.

Значительное число вышеуказанных композиционных приемов намечается в какой-то степени уже в юношеских произведениях. Впервые эти приемы применяются с яркой убедительностью в трио ор. 1 и затем получают свое дальнейшее развитие в последующих сочинениях Бетховена — сонатах, квартетах, симфониях.

Не представляется возможным в рамках настоящей

работы даже беглым взглядом окинуть путь, отделяющий трио ор. 1 от трио ор. 97. Это тот же длинный сложный путь, который ведет от сонаты фа минор ор. 2 к последним сонатам, от квартетов ор. 18 к квартету ор. 95, от первой симфонии к седьмой и восьмой. В трио ре мажор ор. 70 и трио ор. 97 Бетховен предстает перед нами гениальным мастером в расцвете своего творчества. Глубокое содержание, законченная, как бы выкованная, в то же время своеобразная форма, предельная экономия в построении и использовании тематического материала, отсутствие нейтральных общих форм движения, тематизация фигурации, выполнение ею новой функции — создания психологической атмосферы, в которой происходит действие, и, наконец, широкое применение приемов контрастирования — таков неполный перечень черт, присущих лучшим трио Бетховена.

Анализ, расчленяя музыкальное произведение на ряд составляющих его отдельных элементов, устанавливая их взаимные (мелодические, гармонические, структурные) связи, характер и степень подчинения целому, не только дает исполнителю возможность правильно прочесть текст, но и обогащает его представление о произведении в целом. Следующий далее процесс исполнения должен явиться одновременно и процессом синтеза — при этом большое значение приобретает определение и исполнительская реализация найденных правильных как динамических, так и моторных пропорций между элементами произведения по вертикали и по горизонтали.

Вся система нашего музыкального воспитания направлена на то, чтобы молодой музыкант мог находить и осуществлять эти пропорции; подчеркнем, что правильное, органичное соотношение *f* и *p*, *diminuendo* и *crescendo*, *accelerando* и *ritardando*, подготовка и разрешение кульминации при любом уровне мастерства не является легкой задачей и требует большой вдумчивой работы исполнителя.

Особое место занимает вопрос о соотношении звучания голосов в ансамбле, в особенности — ансамбле фортепиано со смычковыми инструментами. Несколькó упрощая вопрос, можно сказать, что характер звучания смычковых в фортепианном ансамбле в принципе не отличается значительно от такового при испол-

нении сольной пьесы с аккомпанементом фортепиано. Иначе обстоит дело с исполнением фортепианной партии. Являясь вследствие своей обычно многоголосной и более насыщенной и развитой фактуры как бы ведущей (первой среди равных), она нередко дает повод пианисту исполнять ее слишком громко, подавляя звучание смычковых инструментов. Правда, не лучше и другая крайность — положение, при котором фортепиано теряет свое естественное звучание и приобретает характер осторожного, робкого сопровождения смычковых инструментов.

В трио Бетховена обычно тематический материал распределяется довольно равномерно в партиях всех трех инструментов, то звуча одновременно, то передаваясь от одного инструмента к другому, образуя диалоги, имитации и т. п. Способность фортепиано к значительному изменению окраски звука, широкий диапазон его динамических возможностей требуют от пианиста тщательного регулирования звука, сближения его силы и характера с звучанием смычковых инструментов в общем плане трактовки произведения. Большое значение приобретает наряду с динамическими соотношениями достижение единогообразного характера *sf*, *staccato*, *legato* и т. д. Ситуации, при которых перед исполнителями возникают подобные задачи, встречаются чуть не на каждой странице анализируемых нами трио.

В заключение напомним читателю положение, приведенное в начале нашей работы: диалектическое единство двух принципов — тщательное следование тексту автора и творчески субъективное его толкование является основой игры всех выдающихся исполнителей мира.

В поле нашего внимания, естественно, была первая часть этого положения. Действительно, она является фундаментом для второй. «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, но неточно и хорошо играть нельзя»¹.

Ученик Бетховена К. Черни писал, что его великий учитель при создании многих своих произведений вдохновлялся сюжетами и картинками, взятыми из литературы, или собственной фантазией. Но если бы мы даже точно знали все бетховенские «программы», это дало бы, конечно, важный, но отнюдь не решающий материал для исполнительской трактовки. Образное восприятие и толкование текста музыкального произведения может помочь исполнителю более ярко, цельно донести его до слушателя, но нельзя рекомендовать исполнителю стандартный рецепт-программу образного толкования текста. Анализ поможет ему правильно прочесть текст; на основе прочитанного пусть он сам фантазирует, ищет образ, который удовлетворит и его и слушателя.

Только при наличии своего отношения к произведению, своей точки зрения, своего «прочтения» текста исполнитель создаст яркие, убедительные, адекватные намерениям автора образы, которые доставят слушателю подлинное художественное наслаждение.

¹ Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена. М. 1966, с. 284.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЭРНСТ ТЕОДОР АМАДЕЙ ГОФМАН

РЕЦЕНЗИЯ НА ТРИО БЕТХОВЕНА, ОР. 70¹

Прошло немало времени с тех пор, как в рецензии рассматривалось одно из важнейших произведений Бетховена — большая, богатая идеями симфония № 5, с-молл и делалась попытка вынести исчерпывающее суждение о духе и стиле гениального мастера. В результате усердного изучения его творчества рецензент высказал положение, что Бетховен больше, чем кто-либо другой, — чисто романтический композитор, что поэтому ему менее удавалась вокальная музыка, которая не допускает неопределенных порывов, построена на аффектах, исходящих из слова, и чужда миру бесконечного. Что же касается его инструментальной музыки, то ее сущность большинству была мало понятна. Это большинство, как писал рецензент, признавая богатство высокой фантазии, видело в его творениях проявление гения, который полностью предавался силе огня, молниеносной инициативе фантазии и, ослепленный, пренебрегал отбором и формированием мыслей.

На самом же деле, по продуманности и точности его можно поставить рядом с Гайдном и Моцартом, ибо свое Я он отделяет от внутреннего царства звуков и господствует над ним как неограниченный властелин. Подтверждение всем этим ранее высказанным мыслям рецензент находит неизменно в каждом новом произведении мастера, с которым он знакомится.

Эти два великодушных трио вновь подтверждают, как глубоко Бетховен воспринял в своем существе дух романтизма и с какой

¹ «Всобщая музыкальная газета» («Allgemeine musikalische Zeitung») от 3 марта 1813 года. Поскольку трио № 2 ми мажор не рассматривается в данной работе, мы публикуем лишь ту часть рецензии Гофмана, которая посвящена трио № 1 ре мажор. (Примеч. редактора).

С именем Гофмана связано рождение немецкой романтической музыкальной критики. Многие его статьи посвящены творчеству Бетховена. Помимо весьма своеобразного, проникнутого духом романтизма определения особенностей стиля инструментальной музыки Бетховена, в данной статье интересны и некоторые, порой необычные, анализы формы трио.

высокой гениальностью и продуманностью выражает его в своем творчестве.

Появление каждого нового фортепианного сочинения мастера должно восхищать и вдохновлять серьезного пианиста; оно виртуозно, вполне выполнимо и производит впечатление при исполнении. Бетховен явно предпочитает сочинять для фортепиано, но оно остается инструментом, более применимым для гармонии, чем для мелодии. Выразительные возможности фортепиано не способны вдохнуть в мелодию трепетной жизни тысяч и тысяч нюансов, которые возникают под смычком скрипача и при дыхании исполнителя на духовом инструменте.

Пианист, заставляя после каждого удара вибрировать и звучать струны, напрасно борется с непреодолимыми трудностями механизма. Но вместе с тем нет инструмента за исключением еще более ограниченной арфы, который мог бы богаче, чем фортепиано, своими полными аккордами объять мир гармонии, раскрывая перед знатоком ее сокровища в чудеснейших формах и образах. Если звуковая картина с ее великолепными группами, лучезарным сиянием и глубокими тенями получит отражение в фантазии мастера, то он, сидя за фортепиано, сможет вызвать к жизни все, что во внутреннем мире звучит красочно и блестяще.

Многоголосная партитура — эта правдивая книга чудес — таит в своих знаках волшебство музыкального мира, таинственный хор разнообразнейших инструментов. Под руками мастера за фортепиано все это оживает, превращаясь в великолепно исполненное произведение — сонату, токкату и т. д.

Трио, квартеты, квинтеты и т. д., в которых к фортепиано прибавляются обычные струнные инструменты, принадлежат к миру фортепианного творчества, ибо они четырех- и пятиголосны и тут все зависит от гармонической разработки, которая исключает выделение отдельных инструментов в блистательных пассажах. По этой причине рецензент, рассчитывая высказать верную мысль, не признает фортепианных концертов, в которых виртуозность пианиста-солиста должна получить выражение в пассажах и исполнении мелодии.

Лучший пианист на самом лучшем инструменте не сумеет добиться того, чего с легкостью достигает, например, скрипач. В этом случае solo фортепиано звучит после tutti струнных и духовых неповоротливо и вяло, и восхищаешься лишь ловкостью пальцев, не обращая внимания на сущность исполняемого.

Исходя из того, что в общем говорилось о духе и характере бетховенской музыки и из предыдущего правильно высказанного положения, что великий мастер композиции и виртуоз-пианист пости-

гает своеобразный дух инструмента и передает его в наиболее подходящей манере, можно выдвинуть идею о структуре его фортепианных трио, квартетов и т. д. Ошибка здесь едва ли возможна, даже если не приходилось ранее видеть и слышать подобные произведения мастера.

В основе каждой части лежит простая песенная тема, пригодная для различных контрапунктических изменений и сокращений; все остальные побочные темы и фигуры родственны главной мысли; переплетенные, упорядоченные во всех инструментах, они приводят к высшему единству. Такова структура целого, но в этом искусном строении, в неутомимом полете сменяются чудесные картины: радость и горе, печаль и блаженство выступают то рядом, то в тесном слиянии.

Удивительные видения кружатся в веселом танце, то пара в лунном свете, то распавшаяся в сверкании и блеске, гоня и преследуя друг друга.

И посреди этого распахнувшегося царства видений восхищенная душа прислушивается к неведомым речам, разгадывая тайны предчувствий, которые ее охватили.

Только тот композитор, который поистине проник в тайны гармонии, может властвовать над душой человека. Для него указания цифрованного баса — это магическое вещество, из которого он извлекает мир волшебства, тогда как для буквоеда, лишеного гения, они остаются мертвыми, застывшими цифровыми задачами.

Все это рецензент должен был предпослать критике отдельных трио, чтобы разъяснить, как неподражаемо велик Бетховен в своих фортепианных сочинениях.

Он обращается прежде всего к трио № 1 D-dur и приводит его начало:

Allegro vivace e con brio

Allegro vivace e con brio

Первые четыре такта содержат главную тему, а седьмой и восьмой такты виолончели — побочную тему. Из этих обеих тем, помимо нескольких второстепенных фигур, соткано все Allegro.

Целесообразно было основную мысль целого преподнести унисонно в четырех октавах. Слушатель крепко запоминает ее и не теряет из вида в удивительных поворотах и отклонениях серебристого потока. Кроме того, в этой теме уже обнаруживается весь характер трио, менее мрачного, чем другие инструментальные произведения Бетховена. Оно выражает светлое чувство и радостное гордое сознание собственной силы.

В состоящем из семидесяти трех тактов первом разделе Allegro, кроме канонической имитации второй темы, нет дальнейшего контрапунктического развития.

Заключительную мысль, которую вместе с унисоном виолончели и скрипки исполняет фортепиано, потом подхватывают другие инструменты, сопровождаемые унисонным движением восьмых в фортепиано. Эта мысль появляется вновь лишь в конце второго раздела, притом в измененном виде.

В первом разделе только экспозиция части. Во втором — начинается искусное контрапунктическое сплетение, продолжающееся до вступления основной темы D-dur.

Басы фортепиано проводят тему, которая в экспозиции исполнялась виолончелью. Здесь в обращении звучит лишь второй такт этой побочной темы. Одновременно с этим виолончель и фортепиано в верхнем регистре проводят сокращенную главную тему, а скрипка присоединяется к ним с канонической имитацией еще меньшей части главной темы:

2 [Allegro vivace e con brio]

[Allegro vivace e con brio]

Главная тема, которую исполняют в басовом регистре играющие в унисон фортепиано и виолончель, переходит из D-dur в B-dur. В этой тональности к главной теме добавляется побочная, которая потом звучит в верхнем регистре фортепиано. Ее второй такт неод-

нократно проводится на фоне органного пунта, в то время как виолончель и скрипка повторяют в терциях первый такт побочной темы. Теперь в нижнем, а затем в верхнем голосе фортепиано появляется новая тема, поднимающаяся до септимы, а потом опускающаяся. Скрипка и виолончель снова проводят мысль побочной темы. Фортепиано имитирует эту однотоктную мысль, пока наконец кажется, что она угасает в своем каноническом сужении; но вскоре снова все оживает, скрипка обращается к первому такту главной темы, верхний голос фортепиано следует за ней, в то время как виолончель и нижний голос фортепиано имитируют второй такт побочной темы. Начинается борьба и состязание всех голосов. Два

такта — один такт — три ноты главной темы в прямом и

обратном движении переплетаются в канонических имитациях. Это самый оригинальный, искусно выполненный раздел всего Allegro, и рецензент приводит его для знатоков:

First system of musical notation on page 116. It consists of four staves: two for a vocal line (treble and bass clefs) and two for a piano accompaniment (treble and bass clefs). The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal line begins with a melodic phrase, and the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Second system of musical notation on page 116. It continues the four-staff format from the first system. The vocal line has a more active melodic line, and the piano accompaniment features more complex chordal textures and rhythmic patterns.

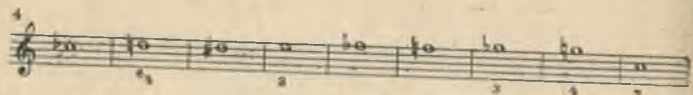
Third system of musical notation on page 116. This system concludes the page's musical content. The vocal line ends with a sustained note, and the piano accompaniment provides a final harmonic resolution.

First system of musical notation on page 117. It follows the same four-staff format as page 116. The music continues with similar melodic and harmonic characteristics, showing a continuation of the piece.

Second system of musical notation on page 117. The vocal line and piano accompaniment continue their respective parts, with the piano part showing some more intricate rhythmic figures.

Third system of musical notation on page 117. This system concludes the page's musical content. The vocal line and piano accompaniment reach their final notes on the page.

Затем возвращается главная тема в первоначальной тональности и невольно ожидаешь, исходя из обычного построения инструментальных произведений, повторения экспозиции, в которой тональность не изменяется и при вступлении второй темы. Но это не так. Гениальный maestro неожиданно переходит в d-moll, вновь проводит главную тему в этой тональности, затем модулирует в B-dur, и там вступает вторая *песучая* тема. Хроматически поднимающийся бас переводит музыку в A-dur, а затем уже утверждается D-dur:



После этого следует заключительная тема первой части в измененном виде. Движение восьмых звучит у скрипки и виолончели в унисон, затем в верхнем регистре и наконец в *басах* фортепиано. В конце части еще раз повторяется вторая главная тема в G-dur в канонической имитации трех инструментов; она возвращает музыку в D-dur, тональность, в которой все заканчивается унисоном начального раздела главной темы:



Рецензент надеется, что, показав точное развитие целого в этом гениальном, великолепном произведении, он вызвал определенное впечатление не только у тех, которые еще не знали трио, но и у знатоков. При прослушивании или собственном исполнении они смогут более глубоко проникнуть в дух произведения, выраженный в различных контрапунктических поворотах короткой темы. Для достижения этой цели рецензент не побоялся дать подробный разбор партитуры наиболее сложной и трудной первой части.

Вторая часть — *Largo assai ed espressivo* — носит характер нежной, благотворно действующей на душу печали. Тема снова составлена в подлинно бетховенской манере из двух очень коротких, однотактных мотивов, которые поочередно исполняются фортепиано и остальными инструментами:

6. (*Largo assai ed espressivo*)

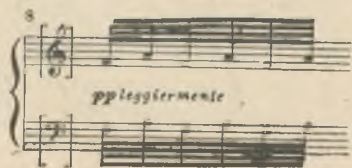




В этих немногих гармонически богатых тактах заключен весь материал, из которого соткано целое. Это главным образом фигура виолончели в девятом такте с контрастирующей темой фортепиано, которые так прекрасно соединяются. Все снова звучит в имитациях, причем главная тема во втором такте фортепиано производит громадное впечатление, когда она продолжается дальше в партии виолончели:



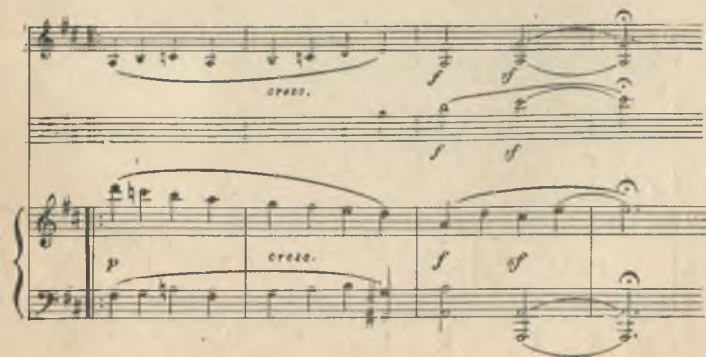
Модуляции, кстати, совсем не сложны, и рецензент коснется только еще одной особенности, которая выделяет эту часть среди большого числа фортепианных сочинений. К главной теме, исполняемой скрипкой и виолончелью, добавляется фортепиано с фигурацией в сексталях шестьдесятчетвертых, которые звучат *pp* и *leggiermente*:



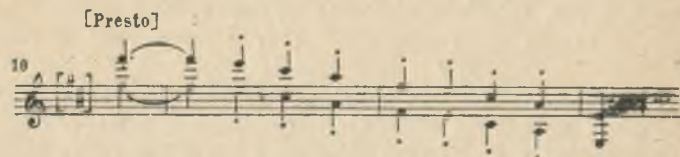
Это единственный способ заставить фортепиано стать неожиданно впечатляющим. Если секстоли исполняются легкой рукой с поднятыми демпферами, создается журчание, напоминающее золоту арфу и гармонику, что в соединении со звучанием смычковых инструментов производит громадное впечатление.

Рецензент отмечает, что к легкости исполнения и поднятым демпферам добавляется еще левая педаль, которая, как известно, отодвигает клавиатуру, благодаря чему молоточки касаются только одной струны; таким образом из штрейхеровского фортепиано извлекались звуки, подобные чудесным видениям, они завораживали душу и влекли ее в магический круг удивительных предчувствий.

Финальная часть — Presto, D-dur — снова построена на короткой оригинальной теме, которая в различных поворотах все снова и снова появляется в остроумных намеках, в смене различных фигур:



Подобно буре, которая разгоняет тучи, когда в быстрой смене света и тени, в безостановочном беге появляются, исчезают, тают и снова возникают образы, музыка после второй фематы неудержимо стремится вперед. Унисону фортепиано вторят скрипка и виолончель, канонически имитируя новую фразу. Она поднимается по шкале до квинты и приводит в A-dur, F-dur и т. д., после чего следуют имитации главной темы, как, например:



Наконец, после того как вся первая тема появляется в B-dur, музыка оригинальным путем ведется дальше, выражая как нельзя лучше бетховенский стиль, который в финальных частях выливается, главным образом, в непрерывное все нарастающее движение и порыв. Конец экспозиции непосредственно, без заметного разрыва переходит в разработку, которая соответствует бесконечно беспокойному характеру всей части.

Вторая часть начинается с проведения имитации унисонного движения первой части. Подробное описание всех отдельных поворотов и оригинальной структуры разработки увело бы рецензента слишком далеко и могло сделаться непонятным. Поэтому он ограничивается показом только одной канонической имитации темы, изложенной триолями четвертей, которые до этого не встречались и снова обнаруживают знакомые индивидуальные черты мастера:

11 [Presto]

Незвирая на задушевность, которая господствует во всем трио, включая и полное скорби Largo, гений Бетховена остается серьезным и торжественным. Создается впечатление, что мастер считает возможным говорить о глубоких, затаенных вещах, даже если они проникнуты радостным подъемом, только возвышенными, прекрасными словами. Музыка танца жреца Изиды может звучать лишь как восторженный гимн.

Кроме того, рецензент убежден, что чисто инструментальная музыка — представляющая только как музыка, не связанная с драматическим действием, — должна избегать незначительных шуток и грубого балагурства.

Радость приходит из неведомой страны, более великолепной и прекрасной, чем наш прозаический мир. Художник ищет внутреннюю (просветленную) жизнь в своей душе. Это требует высокого выражения, а не обыденных слов, которые соответствуют лишь узко земным интересам. [...]

Если говорить только о технике, головокружных пассажах, необыкновенных скачках по всей клавиатуре и т. п., то надо признать, что в фортепианной партии этих трио никаких особенных трудностей нет. Те немногочисленные пассажи, триольные фигуры и т. п., которые здесь встречаются, должны быть «в пальцах» у каждого искусного пианиста. И все же исполнение трио, безусловно, очень трудно. Иной так называемый виртуоз отвергает бетховенские фортепианные сочинения, говоря: «очень трудно!». К этому упреку он прибавляет: «и в высшей степени неблагоприятно!».

Что касается трудностей, то для исполнения сочинений Бетховена нужно прежде всего понять его, проникнуть глубоко в сущность его гения, так, чтобы исполнитель, проникнутый сочинением и им вдохновленный, смело вступил в очарованный круг волшебных явлений, вызванных могучей силой бетховенского творчества. Кто не чувствует в себе той глубокой серьезности, которая тут необходима, кто смотрит на музыку, как на забаву, пустое препровождение времени, мимолетное раздражение притупленного слуха, тот пусть не прикасается к бетховенской музыке. Только такой говорит: «и в высшей степени неблагоприятно!».

Истинный художник живет, дышит тем произведением великого мастера, которое он исполняет. Он пренебрегает мыслью выставить напоказ перед публикой свою собственную особу. Все его помыслы направлены на то, чтобы вызвать к действительной жизни поэтические образы, заключенные бессмертным автором в нотные строчки, — чтобы они охватили слушателя, зажгли его воображение и разом перенесли его в далекое призрачное царство звуков.

Так как подобных истинных художников, подлинных виртуозов очень немного, в искусстве, увы, распространяется эгоизм, пагубное бахвальство. Хорошо известно, как мало встречается знатоков, которые чувствуют себя во власти глубокой мысли гениального мастера.

С тех пор как появилась мода заниматься музыкой в обществе между прочим, чтобы лишь разогнать скуку, все должно быть поверхностным, легким, приятным, другими словами — без всякого смысла и глубины. И так как, к сожалению, немало на земле композиторов, гоняющихся за модой, то и невзыскательный вкус получает достаточно пищи.

Некоторые музыканты жалуются также на непонятность бетховенских и даже моцартовских произведений. Причина этого лежит уже в субъективной глупости, которая не позволяет схватить и удержать целое в его отдельных частях. Эти музыканты прославляют ясность именно в слабых произведениях.

После того как рецензент прослушал многие бетховенские произведения в исполнении богато одаренной дамы, которая виртуозно владеет фортепиано, он окончательно убедился в том, что ценно лишь то, что исходит от гения, все остальное ничего не стоит.

Если бы более счастливые соотношения в мире искусства могли сделать возможным издание бетховенских произведений в партитурах¹, какая богатейшая почва создалась бы для изучения музыки художником, знатоком!

Этим пожеланием рецензент заканчивает статью, в которой он высказал то, что лежало у него на сердце.

¹ Первые издания бетховенских ансамблевых произведений печатались отдельными партиями, а общей партитуры не было. (Примеч. переводчика.)

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	3
Трио до минор, ор. 1 № 3	11
Трио ре мажор, ор. 70 № 1	49
Трио си-бемоль мажор, ор. 97	75
<i>Заключение</i>	105
<i>Приложение.</i> Э. Т. А. Гофман. Рецензия на трио Бетховена, ор. 70	110