

АЛЕКСАНДР ЗАГОРИНСКИЙ
ЭЙНАР СТИН-НОКЛЕБЕРГ

БЕТХОВЕН

Все сонаты для виолончели и фортепиано



Диск 1

Соната для виолончели и фортепиано № 1 Фа мажор, соч. 5 № 1	
1. I Adagio sostenuto	02.26
2. II Allegro	15.06
3. III Allegro vivace	07.22
Соната для виолончели и фортепиано № 2 соль минор, соч. 5 № 2	
4. I Adagio sostenuto ed espressivo	04.56
5. II Allegro molto più tosto presto	14.46
6. III Rondo. Allegro	09.11

Общее время: 53.49

Диск 2

Соната для виолончели и фортепиано № 3 Ля мажор, соч. 69	
1. I Allegro, ma non tanto	12.10
2. II Scherzo. Allegro molto – Trio	05.48
3. III Adagio cantabile – Allegro vivace	08.57
Соната для виолончели и фортепиано № 4 До мажор, соч. 102 № 1	
4. I Andante – Allegro vivace	08.32
5. II Adagio – Allegro vivace	07.00
Соната для виолончели и фортепиано № 5 Ре мажор, соч. 102 № 2	
6. I Allegro con brio	06.43
7. II Adagio con molto sentimento d'affetto	07.26
8. III Allegro	04.56

Общее время: 61.36

Александр Загоринский, *виолончель*
Эйнар Стин-Ноклеберг, *фортепиано*

Disc 1

Cello Sonata No.1 in F major, Op. 5 No. 1	
1. I Adagio sostenuto	02.26
2. II Allegro	15.06
3. III Allegro vivace	07.22
Cello Sonata No. 2 in G minor, Op. 5 No. 2	
4. I Adagio sostenuto ed espressivo	04.56
5. II Allegro molto più tosto presto	14.46
6. III Rondo. Allegro	09.11

Total time: 53.49

Disc 2

Cello Sonata No. 3 in A major, Op. 69	
1. I Allegro, ma non tanto	12.10
2. II Scherzo. Allegro molto – Trio	05.48
3. III Adagio cantabile – Allegro vivace	08.57
Cello Sonata No. 4 in C major, Op. 102 No. 1	
4. I Andante - Allegro vivace	08.32
5. II Adagio - Allegro vivace	07.00
Cello Sonata No. 5 in D major, Op. 102 No. 2	
6. I Allegro con brio	06.43
7. II Adagio con molto sentimento d'affetto	07.26
8. III Allegro.	04.56

Total time: 61.36

Alexander Zagorinsky, *cello*
Einar Steen-Nøkleberg, *piano*

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА: ПУТЕШЕСТВИЕ ДЛИННОЮ В ТВОРЧЕСКУЮ ЖИЗНЬ

В феврале 1796 года молодой Людвиг ван Бетховен – гениальному музыканту не было еще и двадцати пяти лет – покинул австрийскую столицу и отправился в концертное турне в сопровождении своего сиятельного покровителя князя Карла Лихновского. Промежуточными остановками на его пути стали Прага, Дрезден (там Бетховен выступал перед саксонским курфюрстом) и Лейпциг, а пунктом назначения – Берлин. В столицу Пруссии композитор прибыл в мае и находился в ней около двух месяцев, до середины лета...

Эта небольшая биографическая справка была бы ничем не замечательна, если бы не факт двойничества: в 1789 году гастрольную поездку по этому маршруту предпринял Вольфганг Амадей Моцарт, спутником и благодетелем которого являлся тот же князь. И Моцарт, и Бетховен были многим обязаны Карлу Лихновскому: первый не раз брал у щедрого аристократа займы крупные денежные суммы и не спешил их возвращать, второй, будучи начинающим карьеру музыкантом, поселился в 1793 году в венском доме Лихновского и жил там едва ли не до того самого путешествия; а чуть раньше, в 1795 году князь оплатил первое печатное издание бетховенского сочинения – Фортепианного трио, соч. 1 № 1. Трудно сказать, носила ли поездка программный характер, была ли она задумана как презентация немецкоязычному миру «нового Амадеуса», но сравнения с Моцартом невольно сопровождали выступления пианиста-

виртуоза (именно в таком качестве юный Бетховен был известен прежде всего). Причем эти сравнения не всегда оказывались в пользу молодого гения: пражские меломаны ворчали, что Людвиг покоряет их уши, но не сердца. Бетховен и правда не был сердечным человеком – задолго до того, как болезни и несложившаяся личная жизнь вконец испортили его характер. Неприятные инциденты случились и в Берлине: заносчивый и принципиальный, Бетховен умел обижать уважаемых людей, включая коллег по музыкальному цеху. Тем не менее Пруссия стала местом его артистического триумфа: король Фридрих Вильгельм II, просвещенный монарх, чей жизненный путь приближался к концу, подарил талантливому юноше золотую шкатулку, полную луидоров, – и не простую, хвастался впоследствии Бетховен, а такого образца, какие было принято преподносить иностранным послам.

Вся эта занимательная история была бы здесь неуместна, если б не ее скрытый герой – импозантный, с покатыми плечами и певучим, порой немного сиплым голосом. Не исключено, что две сонаты для виолончели с фортепиано, соч. 5, композитор захватил с собой в путешествие еще из Вены, но скорее всего они имеют берлинское происхождение. Именно эти крупные, изобретательные и виртуозные сочинения, выходящие далеко за пределы тогдашних представлений о камерной музыке, стали важной вехой – как в истории инструмента, так и в судьбе самого Бетховена. Можно сказать, что именно в них впервые угадывается подлинный масштаб его творческой личности. Так почему же Берлин и почему виолончель?..



На рубеже XVIII и XIX веков виолончель была весьма популярна в быту культурных людей, в первую очередь как принадлежность ансамблевого музицирования. Многие любители владели этим инструментом на профессиональном уровне. В число виолончелистов входили и представители высшей знати: достаточно вспомнить имена князя Франца Йозефа Максимилиана Лобковица, еще одного прославленного бетховенского мецената, или императора Йозефа II, под покровительством которого творил Моцарт. Но, пожалуй, самым пылким ревнителем виолончельного искусства среди первых лиц просвещенной Европы был именно Фридрих Вильгельм II – его страсть к благородному струнному инструменту сопоставима с любовью его предшественника на троне, Фридриха Великого, к поперечной флейте. Чтобы удовлетворить свою потребность в камерном репертуаре, Фридрих Вильгельм удостоил звания придворного композитора самого известного из виолончелистов конца XVIII столетия, итальянца Луиджи Боккерини, а поскольку тот никак не мог поселиться в Берлине, важнейшая роль в музыке прусского двора принадлежала двум другим выдающимся исполнителям: в 1787 году, вскоре после восшествия на престол (1786), Фридрих Вильгельм II назначил суперинтендантом своей камерной музыки француза Жан-Пьера Дюпора; через два года в Берлин прибыл и его младший брат, Жан-Луи, величайший виртуоз своего времени, в будущем – автор учебного пособия по виолончельной игре, обобщившего его исполнительский опыт и заложившего фундамент для использования виолончели в качестве сольного концертного инструмента. Именно Жан-Луи стал партнером Бетховена по исполнению двух новых сонат, посвященных, само собой разумеется, королю.

Как хорошо известно, некоторые из ранних фортепианных сонат Бетховена звучат оркестрово – в них «портретируются» концерты или даже симфонии, высшие жанры в иерархии классической музыкальной эстетики. Виолончельные сонаты, соч. 5, вне всякого сомнения, также написаны в концертном стиле – партия фортепиано достойно заменяет целый оркестр, а высшая по тем временам виртуозность требуется от обоих исполнителей. Очевидно, что молодому Бетховену было чему поучиться у Дюпора: блестящие пассажи и коварные фигуры, использование всего разнообразия регистров инструмента (особенно высокого) и их активное взаимодействие – весь набор приемов и звучаний в этих первых революционных опытах композитора в области камерно-ансамблевой сонаты наглядно демонстрирует амбиции новой виолончели; бывший скромный «бас» больше не довольствуется второстепенными ролями – отныне это универсальный инструмент, который умеет делать почти всё.

Такая виолончель может соперничать и со скрипкой – до тех пор явным лидером в семействе струнных смычковых, давно и прочно утвердившим себя в качестве солирующего голоса. И не случайно принято считать, что в своих прусских сонатах Бетховен ориентировался на скрипичный образец – сонаты Моцарта, коим многим обязаны и собственно бетховенские опусы для скрипки и фортепиано. В частности, у Моцарта он мог заимствовать не самый обычный для зрелой классики принцип построения цикла: две быстрые части с большим медленным вступлением к первой из них, компенсирующим отсутствие медленного движения в центре сонатного цикла. О старшем



представители венской школы способны напомнить и некоторые другие особенности этих ранних сонат: их кантиленность, пропевтость от первого до последнего звука; обилие тематизма; использование «театральных» эффектов как средство выстроить слушательское восприятие грандиозной для своего времени музыкальной формы (впоследствии композитор критически оценивал свой юношеский максимализм, расточение творческих сил). В некоторых изящных стилизациях бытовой музыки в финалах сонат можно уловить отсылки и к мудрому «папаше Гайдну».

Но прежде всего Моцарт преподнес Бетховену заочный урок взаимодействия фортепиано с мелодическим инструментом – особенно это заметно в фа-мажорной сонате, соч. 5 № 1, где все значимые музыкальные темы звучат у партнеров по музицированию поочередно (право первого проведения, как правило, отдается пианисту). В соль-минорной сонате, соч. 5 № 2, тесно связанной с традициями «взволнованного» варианта галантного стиля (вспомним моцартовские инструментальные опусы в соль миноре), дело обстоит немного иначе: фортепиано, особенно в быстром разделе первой части, отвечает прежде всего за эмоциональное нагнетание, тогда как кантилена становится прерогативой виолончели; не мной замечено, что в партии последней отсутствуют триоли, в изобилии встречающиеся у пианиста. Да и в целом складывается впечатление, что источником виртуозности в этих сонатах является фортепианная партия – похоже, что Дюпор открывал новую идиоматику концертирующей виолончели под магнетическим воздействием неистовых бетховенских импровизаций.

Классическая гармония во взаимодействии двух инструментов будет достигнута существенно позже – в 1807–1808 годах, когда Бетховен работал над новой виолончельной сонатой, соч. 69, Ля мажор; параллельно из-под его пера выходили такие шедевры, как Пятая и Шестая симфонии. В автографе произведения имеется загадочная ремарка на латинском языке *Inter lacrymas et luctus* («Среди слез и печали») – кажется, не слишком соответствующая общему жизнеутверждающему настроению этого опуса. Адресатом посвящения на сей раз выступает еще один любитель виолончельного искусства, граф Игнац фон Глейхенштейн – приятель Бетховена, консультировавший его в финансовых вопросах. Вместе с графом композитор ухаживал за сестрами Анной и Терезой Мальфатти: в 1811 году Игнац и Анна поженились, и этот брак положил конец мужской дружбе (Бетховену приписывают матримониальные планы по отношению к Терезе).

При всей тонкости запечатленных в ней чувств, соната, соч. 69 – что угодно, но не листок из дневника личной жизни. Совершенная в конструктивном отношении, она дает образец жанра для таких композиторов-романтиков, как Мендельсон и Брамс, – тех музыкантов XIX века, кто свято чтит бетховенские традиции. Начальная мелодия одинокой виолончели в низком регистре, словно некая формула, содержит и схему тонального плана первой части, и тематическое ядро, которое получит развитие в разработке. Из нее же произрастает и начальная интонация минорного скерцо, одновременно и нервного, и волевого – со множеством синкоп, пауз и внезапных резких акцентов. Благодаря капризной экспрессии музыка этой части прекрасно



запоминается и становится в конечном итоге чем-то вроде визитной карточки всей сонаты. Своя экстравагантность имеется и в общем строении цикла: то, что начинается далее как прочувствованное *Adagio cantabile* в Ми мажоре, оказывается на поверку не самостоятельной частью, а предисловием к радостному финалу, написанному в сонатной форме. Последний, впрочем, тоже таит в себе загадки: омрачение колорита в минорной разработке вкупе с утонченными гармоническими лабиринтами этого раздела дает широкий простор для инициативы современным интерпретаторам произведения.

Две сонаты, соч. 102, занимают в судьбе композитора место, в некотором отношении симметричное берлинским сонатам: они открывают поздний период творчества и, словно в зародыше, содержат в себе многие его идеи. Поздние опусы Бетховена всегда притягивают ценителей искусства и вместе с тем способны озадачить любого слушателя. Для современников же композитора их эстетика и стиль представляли подлинную головоломку, были предельно сложны для понимания. Да и самому автору написание этой музыки давалось, по-видимому, нелегко: сочинение 102 – единственное созданное Бетховеном в 1815 году. Посвящение адресовано графине Анне-Марии Эрдёди, приятельнице композитора, любившей игру на клавире; не исключено, что фортепианная партия в соч. 102 была ей по силам. Но на создание новых виолончельных сонат Бетховена вдохновил другой артист. В окружение графини входил Йозеф Линке, виолончелист из квартета Игнаца Шуппанцига – ансамбля, которому еще предстояло исполнить многие из поздних бетховенских квартетов. Именно Линке вместе с Карлом Черни участвовал

в премьеры этих сонат, которыми композитор отдал дань восхищения его виртуозности и изысканному художественному вкусу.

Как хорошо известно, все поздние инструментальные сочинения создавались Бетховеном «по индивидуальному проекту». Классическая эпоха завершилась, дорога вперед не просматривалась – скорее, взор композитора в поисках смысловой перспективы устремлялся вверх, к божественной обители, расположенной над небесным шатром. Возможно, нечто подобное уже намечено в философской лирике медленных разделов до-мажорной сонаты, соч. 102 № 1 – ее часто и не без оснований называют *Sonata quasi una Fantasia*, имея в виду в качестве прототипа не знаменитую «Лунную», а парную ей Тринадцатую фортепианную сонату (соч. 27 № 1). Связанные тематически, две медленные части предшествуют двум быстрым движениям в сонатной форме. Особенно примечательно первое из них – звучащее, неожиданно, в ля миноре после большого вступительного раздела в До мажоре. Это бурное *Vivace* поражает своим лаконизмом (особенно в сравнении с масштабами быстрых частей в ранних виолончельных сонатах) и концентрацией на начальной волевой мысли, исполняемой в унисон обоими музыкантами (в качестве отдаленной аналогии уместно вспомнить главную тему первой части будущей Девятой симфонии). Сонатная форма утрачивает у позднего Бетховена самодостаточность и значительную часть своих внутренних контрастов – кристальная ясность высказывания, устанавливающаяся с самого начала, лишает тематическое развитие подлинного интереса, порождает своеобразную усушку некогда наиболее развернутой из классических форм.



Подобное же торжество разумной воли (*Es muss sein*) является нам и в музыке первой части сонаты, соч. 102 № 2, написанной в тональности Ре мажор. Отличие от парного сочинения обнаруживается, однако, отнюдь не только в мажорном колорите. Росчерки начальных мотивов, завершающихся широкими скачками, экстравагантны – они дают импульс причудливой эстетической игре, не имеющей, пожалуй, какой-либо определенной цели, но радующей слух обилием контрастов и разнообразием настроений внутри довольно лаконичной структуры. Трехчастный сонатный цикл произведения (быстро – медленно – быстро) внешне не обещает больших сюрпризов, однако и вторая, и третья части сонаты – поразительные находки Бетховена, декларирующие новаторский поздний стиль. Мрачное ре-минорное Adagio смешивает черты «церковного» и «театрального» стилей, давая выход трагическому пафосу, появление которого было трудно ожидать после того, как отзвучало сонатное Allegro. Просветленная ария-дуэт в центральном разделе оттеняет музыку крайних, основанных на сочетании хорала и ариозо. Однако традиционная репризная структура преодолевается процессом сквозного развития: виолончель постепенно выходит на передний план в качестве лирического героя – возникает соблазн трактовать эту почти оперную сцену как прощание с былыми светлыми надеждами (возможно, даже с надеждами в жизни самого автора произведения).

Завершающая сонату развернутая fuga на две темы – музыка причудливая буквально во всех отношениях, – поставила в тупик даже самых проницательных слушателей-современников Бетховена. Про-

блема виделась им в том, как сочетаются между собой бодрый и почти лишенный глубоких эмоций основной тематизм с масштабом его тщательно выстроенного развития. Бетховен же руководствовался, скорее всего, стремлением найти такую форму, в которой волевой и жизнеутверждающий, внутренне цельный материал станет импульсом к длительному развертыванию. И старинная форма фуги, пересмысленная радикально, дает ему надежду (иллюзию?) обрести такую органичную форму – ведь в традиционной сонатной структуре с ее повторами и другими условностями развернуть волевой импульс во времени уже не получалось. Интеллектуальной сложности этой первой в ряду поздних бетховенских фуг соответствуют исполнительские трудности – композитор бросает вызов одновременно и самому себе, и своим исполнителям. И тех отважных музыкантов, которые готовы принять этот вызов всерьез, такой поздний Бетховен безмерно вдохновляет.

Роман Насонов

BEETHOVEN'S CELLO SONATAS: A LIFELONG JOURNEY OF CREATION

In February 1796, the young Ludwig van Beethoven – the genius was under twenty-five at the time – left the Austrian capital and went on a concert tour accompanied by his exalted patron Prince Karl Lichnowsky. Prague, Dresden (where Beethoven performed before the Elector of Saxony) and Leipzig were intermediate stops on his way, and Berlin was his destination. The composer arrived in the capital of Prussia in May and stayed there for about two months, until mid-summer.

This small background note would not have been remarkable at all if not for the fact of duplicity: in 1789, Wolfgang Amadeus Mozart took a tour along this route, and the same prince was his companion and benefactor. Both Mozart and Beethoven owed a lot to Karl Lichnowsky: the former borrowed substantial sums of money from the generous aristocrat more than once and was in no hurry to return them, while the latter, being a novice musician, settled in Lichnowsky's house in Vienna in 1793 and stayed there almost until the tour took place; a little earlier, in 1795, the prince paid for the first printed publication of Beethoven's work – Piano Trio, Op. 1 No. 1. It is difficult to say whether the tour was a matter of policy or conceived as a presentation of the 'new Amadeus' to the German-speaking world, but comparisons with Mozart involuntarily accompanied the virtuoso pianist's performances (the young Beethoven was primarily known in this capacity). Anyhow, these comparisons were not always in favor of the young genius: the music lovers in Prague grumbled that Ludwig conquered their ears, but

not their hearts. Beethoven really was not a warm-hearted person – even long before the illness and sour private life completely ruined his temper. Unpleasant incidents happened in Berlin: arrogant and principled, Beethoven knew how to offend respected people, including fellow musicians. Nevertheless, Prussia became the place of his artistic triumph: King Frederick William II, an enlightened monarch, whose life was nearing the end, presented the talented young man with a gold snuff box filled with louis d'or coins – as Beethoven later boasted, it wasn't an ordinary box, but the kind that was presented to foreign ambassadors.

This entertaining story would be out of place here if not for its hidden hero – the imposing man with sloping shoulders and a singsong, sometimes slightly hoarse voice. It is possible that the composer took two sonatas for cello and piano, Op. 5, with him when he started off from Vienna, but most likely they are of Berlin origin. These large, inventive and virtuoso pieces that went far beyond the then notions of chamber music became an important milestone both in the history of the instrument and in the fate of Beethoven himself. We can say they were precursors of the true scale of his creative mind. So, why Berlin and why cello?

On the cusp of the 18th and 19th centuries, the cello was very popular among cultured people, primarily as a part of ensemble playing. Many amateurs could play the instrument at a professional level. There were cellists among representatives of the highest nobility: it is enough to recall the names of Joseph Franz Maximilian, Prince of Lobkowitz, another famous Beethoven's philanthropist, or Emperor Joseph II, who patronized Mozart.




But Frederick William II was, perhaps, the most ardent adherent of cello art among the dignitaries of enlightened Europe – his passion for the noble string instrument was comparable to the love of his predecessor, Frederick the Great, for the transverse flute. To satisfy his want of chamber repertoire, Friedrich William awarded the title of court composer to the Italian Luigi Boccherini, the most famous of the cellists of the late 18th century. Since Boccherini could not settle in Berlin, the most important part in the music of the Prussian court belonged to two other outstanding performers: in 1787, shortly after accession to the throne in 1786, Frederick William II appointed the French Jean-Pierre Duport as superintendent of his chamber music; two years later, his younger brother, Jean-Louis, the greatest virtuoso of his time, arrived in Berlin – he would later write a cello textbook that summarized his performing experience and laid the foundation for the use of the cello as a solo concert instrument. It was Jean-Louis who became Beethoven's partner in the performance of two new sonatas dedicated, of course, to the king.

As is well known, some of Beethoven's early piano sonatas sound orchestral – they 'portray' concertos or even symphonies, the highest genres in the hierarchy of classical music aesthetics. The Cello Sonatas, Op. 5, are undoubtedly written in a concerto style – the piano part adequately replaces the whole orchestra and requires from both performers ultimate, at least for those times, virtuosity. It is obvious that the young Beethoven had a lot to learn from Duport: brilliant passages and insidious figurations, the use of the entire variety of instrument registers, especially the high one, and a greater interaction between the performers – the entire set of techniques

and sounds in the composer's first revolutionary experiments in the field of chamber ensemble sonata clearly demonstrates ambitions of the new cello; the former modest 'bass' is no longer content with secondary roles – from now on, it is a versatile instrument that can do almost anything.

Such a cello can also compete with the violin that was the clear leader in the family of stringed bow instruments until then and had a long and firmly established reputation of a solo voice. It is no coincidence that it is generally accepted that Beethoven in his Prussian sonatas was guided by a violin example – Mozart's sonatas, to which Beethoven's violin and piano opuses owe so much. In particular, he could borrow the principle of cycle construction from Mozart, which was not that usual for mature classical music: two fast movements with a large slow introduction to the first of them, compensating for the absence of a slow movement in the center of a sonata cycle. Some other peculiarities of these early sonatas also remind us of the senior representative of the Viennese school: their cantilena, their songfulness from the first sound to the last; the abundance of themes; the use of 'theatrical' effects as a means of building the listener's perception of the musical form, a grand one for their time (subsequently, the composer critiqued his youthful maximalism and waste of creative energy). In some of the graceful stylizations of everyday music in the finales of the sonatas, one can catch references to the wise 'Papa' Haydn.

But above all, Mozart taught Beethoven a virtual lesson in interaction between the piano and a melodic instrument – it is especially noticeable in the F major sonata, Op. 5 No. 1, where all significant musical themes



are played by the music-making partners one by one (as a rule, the pianist enters first). In the Sonata in G minor, Op. 5 No. 2, closely related to the traditions of the 'agitated' version of the gallant style (let's recall Mozart's instrumental opuses in G minor), the situation is a little different: the piano, especially in the quick section of the first movement, is primarily responsible for emotional delivery, while cantilena becomes a prerogative of the cello; it was not me who noticed that the part of the latter lacks triplets, which are found in abundance with the pianist. On the whole, one gets the impression that the piano part is the source of virtuosity in these sonatas – it seems that Duport was discovering a new idiom of the concert cello under the magnetic influence of Beethoven's frantic improvisations.

Classical harmony in the interaction of the two instruments was achieved much later, in 1807 and 1808, when Beethoven was working on his new cello sonata, Op. 69, in A major; simultaneously, he was creating masterpieces, such as the Fifth and Sixth Symphonies. The autograph of the work contains a mysterious remark in Latin "Inter lacrymas et luctus" («Amid tears and sorrows») – it seems that it does not correspond too much to the general life-affirming mood of this opus. This time, the dedicatee was another cello lover, Baron Ignaz von Gleichenstein, a friend of Beethoven who advised him in financial matters. Together with the baron, the composer courted sisters Anna and Therese Malfatti: in 1811, Ignaz and Anna got married, and this marriage put an end to the male friendship (Beethoven is credited with matrimonial plans in relation to Therese).

For all the subtlety of the feelings captured in it, the Sonata, Op. 69, is anything but a leaf from a private life diary. Structurally perfect, it provides a genre model for romantic composers, such as Mendelssohn and Brahms, the nineteenth century musicians who held the Beethoven traditions sacred. Like some kind of formula, the initial melody of a lonely cello in the low register contains both the scheme of the tonal plan of the first movement and the thematic core, which is elaborated in the development. It also gives rise to the initial intonation of the minor scherzo, both nervous and strong-willed – with numerous syncopations, pauses and sudden sharp accents. Thanks to the capricious expression, the music of this movement can be perfectly memorized and ultimately becomes something of a signature section of the entire sonata. The general structure of the cycle is not devoid of its own eccentricity either: what further begins as a deep-felt Adagio cantabile in E major turns out to be, in fact, not an independent part, but a preface to the joyful finale written in sonata form. The latter, however, is also fraught with mysteries: coupled with the sophisticated harmonic labyrinths of this section, the overshadowing of color in the minor development gives modern interpreters of the work plenty of room for initiative.

Two Sonatas, Op. 102, occupy a place in the composer's fate that is, to some extent, symmetrical to the Berlin sonatas: they open the late period and, as if in embryo, contain many of his ideas. Beethoven's later opuses always attract connoisseurs of art and, at the same time, are capable of perplexing any listener. For the composer's contemporaries, their aesthetics and style presented a real puzzle and were extremely difficult to understand. It seems



that the composer also had a hard time writing this music: Op. 102 was the only one created by Beethoven in 1815. It was dedicated to Countess Anna Maria von Erdődy, a friend of the composer, who was fond of playing the clavichord; it is possible that the piano part in Op. 102 was within her powers. But it was another artist who inspired Beethoven to create new cello sonatas. The countess's entourage included Joseph Linke, the cellist from Ignaz Schuppanzigh's quartet, an ensemble that was yet to perform many of Beethoven's later quartets. It was Linke, together with Carl Czerny, who participated in the premiere of these sonatas, which were the composer's tribute to his virtuosity and refined artistic taste.

As is well known, all later instrumental works were "individually designed" by Beethoven. The classical era was over, and the road ahead was not visible – rather, in search of a semantic perspective, the composer turned his eyes to God's abode above the canopy of heaven. Perhaps something similar had been outlined in the philosophical lyricism of the slow sections of the C major sonata, Op. 102 No. 1 – it is often and not without reason called *Sonata quasi una Fantasia*, having in mind its companion Thirteenth Piano Sonata (Op. 27 No. 1) rather than the famous "Moonlight Sonata." Related thematically, the two slow movements precede the two quick ones in sonata form. The first of them is particularly noteworthy – it unexpectedly sounds in A minor after a large introductory section in C major. This stormy *Vivace* strikes with its laconism (especially if compared with the scale of the fast movements in the early cello sonatas) and concentration on the initial volitional thought performed in unison by both musicians (as a distant analogy, it is appropriate to recall the main theme of the first

movement of the future Ninth Symphony). In Beethoven's late works, the sonata form loses its self-sufficiency and a significant part of its internal contrasts – the crystal clarity of statement established from the very beginning deprives the thematic development of genuine interest and engenders a kind of shrinkage of the once most developed of the classical forms.

A similar triumph of rational will (*Es muss sein*) presents itself in the music of the first movement of the Sonata, Op. 102 No. 2, written in the key of D major. The difference from the companion composition is found, however, not only in the major color. The strokes of the initial motifs, ending in wide leaps, are extravagant – they invigorate a bizarre aesthetic game that seems to have no specific purpose, but pleases the ear with an abundance of contrasts and a variety of moods within a fairly laconic structure. On the surface, the three-movement sonata cycle of the work (fast-slow-fast) does not promise big surprises. However, the second and third movements of the sonata are Beethoven's amazing finds declaring his innovative late style. The gloomy D-minor *Adagio* blends the features of the 'church' and 'theatrical' styles, giving vent to the tragic pathos, the emergence of which was difficult to expect after the sonata *Allegro* died away. The enlightened duet aria in the central section sets off the music of the extreme ones based on a combination of *chorale* and *arioso*. However, the traditional reprisal structure is overcome by the process of continuous development: the cello gradually comes to the fore as a narrator – there is a temptation to interpret this almost operatic scene as a farewell to the old bright hopes (perhaps even to the hopes in the composer's life).



The unfolded fugue on two themes that concludes the sonata – a bizarre piece of music in, literally, every respect – baffled even the most discerning of Beethoven’s contemporaries. They saw the problem in how the vigorous thematic invention, almost devoid of deep emotions, was combined with the scale of its carefully built development. Beethoven, on the other hand, was most likely guided by the desire to find such a form in which a strong-willed and life-affirming, internally whole material would become an impulse for a lengthy development. And the old form of the fugue, radically rethought, gives him hope (an illusion?) to find such an organic form – af-

ter all, it was no longer possible to expand the volitional impulse in time in the traditional sonata structure with its repetitions and other conventions. The intellectual complexity of this first in a series of Beethoven’s late fugues corresponds to the performing difficulties – the composer challenges both himself and his performers at the same time. And those brave musicians who are ready to accept this challenge in earnest find this late Beethoven immensely inspiring.

Roman Nasonov

Александр Загоринский – известный российский виолончелист. В 1986 году окончил Московскую консерваторию. Ученик профессора Н.Н. Шаховской, лауреат всесоюзного (1985) и международных конкурсов, в том числе IX Международного конкурса имени П.И. Чайковского, с 2018 года – профессор.

В репертуаре виолончелиста музыка четырех столетий: шедевры европейского барокко, концерты Гайдна, Шумана, Сен-Санса, Дворжака, Шостаковича, сонаты и ансамбли Бетховена, Брамса, Франка, Грига, Рахманинова, Дебюсси, Мессиана, Тансмана, Корнгольда, сочинения современных композиторов. При жизни Эдисона Денисова записал все его камерные виолончельные сочинения и виолончельный концерт, получив высокую оценку автора. Тесная творческая дружба связывала А. Загоринского с замечательным джазовым композитором и пианистом Николаем Капустиным, многие сочинения которого исполнены и записаны им в ансамбле с автором. Записи Александра Загоринского выходят на таких музыкальных лейблах, как «Мелодия», Delos и Naxos (США), Etcetera (Голландия) и др. С 2002 года постоянно играет в дуэте с выдающимся норвежским пианистом Эйнарм Стин-Ноклебергом.

Александр Загоринский удостоен звания «Заслуженный артист России» и ордена Дружбы.





Эйна́р Стин-Ноклеберг – один из крупнейших норвежских музыкантов современности. Президент Международного общества Грига, председатель Международного конкурса исполнителей и композиторов имени Грига в Осло, он осуществил полное собрание записей фортепианной музыки великого норвежского композитора (издано фирмой Naxos Records), получившее широкое международное признание. Его исполнение концерта Грига с Лондонским симфоническим оркестром, было признано BBC Saturday Review лучшим за всю историю записей этого произведения.

Профессор Эйна́р Стин-Ноклеберг выступает и дает мастер-классы по всему миру и участвует в жюри крупнейших международных фортепианных конкурсов. Дискография пианиста, включающая в себя произведения классиков норвежской и европейской музыки, насчитывает более 50 компакт-дисков, а его книга «На сцене с Григом» переведена на многие языки мира. Стин-Ноклеберг был дважды удостоен премии Грига, он произведен в рыцари Ордена св. Улафа королем Норвегии за выдающиеся заслуги в развитии норвежского искусства.



Alexander Zagorinsky is a renowned Russian cellist. In 1986, he graduated from the Moscow Conservatory where he studied under Professor Natalia Shakhovskaya. He is a winner of the domestic (1985) and international competitions, including the IX International Tchaikovsky Competition. He has been a professor since 2018.

The cellist's repertoire includes music of four centuries: masterpieces of European baroque, concertos by Haydn, Schumann, Saint-Saëns, Dvořák and Shostakovich, sonatas and ensembles by Beethoven, Brahms, Franck, Grieg, Rachmaninoff, Debussy, Messiaen, Tansman and Korngold, and works by contemporary composers. In Edison Denisov's lifetime, he recorded all of his chamber cello compositions and the cello concerto and received high praise from the composer. Alexander Zagorinsky is known for a close creative partnership with the remarkable jazz composer and pianist Nikolai Kapustin, many of whose works he has performed and recorded together with the latter. Alexander Zagorinsky's recordings were released on Melodiya, Delos and Naxos (USA), Etcetera (Netherlands) and other labels. He has been a member of the duet with the outstanding Norwegian pianist Einar Steen-Nøkleberg since 2002.

Alexander Zagorinsky has been awarded the title Honored Artist of Russia and the Order of Friendship.

Einar Steen-Nøkleberg is one of the leading Norwegian musicians of our time. He is the president of the International Edvard Grieg Society and a chairman of the International Edvard Grieg Competition for Composers and Performers in Oslo. He recorded a complete collection of the great Norwegian composer's piano works (released by Naxos Records) that received wide international recognition. According to the BBC's Saturday Review, his performance of Grieg's concerto with the London Symphony Orchestra is the best recorded version of this work. Professor Einar Steen-Nøkleberg performs and gives master classes around the world and participates as a judge in the leading international piano competitions. The pianist has recorded over 50 CDs with works by the Norwegian and European classical composers. His book *Onstage with Grieg* has been translated into many languages of the world. Steen-Nøkleberg is a two-time recipient of the Grieg Prize and a Knight of the St. Olav Order, appointed by the King of Norway for his outstanding contribution to the development of Norwegian arts.



ЗАПИСЬ 2020 г.	RECORDED IN 2020.
ЗВУКОРЕЖИССЕР – МИХАИЛ СПАСКИЙ	SOUND ENGINEER – MIKHAIL SPASSKY
РЕДАКТОР – ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ	EDITOR – DMITRY MASLYAKOV
ДИЗАЙН – АННА КИМ	DESIGN – ANNA KIM
ФОТО: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ (ОБЛОЖКА), ТАНЯ САЗАНСКАЯ (СТР. 14, 15)	PHOTO: DMITRY MASLYAKOV (COVER), TANYA SAZANSKY (PP. 14, 15)
ПЕРЕВОД – НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ	TRANSLATION – NIKOLAY KUZNETSOV
ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ, РОМАН ТОМЛЯНКИН	DIGITAL RELEASE: DMITRY MASLYAKOV, ROMAN TOMLYANKIN

MEL CD 10 02643
© АО ФИРМА МЕЛОДИЯ, 2020. 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, INFO@MELODY.SU
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «ФИРМА МЕЛОДИЯ», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHAYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, INFO@MELODY.SU.
IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.
