

Г. Головинский

## **ОБ ОСНОВНОЙ ТЕМЕ LARGO ИЗ ЧЕТВЕРТОЙ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА**

(К вопросу о новаторстве молодого Бетховена)

Обновление музыкального искусства, свершенное Бетховеном, было, как известно, едва ли не всеобъемлющим, всеохватным: от идей, концепций вплоть до отдельных элементов выразительности и способов использования того или иного инструмента. Обновление шло различными путями— не только отказом от устаревшего (например, от «галантных» мелодических формул или чувствительных задержаний), не только активной разработкой нового (жанр скерцо, «романтические» терцовые тональные сопоставления), но и новой трактовкой традиционного. В настоящей заметке будет на примере одной темы показано, как Бетховен ставит на службу своим художественным задачам давно и прочно сложившиеся приемы и средства, добиваясь неведомых прежде выразительных эффектов.

Среди жанров, привлекавших внимание молодого Бетховена, особое место принадлежит медленным частям фортепианных сонат. Они должны были воплощать не только эмоцию, нередко с самого начала более напряженную, чем у предшественников Бетховена, но и слитную с эмоцией мысль, ее движение, ход сложного, углубленного раздумья. Эта замечательная сторона бетховенского искусства начала формироваться, пожалуй, раньше всего именно в медленных частях сонат.

Новизна цели потребовала выработки соответствующих средств — прежде всего длительно протяженной и целостной мелодической линии, способной передать протекающий процесс, а также создания на основе такой линии насыщенной и значительной темы.

С другой стороны, в медленных частях первых сонат проявляется столь свойственная Бетховену драматичность — течение музыки нередко прерывается неожиданным вторжением резко обостряющих элементов, реально ощутимыми чертами «инструментальной драмы».

Именно поэтому медленные части своей художественной значимостью и новизной выделяются среди остальных частей цикла, и эта их особенность не осталась незамеченной музыкантами. С. Е. Фейнберг, например, отмечал, что «если в ранних произведениях Бетховена эмоциональное средоточие коренится нередко в медленных средних час-

тях, то в дальнейшем, вместе с развитием всех творческих сил, уравновешивается значение отдельных частей сонаты».<sup>1</sup>

Четвертая соната (сочинена в 1796—1797 гг.) принадлежит раннему венскому периоду, эпохе счастливого подъема творческих сил, когда неведомое грядущее пока еще скрывает и сокрушающие удары, и тяжелый душевный кризис. Размахистость и энергия первой части с ее замечательными фоническими эффектами, гигантским звуковым диапазоном, удивительное по своему одухотворенному изяществу и благородной пластике финальное рондо (словно запечатлевшее черты молодого, душевно открытого и приветливого Бетховена, черты, трагически исчезнувшие впоследствии), неожиданный сумрак, который вносит трио-Міпоге в светлую безмятежность третьей части, и среди всего этого — вторая часть, *Largo con gran espressione*.

В основе *Largo* лежит контраст глубокой сосредоточенности — и действенности; размышления, рождающего сильную эмоцию, — и активного движения; свободной декламационной мелодики, сплетающейся с аккордовой хоральностью, — и четкой размеренной кантилены, несущей в себе жанровые черты шестивия. Таковы два образа сложной трехчастной формы. Поскольку подробный анализ музыки второй части не входит в нашу задачу, обратимся непосредственно к начальной теме:



Особая величавая строгость, собранность, даже с оттенком торжественности, отличает тему *Largo* Четвертой сонаты от аналогичных тем

<sup>1</sup> Фейнберг С. Е. 32 сонаты Бетховена. М., Московская государственная филармония, 1945, с. 5—6.

в близлежащих сонатах — мягкой, мечтательно-задумчивой в Adagio Первой, возвышенно спокойной и благородно певучей в Adagio Пятой и Восьмой, исполненной страдания и скорби в Largo Седьмой. Больше всего точек соприкосновения с темами из Adagio Третьей (значение речевого начала, расчлененности) — хотя в ней меньше суровой простоты и значительности, и Largo Второй (полнозвучие хоральных аккордов, общая сосредоточенность) — но она открыто экспрессивна, с первых же звуков подобна вибрирующей, до предела натянутой струне. Художественное же своеобразие данной темы в том, что непосредственное выражение эмоции в ней скрыто и прорывается яркой вспышкой лишь в дальнейшем, в процессе развития, здесь же, в начале эмоция отступает перед мыслью. Но не перед холодным бесстрастным рассуждением (ибо эмоция вовсе не исчезает бесследно) — здесь господствует сложное, внутренне напряженное раздумье. (Такая образная трактовка темы может показаться субъективной, примем ее пока как гипотезу, а доводы в ее подтверждение будут приведены позднее.)

Своеобразием замысла обусловлены многие свойства темы, в частности, новое использование элементов метро-ритма и структуры, что и будет показано в последующем изложении.

В теме замечательно сочетание прямо противоположных качеств. При первом же знакомстве сразу обращает на себя внимание ясная расчлененность — однотактовые мотивы, разделенные паузами, кажущаяся квадратность двух намечающихся предложений-четырёхтактов. Однако при вслушивании в музыку рождается ощущение слитности, непрерывности длящегося движения. Хорошо сказал об этом А. Б. Гольденвейзер: «Первая тема Largo прерывается паузами. Тем важнее для исполнителя обладание чувством «большого дыхания». Большое дыхание — ни в коей мере не игра не «переводя духа»; это — умение чувствовать большую линию, ощущать целое, несмотря на медленное движение и паузы, умение донести целое до слушателя, не разбив его на отдельные кусочки».<sup>1</sup> Но цельность непрерывной линии, интуитивно ощущавшаяся крупным музыкантом, объективно присутствует в самой музыке, и потому приведенное суждение не принадлежит лишь к области «благих пожеланий», — оно имеет под собою весьма прочные, «материальные» основания.

Что же в музыке действует наперекор столь явной дробности?

Прежде всего, это оригинальность общей структуры темы. В самом деле, периодичность в следовании мотивов-однотактов и установившийся тип гармонической «вопросо-ответности» заставляет нас ожидать в четвертом такте определенного завершения — то есть мотива, анало-

гичного второму такту  , и доминантового трезвучия; иначе говоря, по нормам данного стиля должна возникнуть

половинная каден

<sup>1</sup> Гольденвейзер А. Б. 32 сонаты Бетховена. М., 1966, с. 37.

ция, отграничивающая первое предложение. Однако Бетховен вуалирует цезуру: трезвучие заменено неустойчивым секунд-аккордом, кроме того, расчленению препятствует задержание, а разрешение ритмически сдвинуто «вперед» и устремлено к сильной доле пятого такта. В результате, четвертый такт объединяется с последующими, а нормативная квадратность («след» от которой, разумеется, остается, ибо слитный второй четырехтакт тематически отличен от первого) оборачивается структурой 1 + 1 + 1+5. Такого рода неквадратное суммирование способствует слитности.

Той же цели служит и то, что второй четырехтакт отличен от первого, ибо здесь налицо не столько внешний контраст, сколько развитие — в ином ритме, на иной высоте — начальных интонаций.<sup>1</sup>

Остаются еще паузы — однако и их, казалось бы, безусловно расчленяющее действие смягчено, сглажено. Бетховен использует дактилическую стопу (—vv), и свойственные ей слабые окончания приносят здесь ощущение непрерывности, создают иллюзию как бы длящегося, непрекращающегося — даже во время паузы — звучания.<sup>2</sup>

Для того чтобы в полной мере оценить новаторскую сущность подобного метрического оформления мотивов, напомним, что в эпоху зрелого классицизма ладовая централизация достигает высокой степени, подчиняя себе другие элементы музыкального языка, в частности метрическую пульсацию. Смены гармонии подчеркиваются сменами метрических долей, причем устремлению от доминанты к тонике обычно сопутствует движение от слабой доли к сильной. Отсюда — широкое распространение ямбичности в автентических гармонических оборотах (предельное выражение — в бетховенских маршевых темах типа финала Пятой симфонии или побочной темы первой части Пятого концерта), отсюда же — особая любовь Бетховена к доминантовым затактам, которые он нередко вводил в процессе работы над темами.<sup>3</sup> Освобождение бетховенской мелодики от задержаний также — помимо всего прочего — вело к большей рельефности гармонических переходов.

Следствием всего этого и ряда других причин была ясность и четкость членения, отграниченность мотивов, фраз, частая цезурность — существенные компоненты выразительности в образах танцевально-маршевого плана, нередко связанные с воплощением энергии, воли, импульсивных толчков, чеканной поступи и т. д.; но для осуществления иных художественных целей те же свойства музыкальной ткани стано-

<sup>1</sup> «Контрастирующие части, — отмечает В. А. Цуккерман, — способны объединяться тем теснее, чем более вторая часть развивается из первой» (Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений, с. 380).

<sup>2</sup> В. А. Цуккерман считает, что «связующее действие цепи хореических стоп может создавать почву для непрерывного динамического развития» (в широком смысле хореической можно «считать всякую стопу, направленную от сильной доли к слабой»). Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений с. 162, 159 (разрядка автора. — Г. Г.).

<sup>3</sup> См. Мис Пауль. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля (сб. «Проблемы бетховенского стиля». М., Музгиз, 1932, с. 209—217).

вятся тормозом. Достаточно представить себе рассматриваемую тему с иной, но вполне допустимой в рамках бетховенского стиля, ямбической расстановкой сильных и слабых долей, чтобы тотчас же почувствовать, как усиливается глубина цезур, как обнажается замыкающее действие гармонической «вопросо-ответности» — в очевидный ущерб слитности, непрерывности «дыхания».<sup>1</sup>



Замечательно, что именно Бетховен, в чьем стиле возрастает расчлененность музыкальной ткани, для иных целей упорно ищет путей ее преодоления. Видимо, здесь действует некая диалектическая закономерность искусства: едва какое-либо выразительное средство, прием, манера распространяется и вырастает до масштабов всеобщей нормы, как немедленно возникает оппозиционная тенденция к нарушению, отступлению, а затем и к переработке, причем подобная антидогматическая тенденция наблюдается в творчестве того же художника, если он достаточно велик (а не только у художников последующей эпохи, что само собой разумеется).

Среди многообразных способов, помогающих композитору достичь протяженности и непрерывности течения музыкальной мысли, Бетховен уже в ранний период обращался к тому, о чем идет речь, — к хореическому оформлению автентических гармонических оборотов. И тема *Largo* Четвертой сонаты отнюдь не уникальный случай.

В *Largo appassionato* Второй сонаты (т. 2, затем тт. 2—4 репризы двухчастной формы), в *Andante* Десятой сонаты (дополнение к теме вариаций) оборот D—T, заполняющий мотив или замыкающий его, как в первом случае, оформлен хореически:



<sup>1</sup> В предлагаемом варианте тема сразу становится похожей на финал Двадцатой сонаты (*Tempo di Menuetto*), где ясность и определенность членения, ничем не нарушаемая квадратность так отвечают общему духу размеренной чинности, упорядоченности наивно-простодушного и чуть старомодного танца. Поразительно, что обе темы сочинены примерно в одно и то же время (изданная в 1805 г. Двадцатая соната возникла еще в 1795—1796 гг.).



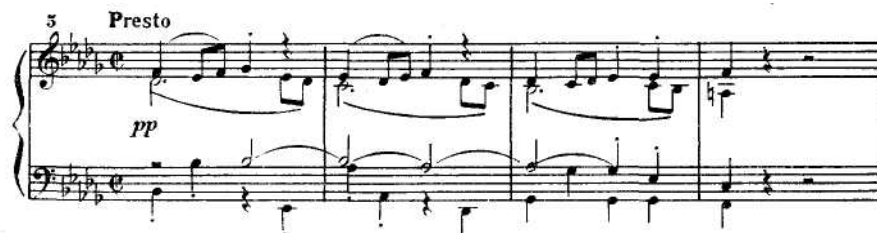
Это способствует выравниванию весомости обоих звуков мелодии, (ведь первый приобретает метрический акцент), а кроме того, помогает преодолеть инерцию восприятия, привычно связывающую разрешение неустоя с остановкой, моментом успокоения: не случайно разрешающий аккорд не только помещен на слабой доле, что, как мы знаем, не благоприятствует членению, но и — как бы в противовес первому — наделен знаком *sforzando*. Бетховен явно стремится к цельности и ровности восходящей линии, максимально возможной в данных условиях (ибо цезуры не уничтожаются, они лишь ослаблены — особенно во втором случае).

Рассматриваемый прием используется композитором и в дальнейшем, например, в поздних квартетах. Так, в *Adagio* шестой части Четырнадцатого квартета (тт. 4, 8 и далее) дактилическая (хореическая в широком смысле) стопа вновь способствует метрическому выравниванию линии, и так же при мелодическом восхождении:

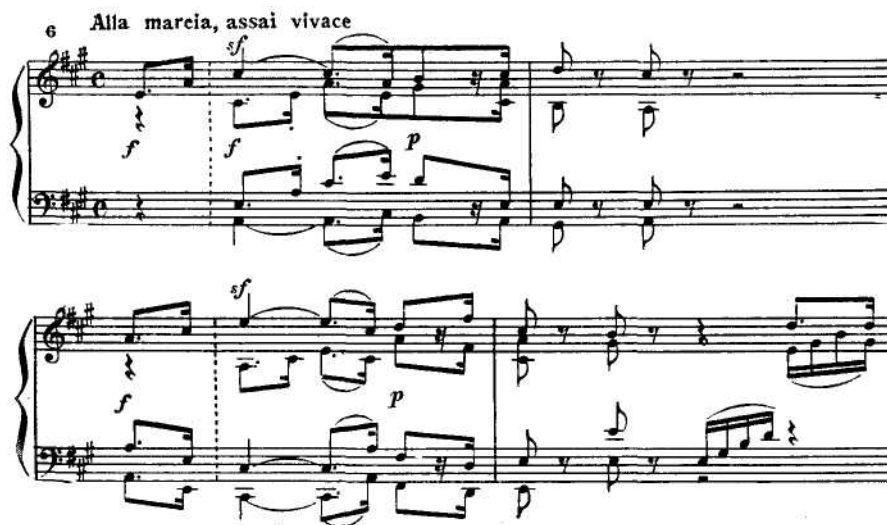


Новые выразительные возможности хореического мотива Бетховен открывает в условиях быстрого темпа и жанра скерцо — возможности тонкой, порою едва уловимой «игры» центром тяжести. В *Presto* Тринадцатого квартета благодаря метрическому оформлению возникает

ровная череда стремительно сменяющихся гармоний, а ожидаемая слухом завершающая тяжелая доля относится на конец четырехтакта, — таким образом, дополнительно сплачиваются звенья секвенции<sup>1</sup>:



Еще более оригинален *Alla marcia* из Пятнадцатого квартета. Четкой ямбической четырехдольности второго четырехтакта темы, соответствующей объявленной жанровой принадлежности, предшествует гораздо менее ясный в этом смысле начальный четырехтакт. Вслушиваясь, легко обнаружить в нем скрытую трехдольность, связи с жанром менуэта (см. тактовые черты, показанные пунктиром):



<sup>1</sup> Сильная доля создает своего рода противовес и мелодическому подъему внутри мотива, и естественному устремлению первой гармонии ко второй (слух наш легко истолковывает повторяющееся соотношение T—S как D—T); и, наоборот, елчбое окончание связывает второй аккорд с третьим, окончание мотива с началом следующего звена. При ямбической же расстановке метрических акцентов

этот противовес исчезает, второй аккорд сразу становится доминирующим центром

притяжения, а цельность мысли ослабляется.



Но Бетховен вовсе не стремился к контрастному сопоставлению двух жанров, двух метров. В пределах единой по характеру темы он добивается гибкой изменчивости очертаний и акцентов, неуловимости переходов, — всего того, что помогает создать объективный образ прихотливо свободной, быстротекущей жизни, своего рода интермеццо между глубоким раздумьем предшествующего Adagio и страстной эмоциональностью финала. В решении этой общей задачи немалая роль принадлежит хореическому началу мотива, как бы несостоявшемуся затакту<sup>1</sup>, который берет на себя часть тяжести с последующей синкопы и тем маскирует, затушевывает трехдольность (синкопа в данном контексте «грозит» быть воспринятой в качестве сильной доли — и тогда возникает трехдольность).

Вернемся, однако, к Largo Четвертой сонаты. Отмеченные выше противоположные качества темы (однотактовые мотивы, разделенные паузами, — и дактилическая их трактовка, намеченная квадратность — и неквадратное суммирование), — все это дает в результате замечательное равновесие между расчлененностью и слитностью, черту, едва ли не наиболее оригинальную в данном художественном образе. Сравним, например, с бетховенской темой одну из наиболее близких ее предшественниц (или современниц — создана предположительно в 1794 г., издана в 1798 г.) — тему медленной части известной Es-dur'ной сонаты Гайдна:

<sup>1</sup> Вторая часть темы демонстрирует его превращение в истинный затакт (см. т. 4 примера 6).



Насколько активнее действуют у Бетховена расчленяющие факторы (среди них — рельефность гармонических схем, сглаженных у Гайдна тоническим органическим пунктом), но также и сплавляющие!

Отметим, далее, что в теме Largo в равной мере важны обе стороны. Расчлененность способствует значительности, а главное, служит в условиях медленного темпа, относительно ровной (без ярких вспышек) мелодической линии и негромкой звучности одним из важнейших средств выражения мысли. Имеется в виду тот тип размышления — среди других, существующих в музыке, — который начинается с короткого мотива, своего рода вопроса, иногда повторяемого, а далее, «в поисках ответа», может произойти переход к непрерывному изложению, (примеров такого рода много в поздних бетховенских квартетах — вплоть до знаменитого «Muss es sein?» в последнем квартете; вспомним также начало «Прелюдов» Листа или оркестровое вступление к Ариозо Ярославны из «Князя Игоря»).

Противоположная же тенденция к слитности передает непрерывность единого, протекающего процесса, и здесь роль стопы хореического типа (сильное начало — слабое окончание), которой мы уделили столько внимания, трудно переоценить.

Помимо метро-ритма и структуры, в создании музыкального образа участвуют и иные выразительные средства. Среди них существен густой, насыщенный тембр плотных аккордов в низком регистре фортепиано (краска, быть может, впервые найденная в Largo Второй сонаты), причем аккордовое многозвучие здесь — нечто большее, чем только сопровождение. Хоральный склад в сочетании со средним и низким регистром, используемый Бетховеном в медленных темах (вспомним замечательное Adagio Пятого концерта), нередко заставляет мелодию поступиться частью своей выразительности в пользу аккордовой вертикали, без которой она теряет нечто весьма важное, — достаточно представить себе звучание только верхнего голоса в упомянутых образцах. И это,

<sup>1</sup> Интересен в этом смысле вагнеровский комментарий к одному из фрагментов Четырнадцатого квартета, где стремительное движение прерывается медленным восходящим мотивом, неторопливо повторяемым всеми инструментами: «В ми-мажорном Presto Бетховен вопрошает жизнь и словно спрашивает себя самого (Adagio,  $\frac{3}{4}$  должен ли он представить эту жизнь в танцевальной мелодии: краткое, но смутное раздумье, — словно размышляя, он погрузился в глубины своей души...» (Цит. по кн.: Э р р и о Э. «Жизнь Бетховена». М., 1960, с. 312. Разрядка моя. — Г. Г.).

ново для венских классиков, ибо, как справедливо писала В. Д. Конен: «классицистская... тема прежде всего „поется“ . Она, по существу, отождествляется со своей мелодической линией. Последняя, даже без гармонии и инструментовки, рождает яркое представление о художественном образе».<sup>1</sup>

В мелодической линии, где «вопрошающие» и «ответные» интонации как бы втягиваются в ход непрерывного и ровного «рассуждения», необычно постепенное устремление вниз, что в данном контексте способствует ощущению углубленности, все большей сосредоточенности.

Итак, изложение темы, как будто, закончено, однако музыкальная мысль еще не исчерпана, ибо в замысле у Бетховена — дать свободу долго сдерживаемому чувству, насытить тему открытой эмоциональностью, вынужденной в начале отступить перед иными свойствами темы (нечто аналогичное происходит в первых девятнадцати тактах Largo Второй сонаты). Этой цели и служит динамическая реприза, вступающая после сравнительно краткой и светлой передышки — середины.

Стремительное секвентное нарастание, продвигающее мелодию все выше, яркий декламационный возглас-кульминация и крутой спад, мысль готова завершиться тихо, мирно. И вдруг неожиданный взрыв, знаменующий вторжение чего-то чуждого, грозного, — оно слышится в мерной поступи мощных, тяжелых аккордов, нарушающих своей отрывистой звучностью непрерывную текучесть музыкальной ткани. Но вторжение кратковременно: очень скоро восстанавливается плавное legato, тихая звучность и несостоявшееся завершение наконец происходит:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Largo' and 'pp' (pianissimo) at the beginning, followed by a section marked 'ff' (fortissimo). The second system starts with 'ff', then transitions to 'pp' and continues with 'pp' dynamics. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a mix of chords and melodic lines, with dynamic markings indicating a range from very soft to very loud.

<sup>1</sup> Конен В. Д. Театр и симфония, с. 107.

Не останавливаясь на многих сторонах такой репризы, в частности на замечательной бетховенской диалектике превращений (контрастирующий «мотив вторжения» вырастает из продолжающегося мотива в первоначальном периоде, сравним т. 5 примера 1 с т. 2 примера 8), сосредоточим внимание лишь на моменте перелома, «взрыва», представляющем особый интерес для темы нашей статьи.<sup>1</sup>

Необычайная, почти оперно-сценическая драматургичность перелома, вызываемое им ощущение происходящего значительного события — все это ново для темы медленной части цикла.

Происхождение данного новаторского приема, с нашей точки зрения, таково.

Резкие музыкальные контрасты, обусловленные внезапной сменой сценической ситуации, крутым психологическим поворотом — достижение оперы конца XVIII века, в частности, завоевание великолепных моцартовских финалов. Но и в жанрах фортепианной музыки XVIII века, наиболее связанных с импровизационностью, — фантазиях, каприччио и т. д. — важным средством воплощения драматизма служат неожиданные «обрывы» изложения, вторжения нового тематизма. Аналогичные средства используются и при сдвиге в побочной партии сонатного аллегро (наиболее драматически-«оперный» пример в добетховенской музыке — первая часть «Юпитера»). И в операх и в импровизационных инструментальных произведениях перелом осуществляется с помощью яркого контраста динамики, инструментовки, фактуры, порою темпа; часто используется — для обозначения грани перелома — подчеркнуто резкий, громкий диссонирующий аккорд. Есть еще одна общая черта: момент перелома отнюдь не вытекает из логики тонально-гармонического развития, наоборот, его неожиданность зачастую связана как раз с перерывом, нарушением установившегося типа движения.

С другой стороны, в классическом гармоническом мышлении ко времени Бетховена уже настолько откристаллизовалась каденция как типичная гармоническая формула, с непреложностью знаменующая окончание мысли, что появилась возможность оттяжки, отодвигания заключительной тоники путем замены ее иным аккордом. Этот так называемый прерванный оборот, уже широко употреблявшийся в XVIII веке, обычно не был связан с резким изменением характера музыки, он лишь продлевал изложение, хотя известная психологическая предпосылка такого изменения содержалась в самом факте подмены одного аккорда другим, «обмане» ожидания.

Новаторство Бетховена (первая попытка реализации — в Adagio Третьей сонаты) состоит в том, что он с о ч е т а л драматургическую

<sup>1</sup> Диалектика развития у Бетховена с большой конкретностью показана в статье Л. А. Мазеля «Два этюда о Бетховене» («Советская музыка». 1970, № 2). Автор отмечает также «разного рода вторжения драматических элементов в лирическую медленную часть» (с. 32), аналогичные по функции перелому и сдвигу в побочной партии сонатного аллегро.

яркость перелома, контрастного поворота «событий» со строго обусловленным моментом его появления, иначе говоря, нашел ему наиболее благоприятное место в рамках строго организованной классической темы. Отсюда — усиление эффекта неожиданности (мы не только не ожидаем самого «события», но и в данный момент ожидаем совсем иного — благополучного и прочного завершения). Отсюда же — концентрированность, сжатость происходящего на малом отрезке времени, рождающая ощущение особой значительности<sup>1</sup>.

Важнейшим выразительным средством является характер звучания, сам фонизм «аккорда перелома» — он наследует многие черты своих предшественников в операх и инструментальных сочинениях: это диссоциирующий уменьшенный септаккорд, точнее, секундакорд в низком регистре с октавно удвоенным остронеустойчивым басовым звуком и вводным тоном вверх (противоположное тяготение крайних голосов усиливает напряженность). Драматический эффект связан и с тем, что, появившись вместо тоники, этот аккорд<sup>2</sup> действительно «ломает» структуру, тональность, мелодическую линию.

Найденный композитором прием вошел в арсенал средств инструментальной музыки последующих эпох — если отдаленное его воздействие ощутимо, например, в разработке шестой симфонии Чайковского (начальный аккорд-удар), то ближайшим наследником Бетховена был Шопен. Вспомним знаменитые шопеновские аккорды в окончаниях Н-dur'ного и с-moll-ного ноктюрнов — столь разные по динамике и окраске, они в равной мере знаменуют катастрофу (обратим внимание на расположение и удвоение звуков):

Ноктюрн op. 32 №1

<sup>1</sup> Аналогичные, казалось бы, моменты в медленных темах Моцарта не звучат, однако, столь драматично и «театрально», — вспомним, например, тему Larghetto из A-dur'ного квинтета с кларнетом (такт 17), — и прежде всего потому, что «событие» происходит в условиях свободно льющейся кантилены и менее регламентированной структуры (квадратный период из неповторяющихся предложений), а отсюда — иное ощущение емкости времени.

<sup>2</sup> Л. А. Мазель отмечает известную театрализацию, присущую инструментальным произведениям Бетховена, «поскольку резкое выделение уменьшенного септаккорда — типичное средство оперного жанра» (сб. «Бетховен», вып. 1, М., «Музыка», 1971, с. 67)

Нам остается добавить к сказанному еще немного. После того, как полностью очерчен первый образ *Largo*, вступает в действие контраст крупных масштабов формы — контраст, который несет с собой вторая, средняя часть, — эпизод. Общая реприза в основном повторяет насыщенное, богатое «событиями» внутреннее развитие первой части. Реприза и синтетическая, сближающая контрастировавшие образы кода содержат, однако, отдельные замечательные штрихи, предвещающие будущее.

Таков, например, краткий контрапункт в репризе — заполняя «просветы» между неторопливыми аккордами **темы**, он **звучит в** незанятом высоком регистре и намечает своего рода звуковую **перспективу**, «второй план» фактуры (впоследствии, у романтиков, многоплановость фактуры станет, как известно, одним из основных завоеваний фортепианной литературы).

Гениальное гармоническое варьирование в окончании коды, неожиданно смягчающее привычно строгие интонации темы, по-новому трактует традиционнейшее заключительное отклонение в субдоминанту:

10 [Lento]

pp

ff p

Совершенно необычный для венских классиков прием гармонического переистолкования неизменной мелодии и даже минорная краска и хроматизм, сообщающие оттенок элегичности «лирике прощания» (их впоследствии очень любил Глинка и другие русские авторы), все это — прямой «завет потомкам». Не случайно этот эпизод вызывал восхищение А. Рубинштейна, говорившего, что *Largo* стоит целой сонаты.<sup>1</sup>

Пройдут годы, изменятся художественные задачи, которые ставил перед собой Бетховен, средоточием драматизма окончательно станет первая часть цикла, но достижения медленных частей первых сонат не пройдут бесследно. Они скажутся и в величавом *Adagio* Семнадцатой сонаты, где удивительное противопоставление регистров преодолевается единством движения, и в острейших контрастах знаменитого диалога оркестра и фортепиано в *Andante* Четвертого концерта, и в не менее знаменитом вторжении фугато в репризу Похоронного марша Третьей симфонии. А затем бетховенский опыт драматизации медленной части цикла будет подхвачен последующими мастерами — и Чайковским (Пятая симфония), и Бородиным (Первый квартет), и Малером<sup>1</sup> (Четвертая симфония) и многими другими, вплоть до Шостаковича.

<sup>1</sup> С. Кавос-Дехтерева. А. Г. Рубинштейн. Биографический очерк и музыкальные лекции 1888—1889. СПб, 1895, с. 203.