

ції інструментальної культури із звуковим ідеалом, який відобразив змінний духовний і психологічний світ композитора у пізній період творчості. На основі запропонованої концепції інструментального звукообразу, узагальнюються стильові характеристики музичного тексту з темброво-акустичними, виразними можливостями інструменту й особливостями звуковидобування, спрямованими на озвучення смислової моделі світу.

Ключові слова: звукообраз, звуковий образ світу семантика звуку, фортепіано, композиторське мислення.

Ryabukha N. A. Sound-images as a concept in the later piano works by L. Beethoven. Analyzed later piano works of L. Beethoven as the embodiment of individual style and instrumental sound specifics intoned attitude beginning of the nineteenth century. Piano sound-images is disclosed as tonally-shaped concept that combines historical traditions instrumental culture with sound ideal in the later works of Beethoven, reflecting the changed spiritual and psychological world of the composer. Based on the proposed concept of instrumental sound images, summarizes the characteristics of the musical style text-acoustic timbre, expressive possibilities of sound production tools and features aimed at scoring a semantic model of the world.

Key words: sound-images, sound image of the world, the semantics of sound, fortepiano, composers thinking.

УДК 787.1 : 786.2 : 78.071.2

Ольга Сидоренко

КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА Л. БЕТХОВЕНА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРОЧТЕНИЯХ

*Я горячо люблю камерное музицирование.
Оно дает большую радость не только слушателям,
но прежде всего самим участникам.*

(Л. Ойстрах)

Исследованию исполнительских стилей и самому понятию «музыкальный стиль» посвящено к настоящему времени немало работ, среди которых труды М. Михайлова [12], О. Катрич [6], К. Мартинсена [10], [11], М. Лобановой [9] и других. Однако определение ис-

полнительского стиля сегодня все еще находится в стадии уточнения и поэтому рассмотрение данного вопроса видится актуальным. В частности, необходимо отметить, что, сохраняя свою целостность, исполнительский стиль подвержен изменениям, связанным, в том числе, и с влиянием иных исполнительских стилей. Особенно интересен в этом плане опыт совместного музицирования, когда встречаются музыканты с различной исполнительской школой, мировоззрением, музыкальными предпочтениями.

В такой ситуации на первый план выступают мобильные параметры индивидуального исполнительского стиля, позволяющие приспособляться к партнеру. Очевидно, что существуют различные степени такой подвижности индивидуального стиля: одни музыканты при любых обстоятельствах остаются «верны себе» (яркий пример – Г. Гульд, В. Горовиц), а другие – с легкостью могут подстроиться под видение партнера, пойти на компромисс с целью создания убедительного музыкального образа (например, Л. Оборин). Поэтому самое интересное и одновременно самое сложное начинается, на наш взгляд, в момент объединения двух исполнительских стилей – разных музыкальных мышлений и языков, и рождение на их основе третьего – стиля конкретного дуэта.

Целью настоящей работы является определение путей взаимодействия индивидуальных исполнительских стилей в камерном ансамбле на примере интерпретации Сонаты № 9 ор. 47 («Крейцеровой») Л. Бетховена в версиях дуэтов: Д. Ойстрах – Л. Оборин, Г. Кремер – М. Аргерих. **Объектом** исследования является индивидуальный исполнительский стиль. **Предметом** – исполнительские концепции Сонаты № 9 ор. 47 («Крейцеровой») Л. Бетховена.

Прежде всего, скажем о том, что интерес к скрипичной музыке сопровождал Л. Бетховена, получившего хорошее скрипичное образование и имеющего опыт игры в оркестре Боннского театра, на протяжении всего жизненного пути. Об этом свидетельствует количество написанных для этого инструмента произведений: 12 вариаций для скрипки и фортепиано на тему из оперы В. Моцарта «Свадьба Фигаро», Концерт для скрипки с оркестром ор. 61, Тройной концерт для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром, Два романса для скрипки с оркестром (ор. 40 и 50), а также различные пьесы для скрипки и фортепиано или с сопровождением иных инструментов.

Можно утверждать, что Л. Бетховен изобрел оригинальный стиль камерного письма и являлся «<...> создателем нового скрипичного стиля, смелого и подлинно новаторского» [17, с. 5]. Подтверждением этому является десять сонат для фортепиано и скрипки, на титульном листе которых Л. Бетховен написал «*per il Piano-Forte ed un Violino obbligato*» [3]. На первый взгляд это дает повод рассматривать их как сонаты для фортепиано и скрипки. Однако, в рассматриваемой нами 9-й сонате, Л. Бетховен предваряет нотный текст еще одним примечанием – «Написанная в концертном стиле, как бы концерт».

Такое разночтение более двухсот лет провоцирует споры о равноправии партий в бетховенских скрипичных сонатах. Чтобы разобраться, вспомним, как развивался жанр камерного ансамбля в эпоху Л. Бетховена. Именно в этот период формируется понятие «один исполнитель – одна партия» [15], кардинально изменяющее ситуацию «публичного диалога» двух солистов, по сравнению с эпохой Барокко, во многом, это связано с пониманием роли личности, осознанием «<...> принципиального различия между “Я” и “не – Я”, а также своеобразному распространению сферы “Я” на ближайшее (дружеское или семейное) окружение» [15, с. 132].

В этой связи интересна жанровая дифференциация камерных сонат для двух инструментов, основанная на функционально-ролевых критериях, предлагаемая Л. Кириллиной [7]:

1) соната для солирующего инструмента и клавира, играющего роль *basso continuo*;

2) соната для клавира и инструмента, чей «<...> сопровождающий голос мог быть написан в манере *ad libitum*, то есть при желании вообще не исполняться <...>, а мог быть облигатным» [7];

3) соната-дуэт «<...> для двух равноправных инструментов без участия клавира <...>» [7].

На первый взгляд, бетховенские сонаты могут быть отнесены ко второй категории. Однако невозможно себе представить, чтобы эти произведения могли быть исполнены без партии скрипки, а вот понятие *obligato* достаточно широкое и может обозначать как партию, обязательную для исполнения, так и партию равную солирующей по значимости. Очевидно, последнее и имел в виду Л. Бетховен, написав «Соната для пианофорте и облигатной скрипки, написанная в очень

концертирующем стиле, почти как концерт». Таким образом, композитор создал новый вид камерной сонаты (в классификации Л. Кириллиной, он должен был бы быть четвертым) – *соната для двух равноправных инструментов, один из которых клавир*. Не случайно, приступая к работе над Девятой сонатой для скрипки и фортепиано, Л. Бетховен сказал своему другу скрипачу: «Я мало доволен моими прежними работами. С сегодняшнего дня хочу ступить на новый путь» [17, с. 119].

Изначально Л. Бетховен планировал посвятить Сонату № 9 Георгу Бриджтауэру, с которым композитор познакомился во время гастролей последнего в Вене в 1803 году. По мнению очевидцев, игра скрипача произвела сильное впечатление на Л. Бетховена своей оригинальностью. Однако, спустя некоторое время, между музыкантами произошла размолвка и в печати Девятая соната вышла с посвящением Рудольфу Крейцеру – французскому дирижеру и скрипачу. Любопытно, что Р. Крейцер так и не сыграл посвященную ему сонату. Возможно, причиной послужил тот факт, что скрипач был далек от понимания бетховенского скрипичного стиля. Так, Г. Берлиоз пишет в своем «Музыкальном путешествии» что «Крейцера соната» «<...> оказалась для Крейцера письмом за семью печатями» [17, с. 122]. Однако, сам факт посвящения сонаты выдающимся скрипачам, говорит о том, что скрипичная партия предполагает виртуозную штриховую оснащенность скрипача и профессиональное владение красочным звуком.

Также интересен тот факт, что существует литературное прочтение «Крейцеровой сонаты» Львом Толстым. Однако до сегодняшнего дня никто не может точно ответить на вопрос – что сподвигло русского писателя к написанию данной повести, ибо так и не были найдены точки соприкосновения музыкального и литературного сюжетов. «Выкиньте сонату – ничего не изменится», – писал Ромен Роллан в своей книге «Жизнь Толстого» [16]. Да и сам писатель отмечал: «Я не вижу в этой сонате того, что я приписал ей в своей повести» [8]. Тем не менее, многие музыканты считают, что связь между музыкальной и литературной Крейцеровой сонатой все же существует и ссылаются на главного героя Толстого – Позднышева, считавшего, что «Эти вещи (речь о Крейцеровой сонате – О. С.) можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах и тогда, когда

требуется совершить известные, соответствующие этой музыке, поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка» [8].

Соната Л. Бетховена № 9 *op.* 47 *A-dur* («Крейцера») состоит из трех частей:

I. *Adagio sostenuto — Presto — Adagio A-dur — a-moll*

II. *Andante con variazioni – F-dur*

III. *Presto – A-dur*

В медленном вступлении сонаты (*Adagio sostenuto*), так часто присущем жанру симфонии, прорастает интонационное «зерно», из которого рождаются темы первой части (главной, побочной и заключительной партий), тема второй части. Также элементы вступления прорастают в третьей части. Таким образом, мы видим все части сонаты образуют неделимое целое, что позволяет музыковедам ставить эту сонату в один ряд с Пятой, Седьмой и Девятой симфониями [17, с. 124].

Мы рассмотрим две исполнительские версии этой сонаты – дуэтами Д. Ойстрах – Л. Оборин и Г. Кремер – М. Аргерих.

Творческий союз выдающихся советских музыкантов Л. Обори-на и Д. Ойстраха впервые сложился в 1935 году в Турции, где они гастролировали с сольными концертами и получили неожиданное предложение выступить в камерном жанре. Дебют дуэта – исполнение сонаты Э. Грига *c-moll* – был своеобразным риском, учитывая, что музыканты, не смогли найти нот и исполнили сонату наизусть.

Стоит сказать, что камерно-ансамблевое исполнительство было не в новинку ни для Д. Ойстраха, ни для Л. Обори-на. Первый педагог Д. Ойстраха П. Столярский старался привить с самого детства своим ученикам любовь к совместному музицированию. По словам Д. Ойстраха это развивало взаимное уважение, гибкость, учило душевной чуткости, самоограничению и самодисциплине. Д. Ойстрах писал, что «<...> участие в ансамбле давало мне большую радость и, очевидно, приносило пользу. Эта любовь к ансамблевой игре осталась у меня на всю жизнь» [14, с. 119].

Что касается Л. Обори-на, то по свидетельствам очевидцев, пианист уделял камерному жанру больше внимания и времени, нежели сольному. Один из его учеников вспоминает разговор, в котором Л. Оборин говорил, что ему, безусловно, не хватает концертной де-

тельности, однако уточнял, что если бы она могла возродиться, он не стал бы играть фортепианную музыку – Ф. Шопена или же П. Чайковского: «А вот то, что я не могу сыграть Трио Равеля, *Es-dur* -ное Трио Шуберта или его же “Форельный” квинтет – это мне по-настоящему жаль» [1].

Дуэт Д. Ойстрах – Л. Оборин существовал почти 40 лет до самой смерти Льва Оборина. Безусловно, за это время в репертуаре музыкантов накопилось большое количество камерных сочинений, среди которых были четыре сонаты В. Моцарта, цикл из трех сонат Й. Брамса, сонаты Э. Грига, дуэт и фантазия Ф. Шуберта, сонаты С. Франка, К. Дебюсси, С. Прокофьева.

Наиболее мощный пласт камерного исполнительства дуэта Д. Ойстрах – Л. Оборин, на наш взгляд, это 10 сонат Л. Бетховена для фортепиано и скрипки, в которых музыканты выступили в роли редакторов. Стоит сказать, что и Д. Ойстрах, и Л. Оборин всегда были приверженцами того, что авторский текст не должен подвергаться корректировке и основным условием для правильного понимания текста произведения служат точно выполненные указания композитора. Хотя это можно отнести главным образом к исполнению сольной музыки, где не нужно ни с кем считаться и к кому-либо подстраиваться. Причиной же создания собственной редакции десяти сонат для фортепиано и скрипки, по-видимому, послужило то, что и отличало этот дуэт от множества других дуэтов – желание максимально сблизить звучание инструментов. Скрипка и рояль – столь отличные друг от друга по строю, тембру, звукоизвлечению, масштабности звучания – в дуэте Д. Ойстраха – Л. Оборина часто звучат как один инструмент или, если вернее – единый организм.

Так, в своих редакциях сонат Л. Бетховена, музыканты дали возможность роялю повторить специфические скрипичные штрихи, делая звук рояля более мягким, приближенным к певучести звука скрипки. Одна из важнейших задач – выбор правильной педализации в партии фортепиано, с учетом специфики скрипичной звучности, а также обилия рельефных штрихов, которые не должны «утонуть» в педальном гуле. Идентичность исполнения аккордов, возникающих поочередно у обоих инструментов, по мысли редакторов, достигается за счет нивелирования «педальных хвостов» у рояля и практически

одновременного взятия – *non arpeggiando* – четырехзвучных аккордов у скрипки, подобно фортепианному звучанию. Ярким примером того, что Л. Оборин был борцом за унификацию звучания столь разных инструментов служит 1-я вариация второй части «Крейцеровой» сонаты. У Л. Оборина она звучит мягко и певуче, что совершенно нехарактерно для штриха *staccato*, однако не противоречит характеру и позволяет звучанию рояля приблизиться к скрипичному тембру.

Исполнение Крейцеровой сонаты Л. Обориным и Д. Ойстрахом пронизано всесторонним взаимопониманием. Музыканты стремятся максимально точно отобразить общую драматургическую линию, отодвигая на второй план личностные высказывания. О том, насколько их трактовка сонаты может быть академически-корректной и показательной для осознания того, как работать в камерной дуэтной музыке, можно уже говорить после первых тактов вступления Крейцеровой сонаты. Скрипач играет аккорды певуче, объединяя все 3-х и 4-х-голосные аккорды в одну музыкальную нить, а вслед за ним пианист в тон скрипачу максимально певуче проводит свое вступление. Еще одним из характерных показателей их дуэта-согласия служит исполнение главной партии – одинаковый штрих и совершенное чувство времени дает иллюзию звучания одного инструмента.

Таким образом, можно утверждать, что дуэт Д. Ойстрах – Л. Оборин – это яркий пример создавшегося за долгие годы совместной работы камерного дуэта, имеющего индивидуальный стиль. Стиль, который обусловлен сознательным отказом от личностного высказывания, сглаживанием противоречий и созданием единого целого.

Стиль второго, рассматриваемого нами дуэта наших современников – Гидона Кремера и Марты Аргерих, сложился совершенно на других основаниях. Скрипач латвийского происхождения с образованием Московской консерватории (что важно, класса Д. Ойстраха) и аргентинская пианистка, ставшая знаменитой на весь мир после ошеломительного выступления на конкурсе Ф. Шопена в 1965 году (напомним, что лауреатом этого же конкурса в свое время был и Л. Оборин), объединились, на наш взгляд, в дуэте не случайно. Безусловно, сработал тот фактор, что они часто встречались на различных фестивалях, выступая с сольными программами, в частности и на фестивале в Вербье (Швейцария).

Среди произведений камерной музыки, исполняемой дуэтом (это не только дуэты, но и трио, квартеты и т. д.), – все десять сонат Л. Бетховена для фортепиано и скрипки. Промежуток в исполнении этого цикла между двумя рассматриваемыми нами дуэтами – 30 лет, однако не только временной разрыв дает нам почву для сопоставления и ощущения разницы их интерпретаций.

Так, основополагающим моментом является, на наш взгляд, темпераментность и полная свобода эмоциональных высказываний во время исполнения Крейцеровой сонаты Л. Бетховена дуэтом Г. Кремер – М. Аргерих. Будучи, несомненно, одними из самых популярных виртуозов-солистов современности, музыканты, выступая в дуэте, абсолютно свободно чувствуют себя и достаточно свободно трактуют временные рамки. Они не стараются отдать дань прошлому, исполняя сонату академично и строго, наоборот – Г. Кремер и М. Аргерих два равноправных, часто вступающих в эмоциональный диалог, солиста. Один из рецензентов концерта, где музыканты выступали в дуэте, исполняя сонаты Л. Бетховена, пишет о Г. Кремере: «Играя Бетховена, он отчетливо слышит в этой музыке предвестье современности <...> в его игре музыка не стирает грани прошлого, но заново рождает их, позволяет увидеть то, что неведомо для современников таится в музыке, прорастающей в будущее» [5, с. 10].

Ключевым моментом интерпретации Г. Кремера – М. Аргерих, как нам представляется, стала экспрессивность высказывания музыкантов, не характерная для эпохи написания Крейцеровой сонаты. Однако дух экспрессии настолько глубоко пронизывает все творчество обоих музыкантов, что поистине заслуживает называться одной из причин именно гармоничного соединения двух похожих темпераментов, несмотря на отсутствие «единого целого», которое достигается в исполнении Д. Ойстраха – Л. Оборина, чей дуэт можно охарактеризовать как «дуэт-согласие». Ансамбль М. Аргерих – Г. Кремер, напротив, можно было бы назвать «контрапунктическим дуэтом». При всей похожежности темпераментов, музыканты совершенно по-разному выстраивают драматургические линии сонаты. Г. Кремер, являясь истинным виртуозом, никогда не отличался особой чувственностью и неповторимостью тембра звучания, сражая слушателей другим – почти вербальной конкретностью артикуляции, умением точной передачи

атмосферы времени, в котором он живет. М. Аргерих же, напротив, всегда покоряла своей чувственностью и порывистой эмоциональностью, умело переплетая эти состояния с бриллиантовой отточенной техникой. Исполнение этого дуэта напоминает, на наш взгляд, принцип контрастной полифонии, что подтверждается уже во вступлении Крейцеровой сонаты, где музыканты не стремятся имитировать звучание друг друга, а высказываются индивидуально, как будто противостоят друг другу. Тем не менее, это только дает повод говорить о том, что игра в ансамбле – это не только подражание и стремление к единству звуковых красок, но и умелое объединение противоположностей, которое рождает совершенно иное звучание – звучание открытого диалога двух ярких музыкантов, оставляя, однако, индивидуальными оба инструмента. «Чувственное звучание рояля Марты Аргерих с отнюдь не “чувственным” звуком скрипки Гидона – очень интересное сочетание. Кажется, огромная разница в отношении к звуку, сама природа звука разная – а в ансамбле это сопрягается потрясающе!» [4].

В заключение, хотим отметить, что в концерте, который состоялся в рамках XXI Международного музыкального фестиваля «Харьковские ассамблеи», прозвучала Крейцера соната Л. Бетховена в исполнении дуэта Сергея Евдокимова и Ольги Фекете. Это был еще один взгляд на, казалось, всем знакомое произведение и отрадно думать, что таких взглядов все еще возможно огромное множество.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1 Алиханов Т. На занятиях по камерному ансамблю / Т. Алиханов // Л. Н. Оборин-педагог : сб. статей. — М.—Л. : Музыка, 2001. — С. 138–148.

2 Бетховен Л. Сонаты (ред. Д. Ойстраха и Л. Оборина) [Ноты] для скрипки и фортепиано / Л. Бетховен. — Партитура. — М. : Музыка, 1970.

3 Бетховен: соната для скрипки и фортепиано № 9 («Крейцера соната») [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.dw.de/бетховен-соната-для-скрипки-и-фортепиано-9-крейцера-соната/a-15859322>. — Загл. с экрана.

4 Горностаева В. Найти собственный голос / В. Горностаева // Муз. жизнь. — 2007. — № 2. — С. 5–8.

5 Ивашкин А. Гидон Кремер – Марта Аргерих / А. Ивашкин // Муз. жизнь. — 1989. — № 12. — С. 10.

6 Катрич О. Т. *Индивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти)* : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Катрич Ольга Тарасівна. — К., 2000. — 173 с.

7 Кириллина Л. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика* / Л. Кириллина. — М. : Моск. гос. консерватория, 1996. — 192 с

8 Кириллова Светлана. *«Крейцера» соната [Электронный ресурс]*. — Режим доступа : <http://www.beethoven.ru/node/265>. — Загл. с экрана.

9 Лобанова М. Н. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность* / М. Н. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 224 с.

10 Мартинсен К. А. *Индивидуальная фортепианная техника на основе звуководческой воли* / Карл Адольф Мартинсен ; [перевод с нем. В. Л. Михелис]. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.

11 Мартинсен К. А. *Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано* / Карл Адольф Мартинсен ; [перевод с нем. В. Л. Михелис]. — М. : Музыка, 1977. — 129 с.

12 Михайлов М. К. *Стиль в музыке : исследование* / М. Михайлов. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 264 с.

13 *Obligato, облигато [Электронный ресурс]*. — Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/obligato.htm.l>. — Загл. с экрана.

14 Ойстрах Д. *Воспоминания. Статьи* // Давид Ойстрах. — М. : Музыка, 2008. — 208 с., илл.

15 Польская И. И. *Камерный ансамбль: История, теория, эстетика* : Монография / И. И. Польская. — Харьков : ХГАК, 2011. — 396 с.

16 Роллан Р. *Жизнь Толстого* / Ромен Роллан. *Собр. соч.* : в 14 т. — М. : Худ. лит., 1954. — Т. 2. — 315 с.

17 Сорокер Я. *Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение* / Я. Сорокер. — М., Гос. муз. изд-во, 1963. — 160 с.

18 Сухленко И. Ю. *Исполнительский стиль В. Горовица в русле развития романтической традиции* : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Сухленко Ирина Юрьевна. — Харьков, 2011. — 183 с.

Сидоренко О. Крейцера соната Л. Бетховена в исполнительских прочтениях. Определены пути взаимодействия индивидуальных исполнительских стилей в камерном ансамбле дуэтами Д. Ойстрах – Л. Оборин и Г. Кремер – М. Аргерих на примере интерпретации Сонаты № 9 оп. 47

(«Крейцеровой») Л. Бетховена. Рассмотрены способы объединения двух исполнительских стилей – разных музыкальных мышлений и языков, и рождение на их основе третьего – стиля конкретного дуэта.

Ключевые слова: соната, исполнительский стиль, взаимодействие, музыкальное мышление, дуэт, камерный ансамбль.

Сидоренко О. Крейцера соната Л. Бетховена у виконавських прочитаннях. Визначено шляхи взаємодії індивідуальних виконавських стилів в камерному ансамблі дуетами Д. Ойстрах – Л. Оборін і Г. Кремер – М. Аргерих на прикладі інтерпретації Сонати № 9 оп. 47 («Крейцера») Л. Бетховена. Розглянуто засоби поєднання двох виконавських стилів – різного музичного мислення та мови, та народження на їхній базі третього – стилю конкретного дуєту.

Ключові слова: соната, виконавський стиль, взаємодія, музичне мислення, дует, камерний ансамбль

Sydorenko O. The ways of interaction between the individual performing styles in a chamber ensemble duets D. Oistrakh – L. Oborin and G. Kremer – M. Argerich on the example of the interpretation of the Sonata № 9 op. 47 (“Kreutzer”) by L. Beethoven. The methods of combining the two performing styles – different musical thinking and language, and the birth of their third basis – the particular style of the duo were considered.

Key words: sonata, performing style, cooperation, musical thinking, duo, chamber ensemble.

УДК 78. 071. 1 : 784. 3 (430) «17»

Юлия Радкевич

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ И ЕГО ИСТОКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ВАН БЕТХОВЕНА

Для того, чтоб определить содержание феномена «вокальный цикл», необходимо обратиться к этимологии слова «цикл», а затем связать это слово со спецификой вокальной музыки, которая есть в самом широком смысле соединение лирической поэзии и музыкального ее воплощения.