Стилистика, интерпретация и различия в медленных частях первой, девятой и десятой сонат Людвига ван Бетховена

Пирвердиев Тимур Чингизович
МГК им. П.И. Чайковского, ст. преподаватель
E-mail: timurpirverdiev05@gmail.com

ВВЕДЕНИЕ

Десять скрипичных сонат Людвига ван Бетховена — одни из самых известных сочинений в данном жанре. Их регулярно исполняют лучшие скрипачи и пианисты со всего мира, они не сходят со сцен крупнейших концертных залов, звукозаписывающие лейблы постоянно выпускают пластинки с новыми записями их исполнений. Не меньшее значение имеют сонаты и в учебной практике. Вместе со скрипичными сонатами Вольфганга Амадея Моцарта бетховенские сонаты для скрипки и фортепиано являются главными примерами классической скрипичной сонаты. На них студенты знакомятся с камерной музыкой венского классицизма, ее законами и содержанием.

Тем не менее исполнение сонат Бетховена и по сей день связано с проблемой их прочтения. Можно легко запутаться в многочисленных редакциях сонат, доступных онлайн в сети Интернет и в библиотеках. Современные исследователи и издательские дома время от времени выпускают новые, критически пересмотренные версии сонат. С учетом непрекращающегося роста тенденции на аутентичность исполнения классической музыки несомненно важной представляется идея рассмотреть вопрос интерпретации скрипичных сонат Бетховена в условиях современных требований.

Данная методическая работа преследует цель рассмотреть сонаты для скрипки и фортепиано ор. 12 № 1, ор. 47 и ор. 96 Бетховена с точки зрения некоторых особенностей исполнения. Так как проанализировать полный цикл из десяти сонат в ограниченных рамках не представляется возможным, мы остановились не просто на трех сонатах, но сконцентрировались на их средних частях ввиду того, что им, как правило, уделяется меньше всего внимания по сравнению с крайними частями, в то время как именно средние части бетховенских сонатных циклов являются настоящим драматургическим центром композиции и требуют к себе не менее пристального внимания.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СКРИПИЧНЫХ СОНАТ БЕТХОВЕНА

Прежде чем приступать к разучиванию любого произведения, стоит прояснить для себя некоторые важные пункты:

1. Выбор нот — определенного издания или определенной редакции, если этот выбор существует.

2. История создания произведения — важно понимать, в каких условиях и в какой период творчества то или иное произведение было сочинено, какие произведения были «спутниками» этого сочинения (то есть сочинены примерно в то же самое время) и т. д.

3. Особенности исполнительской практики в определенный исторический промежуток, если речь идет об исполнении старинного сочинения в аутентичной манере.

История создания

В творческом наследии Людвига ван Бетховена скрипичные сонаты занимают важное значение. Обладая навыками игры на скрипке и альте, композитор создал ряд инструментальных

произведений для солирующих струнных инструментов. В центре внимания предпринятого исследования 10 сонат для скрипки и фортепиано, а именно Первая, Девятая и Десятая сонаты.

Создание каждой из трёх сонат приурочено к определенным годам жизни композитора. Первая триада сонат композитора ор. 12 была издана в 1799 году. По мнению многих исследователей, их создание относится к бонскому периоду жизни и творчества композитора. Сонаты ор. 12 посвящены одному из первых учителей Бетховена — Антонио Сальери. Премьера Первой сонаты состоялась в 1798 году в рамках концерта чешской певицы Йозефы Душек. Произведение было исполнено самим автором. В целом, говоря об истории создания Первой сонаты, следует отметить, что вплоть до сегодняшнего дня обстоятельства создания произведения малоизвестны и соната биографами и музыковедами рассматривается лишь в контексте премьерной триады.

Создание последних скрипичных сонат Бетховена относится к началу нового XIX столетия. Так, в 1802 году была создана Девятая соната для скрипки и фортепиано. Однако замысел сочинения, исходя из эскизов композитора, относится к более раннему периоду его творчества. Произведение было написано в одно время с таким масштабным сочинением композитора, как Героическая симфония, и по гениальности замысла не уступает своей сверстнице. Звучание Девятой сонаты характеризуется глубиной и страстностью выраженных чувств, могучей силой воли и пылким темпераментом. Вот уже более 150 лет Девятая соната украшает концертные репертуары великих скрипачей всего мира.

Сочинение было посвящено композитором своему современнику — Рудольфу Крейцеру (1766–1833), известному скрипачу, с которым Бетховена связывала тесная дружба. В письме к издателю Зимороку в Бонн Бетховен пишет: «Этот Крейцер — славный, добрый малый, он доставил мне много удовольствия во время своего пребывания здесь, его скромность и искренность мне милее всех «extérieur» или «intérieur» для большинства виртуозов. Так как соната (ор. 47. — Я. С.) написана для выдающегося скрипача, то и дедикация 3 вполне соответствует ему...«[1].

После создания произведения предпринималось множество попыток переложений сонаты для камерных и других ансамблей. Среди одного из наиболее оригинальных — переложение для симфонического оркестра, сделанное П. И. Чайковским. Концепция и стиль Крейцеровой сонаты раскрывается в ремарке самого композитора, предпосланной для первого издания произведения: «Написанная в концертном стиле, как бы концерт».

Музыка Десятой сонаты ор. 96, став «лирическим эпилогом сольному скрипичному творчеству Бетховена», сконцентрирована на безмятежных пасторальных звучаниях, что роднит ее с Пасторальной симфонией и Четвертым концертом.

Произведение было завершено в 1812 году, хотя первые наброски сочинения датированы 1810 годом. Первое издание произведения датировано 1816 годом. По некоторым утверждениям, соната была написана для известного французского скрипача Ф. Роде. Сочинение венчает цикл бетховенских скрипичных сонат. Относясь к зрелому периоду творчества венского классика, произведение является вершиной скрипичного творчества композитора. Во многих исследованиях отмечается субъективно-отвлеченный характер произведения, что позволяет говорить о предвестниках романтических черт в мировом скрипичном наследии. Показательной в этом плане является характеристика произведения О. Рупертус, отмечающей: "Вся соната может рассматриваться как изображение человека, который находится вне жизненных бурь и в философском спокойствии и отрешенности взирает на суетный мир«[2].

Общая характеристика композиции

Классический стиль сонат обусловил особенности их композиции и драматургии. Как принадлежащим к классической эпохе сонатам свойственны композиционная четкость и взвешенность каждой детали. Три сонаты представляют собой многочастные инструментальные циклы. В Первой и Девятой сонатах Бетховен опирается на трехчастную структуру по принципу «быстро — медленно — быстро». Средняя часть написана в обоих случаях в форме темы с вариациями. Несмотря на визуальное сходство композиции, Первая и Девятая сонаты кардинально отличаются друг от друга: если для Первой ориентиром можно считать прозрачный классический моцартовско-гайдновский прототип сонаты, то драматургическая логика Девятой позволяет проводить параллели с Героической симфонией (чему способствуют такие элементы, как, например, важность вступления в формировании интонационного облика композиции). Уже в Первой сонате Людвиг ван Бетховен обращается к принципу монотематических связей в драматургии произведения. Так, например, в фортепианную партию 4-й вариации 2-й части проникают мотивы из 1-й части сонаты (9 —10-й такты фортепианной партии).

Десятая соната отличается опорой на четырехчастную структуру цикла, близкую скорее жанру симфонии. Это отражается в помещении в центр композиции медленной части и следующего за ней скерцо. Параллели с симфониями рождает и финал Десятой сонаты в форме вариаций, а не более привычной рондо-сонаты или рондо. Подобное разрастание композиции, вероятно, обусловлено пасторальным настроением цикла: его неспешное философское и эпическое развитие без острых драматических коллизий, свойственных таким сочинениям, как, например, Крейцерова соната.

Стилистика вторых частей произведений

Вторая часть Первой сонаты написана в форме вариаций. Обращение к вариационной форме в Первой сонате является предвосхищением гениальных вариаций Бетховена во 2-й части Крейцеровой сонаты. 4 части вариаций темы Первой сонаты последовательно раскрывают образ главной темы с разных сторон:

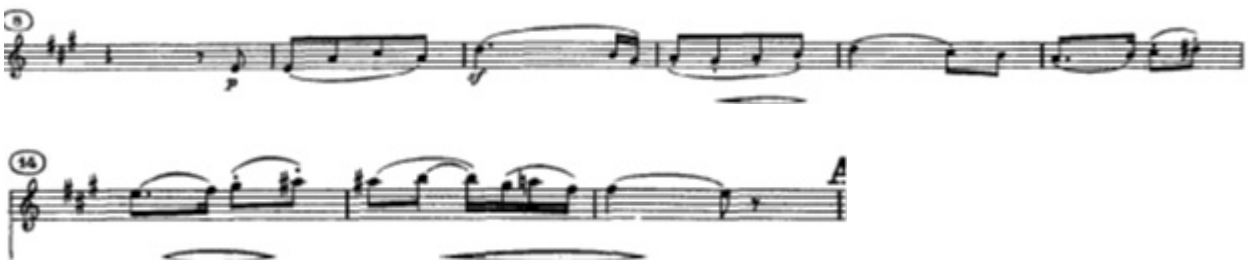
2-я вариация: беззаботное и жизнерадостное настроение,

3-я вариация: душевное беззаботное настроение,

4-я вариация: интимное переживание и лирический диалог.
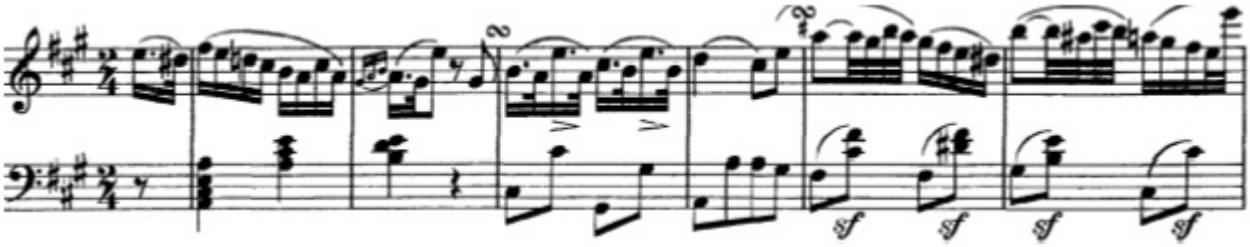
Основная тема сонаты написана в духе певучей и незатейливой мелодии с мягкими и округленными окончаниями мелодических фраз. По своему характеру и внутреннему содержанию она контрастирует с крайними частями произведения. Тема сначала излагается у фортепиано, а затем у скрипки *(Пример 1):*

Пример 1
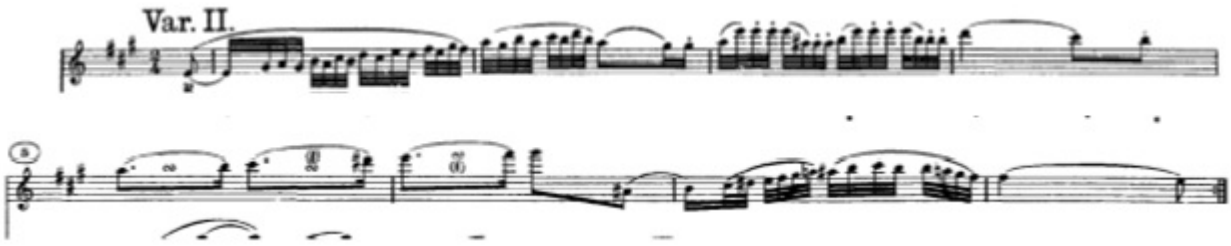


В 1-й вариации тема излагается у фортепиано. Её характерной особенностью выступает воздушная и прихотливая ритмика как у солиста, так и в фортепианной партии *(Пример 2):*

Пример 2
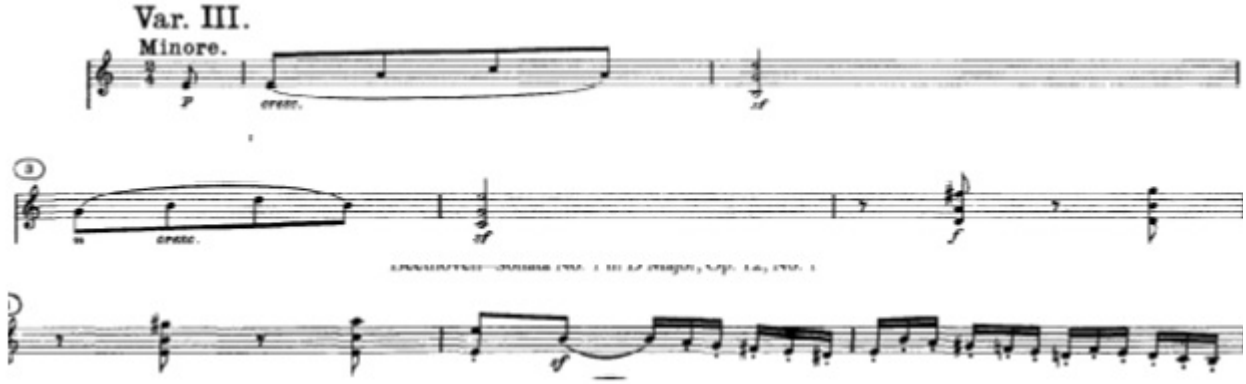


Во 2-й вариации мелодия излагается уже у солиста. Опираясь на основные интонационные обороты основной темы, музыкальное звучание обрастает хроматическими интонациями, форшлагами и украшениями *(Пример 3):*

Пример 3
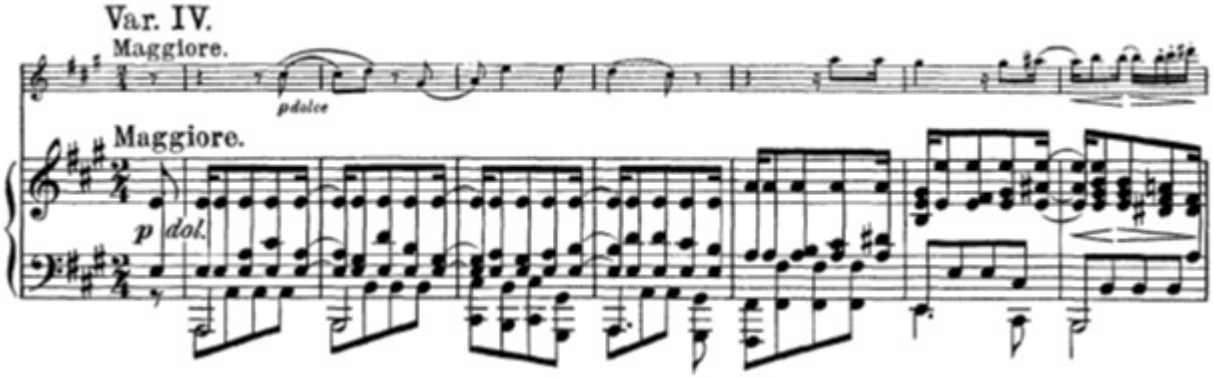


3-я вариация имеет контрастное звучание темы по отношению к предыдущим. Звучание основной темы окрашено драматизмом. Тема звучит в миноре взволнованно и эмоционально напряжённо. Преобладающие шестнадцатые длительности и движение триолями подчёркивают импульсивно-взволнованную окраску тематизма *(Пример 4).*

Пример 4



Завершающая 2-ю часть 4-я вариация характеризуется обобщённо-итоговым характером своего содержания. В эмоциональном диалоге фортепианной и солирующей партии слышатся ноты патетики и эмоционального накала — черты, характерные для позднего стиля бетховенского письма *(Пример 5).*

Пример 5



В завершающих репликах солирующей скрипки слышится успокоение и умиротворение.

Девятая соната отражает эволюцию стиля композитора. Так, сравнение стилистики вариаций в Первой и Девятой сонатах делает очевидной разницу композиторского стиля, связанную с разницей творческих периодов, которым они принадлежат.

Вариации в Девятой сонате прежде всего масштабнее. На их стилистику повлияла и изначальная задумка композитора о создании сонаты в концертном стиле, о чем свидетельствует заголовок к первому изданию сонаты: «Sonata scritta in uno stillo molto concertante, quasi come d'un concerto» — «Написанная в концертном стиле, как бы концерт». Неслучайно исследователь бетховенских скрипичных сонат Я. Л. Сорокер когда-то обозначил вариации Первой сонаты «пробой пера» перед вариациями Девятой[3] — настолько преобразился жанр темы с вариациями в сонатном цикле. От прошлой скромности выразительных средств, классической галантности и уравновешенности не осталось и следа. Вариации Девятой сонаты продолжают линию драматургического развития, заданную еще в первой части: им также свойственны сквозное развитие, отход от простого украшения мелодии, постепенная индивидуализация отдельных вариаций — всё то, что впоследствии будет развиваться композиторами-романтиками. Именно в этой части лучше всего видна и концертность сонаты: скрипичная партия виртуозна, изобилует различными эффектами, но при этом не является одним из типичных примеров тех парадных вариаций, созданных скрипачами-виртуозами для демонстрации своих возможностей: каждый эффект оправдан и имеет конкретную цель, а в их количестве чувствуется мера.
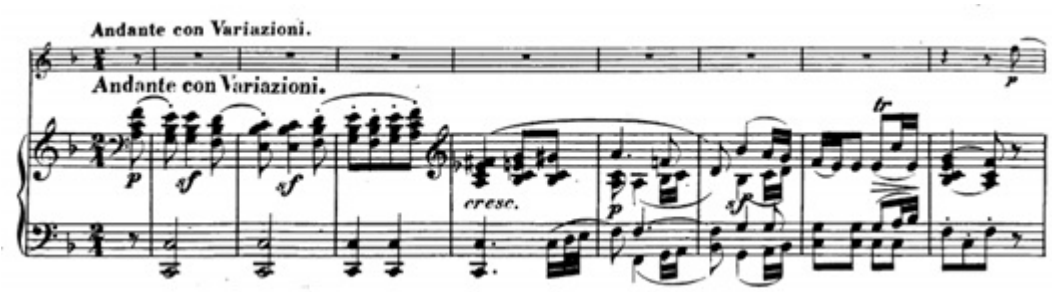
Интересно, что описанные трансформации относятся в полной мере к внутреннему наполнению вариаций. Их внешний облик всё также остается классическим и не рушит каноны избранной формы. Тема вариаций написана в простой двухчастной форме с повторением частей, и эта форма сохраняется на протяжении всей части за исключением коды. Повторения частей Бетховен иногда выписывает (как в проведении собственно темы), иногда обозначает знаками репризы. Выписанные повторения он использует, как и в Первой сонате, для того чтобы поручить проведение темы каждому из инструментов. Так, тема вариаций звучит сначала в партии фортепиано, а затем скрипки (эта схема проведений относится и к середине с репризой двухчастной формы). К приметам классических вариаций относится и опора на технику диминуции — постепенного ритмического уменьшения длительностей от вариации к вариации, а также включение минорной вариации как контрастного центра. Наконец, тональный план части остается в рамках классической формы: все вариации написаны в одном ладу f (тема и большая часть вариаций в F-dur, минорная вариация в f-moll). Эти замечания очень важны, так как каким бы Бетховен ни был безусловным новатором музыкальной ткани, он всегда оставался классиком[4].

Основная тема вариаций звучит в партии фортепиано и имеет структуру трёхчастной репризной формы: Aba^1. Отметим, что уже в трактовке типа вариаций Бетховен демонстрирует своё мастерство и новаторский взгляд на развитие формы, прибегая к типу симфонизированных

вариаций, предвосхищая тем самым романтические вариации Шумана, Брамса и других композиторов. Основная тема вариаций *(см. Пример 6)* имеет спокойный и умиротворённый характер и воспринимается как миг успокоения после взволнованной и страстной 1-й части.

Говоря о симфоничности мышления композитора, позволим себе привести следующий пример. Тема вариаций в нежном, умиротворенном характере вносит контраст к буре эмоций в первой части сонаты. В ней чувствуются интонации хорала — в аккордовой фактуре в партии фортепиано, плавности движения мелодии без широких скачков и ритмических разрывов, закругленности фраз и вообще очевидно вокальной природе темы. С другой стороны, уже в проведении темы слышатся и танцевальные интонации, как, например, в намеренно акцентированной синкопе (sf).

Пример 6
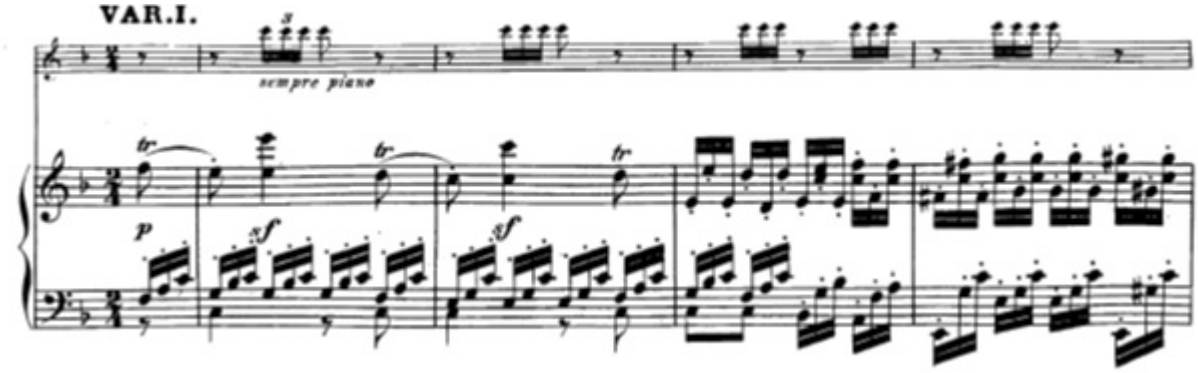


По своему характеру тема сочетает в себе как танцевальное, так и хоральное жанровое начало. Первое проявляется в изложении темы у партии солиста аккордовой фактурой с мерным статичным сопровождением в партии баса. Танцевальный же элемент темы выражен в использовании синкопированной ритмики и штриха staccatto, подчёркивающего лёгкий и игривый характер темы.

После экспонирования темы у партии фортепиано она излагается в партии солиста. Выразительность и грациозность звучанию темы придают трели, которые появляются в окончании фраз как в партии фортепиано, так и у солирующей скрипки.

Последующее развитие, пусть и опирающееся на традиционные классические приемы орнаментальных вариаций, будет в некоторой степени напоминать и о жанровых вариациях из музыки романтиков. Так, танцевальность, в некоторой степени скерцозность, проявит себя в полной мере в первых двух вариациях, а начиная с третьей вариации, Бетховен будет развивать вокальную природу темы, доведя ее до кульминации в завершающей коде, которую Я. Л. Сорокер небезосновательно уподобил вокальной сцене[5].

1-я вариация *(F-dur)* при сохранении структуры трёхчастной формы опирается на орнаментальное развитие мелодической линии. Тема обрастает всякого рода украшениями — мордентами, триолями шестнадцатых длительностей и т. д. Тема изложена в партии фортепиано. Преобладание в ней штриха staccato, трелей и специфического аккомпанемента «бас-аккорд» подчёркивает танцевальный характер темы (*см. Пример 7).*
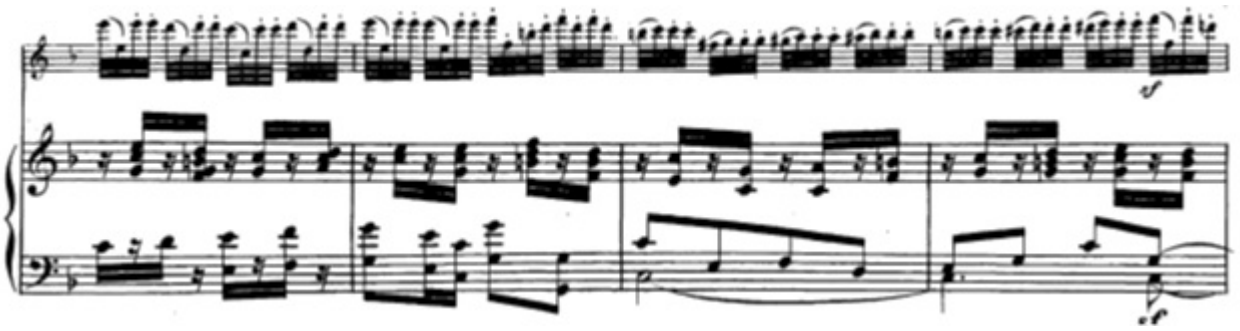
Пример 7



Партия солиста не имеет мелодического начала и опирается на репетиции на одном звуке, изложенные в верхнем регистре.

2-я вариация ещё более орнаментальна по своей природе. Репетиции в партии солиста становятся всё более активными, а мелодическая линия более орнаментальной. Интонации темы растворяются в фигуративном движении партии солиста в скрытом двухголосии *(см. Пример 8).*

Пример 8
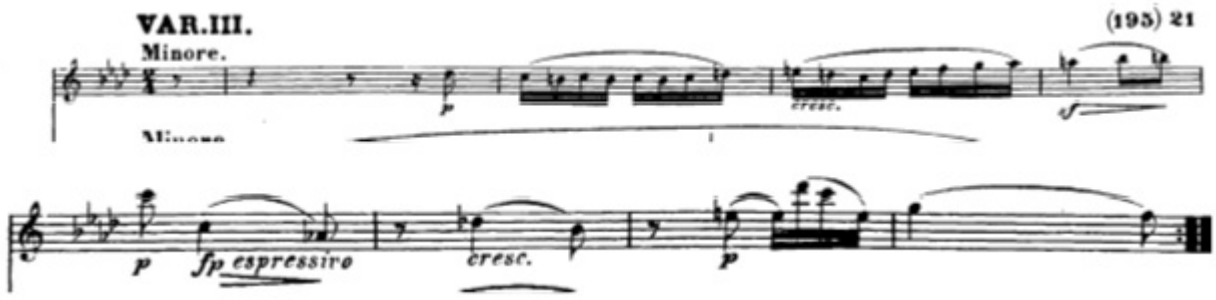


Особенно ярко выраженным развивающий характер тематизма становится в среднем разделе простой трёхчастной формы.

В характере тематического материала Бетховен демонстрирует богатые виртуозные возможности солирующей скрипки. Блестящие пассажи, с одной стороны, имеют виртуозный характер, а с другой стороны — гибко и завуалированно преломляют интонации темы.

С проведением 3-й вариации тема модулирует в параллельный минор (f-moll). Тема, изложенная у солирующей скрипки, уже мало что общего имеет с экспозиционным проведением. От неё остаются лишь контуры и очертания, которые виртуозно вуалируются солистом в мордентах и опеваниях при сохранении контура тонально-гармонического плана *(см. Пример 9).* Гармонические переходы и подчёркнутые каденционные обороты делают гармонию одним из главных средств выразительности в данной вариации.

Пример 9



Итогом развития основной темы, несомненно, является завершающая 4-я вариация *(F-dur).* По своим масштабам она является наиболее развёрнутой и в отличие от 1-й, 2-й, и 3-й вариаций

не укладывается в структуру простой трёхчастной репризной формы, представляя собой свободное построение. Тема звучит нежно, а её характер изложения имеет фантазийно-импровизационный характер (*см. Пример 10).*
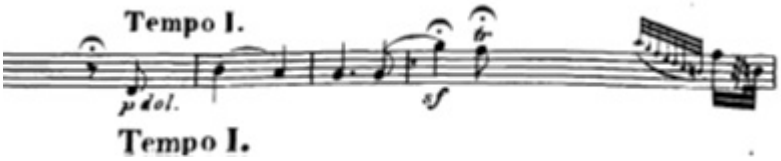
Пример 10



4-я вариация представляет собой редкий образец тематизма изобразительного характера Людвига ван Бетховена, который изобилует трелями, пиццикатто, тембровыми переливами.

В завершение проведения вариаций в партии солиста звучит страстный и патетический монолог. Выразительные агогические отступления и яркая динамическая партитура делают данное краткое высказывание выразительным и выделяют его своим пламенным характером из общего фона звучания тематизма *(см. Пример 11).*

Пример 11



Вариации 2-й части Сонаты № 9 завершаются масштабной и развёрнутой кодой.

Последняя, **Десятая скрипичная соната**, как говорилось выше, является итогом скрипичного творчества Людвига ван Бетховена. Произведение предвосхищает лучшие образцы романтической скрипичной литературы по своему образному строению и стилистике. Романтическую направленность произведения подчёркивали многие исследователи творчества композитора. Так, В. Ферман пишет, что в сонате «...намечаются черты «позднего»

бетховенского стиля: близкий к романтикам (Шуману) импровизационно-лирический характер изложения, острейшие контрасты adagio и скерцо, финальные вариации, построенные на теме народно-песенного склада — одновременно живой, веселой и нежно-грустной«[6].

2-я часть Десятой сонаты — *Andante esspressivo (Es-dur)* — образец сосредоточенной, сдержанной лирики Бетховена. Она имеет отпечаток субъективной лирики, размышления. В отличие от предыдущих рассмотренных нами ранее сонат, композитор обращается здесь к старинной форме арий «Da capo».

1-я часть (А) — 11–20-й такты.
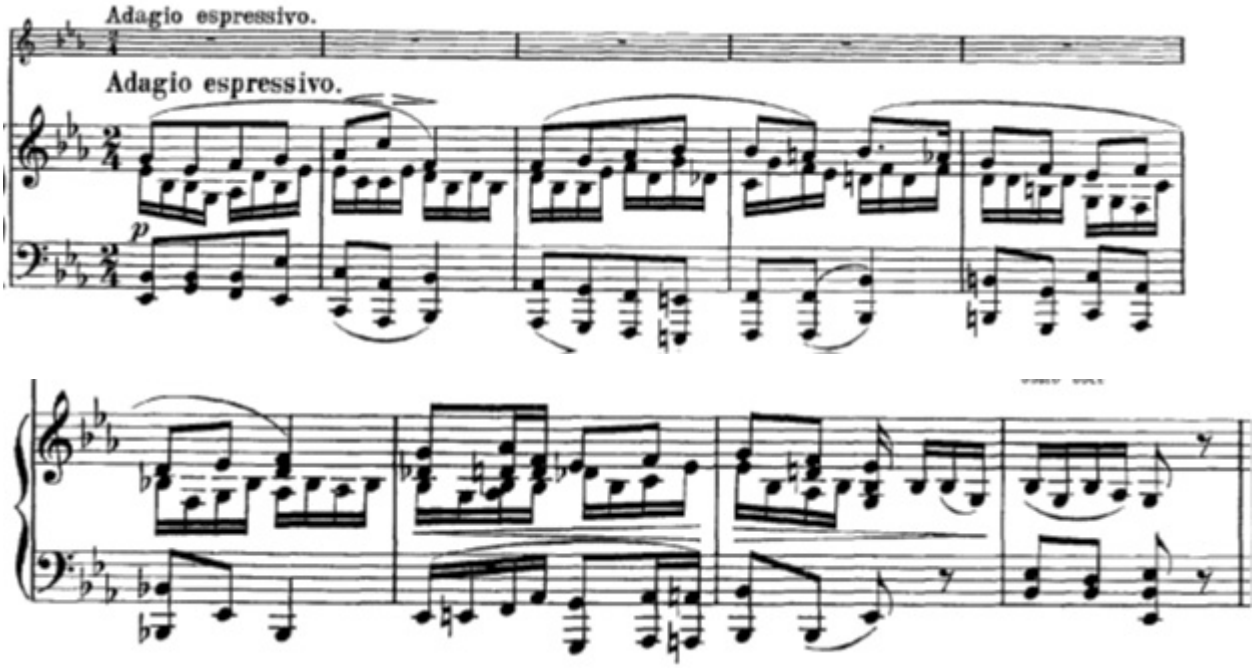
2-я часть (В) — 21–38-й такты.

3-я часть (А) — 38–53-й такты.

Кода — 54–67-й такты.

Основная тема написана в духе хорала *(см. Пример 12).*
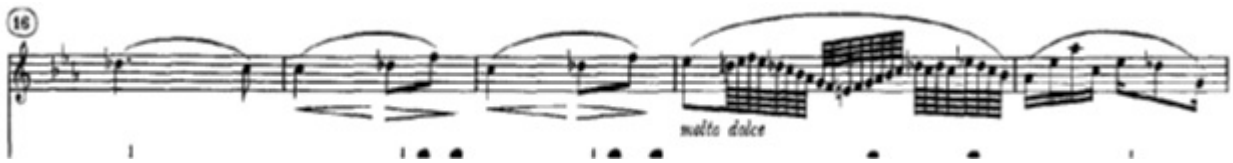
Пример 12



Глубина и богатство содержания темы обусловили широкий спектр музыкально-выразительных средств, которые использовал Людвиг ван Бетховен для создания философско-отвлечённого образа. Так, одним из главных средств музыкальной выразительности при экспонировании темы являются гармонические краски: композитор использует неспешные перетекания из одной гармонии в другую, что подчёркивает сосредоточенно-созерцательный характер темы. Помимо гармонического своеобразия, выразительность звучанию основной темы обеспечивает мерная ритмика с мягкими оборотами пунктирного ритма, что также придаёт теме философично-возвышенное начало.

После экспонирования основной темы вполголоса начинает звучать лирический «ответ» солиста, который, в свою очередь, характеризуется большей экспрессией и эмоциональной выразительностью. Виртуозные пассажи тридцать вторыми длительностями в окончании фраз свидетельствуют о более оживленном характере солирующей партии, противопоставленному мерному внутреннему развитию партии фортепиано *(см. Пример 13).*

Пример 13



2-й раздел 2-й части Сонаты (21–38-й такты) экспонирует новый тематический материал, оттеняющий характер звучания главной темы. Данная тема характеризуется ярко выраженным канителенным звучанием и интонационной гибкостью. Бетховен раскрывает здесь певучий характер скрипичного тембра. Протяжённый скрипичный пассаж выполняет функцию предыкта к репризе, которая, в свою очередь, носит варьированный характер. Она изложена в репризном проведении у партии солиста. В отличие от экспозиционного раздела формы, тема характеризуется орнаментальным характером звучания. Её интонации растворяются в активных мелодических фигурациях и распределены в разных пластах музыкальной фактуры *(см. Пример 14).*

Таким образом, необходимо отметить тот факт, что каждая из трёх проанализированных сонат отражает эволюцию стиля и композиторского мышления Людвига ван Бетховена. По мере приближения к позднему этапу своего творчества композитор демонстрирует стремление

к симфонизации камерного жанра. Даже в рамках вторых частей своих скрипичных сонат композитор прибегает к интенсивной разработке тематического материала, при котором элементы темы могут даже «теряться» в развитии музыкальной ткани произведения. Во всех трёх сонатах Бетховен демонстрирует внимание к гармоническому языку, используя мерные переходы гармоний из одной в другую, акцентируя и повторяя выразительные гармонические обороты.

Выбор нот

Важным пунктом в разучивании любого произведения является выбор нотных источников.

Сонаты для скрипки и фортепиано сегодня не только прочно вошли в репертуар концертирующих исполнителей, но и стали основой педагогического репертуара для учащихся музыкальных колледжей и вузов. Несмотря на достаточную изученность скрипичных сонат в научно-исследовательской литературе, вопросы содержания редакций скрипичных сонат Бетховена до настоящего времени не освещены. Одной из немногочисленных попыток сравнить существующие редакции сонат для скрипки Людвига ван Бетховена являются исследования Ж. Сигети. Вместе с тем многие из рассмотренных автором редакций сонат отечественным исполнителям попросту не известны. Данный факт актуализирует вопрос о редакции сонат Бетховена.

Зачастую обращение к той или иной редакции скрипичных сонат Бетховена связано с фактическим наличием тех или иных редакций в консерваторских или училищных библиотеках. Это обстоятельство не может не сказываться как на качестве преподавания, так и на уровне прививаемого студентам чувства стиля и вкуса в решении целого ряда важных и сложных проблем подхода к бетховенскому тексту.

Отсутствие Urtext'a, академического издания даже в крупных библиотеках страны (например, в музыкальном отделе Ленинградской публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина) затрудняет возможность сравнения и выбора редакции для определенной цели, мешает выработке критического отношения к различным редакциям.

К сожалению, из всех известных бетховенских скрипичных сонат мы обладаем манускриптом лишь к Девятой. Первоначальным источником информации об остальных опусах служат их первые издания: Первая соната была опубликована в Вене (1799, Artaria), Девятая — в Бонне (1805, Simrock), Десятая — в Вене (1816, S.A. Steiner & Co). Как известно, Бетховен стремился к четкой фиксации своей музыки с помощью нотации и обозначений и требовал от музыкантов беспрекословного следования им. В данном случае встает вопрос о том, что в нотах действительно соответствует желаниям композитора, а что является дополнением редакторов. Актуальность этого вопроса подчеркивает появление критически пересмотренного издания всех скрипичных сонат, выпущенного в 2020 году немецким издательством Bärenreiter совместно с исследователем Клайвом Брауном. Оно включает в себя, помимо исторически выверенного уртекста, приведенного в максимально возможное соответствие с оригинальным текстом, обширные комментарии Брауна о практике исполнительства во времена Бетховена и об авторских обозначениях. Что особенно важно для исполнителей — скрипичная партия издана в двух вариантах: в качестве уртекста и в редакции Брауна в соответствии с авторскими обозначениями и принятой исполнительской практикой.

Тем не менее обращение к выверенному музыкальному тексту может быть затруднительно: новейшие европейские издания не всегда доступны в России, и учащиеся по привычке пользуются старыми изданиями — теми, что доступны в библиотеках. Как известно, каждая редакция нотного текста, особенно когда речь идет о редакциях известных музыкантов, — это попытка зафиксировать определенную интерпретацию музыкального произведения, которая, в свою

очередь, зависит от личных вкусов и характера музыканта, а также от исполнительской моды во времена создания редакции. Сейчас всё больше и больше набирает обороты тренд на аутентичное исполнение (то есть максимально приближенное к оригинальному тексту и принципам исполнения во время создания сочинения), а в первой половине XX века восприятие музыки Бетховена было совершенно иным. Именно поэтому, например, критическое изучение различных редакций предпринимается в отношении фортепианных сонат композитора[7]. Аналогичный подход важен и для скрипичных сонат, представляющих не меньшую ценность как репертуарных произведений, не сходящих со сцены и из учебной практики, поэтому мне кажется необходимым кратко рассмотреть вопрос редакций скрипичных сонат, чтобы описать то, с чем юные исполнители могут столкнуться при обращении к той или иной редакции.

Каждая из сонат была многократно переиздана различными издательскими домами в сотрудничестве с многочисленными скрипачами, выступавшими в качестве редакторов. Например, и по сей день в ходу ноты из первого полного собрания сочинений (Лейпциг, 1860-е), несмотря на то, что оно уже очевидно морально устарело. Среди редакторов скрипичных сонат можно встретить имена Ф. Давида (1870), Й. Иоахима (1901), Л. Ауэра (1917), Ф. Крейслера (1911, 1974), Д. Ойстраха (1974) и многих других.

Как правило, принято считать, что самыми приближенными к авторскому видению обычно являются те редакторы, кто являлся современником или хотя бы младшим современником композитора. Это связано прежде всего с тем, что в их редакциях может быть запечатлен вариант, максимально приближенный к исполнительской практике, принятой в ту эпоху. Особенно ценны для нас и возможные персональные контакты музыкантов — такие, как, например, в случае с К. Черни, который был учеником Бетховена и оставил комментарии к его сонатам.

К сожалению, ни один из скрипачей, с кем сотрудничал Бетховен, не оставил каких-либо замечаний к исполнению его сочинений (например, относительно аппликатуры, штрихов или динамики), за исключением нескольких отдельных обозначений аппликатуры, оставленных другом композитора И. Шуппанцигом[8]. Именно поэтому первые редакции, которые могут быть приближены к исполнительской практике начала XIX века, принадлежат Ф. Давиду (1810–1873) и Й. Иоахиму (1831–1907). Тем не менее исследователи отмечают, что редакция Ф. Давида, изданная в 1870-х годах издательством Peters, будучи хоть и первой полноценной редакцией, вероятно, опирается больше на личный стиль и выбор технических средств, нежели на вероятные указания композитора.

Отсутствие Urtext'а и академического издания в некоторой мере восполняют находящиеся в нотном отделе Ленинградской публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина перепечатки трех сонат ор. 12.10 и сонаты ор. 24.11. Они датируются (предположительно) 1816 (ор. 12) и 1824 (ор. 24) годами, следовательно, хронологически занимают место между прижизненными изданиями и редакцией Й. Иоахима. Изучение этих текстов подтвердило правильность избранной нами методики. Вычлененный нами текст совпал (незначительные изменения в орфографии оговорены в комментариях польского издания), что дало нам возможность использовать такой метод и для анализа других сонат.

Как известно, Бетховен весьма тщательно записывал нотный текст и исправлял ошибки и неточности в выходящих из печати сочинениях. Показательна в этом отношении корректура виолончельной сонаты ор. 694. Нет оснований предполагать, что скрипичные сонаты были менее тщательно проверены автором при подготовке их к печати. Поскольку при жизни Бетховена были изданы все скрипичные сонаты, то проблема Urtext'а (следовательно, и текстологической редакции) не стоит так остро, как, например, в сонатах Иоганна Себастьяна Баха.

Наличие Urtext'а является основой для исполнительских и педагогических редакций. Иногда

бывает затруднительно провести грань между ними. Это связано с тем, что выдающиеся исполнители часто были и крупными педагогами, основателями школы. Их редакции являются обобщением как исполнительского, так и педагогического опыта. Интересно отметить, что вышеназванные редакции XIX века принадлежали в основном скрипачам, и редактировалась, естественно, только скрипичная партия. В настоящее время появились редакции, принадлежащие сложившимся дуэтам (Б. Войтович — Т. Вронски, Д. Ойстрах — Л. Оборин), где каждый из партнеров редактирует свою партию.

В настоящее время наиболее распространены четыре редакции сонат, которые широко используются в концертной и учебной практике. Это редакция, сделанная немецко-венгерским скрипачом прошлого века Й. Иоахимом, изданная в нашей стране в 1930-е годы, а в последнее время известная по изданию лейпцигской фирмы "Петерс«[9]; широко распространенная редакция Л. Вейнера, изданная в Венгрии в начале 1960-х годов; польская редакция, изданная в 1978 г.[8]; и, наконец, редакция Д. Ойстраха и Л. Оборина, изданная к 200-летию со дня рождения Бетховена[10].

За исключением венгерской все перечисленные редакции имеют много общего. И это неслучайно: в основу редакций Ойстраха — Оборина и Войтовича — Вронского (как они указывают в своих предисловиях к редакциям) положен Urtext: издание под ред. В. Ламме и К. Шефнера (изд. Хенле, Мюнхен-Дуйсбург, 1955). Кроме того, текстологическим источником оборинской редакции является издание под редакцией Иоахима, академическое издание полного собрания сочинений (изд. «Брейткопф и Хертель», серия XV).

В результате в этих трёх редакциях есть полное совпадение всех компонентов текста: звуковысотности, артикуляции, динамики, темповых обозначений. Всё это свидетельствует о выверенности текста, тщательности редакторской работы и критическом отношении к недостоверным редакциям. Те разночтения, которые присутствуют в этих редакциях, следует рассматривать как различные пути решения исполнительских задач.

В предисловии к польскому изданию, его авторы [11] обозначали сферу своей редактуры, затронув такие аспекты нотного текста, как:

— аппликатура,

— иной, более рациональный характер распределения материала между руками с целью облегчения пианистических трудностей,

— метрономические указания темпа.

В редактуре, сделанной Ойстрахом и Обориным, все замечания редакторов, среди которых и педаль, внесены в текст мелким шрифтом. Таким образом, редакции отечественных скрипачей характеризуются наличием авторского текста и редакторских указаний. Такой тип редактуры облегчает выявление авторского оригинального текста и редакторские новшества. В этом плане наиболее неудачной редакцией скрипичных сонат Бетховена явилась редакция, сделанная Л. Вейнером (1885–1960) — известным венгерским скрипачом и педагогом. Музыкант неоднократно обращался к редактированию сонат Бетховена. Являясь преподавателем по классу камерного ансамбля в Высшей школе музыкального института им. Листа в Будапеште, в редакциях сонат Л. Вейнер предпринял попытку обобщения своего педагогического опыта. Однако венгерский музыкант осуществил редактуру лишь восьми из десяти сонат Бетховена. Поэтому в свете предпринятого исследования обратимся к редактуре Первой скрипичной сонаты композитора.

Предпринимая попытку осуществления редактуры сонат, Вейнер ориентируется на романтические традиции, заложенные исполнительской практикой и эстетикой XIX столетия. В то же время, как отмечает С. Сухов, Лео Вейнер никогда не являлся активно концертирующим

музыкантом и при работе над редакциями оперировал прежде всего своим педагогическим опытом. Поэтому редакция Первой сонаты Лео Вейнера характеризуется субъективностью и отсутствием строгих канонов академического исполнительства[12].

С точки зрения артикуляции в Первой сонате Вейнер часто изменяет длину лиг, выставленных Бетховеном. Продлевая лиги за пределы такта, музыкант стремится приблизиться к естественной «вокальной» фразировке, что способствует избеганию потактовых лиг. Мотивные лиги Вейнер часто объединяет общей лигой, и наоборот, длинные лиги, объединяющие несколько тактов, Вейнер намеренно дробит на более мелкие мотивы и фразы.

Стремясь облегчить задачу исполнителя, в своей редакции Вейнер меняет и обозначения артикуляции. Однако, преследуя педагогические задачи, Вернер достаточно часто искажает замысел Людвига ван Бетховена. Так, например, в Первой сонате Бетховен намеренно подчёркивает штрихи Legato и non legato, сопоставляя их в экспонировании темы вариаций. Редакция Вейнера предлагает в экспонировании темы сплошную лигу. Таким образом, штриховое сопоставление, выявляющее индивидуальный характер звучания темы, нивелируется. Помимо артикуляционных изменений, Вейнер вносит в редакцию Первой сонаты изменения.

Редакция Йозефа Иоахима является характернейшим примером творческого освоения бетховенского наследия. Крупнейший скрипач XIX — начала XX века Иоахим отличался строгостью исполнительской манеры, которая явилась реакцией на «эмоциональные» виртуозные преувеличения скрипачей-романтиков. Поэтому неслучайно, что его редакция скрипичных сонат Бетховена оказалась классической работой, очистившей текст Бетховена от множества чуждых ему наслоений. Хотя некоторые аппликатурные приемы, возможно, устарели к сегодняшнему дню, сам текст в этой редакции представляется достаточно бесспорным. Использование ее в учебной практике, в отличие от редакции Вейнера, вполне приемлемо.

Наиболее распространённой в отечественной исполнительской практике явилась редакция сонат, предпринятая Д. Ойстрахом и Л. Обориным. Опираясь на реакции Иоахима и Urtext, эти замечательные советские артисты и педагоги создали редакцию, которая сочетает бережное отношение к авторскому тексту с четко выявленной педагогической направленностью. Несомненно, громадный исполнительский опыт также нашел свое отражение в редакции. Все редакторские указания, касающиеся педали, динамики, штрихов, проставлены таким образом, что они, нисколько не нарушая бетховенский текст, предлагают в то же время конкретные рекомендации, вполне соответствующие современному уровню музыкальной педагогики.

Последней существующей редакцией скрипичных сонат Бетховена явилась редакция 2020 года, осуществлённая Кливом Брауном. Особую ценность данной редакции придают исторические ссылки и развёрнутые исполнительские комментарии по каждому из произведений.

Исполнительские указания

В оригинале нотного текста ***Первой скрипичной сонаты*** Людвиг ван Бетховен для темпа Andante con moto выставляет значение 92. Однако многие исполнители, например, Мошелес и Крамер (108), Черни — Вортраг (108), Черни — Симрок (104), демонстрировали отклонение от данного темпа и ускоряли внутреннее движение. В то же время исполнение каждой из вариаций также может иметь некоторые индивидуальные отличия ввиду их характера. Так, 2-я вариация может исполняться немного медленнее, а третья, наоборот, быстрее. 4-я вариация предполагает возвращение к начальному темпу.

В плане динамики партитура сонаты также может иметь индивидуальную трактовку. Так, например, выставляя динамику «p», композитор требует от исполнителей различных градаций данного оттенка. Индивидуальная трактовка динамических указаний солистами предполагает

возможную асинхронность, что придает звучанию вариаций романтический характер.

В разных редакциях приведены различные варианты трактовки партии солирующей скрипки, а именно штрихи и артикуляционные приёмы. Так, например, ноты и аккорды portato могут звучать с некоторым замедлением темпа. Первый звук может быть сыгран с лёгким арпеджированным приёмом, что позволит оттянуть начала фраз и мелодических мотивов. Указания tenuto предполагают также возможность агогического акцентирования. Смена штрихов и способов исполнения, правильное расставление акцентов могут способствовать изменению темпа звучания каждой из четырех вариаций.

Важное внимание при работе над нотным текстом сонаты необходимо уделять тембровой окраске звука солирующей скрипки. В исторической практике исполнения вариаций Первой скрипичной сонаты Бетховена оформились две тенденции работы над скрипичным тембром. Первая тенденция связана со стремлением исполнителей к красочности и богатству звучания инструмента и использованием приёма portamento. К данному направлению исполнения примкнули такие исполнители, как Алард, Зингер, Ауэр, Бродский, Халир, Розэ, Крейслер. К ровному тембру и прямому характеру звучания скрипки тяготели в интерпретации 2-й части сонаты такие музыканты, как Давид Иоаким и Герман Сейбольд. Таким образом, отметим, что представители немецкой скрипичной школы стремились к простоте и безыскусности исполнения темы и вариаций. Начиная с XVIII столетия исполнители солирующей партии активно используют при исполнении сонаты выразительные возможности штриха portamento, однако в то же время крайне редко используют vibrato, не стремясь к излишней экспрессивности в выражении чувств и настроении вариаций.

Темповое решение при исполнении ***Девятой скрипичной сонаты*** Людвига ван Бетховена характеризуется единодушием в сложившейся исторической практике. При указании темы Andante con Variazioni композитор выставляет значение метронома, равное 88. Такой медленный темп в своём звучании, приближенный к Adagio, обусловлен тем, что в нотном тексте вариаций встречаются мелкие длительности — 32 и даже фигуры 64. В то же время, по предположению Бетховена, исполнение каждой вариации сонаты должно было иметь свой темп, который, в свою очередь, должен звучать ненамного быстрее и ненамного медленнее, чем основная тема.

В предыдущих разделах анализа было выявлено, что важное художественно-выразительное значение в нотном тексте вариаций играют трели. В исполнительской практике были сформированы некоторые каноны исполнения данных трелей. Так, согласно инструкциям Черни, приведённым в редакции сонат 2020 года, трели должны предшествовать непосредственному звучанию основного тона и сама трель должна начинаться в опоре на верхний тон. Данный тип исполнения был характерен для скрипачей — современников Бетховена. Однако после 20-х годов XX столетия практика исполнения трелей в сонатах Бетховена несколько изменилась. Начало и содержание звучания трели в редакциях данного периода не расписывались.

При работе над трелями важное внимание необходимо уделить аппликатуре, так как именно правильная и выверенная аппликатура поможет исполнить трель выразительным и богатым по звучанию тембром.

Редакторы — современники Бетховена обеспечивают одинаковую аппликатуру для исполнения трелей. Однако в XIX веке аппликатурные каноны исполнения трелей были изменены, что позволяло с каждым новым проведением звучания трели усиливать выразительный эффект и «играть» динамическими оттенками.

Огромное внимание при работе над 2-й частью Девятой скрипичной сонаты Бетховена необходимо уделить также метроритмическому единству. Партия солиста включает в себя

различные ритмические фигуры, среди которых синкопы, восьмая и две шестнадцатые, ровное движение восьмыми длительностями, а также острые фигуры пунктирного ритма с тридцать вторыми. Репетиции тридцать вторых и неполные фигуры триолей могут способствовать тому, что исполнение данной части сонаты будет характеризоваться ритмической неровностью. Уделение солистом внимания метроритмической стороне произведения будет способствовать целостному исполнению, созданию ансамблевого звучания.

В 3-й и 4-й вариациях в партии солиста встречаются технически виртуозные и сложные эпизоды, связанные с исполнением пассажей и фигураций. Для того чтобы исполнить данные эпизоды выразительно, необходимо уделить внимание точной и удобной аппликатуре, технике смены позиций и распределения смычка, интонационной точности исполнения секундовых хроматических интонаций.

Таким образом, вариации Девятой сонаты характеризуются большим разнообразием в содержании тематического материала и требуют от солиста внимания к различным сторонам исполнительского процесса, среди которых:

— исполнение трелей и репетиций,

— уделение внимания метроритмическим особенностям,

— преодоление аппликатурных и позиционных сложностей,

— стремление к тембровой и интонационной выразительности.

Не менее сложна с точки зрения преодоления исполнительских сложностей и партия солиста в последней, ***Десятой скрипичной сонате Бетховена.*** 2-я часть написана в темпе Adagio, при этом в ряде редакций темповое обозначение приводится с некоторым уточнением — «Adagio molto espressivo». Однако в то же время некоторые исполнители и редакторы немного сдвигают темповые рамки исполнения части. Так, наиболее медленное прочтение звучания 2-й части сонаты демонстрирует Мошелес, в то время как самое быстрое исполнение принадлежит Аларду.

Характер исполнения 2-й части Десятой сонаты определяется не только темповым обозначением, но и различными указаниями композитора в плане приёма и способа исполнения. Так, предваряя вступление солиста, композитор ставит ремарки «sotto voce» и «mezza». Таким образом Бетховен обращает внимание исполнителей на вокальный характер интонирования в данной партии. Помимо этого, композитор приводит и иные ремарки, на которые следует обратить внимание исполнителю: «espressivo», «dolche». Отметим, что такая тщательная градация характера исполнения во многом способствует созданию целостного образа в музыкальном произведении. Одной из главных задач исполнителя в данной части является широкое исполнение кантилены в партии солиста. В редакциях XX столетия тщательно выписаны широкие лиги, определяющие как характер исполнения, так и длительность развёртывания вокального повествования.

На первый план перед солистом здесь выходит задача воплощения певучести скрипичного тембра. Поэтому следует уделить внимание не только технике правой руки (ведению смычка, непрерывному ровному и плавному звуку), но и качеству перехода от одного звука к другому, за который отвечает левая рука скрипача. Аппликатурные задачи также не менее актуальны для исполнения выразительной кантилены. Стремясь к плавному соединению, солисту не следует приближаться к глиссандированию. Напротив, мелодика скрипичной партии крайне богата различными штрихами, мелкой фразировкой, указывающей на способы артикуляции.

Исполнение кантилены ставит перед солистом задачу звуковедения. Необходимо следить за тем, чтобы звучание было очень ровным, сфокусированным. Ни переходы в левой руке, ни смены струн, ни вибрация не должны этому помешать. Обязательный слуховой контроль позволит

качественно отработать этот навык. Ровность в звуке поможет сделать правильную фразировку и динамику, разнообразить её. Обязательно нужно следить за тем, чтобы смычок находился в одной игровой точке и не выходил за её пределы, это поможет сделать звук более сфокусированным.

Необходимо также отметить, что ритмическая сторона произведения определяет его своеобразие. Композитор использует нетрадиционное деление длительностей, междутактовые синкопы и движение триолями, что смещает акценты между тактами. Между тем солист должен чувствовать на протяжении всего произведения метрическую пульсацию сочинения, для того чтобы не потерять ансамблевое единство с оркестром и сохранить внутреннее движение.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В предпринятом исследовании мы подробно остановились на методико-исполнительском анализе медленных частей Первой, Девятой и Десятой скрипичных сонат Бетховена. Данный выбор был обусловлен тем, что, как правило, объектом комплексного исполнительского анализа сонат Бетховена становятся первые части, имеющие наиболее сложную структуру и организацию, которая обусловлена диалектикой сонатной формы. Вместе с тем вторые части скрипичных сонат Бетховена продолжают намеченный драматургический план развития, и поэтому их анализ обусловлен запросом исполнительской практики. Нами было выявлено, что каждая из проанализированных сонат является этапным произведением в творчестве Бетховена и отражает эволюцию его стиля, мышления в области формы и содержания. Так, от построенной на классических канонах Первой сонаты, относящейся к раннему периоду творчества композитора, мы приходим к романтической по своей направленности и содержанию Десятой сонате.

Все три сонаты прочно закрепились в исполнительской практике. Однако вплоть до настоящего времени наблюдается двоякость в плане подхода к их интерпретации.

В сегодняшней концертной практике относительно исполнения произведений Бетховена можно выделить условно две группы исполнителей. Первые — приверженцы устоявшейся традиции исполнения, условно «современной» (то есть не аутентичной). Для нее характерна опора на устаревшие принципы восприятия бетховенской музыки, близкие скорее музыке эпохи романтизма: помимо использования современных музыкальных инструментов, для такой манеры свойственно, например, игнорирование авторских указаний или замена их на концепции, широко распространенные в литературе XX века.

Вторая группа исполнителей придерживается исторически оправданного подхода — того, что в обиходе называется также аутентическим исполнительством: к нему, помимо собственно исполнения того или иного сочинения, относится также исследовательская работа по поиску подходящего музыкального инструмента (например, этот вопрос остро стоит среди пианистов в связи с исполнением фортепианных сонат Бетховена), адекватного нотного источника, его расшифровки и т. д.

Таким образом, практическая значимость проведенного исследования заключается в историческом ракурсе рассмотрения поставленной проблематики. Были проанализированы особенности редакций сонат Бетховена, которые демонстрируют авторский взгляд на трактование оригинального текста композитором. В ходе работы над исполнительскими рекомендациями был изучен исторический опыт интерпретации данных разделов сонат, обозначены сложности в нотном тексте и особенности их преодоления.

Список литературы

1 . *Протопопов В. В.* Принципы музыкальной формы Бетховена: Сонатно-симфонические циклы ор. 1-81 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра теории музыки. М.:

Музыка, 1970. 331 с.

2. *Протопопов В. В.* Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена // Бетховен: Сборник статей / Ред.-сост. [и авт. предисл.] Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1971-1972. С. 161-250.

3 . *Кириллина Л. В.* Бетховен: жизнь и творчество / Л. В. Кириллина; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Гос. ин-т искусствознания. М.: Московская консерватория, 2009.

4. *Корганов В. Д.* Бетховен. Биографический этюд. — СПб., 1910, — 161 с.

5. Как исполнять Бетховена / [сост., вступ. ст. А. Засимова]. М.: Классика-XXI, 2007. 232 с.

6 . *Сухов В.* Редакция сонат Бетховена для скрипки и фортепиано Л. Вейнера и ее использование в классах камерного ансамбля — [электронный ресурс] — точка доступа: https://lektsia.com/18×672c.html. Дата обращения: 25.03.2021.

7 . *Cady, Arielle E.* Performance Analysis of Beethoven's Violin Sonata Op. 23: Freedom of Interpretation in Passages of Formal Anomaly. Honors Thesis, Andrews University, 2011.

8. *Cheng-Yin Lin.* Beethoven Sonata No. 10, Op. 96 for piano and violin in G major (1812): looking ahead. Dissertation, Louisiana State University, 2013.

9. *Heeney, Eimear.* Beethoven's Works for Violin and Piano. Submission for a degree of Master of Arts. Waterford Institute of Technology, 2007.

10. *Rostal M.* Beethoven, the sonatas for piano and violin: thoughts on their interpretation / Max Rostal; preface by the Amadeus Quartet; with a postcript from the pianist's viewpoint by Günter Ludwig; and an appendix by Paul Rolland; translated by Horace and Anna Rosenberg. [London]: Toccata press, 1985. 219 с.

11. *Сорокер Я. Л.* Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение. М.: Музгиз, 1963. 159 с.

12. *Rachel Kitagawa Shapiro.* Tracing Beethoven through the Ten Sonatas for Piano and Violin. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 2016.

Ссылки:

[1] Корганов В. Д. Бетховен. Биографический этюд. — СПб., 1910. С. 161.

[2] Рупертус О. С. 93

[3] Сорокер Я. Л. Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение. М., Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 31.

[4] Здесь стоит лишний раз напомнить о распространенной ошибке восприятия Бетховена как композитора-революционера, что приближает его скорее к романтикам. Данный миф широко разошелся в советской литературе, которой мы и по сей день пользуемся, но не соответствует действительности. Современные музыковеды, в частности, например, Л. В. Кириллина, убедительно доказывают, что Бетховен не был вечным приверженцем Французской революции, насколько бы это великое событие ни повлияло на его жизнь и мировоззрение.

[5] Сорокер Я. Л. С. 127.

[6] Ферман В. С. 104.

[7] См.: Меркулов А. «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена // Как исполнять Бетховена. М., «Композитор», 2007. С. 163-193.

[8] Cheng-Yin Lin. Beethoven Sonata No. 10, Op. 96 for piano and violin in G major (1812): looking ahead. P. 37.

[9] Beethoven. Sonaten für Violine und Klavier (Ioahim) B. I. II (Peters № 3031 a/b

[10] Бетховен. Сонаты для скрипки и фортепиано. Редакция Д. Ойстраха и Л. Оборина. Музыка, 1970.

[11] Beethoven. Sonaten für Klavier und Violine (B. Woytowich, T. Wronski) I. II. Polskie Wydawnietwo Muzyc, Krakow, 1978.

[12] Сухов С. Редакция сонат Бетховена для скрипки и фортепиано Л. Вейнера и ее использование в классах камерного ансамбля — [электронный ресурс] — точка доступа: https://lektsia.com/18×672c.html. Дата обращения: 25.03.2021.